

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

66

СОХРАНЕНИЕ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
июль/сентябрь 2023

Печатается по решению редакционно-издательского совета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» (Санкт-Петербургской академии художеств). Сборник «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» (ранее «Научные труды») включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, согласно решению Президиума ВАК МО РФ от 08.02.2023. Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. Распространяется через каталог агентства «Урал-Пресс», индекс 82328.

The collection of essays *Nauchnye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv (Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts)* is published quarterly according to the decision of the Editorial and Publishing Council of Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education *St Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St Petersburg Academy of Fine Arts)*. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* (previous name of the publication *Scientific Papers*) is included into the *List of the Main Reviewed Scientific Editions*, in which basic scientific results of PhD theses must be published, according to the decision of the Higher Certification Commission at the Ministry of Education of the Russian Federation dating 08.02.2023. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Registration certificate is ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. The collection of essays is distributed via the Ural-Press Agency catalogue, index 82328.

Состав редакционно-издательского совета:

Ю. Г. Бобров, д-р искусствоведения, проф., акад. РАХ (председатель совета, главный редактор); **С. А. Елезова** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, д-р филол. наук, доц.; **Е. В. Анисимов**, д-р ист. наук, проф.; **Н. Р. Ахмедова**, д-р искусствоведения, акад. АХ Узбекистана; **Е. К. Блинова**, д-р искусствоведения, проф.; **С. М. Грачева**, д-р искусствоведения, проф., чл.-кор. РАХ; **К. Г. Исупов**, д-р филос. наук, проф.; **А. А. Курпатова**, канд. искусствоведения, доц.; **Н. С. Кутейникова**, канд. искусствоведения, проф., акад. РАХ; **В. А. Ляняшин**, д-р искусствоведения, проф., вице-президент РАХ; **В. Г. Лисовский**, д-р искусствоведения, проф.; **Ю. А. Никитин**, д-р архитектуры, доц.; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, проф., акад. РАХ; **О. А. Резницкая**, доц.; **Н. О. Смелков**, доц.; **Т. С. Усубалиев**, народный художник Кыргызской Республики, заслуженный деятель Кыргызской Республики, **А. Н. Фёдоров**, канд. архитектуры, канд. богословия, д-р искусствоведения, проф.; **М. А. Чаркина**, канд. искусствоведения; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, проф., акад. РАХ.

Members of the Editorial and Publishing Council:

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

© Авторы статей, 2023

© Санкт-Петербургская академия художеств, 2023

Развитие профессии реставратора

Публикация предлагает русский перевод главы «Future» (Будущее) из книги одного из основателей реставрационной науки в Канаде Филиппа Варда «The Nature of Conservation: Race against Time» (Природа Консервации: Гонка со временем», 1986), которая посвящена проблеме прогнозирования будущего профессии реставратора. Вард был одним из тех, кто на 50 лет вперед предвидел изменения в профессии. Комментарии к переводу обращают внимание не только на изменения, которые научно-технический прогресс неизбежно вносит в профессию, но и на то, как меняется само отношение к роли культурного наследия, искусству и его материалам.

Ключевые слова: реставрация-консервация; Ф. Вард «Будущее»; развитие профессии реставратора

Philip Bobrov

The Development of the Profession of Restorer

The publication presents a Russian translation of the chapter “Future” from the book by one of the founders of restoration science in Canada, Philip Ward, “The Nature of Conservation: Race against Time” (1986), which is devoted to the problem of predicting the future of the profession of restorer. Ward was one of those who foresaw future changes in the profession 50 years ago. Comments on the translation draw attention to the transformations that technical and scientific progress inevitably bring not only to the profession, but also change the attitude to the role of cultural heritage, art and its materials.

Keywords: conservation-restoration; Ph. Ward's article “The Future”; development of the profession of restorer

Профессия реставратора возникла, очевидно, вместе с пониманием ценности произведений искусства, созданных предшественниками.

С тех пор представление об этой профессии не раз менялось: реставратора считают то художником, то археологом, то исследователем-аналитиком или технологом. На самом деле реставратору приходится отчасти выступать во всех этих качествах. Эпоха постмодернизма изменила и форму, и материалы, и суть того объекта, который принято называть «произведением искусства».

Известный канадский реставратор Филипп Вард (Philip Ward, 1926–2019) много размышлял над будущим профессии реставратора. Настоящая статья является продолжением опыта ознакомления отечественных читателей – учащихся, еще только осваивающих профессию, и специалистов, с переводами трудов ведущих реставраторов, исследователей и музейщиков.

Вард был одним из создателей Канадского института реставрации (Canadian Conservation Institute), директором его Информационного центра, реставратором-теоретиком и практиком, известным писателем и публицистом. Одному из разделов своего хорошо известного среди специалистов труда «Природа консервации. Гонка со временем» (1986) он дал интригующее название «Будущее» (The Future) [7]. Другие фрагменты из этой книги, посвященные вопросам современной организации процессов консервации-реставрации в ведущих профильных компаниях и организациях, были представлены нами ранее [1].

В разделе «Будущее» Вард рассматривает перспективы дальнейшего развития профессии реставратора и профессиональные навыки, которые потребуются специалисту по мере такого развития. Напомним, что Вард видит будущее реставрации, с которым мы знакомимся в настоящей работе, из своего времени – 1980-х гг. Он дал собственный, авторский прогноз, который сегодня, спустя почти сорок лет, прошел определенную проверку временем. Тем интереснее видеть, как обозначенные Вардом особенности и тенденции консервационной-реставрационной деятельности реализовались (и продолжают развиваться) в соответствии с указанным канадским ученым направлением.

Перевод с английского сделан по изданию: [7, р. 61–65]. Примечания к статье Ф. Ю. Боброва.

Будущее

Не будучи наукой, реставрация тем не менее относится к научному знанию как к одному из своих родителей, с судьбой которого ее собственная судьба неизбежно связана. Бурное развитие технологий в области реставрации является результатом такой взаимосвязи, и оно будет продолжаться, пока существует стимул к научному исследованию как таковому.

В некотором отношении одно явление не только влечет за собой другое, но и указывает дальнейшее направление движения. К примеру, вызовы, создаваемые полимерными материалами, встречающимися в наших исторических коллекциях, определенно будут в обозримом будущем существенной областью для работы и реставратора-практика, и для ученого-реставратора (conservation scientist). Промышленно изготовленные пластмассы используются в [западной] технологии производства с XIX в., и первые из таких материалов имели относительно простой состав.

Однако начиная с середины XX в. сложносоставные полимерные материалы получили широчайшее распространение и применялись во множестве областей, в том числе нашли свой путь и в собраниях музейных коллекций. Технология производства таких материалов часто и без огласки менялась. Не менее важно, что такие материалы имели заведомо предопределенный ограниченный срок существования. Таким образом, мы столкнемся с разрушением материалов не только под воздействием факторов окружающей среды, но и с так называемым запланированным разрушением, встроенным производителем в созданный им материал. Очевидно, что данное обстоятельство создает огромный вызов и для реставратора-практика, и для реставратора-ученого, от которого потребуются изучить материалы памятника и найти пути для сдерживания их разрушения.

Возникает также и этическая дилемма, испытывающая на прочность наше здравомыслие. Она хорошо знакома реставраторам, уже сталкивавшимся с «саморазрушающимся» искусством, но, коль скоро такие свойства начинают распространяться на целые категории произведений искусства,

то серьезность вызова многократно увеличивается. Говоря прямо, если (запланированное. – Ф. Б.) разрушение материала в определенный момент является авторским замыслом, то не является ли оно неотъемлемой частью произведения? Вправе ли реставратор вмешиваться в него? Если такого рода ситуация возникает, то реставратор должен привлечь для ее решения других специалистов- музейщиков, с которыми должен быть в состоянии коммуницировать.

Абсолютная необходимость в обмене технической информацией заставила представителей этой молодой, технологичной профессии (музейщиков) использовать научную терминологию, которая обычно не находит применения в гуманитарной области. По определению, данному Маделин Хоурс (Madeleine Hours)¹, реставратор находится в самом центре так называемой дилеммы Сноу². Она пишет: «Мы должны избегать разделения между культурой науки, слишком часто оперирующей непроверяемыми доказательствами, которые, как мы знаем, могут впоследствии быть оспорены, и культурой гуманитарной. Установление диалога предполагает уважение к иному образу мышления и в то же время требует морального усилия, а также переосмысления нашего языка и словаря*». Пока мы не пересмотрим используемый нами язык и словарь определений, так необходимое более тесное сотрудничество с другими музейщиками продолжит оставаться недоступным для нас. Такого рода взаимодействие (основанное на взаимопонятной коммуникации. – Ф. Б.) займет в будущем значительное место в области консервации.

Информационная сеть, ныне разрабатываемая в рамках сотрудничества Института Поля Гетти (GCI), Канадского института охраны природы (CCI), Канадской сети информации о наследии (CHIN), Международного исследовательского центра по сохранению и реставрации культурных ценностей (ICCROM), Международного совета по сохранению памятников и достопримечательных мест (ICOMOS) и Смитсоновского института (Smithsonian Institute), определенно ведет к более широкой доступности основанных на компьютерной технологии информационных ресурсов.

* Hours M. Origins and Prospects // Museum, vol. 34, no. 4 (1982), p. 23.

Мы можем ожидать появления мировой сети, которая позволит всем ведущим реставрационным организациям использовать общий информационный источник, включающий литературу и материалы, применяющиеся в реставрационной практике (но не ограниченный ими).

Документирование

Информация является движущей силой реставрации. Специалист должен знать как можно больше о материалах и особенностях создания объекта, с которым он работает, а также обо всех ранее предпринятых действиях. Кураторы и искусствоведы, в свою очередь, также должны определенно представлять, как реставрация может изменять произведение. В ходе практической работы реставратору понадобятся сведения о материалах и их возможном поведении – как о тех, из которых создано произведение, так и об использующихся сейчас для его реставрации. Поэтому консерватор должен иметь доступ к максимуму публикаций, а также к результатам исследований, имеющих схожую тематику, но еще не опубликованным. Ранее такая возможность физически отсутствовала даже для работников крупных профессиональных центров, имеющих специализированную библиотеку и сложное аналитическое оборудование. Ныне компьютерная сеть помещает информацию такого рода в категорию шаговой доступности. «Реставрационная информационная сеть» (CIN), разрабатываемая Институтом Поля Гетти, ставит своей задачей сделать доступной такую многостороннюю информационную структуру, включающую пользователей и заказчиков- меценатов (contributors).

Пробелы в нашей системе профессиональной подготовки должны быть заполнены и они будут заполняться. Просто невозможно дальше не обращать внимания на потребности в реставрации, возникающие у музейщиков естественных наук и техники. Также все менее приемлемо существование кураторов, не имеющих представления об особенностях материальной структуры произведений в их собраниях, а также реставраторов, не понимающих приоритетов музейных кураторов. Консервация естественным образом будет облекаться в разные формы. Вероятно, две главные области деятельности – превентивная

консервация и реставрация – будут разделены в некоторых организациях. Поскольку важность превентивной консервации приобретает все большее значение в работе реставратора, возможно создание постоянных должностей для такого рода специалистов.

Не исключено, что некоторые музеи предпочтут упразднить дорогостоящие реставрационные подразделения и привлечь реставраторов из частной сферы для работы под управлением штатного специалиста в области превентивной консервации, хотя такая практика вряд ли получит широкое распространение. Не является уже абсолютной редкостью, когда штатные музейные реставраторы начинают специализироваться в области превентивной консервации, поскольку их обязанности больше не предусматривают крупных собственно реставрационных проектов. Очевидно, что такая роль музейного реставратора требует тесного сотрудничества с кураторами и точного понимания основ их деятельности. Зеркальным отражением описанного является ситуация, в которой куратор имеет широкие познания в области практической реставрации. Таким представляется один из путей сближения столь разных профессий.

Вышесказанным очерчены, конечно же, лишь некоторые пути, по которым профессия реставратора может развиваться. Уже становится далеким тот день, когда всего-то пятьдесят пять лет назад мир впервые потребовал профессиональное сохранение культурного наследия. Сегодня это широко распространенная в мире профессия – полная сил, насыщенная технологиями и направленная на единую цель сохранения культуры.

Сиюминутные основания для консервации обычно носят прикладной характер: изучение или демонстрация [произведения], образовательные цели или организация зрелища – и являются лишь временными задачами. Что имеет непреходящее значение, так это то, что объект, который так или иначе задействован, должен физически выжить. Почему такое выживание объекта важно? Зачем сохранять вещи, время которых прошло? Важно ли нам, как выглядели тиранозавры? Влияют ли картины и скульптуры на нашу жизнь? Так ли важно, чтобы потомки могли слышать скрип деревянного корабля? Выживание объекта важно, потому что так проявляется память о развитии человека. Будущее неизвестно, а настоящее, короткий период действительности, постоянно

ускользает в прошлое. Наше наследие – это все, что мы знаем о себе. Все, что мы из него сохраним, останется единственным его памятником. Такой памятник является маяком во тьме времени, светом, направляющим дальнейшие шаги. Консервация является средством, которым мы сохраняем такой памятник. Как и музей как таковой, сохранение памятника направлено не в прошлое, а в будущее. «Зеркало заднего вида – это наш единственный хрустальный шар. Нет другого проводника по будущему, кроме аналогий из прошлого» (Нортроп Фрай³)».

Приведенные выше рассуждения Филипа Варда сосредоточены главным образом на проблеме взаимодействия и взаимопонимания разных специалистов – мастеров-реставраторов, музейных кураторов («музеологов», по терминологии Варда), ученых и других участников профессиональной деятельности по сохранению культурного наследия. Основой такого успешного сотрудничества видится в первую очередь осознанное понимание общих задач и возможных путей их решения, для чего требуется понимание как профессиональной специфики смежного вида деятельности, так и общность профессионального словаря, основанного во многом на терминах и методах точных наук, зачастую чуждых гуманитарии.

Другим важным и точным выводом, сделанным Вардом, является все большее проникновение современных синтезированных материалов в произведения искусства. Данное явление, упомянутое исследователем как одно из важнейших в будущем, действительно обретает, как мы можем видеть сегодня, все большую значимость [4]. Вдобавок, во времена Варда, виртуальные виды искусства, саморазрушающиеся объекты Бэнкси (Banksy) типа его «Девочки с шаром», временные инсталляции и перформансы еще не были приравнены к классическому художественному наследию. Но он уже почувствовал грядущую проблему в недолговечности новых материалов. Сегодня мы видим, как так называемые современные материалы, имеющие как ярых сторонников, так и противников, проникают в современное искусство самыми разными, иногда не вполне очевидными путями.

Самый явный пример демонстрируют нам создания «актуального» современного искусства. Их авторы часто осознанно используют недолговечные материалы, либо просто не озабочены их качеством [8]. Нередко такое произведение может обладать исключительной ценностью и широчайшей известностью. На современных художественных аукционах произведения постмодернизма оцениваются выше предметов классических эпох. Все свойства материальной структуры памятника, как явные, так и латентные, обретаемые в процессе бытования, становятся его неотъемлемой частью, включая и запланированное разрушение материала, из которого создан объект. Процесс, начавшийся при Варде и впервые им отмеченный, сегодня стал одним из признаков, «ценностью» современного искусства.

Существенное коварство кроется в технологии производства множества материалов, могущих быть использованными в качестве художественных, которые, имея вполне знакомое, привычное название, могут при этом иметь мало общего с хорошо известной старой, проверенной временем технологией производства. Приведем лишь один пример из многих возможных. Краска под названием капут мортум (*caput mortum*), оригинальная технология производства которой была известна с эпохи Ренессанса, достигла пика популярности в конце XVIII – XIX в. Ее нередко называли также «мумиевая коричневая» (*mummy brown*). Сырьем для ее производства, согласно оригинальной технологии, являлись мумии, во множестве импортировавшиеся в Европу из Египта в XIX столетии, от которых и образовалось название материала (*ил. 3*). Современная версия пигмента, продолжая носить хорошо узнаваемое историческое название, на самом деле является синтетическим материалом, который, конечно же, не имеет ничего общего с оригинальной технологией производства [3]. Другим путем проникновения новых материалов в старинные произведения искусства является реставрационная интервенция, когда при консервации или реставрации вместо материалов, идентичных использованным в оригинале, применяются новейшие разработки. Все труднее становится игнорировать очевидные преимущества современных технологий, при том что остается неуверен-

ность в их долговременной прочности и стабильности. Кроме того, что новейшие материалы не всегда аргументировано внедряются при реставрации, возникает и этический аспект проблемы.

Таким образом, текст Филиппа Варда сегодня следует воспринимать не только как его персональное видение будущего консервации-реставрации, но и как начало дискуссии о будущем консервации-реставрации, идеология и технология которой не только трансформируется со временем, но существенным образом трансформирует природу артефактов, которые должны быть сохранены в максимально неискаженном виде.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ **Маделин Хоурс** (1913–2005) – искусствовед, реставратор, куратор, исследователь произведений искусства. 1913–2005. Основные труды изложены в автобиографии 1987 г. «Жизнь, прожитая в Лувре» (*Une vie au Louvre*)

² В ходе своей лекции 7 мая 1959 г., позднее легшей в основу произведения «Две культуры и научная революция», широко обсуждавшейся по обе стороны Атлантики, британский писатель и ученый Чарльз Перси Сноу среди множества других тезисов назвал необходимость изучения законов термодинамики не менее важной, чем чтение произведений Шекспира. [5].

³ **Герман Нортроп Фрай** (Herman Northrop Frye, 14.07.1912, Шербрук, провинция Квебек – 23.01.1991, Торонто) – канадский литературовед, историк и теоретик культуры [2].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ф.Ю.* К истории формирования современного понимания роли реставрации в сохранении культурного наследия // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 58: Художественное образование. Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2021. С. 105–114.

2. Фрай Нортроп // URL: <https://bigenc.ru/c/frai-nortrop-cff4c3> (дата обращения: 30.06.2023).

3. A Pigment from the Depths // URL: <https://harvardartmuseums.org/article/a-pigment-from-the-depths> (дата обращения: 20.06.2023).

4. *Krahn A. H.* Numbers on objects: damaging errors. Museum. 1982. XXXIV. 1. P. 58–60.

5. *Snow C. P.* The Two Cultures and the Scientific Revolution : Rede Lecture, 1959 // URL: https://www.age-of-the-sage.org/scientist/snow_two_cultures.html (дата обращения: 21.06.2023)

6. *Ward Ph.* Conservation: keeping the past alive // *Museum*. Vol. XXXIV. № 1, 1982.

7. *Ward Ph.* The Nature of Conservation. A Race Against Time. Marina del Rey, CA: Getty Conservation Institute. 1986 // URL: http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/nature_of_conservation_english (дата обращения: 20.06.2023).

8. *Wilson K.* Drawing and Painting: Materials and Techniques for contemporary artists. Thames and Hudson, 2017.



1. Том Вессельман. Натюрморт № 30. 1963.
Масло, эмаль и синтетическая полимерная краска на композитной панели, коллаж из печатных рекламных объявлений, пластиковые цветы, дверь холодильника, пластиковые муляжи бутылок напитка «7 UP», глянцевая репродукция в раме, формованный металл. 122×167,5×10



2. Илья Кабаков. Автомат и цыплята. 1966. Дерево, папье-маше, фанера, холстина, штукатурка, гуашь. 113×102×56. ГТГ



3. Продавец мумий. Фото 1870.
© Harvard Art Museums/Fogg Museum



4. Выкраски оригинальной «коричневой мумии» (капут мортум).
 © Harvard Art Museums/Straus Center for Conservation and Technical
 Studies, Forbes Pigment Collection



5. Бэнкси. Девочка с шаром. 2006.
 Холст, акрил, встроенный шредер.
 Sotheby`s. Лондон

Применение компьютерных технологий в реставрации произведений живописи

В данной статье представлен краткий обзор научной литературы, посвященной применению компьютерных технологий в реставрации произведений живописи. Приведены примеры их практического использования для воссоздания разрушенных фресок и виртуальной реставрации произведений станковой живописи.

Ключевые слова: компьютерные технологии в реставрации; произведения живописи; фрески; реставрация живописи; виртуальная реконструкция живописи

**Vadim Parfenov,
Natalia Pimenova**

The Use of Computer Technologies in the Restoration of Paintings

This article presents a brief overview of the scientific literature on the use of computer technologies in the restoration of paintings. Examples of their practical use for recreating destroyed frescoes and virtual restoration of easel painting are given.

Keywords: computer technologies in restoration; works of painting; frescoes; restoration of painting; virtual reconstruction of painting

Введение

В последние годы в области исследования произведений живописи все более широкое применение получают компьютерные методы, которые основаны на анализе оптических изображений, получаемых с помощью цифровой фотографической съемки. Эти

методы используют для уточнения авторства конкретного мастера или принадлежности исследуемого произведения к той или иной художественной школе. К числу наиболее часто применяемых методов относятся статистические методы вейвлет-анализа, метод опорных векторов, метод нечеткой кластеризации, метод гистограмм яркости и некоторые другие [1, 5, 13, 23, 25, 26]. В ряде случаев их сочетают с использованием аналитических методов исследования из других научных областей, в том числе биометрии и медицины [22].

Другой важной и перспективной областью применения компьютерных методов является виртуальная реставрация произведений живописи, которая может быть использована для планирования реальных реставрационных работ или для виртуальной реконструкции исходного облика поврежденного или полностью утраченного памятника.

Анализ научной литературы, посвященной применению компьютерных технологий в реставрации произведений живописи, показывает, что используются три основных подхода.

1. Восстановление разрушенной настенной живописи на основе работы с оцифрованным изображением сохранившихся разрозненных фрагментов фресок, что позволяет собрать их воедино.

2. Виртуальная реконструкция утраченных фрагментов станковой живописи, когда работа проводится только с цифровыми изображениями без изменения самого произведения. Целью в этом случае является получение такого изображения поврежденного произведения, каким оно могло бы выглядеть в первоначальном виде или в результате реставрации.

3. Восстановление первоначального облика произведения в результате виртуального устранения искажений изображения, связанного с влиянием закрывающего его старого пожелтевшего лака и/или сетки кракелюр. По сути, в данном случае можно говорить о виртуальной реконструкции памятника.

В данной статье приведены наиболее интересные примеры применения компьютерных методов, которые могут дать читателю

наглядное представление о возможностях, которые открывает их использование в реставрации произведений живописи.

1. Компьютерные методы в реставрации произведений настенной живописи

Компьютерная техника уже давно и успешно используется для реставрации поврежденных и даже полностью разрушенных фресок в результате механических повреждений. Восстановление таких памятников возможно в результате совмещения и фиксации положения сохранившихся фрагментов стенописей. Такие работы относятся к числу сложнейших в современной реставрации, и с необходимостью их выполнения сталкиваются специалисты во многих странах мира. Поскольку количество фрагментов разрушенных фресок огромно (десятки и даже сотни тысяч единиц), традиционный метод их ручной сборки является чрезвычайно трудоемким. Поэтому очень актуальна задача автоматизированной сборки фрагментов фресок при помощи компьютерных методов обработки оптических изображений. Один из самых интересных примеров практической реализации такого подхода связан с реставрацией фресок в базилике Святого Франциска в итальянском городе Ассизи.

В течение многих веков своды и стены этой базилики украшали фрески, созданные лучшими итальянскими мастерами эпохи Возрождения – Чимабуэ, Джотто, Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти, но 26 сентября 1997 г. из-за землетрясения обрушились фресковые своды одной из капелл, построенной еще в XIII в. Из-за этого фрески, принадлежащие кисти знаменитых художников Джотто (*ил. 1*) и Чимабуэ (*ил. 2*), оказались разрушены. Казалось, что эти бесценные художественные творения утрачены безвозвратно, но благодаря опыту и вере в успех реставраторов их удалось частично восстановить.

На реставрацию росписей потребовалось девять лет кропотливой работы специалистов и внушительное финансирование в сумме 2 млн евро. По приблизительным подсчетам, после обрушения фресок образовалось около 250 тыс. фрагментов окрашенной шту-

катурки. При использовании традиционного подхода, основанного на индивидуальном подборе и соединении между собой отдельных сохранившихся фрагментов, для реставрации стенописей требовалось огромное количество времени, поэтому реставраторы решили прибегнуть к помощи компьютерных технологий. Эту работу возглавил профессор кафедры информационных и телекоммуникационных технологий Римского университета Сапиенца Джованни Аттолико [4].

На начальном этапе работы все фрагменты живописи были отсканированы при помощи цифровой фотокамеры с разрешением 6000×7000 пикселей. Далее, используя стандартный язык программирования C++, команда программистов разработала специальное приложение, предназначенное для совмещения изображений фрагментов. Сначала в цифровых изображениях фрагментов выделяли их контуры, которые записывали на жесткий диск компьютера в виде отдельных графических файлов. Далее компьютерная программа сама предлагала возможные варианты совмещения фрагментов, которые сперва собирались в электронном виде, а затем в реальности (с помощью цветных фотографий). Здесь следует сказать, что, благодаря счастливому стечению обстоятельств, незадолго до землетрясения была выполнена детальная цветная фотосъемка всех стенописей базилики Святого Франциска, которая стала большим подспорьем в работе специалистов.

Автоматизация процесса сборки фрагментов позволила существенно ускорить работу. Это было очень важно, так как, к примеру, фреска Джотто «Св. Иероним» из-за землетрясения рассыпалась на 80 тысяч фрагментов, из которых путем ручной сборки реставраторы за пять лет смогли собрать вместе только половину. При использовании же компьютерной сборки работа пошла в разы быстрее, и в результате фреска была восстановлена (*ил. 1 в*). Специалистам очень помогло то, что краски на фресках Джотто имеют яркие цвета. Поэтому с помощью разработанного программного обеспечения изображения фрагментов фресок на экране компьютера легко совмещались с их изображениями на фотографиях. При этом положение каждого фрагмента тщательно

подбиралось таким образом, чтобы добиться наибольшего соответствия его положению в оригинальном изображении [4]. Для этого реставраторы раскладывали на столе фотографии отдельных частей фрески, напечатанные в натуральную величину, и поверх них укладывали соответствующие фрагменты фресок, найденные с помощью компьютера. Для того чтобы было легче производить поиск правильного местоположения фрагмента, каждому из них присваивался индивидуальный номер.

Гораздо сложнее обстояло дело с восстановлением живописи Чимабуэ в своде алтаря, так как одна из четырех находившихся здесь фресок – с изображением евангелиста Матфея – разбилась на 120 тысяч фрагментов (ил. 2 б). При этом один только лик этого святого рассыпался на 300 частей [15]. Поэтому восстановление живописи Чимабуэ оказалось чрезвычайно сложной и трудоемкой задачей. К сожалению, удалось собрать только около одной четверти этой фрески (ил. 2 в). В процессе работы реставраторы столкнулись с серьезной проблемой. Из-за изменения оригинальных цветов фрески, которое происходило на протяжении многих столетий, в ее изображении присутствовали в основном оттенки красного и желтого цветов. Из-за этого при сборке фрески пришлось полагаться преимущественно на работу компьютерной программы, которая позволяла вести поиск стыкующихся между собой фрагментов по совпадению линий их контуров. Таким образом выбирались наиболее вероятные варианты соединения фрагментов, причем в некоторых случаях этот выбор ограничивался только одним вариантом сборки.

Результаты данного проекта вызвали неоднозначные оценки специалистов, особенно в отношении качества изображения святого Матфея. Однако сам факт восстановления полностью разрушенных фресок базилики Святого Франциска является существенным достижением специалистов, принимавших участие в их реставрации. Без всяких сомнений, данный проект позволил вывести технологию графической обработки изображений и автоматизации процесса реставрации произведений живописи на качественно новый уровень [4].

Еще один интересный пример применения компьютерных технологий связан с реставрацией фресок Мантеньи в другом итальянском городе – Падуе. Они пострадали в марте 1944 г., когда союзные войска обстреляли церковь Эремитани и почти полностью разрушили находившуюся в ней часовню Оветари. В результате этого инцидента фрески Мантеньи рассыпались на мелкие куски – их было 88 тыс. штук, включая фрагменты штукатурки и кирпичей разрушенных стен часовни.

Все эти крошечные фрагменты были подняты из-под обломков и бережно сохранены. В течение многих лет они хранились в ящиках в архиве в Риме, но в 1992 г. они были очищены, сфотографированы и отсортированы. В 2000 г. началась реализация проекта «Mantegna», целью которого была реконструкция фресок на основе черно-белых фотографий, сделанных в промежутке между 1900 и 1920 гг. Для реализации данного проекта также было разработано специальное программное обеспечение. Оно позволяло разместить крупные фрагменты, имеющие отчетливо различимое изображение, в соответствии с их расположением на фотографии восстанавливаемой фрески. Таким образом было локализовано 789 фрагментов из первой сцены – «Святой Джакомо перед Ероде» и 437 фрагментов из второй сцены – «Поход к страданию Святого Джакомо» [14]. Результатом реализации проекта «Mantegna» стало необычное экспозиционное решение, при котором в часовне Оветари были установлены черно-белые панели с фотографическим изображением разрушенных фресок (на их исходном месте), поверх которых были смонтированы уцелевшие фрагменты фресок. Эта кропотливая работа продолжалась в течение шести лет, и хотя восстановленные фрагменты составляют лишь около $\frac{1}{10}$ поверхности оригинальных фресок, полученный результат является весьма впечатляющим.

Аналогичный подход был использован российскими специалистами при восстановлении стенописей церкви Успения Богородицы 1352 г. на Волотовом поле в Великом Новгороде, которая была разрушена во время Великой Отечественной войны. Новгородские реставраторы извлекли из завалов более 1,5 млн

фрагментов живописи XIV в. Как уже говорилось, сборка стенописей вручную требует огромного количества времени, но есть и другая проблема – фрагменты фресок в процессе подбора подвергаются механическому воздействию, из-за чего их края сглаживаются. Это еще более затрудняет работу. Поэтому здесь, как и при восстановлении фресок в Ассизи и Падуе, была предпринята попытка автоматизировать процесс сборки. Специально разработанная компьютерная программа позволяла находить фрагменты, состыковывающиеся между собой, и делала это довольно быстро: за пять минут удавалось проанализировать около 190 фрагментов и найти среди них до 18 стыков. Далее реставратор уже визуально проверял точность выполненной компьютерной сборки, так как полностью доверять такую важную работу компьютерной технике пока преждевременно. В итоге удалось восстановить разрозненные фрагменты живописи в виде целостной композиции [17].

2. Виртуальная реконструкция как новый подход к реставрации произведений живописи

Перспективным направлением применения компьютерных технологий является виртуальная реставрация произведений живописи. В данном случае речь идет об использовании компьютерных методов обработки цифровых оптических изображений с целью показать зрителю, как изначально могло выглядеть нуждающееся в реставрации произведение без использования реального реставрационного вмешательства. Наглядным примером компьютерной виртуальной реставрации является улучшение качества изображения, а также возвращение цветовой палитры произведений живописи, на поверхности красочного слоя которых имеется потускневший от времени лак или сетка кракелюр. В более сложном варианте возможно компьютерное визуальное моделирование утраченных фрагментов исходного изображения.

Одним из первых и наиболее эффектных примеров является компьютерная реставрация одного из самых известных в мире произведений живописи – картины «Мона Лиза», выполненная

американским физиком Джоном Асмусом. В середине 1980-х гг. он оцифровал изображение этого произведения, а затем используя методы гистограмм яркости изображений и обратное Фурье-преобразование, смог нивелировать негативное влияние лака и кракелюра и получить изображение, которое показывает, как могла выглядеть эта картина в то время, когда над ней работал великий Леонардо да Винчи (ил. 4, 5) [19].

Примерно по такому же пути пошли специалисты в области компьютерных технологий в наше время при работе над восстановлением облика полотна «Покаяние Джейн Шор в церкви Святого Павла», написанного художником Уильямом Блейком в 1793 г. и хранящегося сегодня в галерее Тейт в Лондоне. Оно было покрыто толстым слоем очень темного лака (ил. 5а), который искажает реальную цветовую гамму произведения. Обычно такую проблему реставраторы устраняют путем удаления лака, но утоньшение лаковой пленки является очень сложным и рискованным процессом, поскольку в результате неудачной реставрации произведение может потерять уникальные свойства старого полотна – так называемую патину времени. Но хуже другое – из-за чрезмерной очистки могут быть утрачены также верхние слои живописи – лессировки. В случае с картиной «Покаяние Джейн Шор в церкви Святого Павла» эти проблемы удалось решить с помощью компьютерных методов, и теперь зритель имеет возможность увидеть ее первоначальное изображение.

В ходе компьютерной виртуальной реставрации данной картины был использован метод CLAHE (Contrast Limited Adaptive Histogram Equalization), позволивший осветлить и увеличить контрастность изображения (ил. 5б), а также метод DCPS (Dark Channel Prior Statistics), с помощью которого удалось улучшить качество изображения посредством повышения резкости. В результате этих процедур изображение картины стало более ярким и четким, но его цветовая гамма приобрела желтоватый оттенок (ил. 5в). Впрочем, данный недочет можно легко устранить путем дополнительной обработки цифрового изображения с использованием стандартных графических редакторов (например, программы Adobe Photoshop) [11].

Кроме того, компьютерные технологии позволяют предвидеть результат действий, которые могут быть выполнены в процессе реальной реставрационной работы, оценить последствия различных вариантов реставрационных вмешательств и выбрать такой вариант нанесения тонировок или восполнения утрат, который не приведет к искажению оригинального авторского замысла [10, с. 115].

Подтверждением сказанного являются результаты работ по компьютерной реставрации портрета «Мальчик с ружьем» неизвестного художника из собрания музея-заповедника «Дмитровский Кремль» (холст, масло, 81,5×67,5 см), которая проводилась в ГосНИИР. Эта картина поступила на реставрацию в плачевном состоянии. В изображении лица мальчика на этой картине был утрачен ряд важных частей, включая левый глаз, часть носа и верхнюю губу (ил. 6а). Очевидно, что без восполнения этих утраченных деталей невозможно достигнуть целостности восприятия портрета. Но такое масштабное реставрационное вмешательство означало бы существенное внедрение в «ткань» произведения. Поэтому было принято решение прибегнуть к восполнению утрат, сочетая традиционную реставрацию с использованием методов компьютерного моделирования. На первом этапе оцифрованное изображение лица мальчика было разделено по оси симметрии пополам и зеркально скопировано таким образом, чтобы левый глаз портрета занял место правого. С полученного таким образом эскиза была снята калька, после чего рисунок был переведен на места утрат, а затем оставшиеся места утрат были затонированы. Реконструированное изображение, явившееся результатом этой сложной работы, показано на ил. 6б.

Интересным современным развитием компьютерных методов восстановления изображений произведений живописи являются работы по виртуальной реконструкции портрета «Пожилой мужчина в военной форме» кисти Рембрандта из коллекции американского Музея Пола Гетти [29]. При рентгеновском исследовании этой картины под красочным слоем неожиданно было обнаружено еще одно портретное изображение, но очень низкого качества (ил. 7).

Как предполагают искусствоведы, рентгеновская съемка выявила записанный портрет другого человека. По-видимому, Рем-

брандт отказался от исходного замысла и повторно использовал холст для создания другой картины. Специалисты Музея Гетти поставили перед собой задачу улучшить качество этого скрытого изображения с тем, чтобы определить, кто был изображен на этом портрете. Но с технической точки зрения это сверхсложная задача, решение которой, помимо компьютерного моделирования, требует использования новейших физических методов исследования красочных слоев произведений живописи. Для того чтобы отработать методику восстановления исчезнувшего портрета, специалисты музея решили изготовить модельный образец (экспериментальный макет) портрета с записью. В настоящее время этот масштабный научный проект близится к завершению, и очень скоро тайна картины Рембрандта будет разгадана.

Говоря о дальнейших перспективах развития компьютерных методов реставрации произведений живописи, следует сказать об использовании нейронных сетей. В настоящее время нейронные сети получают все более широкое распространение, в том числе для обработки цифровых оптических изображений. Совсем недавно с использованием данной компьютерной технологии производилось виртуальная реставрация картины Рембрандта «Ночной дозор» [14; 22; 27; 28]. Это очень интересный проект, и его описание требует подробного рассмотрения. С учетом того, что использование нейронных сетей постепенно становится отдельным направлением в области применения компьютерных методов в реставрации произведений живописи, авторы намерены обратиться к этой теме в отдельной работе.

В данной статье представлен краткий обзор научной литературы, посвященной применению компьютерных методов в реставрации произведений живописи. Приведенные примеры показывают высокую эффективность использования компьютерных технологий для решения самых разнообразных и актуальных задач в современной музейной практике. Необходимо заметить, что, помимо реставрации, очень перспективным направлением применения компьютерной техники является атрибуция произведений живописи, но эта область требует отдельного серьезного рассмотрения.

Тем не менее заинтересованный читатель может самостоятельно ознакомиться с этой тематикой [см.: 7; 8; 9; 13].

В заключение авторы статьи выражают надежду, что приведенная в статье информация будет способствовать популяризации компьютерных методов и приведет к их более широкому внедрению в реставрационную практику и исследование произведений живописи.

Благодарим Л. В. Николаеву за полезные обсуждения тематики данной статьи.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Асмус Дж., Парфенов В. А.* Лазерные и оптико-электронные методы документирования, анализа и создания копий произведений искусства. СПб. : СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2016. 168 с.

2. *Быкова М. А.* Компьютерное проектирование в реставрации // Реставрация музейных ценностей. Вестник. М. : 2/2000–1/2001. № 6–7. С. 24–27.

3. *Быкова М. А.* Реставрация картин и компьютерные технологии // ArtAtelier Marina Bykova. URL: <http://www.artatelier.ru/index.php?id=8&cat=21&lib=383> (дата обращения: 07.06.2022).

4. *Виллан Ф.* Программы спасают фрески. Опубл. в : «Computerworld Россия». 1 фев. 2000. № 3(212). 27 с. // OSP – Гид по технологиям цифровой трансформации. URL: <https://www.osp.ru/cw/2000/03/2722/> (дата обращения: 05. 06. 2022).

5. *Грушников А. В.* Аутентификация произведений живописи по цифровым изображениям // Всероссийский журнал научных публикаций. 2011. № 6. С. 5–6.

6. *Иттен И.* Основы цвета. URL: <http://www.snlp.org.ru/> (дата обращения: 22.11.19).

7. *Кастальская-Бороздина Н. К.* Способ исследования произведений живописи на предмет их подлинности и сохранности // PatentDB. Патент 2297725. URL: <https://patentdb.ru/patent/2297725> (дата обращения: 22.11.2019).

8. *Кастальская-Бороздина Н. К.* «Способ идентификации произведений живописи на предмет их авторства» [Электронный ресурс] PatentDB. Патент 2333613. URL: <https://patentdb.ru/patent/2333613> (дата обращения: 05.06.2022).

9. *Кастальская-Бороздина Н. К.* «Способ исследования и идентификации живописных произведений культуры» // PatentDB. Патент 2533319. URL: <https://patentdb.ru/patent/2533319> (дата обращения: 05.06.2022).

10. *Козак Ю. Г.* Детский портрет «Мальчик с ружьем» // Художественное наследие / РИО. ГосНИИР. М. : 2006. Вып. №23(53). 194 с. С. 111–116.

11. *Кокошкин А. В., Коротков В. А., Коротков К. В., Новичихин Е. П.* Применение методов цифровой обработки изображений для целей реставрации объектов изобразительного искусства // Журнал радиоэлектроники. 2018. Вып. 9. С. 1–16.

12. *Лемьтская Д. Е.* Информационные технологии в реставрации архитектурного наследия : учебное пособие / Д. Е. Лемьтская. Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2020. 36 с.

13. *Мурашов Д. М., Березин А. В., Иванова Е.Ю.* Сравнение изображений картин по информативным фрагментам // Машинное обучение и анализ данных. Т. 1, № 8. 2014.

14. «Ночной дозор» восстановлен в оригинальном размере // Архив (artchive.ru). URL: https://artchive.ru/news/4678~Nochnoj_dozor_vosstanovlen_v_original'nom_razmere?ysclid=liw4zr5me8193485713 (дата обращения: 20.06.2022).

15. Реставраторы вернули в Ассизи фрески Джотто и Чимабуэ // lenta.ru : [новостная лента]. URL: <https://lenta.ru/news/2006/04/06/assisi/> (дата обращения: 07.06.2022).

16. *Самохин А.* Восстание подлинников // Культура. Духовное пространство русской Евразии. 2015. Вып. 34. 12 с.

17. *Фирсова О. Л., Шестопалова; Анисимова Т. И., Зотов А. В., Поневаж В. П., Чумаков П. Ф.* Использование компьютерной технологии при реставрации живописи XIV в. церкви Успения на Волотовом поле // Материалы Междунар. науч.-практ. конф. М. : Индрик, 2005. 304 с. С. 20–25.

18. A Day of Memory in Assisi // ItalianNotebook. URL: <http://www.italiannotebook.com/events/assisi-earthquake/> (дата обращения: 05.06.2022).

19. *Asmus J. F, Bernstein R., Dave J. V, Myer H. J.* Computer enhancement of the Mona Lisa // Perspectives in Computing. Vol. 7. P. 11–22 (1987).

20. *Asmus J., Parfenov V.* Characterization of Rembrandt self-portraits through digital-chiaroscuro statistics // Journal of Cultural Heritage. Vol. 38, July–August 2019, P. 167–173. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207418303716?via%3Dihub> (дата обращения: 20.11.2019).

21. Earthquake Restoration in Assisi and New Challenges in Emilia-Romagna. URL: <https://www.annesitaly.com/2012/06/11/earthquake-restoration-in-assisi-and-new-challenges-in-emilia-romagna/> (дата обращения: 05.06.2022).

22. *Friedman T., Lurie D. J., Shalom A.* Authentication of Rembrandt's Self-portraits through the use of facial aging analysis // *The Israel Medicine Association Journal*. 2012. Vol. 14. P. 591–594.

23. *Jafarpour S., Polatkan G., Brevdo E., Hughes S., Brasoveanu A., Daubechies I.* Stylistic analysis of paintings using wavelets and machine learning. P. 1220–1224 in 17th European signal processing conference (EUSIPCO 2009) (Glasgow, Scotland, 24–28 August 2009). IEEE (Piscataway, NJ), 2009.

24. *Johnson C. R., Hendriks E., Berezhnoy I. J., Brevdo E., Hughes S. M., Daubechies I., Li J., Postma E., Wang J. Z.* Image processing for artist identification computerized analysis of Vincent van Gogh's painting brushstrokes // *IEEE Signal Process.* 2008. N 25(4). P. 37–48.

25. *Lyu S., Rockmore D., Farid H.* Digital techniques for art authentication // *Proceedings of the National Academy of Sciences*. 2004. Vol. 87. No. 7. P. 1062–1078.

26. *Mandelbrot B.* The fractal geometry of nature. New York. 1982.

27. Missing pieces of The Night Watch // Rijksmuseum. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/operation-night-watch/story/missing-pieces> (дата обращения: 05.06.2022).

28. Rembrandt's The Night Watch painting restored by AI // BBC. URL: <https://www.bbc.co.uk/news/technology-57588270> (дата обращения: 05.06.2022).

29. *Trentelman K., Janssen K., Snickt G., van der, Szafran Y., Woollett A. T., Dik J.* Rembrandt's An Old Man in Military Costume: the underlying image re-examined // *Applied Physics A* (2015) 121:801–811. DOI: 10.1007/s00339-015-9426-3

30. Unveiling the invisible: mathematical methods for restoring and interpreting illuminated manuscripts *Heritage science journal*. URL: <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-018-0216-z#Sec6> (дата обращения: 05.06.2022).



а

б

в



а

б

в

1. Базилика Святого Франциска в Ассизи.

Фреска Джотто «Св. Иероним»:

а – до землетрясения; б – после землетрясения;

в – после реставрации

2. Базилика Святого Франциска Ассизи.

Фреска Чимабуэ. Свод с изображением Евангелистов над алтарем,

(а – до землетрясения; б – после землетрясения;

в – после реставрации)



3. Часовня Оветари в Падусе. Фрагмент фрески Мантеньи после реставрации



а



б

4. Леонардо да Винчи. Фрагмент картины «Мона Лиза»: а – оригинал произведения; б – после компьютерной реставрации



5. Картина Уильяма Блейка
«Покаяние Джейн Шор
в церкви Святого Павла»:
– оригинал произведения;
– вид картины в результате
применения метода CLANE;
– результат комбинация
методов CLANE и DCPS)



а



б

б Фрагмент картины «Мальчик с ружьем»:
а – до реставрации; б – после реставрации



7. Рембрандт. «Пожилой мужчина в военной форме»:

a – оригинал произведения;

b – рентгеновское изображение другого, более раннего, портрета на том же холсте

Опыт реставрации картины А. Н. Скляренко «Подсолнухи»

В статье суммируется опыт консервации картины «Подсолнухи» известного российского художника А. Н. Скляренко¹, основанный на применении современных технологических решений для работы с произведениями станковой живописи новейшего периода. Особенности реализованного проекта заключаются в использовании полимерных адгезивов, транспарентного планшетного подрамника, полиэфирной ткани, а также в сохранении читаемости надписи на тыльной стороне основы.

Ключевые слова: реставрация живописи; консервация живописи; методика консервации живописи; транспарентная планшетная система; укрепление красочного слоя; прозрачные реставрационные материалы

Tong Xinyuan

Experience of Restoration of the Painting “Sunflowers” by A. Sklyarenko

The article summarizes the experience of conservation of the painting “Sunflowers” by the famous Russian artist A. N. Sklyarenko. Technological solutions drawn from the experience of modern restoration, relevant for working with easel painting of the latest period, were used to perform the restoration. The features of the implemented project consist in the use of polymer adhesives, transparent tablet stretcher, polyester fabric, as well as in maintaining the readability of the inscription on the back of the base.

Keywords: restoration of painting; conservation of painting; methods of conservation of painting; transparent tablet system; reinforcement of the paint layer; transparent materials

В 2000-х гг. в методический фонд кафедры реставрации живописи Института имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская

академия художеств имени Ильи Репина) поступила картина¹. Ее состояние сохранности в целом было хорошее, однако некоторая жесткость грунта и красочного слоя привела к образованию «грядок» краски у краев картины, из-за чего требовалась консервация произведения. Поскольку при создании картины художник использовал фактурную технику живописи, некоторые области натюрморта при изменении натяжения холста склонны отслаиваться от основы, в результате чего образуются небольшие утраты. Подрамник глухой, но имеет крестовину. На тыльной стороне холста имеются две авторские надписи, выполненные разным материалом и имеющие историческое и атрибуционное значение.

Картина представляет собой натюрморт под названием «Подсолнухи», выполненный российским художником Андреем Николаевичем Скляреном, что подтверждается каталожными данными, надписями на тыльной стороне и самим автором. Размер произведения 40×49,5 см, холст прямоугольный, техника исполнения – масляная живопись. На тыльной стороне в верхнем левом углу имеется надпись прописными буквами: «СКЛЯРЕНКО А. Н-Т (С ПОДСОЛНУХОМ) 1994, 50×40, Х. М.». Вторая надпись, в правой верхней части: «СКЛЯРЕНКО А. ПОДСОЛНУХИ, 40×50 Х. М. 1996». Одна надпись выполнена графитом, вторая, вероятно, маркером (*ил. 1 а, 3*).

Произведение «Подсолнухи», по всей видимости, можно отнести к одному из ранних периодов творчества художника, к категории этюдов, подготовительных работ для создания более значимых полотен.

Однако и в этой небольшой картине можно увидеть высокое профессиональное мастерство, оригинальность творческого мышления, стремление к поискам и экспериментам, соотношенным с основами современной академической школы.

На желто-красном фоне южного заката изображен натюрморт с букетом подсолнухов. Ими наполнена плетеная корзина, сверху помещается небольшой букет из сорванных маков. На переднем плане угадывается полоска земли, на которой стоит корзина с цветами, на заднем плане – некая постройка, вероятно, сельская мазанка, крыша которой почти растворилась в алеющем жаре заката.

К работе по консервации произведения приступили в декабре 2021 г. Тогда из методического фонда кафедры реставрации живописи произведение переместили в реставрационную лабораторию для проведения необходимых реставрационных исследований.

Исследование

Проведенные исследования позволили установить следующее. С помощью видимой люминесценции поверхности живописи в УФ-лучах выявлено, что как таковое лаковое покрытие на картину не наносилось². Вместо этого с целью сделать некоторые краски в процессе работы менее густыми живопись выполнялась с добавлением в краску лака и разбавителя. Произвольное количество лака в краске при проведении исследования с использованием УФ-лучей выражается в разной интенсивности люминесценции на разных участках картины, что является довольно типичным для современных произведений. Данные области различной УФ-люминесценции в целом коррелируют с особенностями трактовки формы художником.

Так, изображение маков имеет темно-фиолетовое свечение, в то время как фон и листья подсолнухов демонстрируют цвет люминесценции от светло-зеленого до темного бледно-зеленого (*ил. 2 а*).

Фото, выполненное в ближнем ИК-диапазоне в отраженном свете, позволило установить, что сохранность живописи удовлетворительная, скрытые утраты и изменения контуров отсутствуют³. Красочный слой выполнен пигментами, не имеющими прозрачности в используемом ИК-диапазоне. В целом можно сказать, что видимая в ближнем ИК-диапазоне в отраженном свете картина соответствует изображению, наблюдаемому невооруженным взглядом.

Исследование в ближнем ИК-диапазоне, выполненное, в отличие от предыдущего, в проходящем свете, выявило ярко выраженную разницу в плотности красочного слоя. Например, подсолнухи и корзина написаны плотной, фактурной краской, в то время как небо, тень на корзине – тонким красочным слоем, с мягко написанными, сглаженными цветовыми переходами (*ил. 1 б*).

Стратиграфия поперечного среза (проба от верхнего правого угла, из изображения оранжевого фона), выполненная методом оптической микроскопии в отраженном свете и УФ-лучах, показала, что грунт очень тонкий, местами исчезающий, а основную толщину поперечного среза образует красочный слой, имеющий красно-оранжевый цвет в той области, откуда была взята проба (ил. 2б). В УФ-лучах красная живопись показывает большое количество крупных красных частиц, а также желтых и белых вкраплений⁴.

Исследование методом инфракрасной Фурье-спектроскопии установило, что состав грунта – масло и цинковые белила, а также гипс и мел; состав красочного слоя – масло, цинковые белила, железооксидный пигмент, кобальт фиолетовый, красный кадмий, каолин, мел⁵.

Рентгенограмма также подтвердила сделанный на основе предыдущего исследования вывод, показав ярко выраженные выглядящие белыми белильные мазки и темные области тонко написанных теней с хорошо читающейся фактурой холста⁶.

Рентгенофлуоресцентный анализ позволил на основе выявленных с его помощью неорганических элементов определить некоторые художественные материалы, использованные при создании картины. Так, были выявлены грунт на основе цинковых белил, а также краски на основе синего кобальта, красной земли (охры), красного кадмия, цинковой желтой⁷.

Сравнение волокон авторского холста, изученных с помощью оптического микроскопа, и эталонных образцов показало, что авторское волокно – лен.

Сведения, лично сообщенные автором произведения относительно создания картины, не противоречили выявленным технологическим особенностям, подтвердив сознательное использование фактурного, пастозного живописного слоя.

В результате интерпретации обобщенных результатов исследований, проведенных для составления проекта реставрации, был сделан ряд выводов. Вероятно, авторский грунт выполнен с большим содержанием цинковых белил, являясь при этом эмульсионным. Картина имеет деформации основы, так называемые «фалды»,

по периметру и углам подрамника. Живопись на светах фактурная, толстая, образующая особенно фактурные мазки на отдельных участках. Общая жесткость грунта и красочного слоя приводит к образованию жестких «грядок» и отслоений (расслоений) краски у краев картины. Подрамник не годен для дальнейшей эксплуатации. Очевидно, что картина нуждается в комплексе консервационных работ для ее успешной экспозиции.

Реставрация

Составленная программа реставрации (план работ) предполагала одной из главных задач сохранить атрибутирующие надписи на тыльной стороне картины, являющиеся существенной составляющей ценностного восприятия произведения. Толстый красочный слой на фактурных участках живописи легко расслаивается, что приводит к образованию частичных утрат верхних слоев живописи. Поэтому опасно пытаться устранить деформации холста, просто подтягивая холст, даже после выполненного укрепления.

Авторский холст не требует дублировки: он прочный, равномерного плетения, не успел стать ветхим и хрупким. Однако очевидна необходимость наличия прочного основания для него, которое бы не допускало неизбежных провисаний основы, несущей жесткий, фактурный красочный слой. Сильная натяжка холста и ее возможное неравномерное ослабление при колебании окружающей влажности может вызвать дальнейшее образование утрат живописи, особенно в ходе транспортировок. При этом желательно, как было отмечено в задании на реставрацию, сохранить видимость авторских надписей на тыльной стороне картины [см. 3].

Принято решение при выполнении реставрации не применять дублирование холста в силу хорошей сохранности авторской основы, ограничившись подведением реставрационных кромок, которые позволят безопасно натягивать в целом крепкий авторский холст. Решено заменить очевидно ненужную процедуру дублирования авторской основы использованием прозрачной планшетной системы, не требующей при натягивании холста на подрамник значительного натяжения, способного спровоцировать появление

новых вздутий, отставаний и расслоений красочного слоя. При этом полностью сохраняется видимость авторских надписей на тыльной стороне картины, получающей надежную поддержку.

Реставрация произведения, таким образом, требовала использования ряда современных технологических и методических решений. В частности, техническими особенностями проекта предполагалось сделать использование прозрачного планшетного подрамника, полиэфирной ткани, прозрачных синтетических адгезивов. а также сохранение читаемости надписей с тыльной стороны основы как одну из составляющих реставрационного задания.

В связи с тем, что на фактурных участках картины наблюдалось отставание и расслоение толстого красочного слоя, выполненного, вероятно, в несколько сеансов и оттого имеющего местами непрочную межслойную связь, было решено производить укрепление синтетическим полимером методом многократной пропитки (импрегнации). Укрепление картины решили выполнять на вакуумном столе низкого давления, что позволяло увеличить проникновение адгезива в структуру произведения и исключить возможную деформацию основы в процессе укрепления, наоборот, выравнивая ее [6]. Картина, аккуратно снятая с подрамника, после ее пропитки адгезивом и его частичного подсыхания положена на стол тыльной стороной вниз, по краям накрыта пленкой Melinex. Включен отвод воздуха от области картины. На укрепляемый участок наносился 5-й % раствор адгезива BEVA 371, разогретого до температуры 65 °С. Каждая последующая пропитка проводилась после подсыхания предшествующего слоя в течении 20–30 минут. Укрепление выполнено по всей поверхности картины.

После завершения профилактического укрепления и полного высыхания адгезива картина перевернута лицевой стороной вниз, чтобы удалить поверхностные загрязнения с оборотной стороны. Была выполнена проба расчистки мягкой канцелярской резинкой, что дало хороший результат. С ее помощью очищена вся тыльная сторона картины. Крошки ластика убирались пылесосом. Область надписи, выполненной графитом, аккуратно обходилась по контуру.

После этой операции выполнено дублирование авторских кромок. Дублировочные кромки для картины было решено выполнить с использованием тонкой (важное условие при использовании планшетного подрамника) и прочной акриловой ткани. Данная технология позволила избежать «пропечатывания» кромок на лицевую сторону картины, часто возникающего со временем при использовании жестких клеев и плетеной ткани, сравнимой по толщине с авторским холстом.

Подрамник дополнили прозрачной планшетной системой, прикрепив на подрамник планшет, поддерживающий холст с тыльной стороны, который заменяет дублировку. Это позволяет избежать чрезмерного натяжения холста при закреплении его на подрамнике и послужит профилактикой возможного провисания в дальнейшем. Решено использовать планшет из тонкого поликарбоната, обладающий полной прозрачностью. Данный материал позволяет видеть надпись на оборотной стороне, контролировать состояние авторского холста, а также полностью защитить холст от механических воздействий с тыльной стороны и не допустить его провисания.

Картина натянута на подрамник с помощью нержавеющей тонких скобок, минимизирующих образование отверстий в холсте и подрамнике при натягивании холста, и щипцов для натяжки. Натяжка велась от центра к краям. Кромки подвернуты с тыльной стороны и закреплены с помощью скобок меньшего размера на планках подрамника. Подрамник незначительно разбит на клинках.

В результате картина стабилизирована, может экспонироваться и транспортироваться без существенных ограничений, что было вскоре подтверждено на практике. Также существенным является сохранившаяся возможность прочесть собственноручную подпись художника на тыльной стороне картины (*ил. 3*).

Отсутствие на картине лакового покрытия, вероятно, является частью авторского замысла. Поэтому после удаления незначительных остатков адгезива с поверхности живописи картина не покрывалась лаком, сохранив матовую поверхность.

Таким образом, выполнена технически современная комплексная консервация и реставрация картины с сохранением читаемости

надписи с тыльной стороны. Процесс реставрации сопровождался подробной фотофиксацией, а также исследовательской работой. В ходе последовавшей вскоре после завершения реставрации двухмесячной экспозиции⁸ картина продемонстрировала неизменное, стабильное состояние сохранности в условиях значительного колебания температуры и относительной влажности, характерного для небольшого выставочного зала, расположенного в непосредственной близости от реки и не снабженного специализированной климатической установкой (ил. 4).

Методика использования прозрачной планшетной системы, которая была рассмотрена в статье, не впервые реализована на практике и обладает рядом очевидных преимуществ. Натягивание авторского, в том числе недублированного, холста на подрамник, дополненный планшетом, возможно без особых усилий. В этом случае холст приобретает надежную поддержку по всей поверхности, предотвращающую провисание в результате изменений факторов окружающей среды, которые неизбежны при хранении, транспортировке и экспонировании произведения, а также механическую защиту. Следовательно, проявляются многие преимущества дублирования холстов, достигаемые без их склейки. При этом сохраняется практически полная видимость тыльной стороны, что позволяет лучше отслеживать возможные изменения сохранности холста, а также обеспечивает доступность всех заметок, надписей и подписей, которые часто играют важную роль в атрибуции произведения, а также в определении его художественной, коллекционной и исторической ценности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Методический фонд кафедры реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Дар художника профессору А. Б. Алешину (1945–2009).

² Исследование видимой люминесценции поверхности живописи в УФ-лучах выполнено Тун Синьюань.

³ Исследование в ближнем ИК-диапазоне выполнено Тун Синьюань.

⁴ Исследование стратиграфия поперечного среза выполнено Тун Синьюань.

⁵ Исследование методом инфракрасной Фурье-спектроскопии выполнено в ГРМ 03.07.2023 И. И. Андреевым, интерпретация исследования – Тун Синьюань.

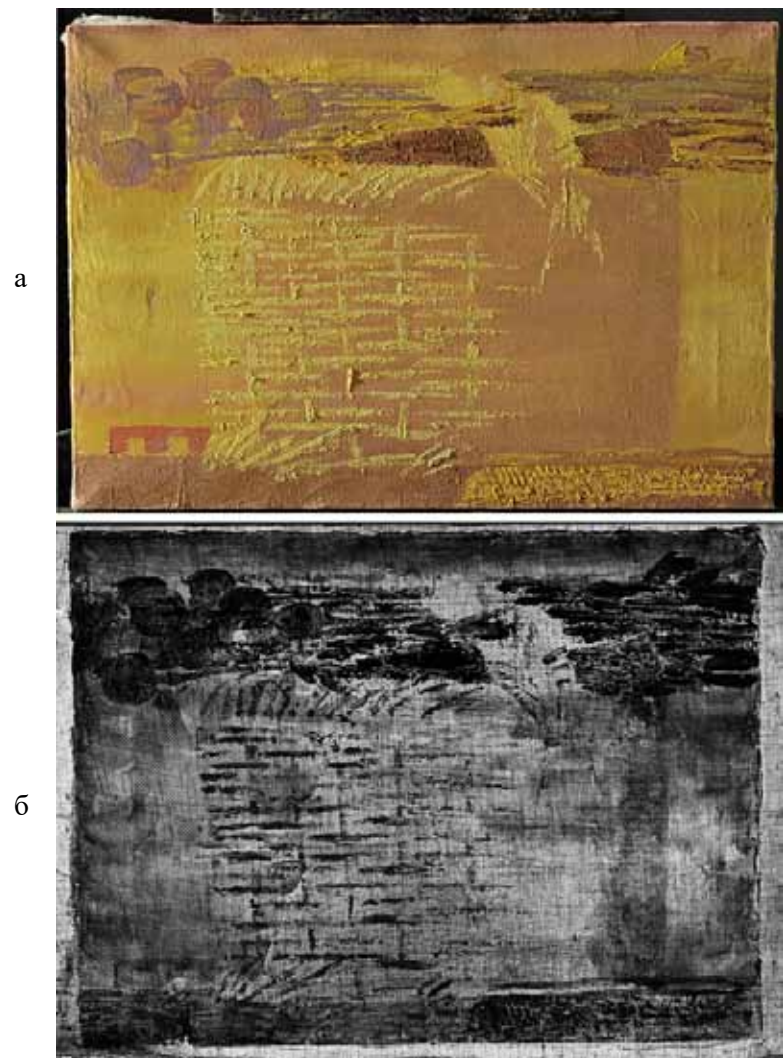
⁶ Рентгенографическое исследование выполнено А. Ю. Грязновым, интерпретация исследования – Тун Синьюань.

⁷ Рентгенофлуоресцентный исследование выполнено Тун Синьюань.

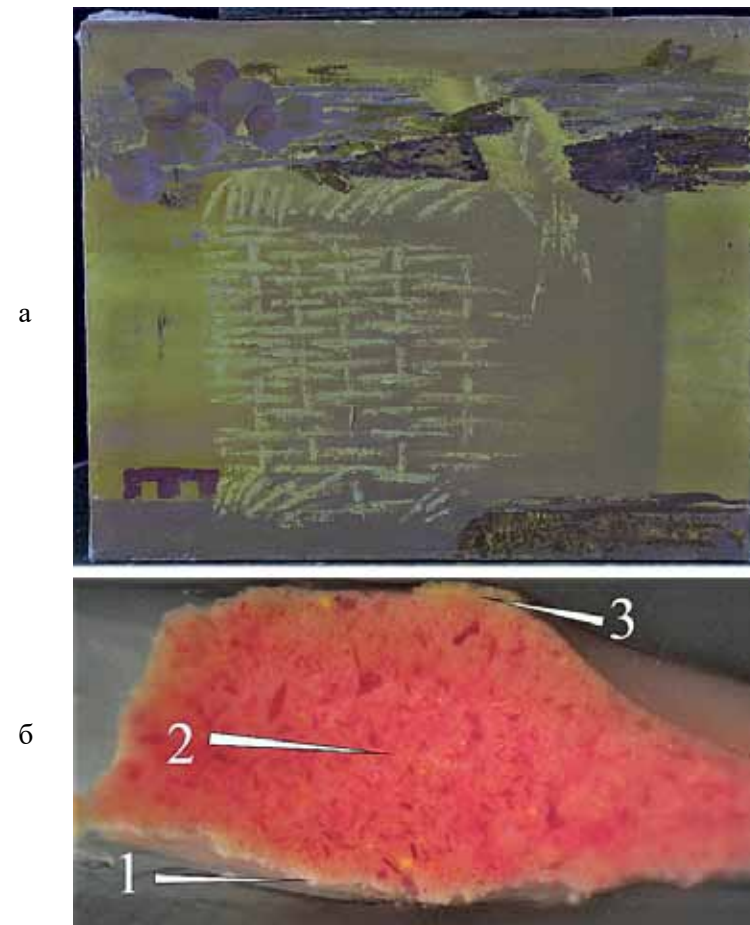
⁸ Выставка дипломных работ и отчетов ассистентов-стажеров Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (10.08 – 01.10.2022, Итальянский зал), на которой были представлены проекты реставрации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алешин А.* Реставрация станковой масляной живописи. М. : Художественная школа. 2013.
2. *Бобров Ю., Бобров Ф.* Альтернативное дублирование живописи на холсте // Реликвия. № 27. 2012. С. 10–15.
3. *Тун Синьюань.* Опыт новой повторной реставрации картины Фридриха Хартмана Баризьена «Портрет Николауса Эрнста фон Корфа» / Тун Синьюань // Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение / ГосНИИР. 2023. № 1. С. 49–59.
4. *Althöfer H.* Restauriert und neu entdeckt. Aus der Arbeit der Restaurierung. Heft 6. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf. (Дюссельдорф, Кунстмузеум Дюссельдорфа.), 1968. 76 S.
5. *Berger G. A.* Lining of a torn painting with BEVA 371 // Lining Paintings Paperback. Archetype Books. 2007. February 6. P. 49–62.
6. *Essex J. R.* Essex The removal of old linings from oil paintings by the use of the vacuum hot table// Lining Paintings Paperback. Archetype Books. 2007. February 6. P. 28–29.
7. *Nicolaus K.* The Restoration of Paintings. Cologne: Könemann, cop. 1999. 422 p.



1. Картина А. Н. Скляренко «Подсолнухи». Холст, масло. 40×50 см:
a – общий вид лицевой стороны до реставрации;
б – лицевая сторона в ближнем ИК-диапазоне в проходящем свете.
 Фото Тун Синьюань



2. Картина А. Н. Скляренко «Подсолнухи»:
a – видимая люминесценция в УФ-лучах лицевой стороны;
б – изучение поперечного среза методом оптической микроскопии в отраженном свете.
 Фото Тун Синьюань



3. Картина А. Н. Скляренко «Подсолнухи» после реставрации. Лицевая и тыльная стороны. Фото Тун Синьюань



4. Картина А. Н. Скляренко «Подсолнухи» на выставке дипломных работ и отчетов ассистентов-стажеров. 10.08.2022– 01.10.2022. Санкт-Петербургская академия художеств, Итальянский зал

Образ Китая в творчестве петербургского художника Максима Моргунова

Интерес к реалистической живописи сегодня сохраняется в художественных институциях в Китае, поэтому в настоящее время активно развивается сфера сотрудничества с Россией. Это взаимодействие культур способствует разработке образа Китая в произведениях художников академической школы. Максим Владимирович Моргунов – один из представителей современного академического направления, в творчестве которого ярко проявляются китайские мотивы, обращение к которым позволяют художнику экспериментировать, находить знакомое в неизведанном, сочетать несочетаемое на первый взгляд, выявлять незыблемое посредством художественного языка.. Изучение изобразительных традиций Китая в совокупности с принципами русской академической школы рождает удивительное сочетание.

Ключевые слова: творческие взаимовлияния; академическая школа живописи; Максим Моргунов; китайские мотивы; международные выставки; современное петербургское искусство

Li Mingxi

The Image of China in the Art Works of St Petersburg Artist Maxim Morgunov

The geography of Petersburg artists' creativity is very large. Art institutions in China retain an interest in realistic painting, therefore, cooperation with Russia is currently being actively developed. This interaction of cultures contributes to the development of the image of China in the works of artists of the academic school. Maxim Morgunov is one of the representatives of modern academic

painting, in whose works Chinese motifs can be clearly seen. The traditions of China combined with the principles of Russian academism provide an amazing combination of a special artistic language. The appeal to the images and motives of China allows M. Morgunov to experiment, to find the familiar in the unknown, to combine the incongruous at first glance, to reveal the immutable through artistic language.

Keywords: creative mutual influences; academic school of painting; Maxim Morgunov; Chinese motifs; international exhibitions; contemporary St Petersburg art

«Современный академизм представляет собой уникальный сплав классицистического понимания задач искусства, реалистических традиций и влияния постмодернистской эстетики» [1, с. 8]. В последние десятилетия в творчестве художников-академистов, которому присущ широкий спектр мотивов и сюжетов, образ Китая занял достойное место. Взаимодействие культур двух могучих государств вдохновляет и двигает творческий процесс на протяжении многих поколений в истории искусств.

Художественные институции в Китае – академии, музеи и союзы художников, сохраняющие живой интерес к реалистической живописи, в настоящее время активно развивают международное сотрудничество, в том числе с Россией [6; 8; 15]. Это заметное явление современного художественного процесса справедливо интересует исследователей искусства и культуры. Своеобразие и широта проявлений, возникающих в процессе взаимопроникновения художественных обществ, а также значение вклада в развитие живописи наших дней обуславливают актуальность изучения русско-китайских творческих отношений в целом и разработки образа Китая в произведениях художников академической школы в частности. Диалог культур – сложное и многогранное явление, которое едва ли будет исчерпанным.

История взаимодействия петербургских художников-академистов с Китаем корнями уходит в середину XX в. Ряд выдающихся китайских художников второй половины XX столетия освоили принципы петербургской академической школы во время обучения в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств

имени Ильи Репина) в 1950-х – 1990-х гг. и оставили неизгладимый след в истории искусств. Среди наиболее влиятельных современных китайских художников, получивших российское образование [20], необходимо отметить Дай Шихэ [17; 25], Цюань Шаньши [12; 13], Ван Теню [18], которым принадлежит значительная роль в системе академического художественного образования в Китае. Так, Ван Теню – профессор Художественного института Университета Цинхуа; Цюань Шаньши, отличный рисовальщик и прекрасный портретист и пейзажист, – профессор Национальной академии изящных искусств Китая, ранее декан факультета живописи Китайской академии художеств Чжэцзян, заместитель председателя Союза художников Китая; Дай Шихэ – член Союза художников Китая, член правления Общества по изучению масляной живописи в Китае.

Обучение в Институте имени И. Е. Репина и взаимодействие с русским академизмом, несомненно, сформировало их образ мышления, обусловило творческие интерпретации и впоследствии повлияло на развитие реалистического направления в китайской живописи в русле реализма.

Влияние русского академизма на развитие художественной среды Китая вызывает большой исследовательский интерес. Творчество китайских художников – выпускников Института имени И. Е. Репина и изменение их стиля под влиянием русской академической школы обстоятельно изучалось такими исследователями, как Нин Бо [9–12; 23; 24], Пань Икуй [13], Цзинь Лихуа [17–19], Цинь Сяофэн [20], Чжан Хунтао [3; 21], Е. П. Яковлева [22–24], а также многими другими. В названных исследованиях определена значительная роль русской академической школы для искусства Китая XX–XXI вв. Менее освещенным, но не менее ярким можно считать изменение художественного языка русских мастеров в результате взаимодействия двух культур. Эта тема активно исследуется профессором Светланой Михайловной Грачевой [1–3], в том числе в сотрудничестве с китайскими искусствоведами [3].

Ярким представителем современного академического направления, в творчестве которого заметно сочетание традиций

китайской и русской культур, является Максим Владимирович Моргунов. Обращение к традициям изобразительного искусства Китая и русской академической школы рождает удивительное сочетание, которое сформировало особый изобразительный язык этого художника. М. В. Моргунов не раз бывал в Китае, посетил города Ханчжоу, Чэнду, Хайнань, Циндао, провинцию Ганьсу и другие, активно участвовал в выставках, мастер-классах и пленэрах. Неудивительно, что Китай, его культура и образы, заняли важное место в творчестве художника. Настоящее исследование посвящено изучению китайских мотивов в произведениях М. В. Моргунова. Цель исследования – описать особенности разработки образов Китая в работах М. В. Моргунова, выявить черты влияния китайской культуры на творчество этого художника.

М. В. Моргунов – выпускник Института имени И. Е. Репина. Обучение в 2002–2005 гг. в мастерской монументальной живописи под руководством А. А. Мыльникова научило художника смотреть на искусство широко, приобретенные академические знания, а также интерес к разным эпохам, древним и современным техникам и материалам способствовали расширению границ образности в творчестве. После успешного окончания института художник в 2005–2007 гг. продолжил обучение в качестве ассистента-стажера у профессора С. Н. Репина. С 2008 г. М. В. Моргунов преподает в альма-матер, а с 2019-го является приглашенным профессором Северо-Западного университета Национальностей провинции Ганьсу.

Впервые работы М. В. Моргунова экспонировались в Китае в 2003 г. на выставке работ студентов Института имени И. Е. Репина, проходившей в Шанхае. В период ассистентуры-стажировки художник совершает поездки в Китай, активно участвует в пленэрах, выставках, в разнообразных программах культурного обмена, что, несомненно, оказывает влияние на его мировоззрение, а также на выбор тем и техник. Выставки с участием работ М. В. Моргунова в Нинбо, Сучжоу, Ханчжоу, Шанхае, Цзясине, относящиеся к этому периоду, ознаменовали начало уверенного и плодотворного соединения художественных традиций России и Китая. Специалисты

утверждают, что «в китайской эстетике живописный стиль характеризуют два параметра: философский и собственно каллиграфический, то есть лицо художника выражают дух и линия» [4, с. 208]. Именно эта особенность китайской живописи наиболее трудна для восприятия европейцев. Благодаря изучению М. В. Моргуновым техники работы китайской тушью на рисовой бумаге как наиболее яркого проявления китайского искусства, китайские мотивы органично вошли в творчество российского художника. С 2014 по 2015 г., оттачивая свое мастерство в этом направлении, он выполнил множество графических работ. Это увлечение воплотилось в серию графических листов небольшого размера (преимущественно 27×27 см), созданных под впечатлением от работ известных китайских мастеров, главным образом Ци Байши и Сюй Бэйхуна. Среди работ этого периода отметим «Утро» (тушь, рисовая бумага, 2015), «Зима» (тушь, рисовая бумага, 2015), «Зима в Разливе» (тушь, рисовая бумага, 2015), «В Михайловском» (тушь, бумага, 2015) и другие. Художник изображает красоту русской глубинки, используя китайскую традиционную технику. При работе тушью по рисовой бумаге активную роль играют не только пятно и линия, но и паузы – пустое пространство, чистая бумага, что сопоставимо с двойственной трактовкой понятия «единого» в даосской традиции как «сущего и не-сущего, заполненного и пустого» [4, с. 36]. Это заставляет выстраивать особый ритм образа, производить более строгий отбор, изображая самое главное, самое выразительное.

В графических работах, выполненных тушью, особенно остро проявляется умение художника обобщать, натура показана максимально условно при сохранении принципов предметности и фигуративности. Многообразие форм передается сдержанным набором градаций. Именно такой язык обобщения используется в традиционной китайской живописи. Это показывает глубокую симпатию к китайской каллиграфии. Вместе с тем постмодернистской игрой можно назвать использование художником в качестве подписи красной печати со своей фамилией. Уделяя особое внимание техническим приемам, художник организывает композиционное пространство согласно академическим правилам и законам

живописи. С. М. Грачева точно описывает особенность письма М. В. Моргунова: «Живопись идеи сочетается здесь с импрессионистической спонтанностью» [2, с. 97]. Результатом такого синтеза становится «уникальный и неожиданный новаторский эффект» [2, с. 97].

Позже, развивая эту технику, художник пришел к большим черно-белым холстам, в чем видится влияние обучения в мастерской монументальной живописи. Показательно сравнение двух работ на один сюжет под названием «Хет-трик» в разных техниках. Одна выполнена тушью на рисовой бумаге формата 28×26 см (2015), другая – маслом по холсту 170×150 см (2016). С точки зрения влияния китайского искусства на творчество М. В. Моргунова важно то, что композиционное построение этих работ передает главенство природного начала, большого мира природы, внутри которого и в согласии с которым возможна жизнь человека, различное развитие сюжета.

Работа тушью (*ил. 1*) предполагает большую степень обобщения, что особенно видно в способе изображения фигур детей. Художник работает преимущественно пятном, чередуя тушь и просветы бумаги. Этим приемом автор передает как статику окружающего зимнего пейзажа, так и динамику игры мальчишек в футбол. Работая черной масляной краской (*ил. 2*), художник изображает пространство с помощью тона, фактур и разнообразных касаний. Использование тональных растяжек уподобляет масляную технику работе с тушью. Выбирая для масляной живописи зимний сюжет, художник тем самым обеспечивает преимущественную монохромность изображения и возможность локального введения цвета с усиленным контрастом, что в целом обеспечивает визуальную перекличку живописи с гошуа. Кроме того, прослеживается концепция открытости, свойственная китайскому искусству, когда рассмотрение техники живописи вблизи важнее цельного видения.

Творческие поиски художник основывает на природной легкости, стараясь привнести естественность и спонтанность в свои картины. Нерукотворная красота, которую можно найти на срезе

камня или слоистых скалах, чрезвычайно вдохновила Максима Моргунова. Подобную спонтанность всегда чувствовали и передавали в своих произведениях китайские мастера, подчеркивая важность текущего момента, взмаха крыльев мотылька, дуновения ветра, а также представление о безграничности мира при ограниченности человеческого познания, присущее китайской философии даосизма, что можно, например, найти в Чжуан-цзы, основополагающем тексте этого учения [4, с. 37]. В творчестве М. В. Моргунова в полной мере находят отражение названные образы. Стихийность и легкость парадоксальным образом сочетается с выверенностью мазка и строгостью композиционных построений.

Десятилетие по завершении его обучения в Институте имени И. Е. Репина прошло в тесном взаимодействии с китайскими художественными институциями. Новая экономическая стратегия Китая повлияла на то, что местное художественное сообщество «обеспечивало возможность поддержки и распространения китайского искусства, усиления культурного обмена в сфере изобразительного искусства» [14, с. 315]. М. В. Моргунов был участником выставок в Шанхае (2008), Тайпэе (Выставка работ преподавателей Института имени И. Е. Репина, 2008), Пекине (2010, 2012, 2016), Шэньчжэне (ICIF: 2010, 2011, 2012), Циндао (2012, 2013, 2014, 2017, 2019), Гуанчжоу (Выставка работ преподавателей Института имени И. Е. Репина, 2013), Сюйчжоу (Новогодняя выставка российских мастеров масляной живописи, 2013), Ханчжоу (Групповые выставки петербургских живописцев 2013, 2014), открытие большинства из которых художник посетил лично.

2012 год в творческих взаимоотношениях М. В. Моргунова с Китаем был ознаменован проведением персональной выставки в пекинской галерее Socolan Art Center, которая показала китайскому зрителю, что любовь русских художников к пейзажному жанру определена эмоциями, исходящими из глубокого понимания природы, поиска единства с ней.

В 2017 г. М. В. Моргунов участвовал в китайско-российском молодежном пленэре в провинции Ганьсу, организованном при поддержке ЮНЕСКО, Комитета содействия народам в организации

международных обменов провинции Ганьсу и компании «Ганьсу Чжэньхуа». Поездка в провинцию Ганьсу произвела неизгладимое впечатление на художника. Он создал серию пейзажей, изображающих многообразную по своему ландшафту местность вдоль Шелкового пути. М. В. Моргунов в составе группы участников пленэра посетил один из самых древних городов Китая Ланьчжоу, пещерный монастырский и храмовый комплекс Бинлин Сы, Тибетский автономный округ, Национальный геопарк Чжанье Данься и удивительный по своей красоте оазис Дуньхуан.

В этюдах, выполненных в поездке по Ганьсу в 2017 г., художник изобразил склоны горных хребтов, а также засушливую местность с извилистыми деревьями на северо-западе провинции в пустыне Гоби. По возвращении на родину он продолжил изображать этот причудливый пейзаж (*ил. 3*) и создал множество работ под впечатлением от поездки («Деревья Дуньхуана», «Сухие деревья», «Жажда») [2, с. 98]. По результатам пленэра с 28 ноября по 9 декабря 2018 г. в Музее-институте семьи Рерихов в Санкт-Петербурге прошла выставка «Ганьсу. От Тибета до Гоби».

Изображая природу Ганьсу и Дуньхуана, мастер не просто запечатлевает особенности ландшафта и флоры. Даже при работе на открытом воздухе М. В. Моргунову удается организовать пространство пейзажа – полей, просеки, перелесков – при помощи аналитического сопоставления ярких и приглушенных плоскостей и пятен. Определенно важной особенностью живописи М. В. Моргунова, появившейся после его погружения в культуру и жизнь Китая, становится интенсивный свет, дающий контрастную, цветную тень. Пленэрные этюды, как из поездки в Ганьсу, так и из других уголков Китая (Циндао 2014, Хэнань 2018, Хайнань 2019, Тайэрчжуан 2019), создаются в качестве материала для дальнейших творческих разработок, но не преследуют цели фотографической фиксации – каждый этюд представляет собой сложное по композиционному построению и цветовому решению произведение. В них в особой обобщающей манере, тяготеющей к монументальности, передается не только состояние среды, но и отношение художника к природе.

Полотна М. В. Моргунова, на создание которых его вдохновила природа Дуньхуана, обладают иной степенью декоративности, чем этюды. Фактуры и формы засохших деревьев становятся главными в картинах «Деревья Дуньхуана», «Сухие деревья» (ил. 3), «Жажда». В этих произведениях работа с контрастами приобретает особенное звучание и включает их использование не только на уровне цвета, но и формы. В трех названных картинах художник демонстрирует три состояния пустыни, три способа ее интерпретации, что выливается в своего рода повествование о тайнах природы, ее разных ликах. Так, один мотив, статичный в своем истоке, раскрывается художником в столь разнящихся динамичных образах – вечный зной в «Деревьях Дуньхуана», холод ночной пустыни в «Сухих деревьях» и невыносимое испепеляющее солнце в «Жажде». Пески Дуньхуана в трех образах переданы с уникальными чертами, которые можно называть собственным характером пустыни.

В 2017 г. между китайской провинцией Ганьсу и Санкт-Петербургской академией художеств был заключен меморандум о сотрудничестве, «в рамках которого стороны договорились проводить обмены на преподавательском и студенческом уровне, организовывать совместные мероприятия, в частности пленэры и выставки» [5]. Первым совместным мероприятием в рамках названных договоренностей стал посвященный 70-летию дипломатических отношений Российской Федерации и Китайской Народной Республики совместный пленэр в г. Санья на о-ве Хайнань в мае 2017 г. Через два года в г. Санья Академией художеств была организована выставка, включившая 30 произведений петербургских художников-академистов. Творчество М. В. Моргунова было представлено на этой экспозиции десятью полотнами, изображающими красоту русской природы. Для китайской культуры изображение природы является «основополагающим в выражении идеи величия космоса» [16, с. 295], отсюда особое отношение к жанру пейзажа, позволяющее наделять его философскими (даосскими и буддийскими) трактовками [16, с. 295–297].

«Однажды я поехал на пленэр на велосипеде и увидел эту липу, которая стояла одна на берегу реки. Я хотел написать ее,

но мне не хватало остроты состояния, – говорит Максим Моргунов, – но вдруг погода стала меняться, появился ветер, который нагнал облака, согнул ветки деревьев и прижал траву к земле»¹.

С природой у М. В. Моргунова связаны особые эстетические переживания. Традиционные русские мотивы («Липа на берегу реки», «Сосна», «Маки и рожь») переданы художником цельными и широкими пятнами. Отсекая все малозначительное, он заостряет внимание на самом главном в картине. Лаконичность цвета усиливает остроту изображения, контрастные пятна света и тени создают интересные по своему ритму композиционные структуры. Тонкое восприятие природы неотделимо от мировоззрения художника. «Эта липа напомнила мне историю этого места, когда во время Великой Отечественной войны была разрушена деревня, на месте которой осталось только одинокое дерево», – говорит М. В. Моргунов о запечатленном им образе¹. Умение чувствовать состояние природы и передавать его посредством реалистической живописи глубоко затронуло китайских живописцев и ценителей искусства. «Реалистический пейзаж, исполненный в технике масляной живописи, стал способом перевода русских традиций на образы Китая» [7, с. 132].

В поисках средств передачи впечатления неповторимых мимолетных состояний природы, экспериментируя с различными материалами, художник пришел к технике жидкого акрила, в которой возможно лишь направить процесс творения, но не управлять им полностью. Кисть больше не диктует краске, как ей лечиться на холст, краска сама формирует образное ядро произведения. Затейливые переливы цветов создают ощущение движения всех элементов пейзажа. Летящая птица, изображенная в центре композиции «Ворон» (ил. 5), значительно усиливает динамизм, ее силуэт вторит переливам неба, но в то же время оказывается препятствием на пути слияния небесных волн. Отвечая формальным и идейным замыслам автора, силуэт птицы, написанный лапидарно, без проработки деталей, словно находится в тени, но становится смыслообразующим элементом, символом, заставляющим задуматься о свободе, сопротивлении стихиям, одиночестве

и взаимодействии живой и неживой материи как составных частей мироздания. Образ черного ворона в русском искусстве может трактоваться по-разному – в качестве олицетворения мудрого долгожительства или предвестника несчастья, что находит отражение в древнеславянских сказках и былинах, в более позднем песенном и стихотворном фольклоре, в произведениях русских художников второй половины XIX – начала XX в.

В рассматриваемом полотне М. В. Моргунов опускает линию горизонта, небо занимает большую часть картины, зритель словно видит этот сюжет с вершины одной из гор, что усиливает ощущение погруженности в изображаемое пространство. Линии, образованные многочисленными слоями краски, повторяют очертания горных вершин, подчеркивая их естественные изгибы и невероятный по своей силе колорит, который выглядит нарочито фантастичным. Композиция автора соответствует классическому китайскому построению с четким линейным разделением пространства на поверхность земли (Инь) и неба (Ян), передает глубокий духовный смысл образа пустоты и бесконечности через предметы материального мира, что является признаком высшего мастерства в традиционной китайской живописи, неразрывно связанной с философией даосизма.

Погружение в культуру и атмосферу Китая позволило М. В. Моргунову расширить границы образности в своем творчестве. Можно заключить, что влияние Китая на художественный язык М. В. Моргунова выразилось в двух аспектах – формальном и сюжетном. Он использовал приемы построения и принципы композиции традиционной китайской живописи, при этом отдавая предпочтение сюжетам с ярко выраженной русской спецификой (русская деревня, русская зима). Увлеченность фактурами художник реализует как в китайской технике (тушь на рисовой бумаге), так и в русской, но прибегает к навеянным поездками в Китай сюжетам (пустыня, горы, поля). Работа на пленэре в Китае позволила раскрыть живописный потенциал и звучание красок, тональных контрастов. Несмотря на определенный интерес к экспериментам в техниках, в целом художник остается верным академической

традиции. В его работах сочетается новаторский подход к технике выполнения живописных работ и преданность академической школе в основополагающих аспектах, таких как опора на натуру, гуманистический дух. Творчество Моргунова многогранно, оно обладает яркой индивидуальностью, способностью находить знакомое в неизведанном, соединять далекое, выявлять незыблемое, используя собственный изобразительный язык. Все перечисленное позволяет назвать М. В. Моргунова выдающимся художником современности, чьи произведения понятны и интересны как российским, так и китайским ценителям живописи. Творчество художника Моргунова обогатило культуру двух стран, так как мотивы Китая в его картинах расширяют границы национального миропонимания.

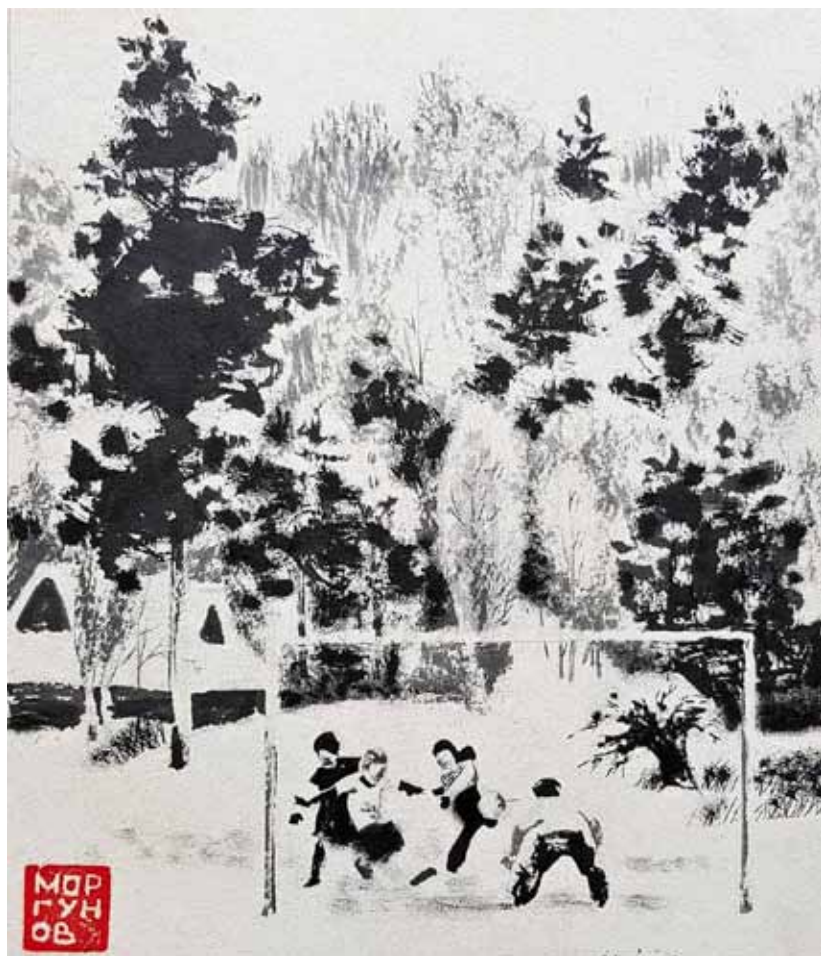
ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из интервью автора статьи с М. В. Моргуновым. 01.02.2023.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Грачева С. М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития / С. М. Грачева. М. : БуксМАрт, 2019.
2. Грачева С. М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников / С. М. Грачева // Искусство Евразии. 2021. № 4 (23). С. 86–101.
3. Грачева С. М., Чжан Хунтао. Китай в творчестве современных петербургских художников-академистов / Грачева Светлана Михайловна, Чжан Хунтао // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 52: Проблемы развития отечественного искусства / науч. ред В. А. Ляшин. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2020. С. 211–229.
4. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. М. : Искусство, 1975.
5. Иванов А. Академия художеств представила на Хайнане выставку к 70-летию дипотношений РФ и КНР. 11 декабря 2019 // Информационное агентство ТАСС : [сайт]. URL: <https://tass.ru/kultura/7318219> (дата обращения: 21.03.2023).
6. Лу Хунюн. Об искусстве Китая и России, историография взаимного влияния / Лу Хунюн // Наука и школа. 2021. № 2. С. 223–228.

7. *Ми Цяомин*. Ландшафты Китая в живописи китайских и российских художников / Ми Цяомин // Университетский научный журнал. 2017. № 31. С. 127–138.
8. *Никифорова Л. В.* Китайская тема в современном художественном пространстве Санкт-Петербурга / Л. В. Никифорова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2018. № 4 (49). С. 83–87.
9. *Нин Бо*. Дэн Шу – китайская ученица мастерской Ю. М. Непринцева / Нин Бо // Дом Бурганова. Пространство культуры / Московский государственный музей «Дом Бурганова». 2010. № 21. С. 135–142.
10. *Нин Бо*. Китайские выпускники Института имени И. Е. Репина – носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Нин Бо ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2010. 318 с.
11. *Нин Бо*. Китайский живописец и педагог Чжан Хуацин – воспитанник ленинградской художественной школы / Нин Бо // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке: сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. Вып. 2 / под ред. Э. В. Махровой и др. СПб.: НОУ «Экспресс», 2011. С. 127–135.
12. *Нин Бо*. Ленинградский период в жизни и творчестве китайского художника Цюань Шаньши / Нин Бо // Искусство и диалог культур: IV Междунар науч.-практ. конф. Вып. 4 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; под ред. С. В. Анчукова. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. С.7–11.
13. *Пань Икуй*. Творческая и художественно-педагогическая деятельность китайского художника Цюань Шаньши : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Пань Икуй ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2013. 23 с.
14. *Син Ничжэнь, Леонова В. М.* Возможности локдауна: опыт организационно-выставочной деятельности ассоциаций художников Китая в условиях пандемии коронавируса / Син Ничжэнь; Леонова Вера Михайловна // Вопросы музеологии. 2022. № 13 (2). С. 314–324.
15. *Син Ничжэнь, Леонова В. М.* Союзы китайских художников в XXI веке и их место в пространстве современного искусства / Син Ничжэнь; Леонова Вера Михайловна // Art Innovation. 2021. № 2. С. 36–39.
16. *Сурина М. О., Сурин А. А.* Философия и символизм китайской пейзажной живописи / М. О. Сурина, А. А. Сурин // Вестник МГУКИ. 2014. № 5 (61). С. 294–297.
17. *Цзинь Лихуа*. Дай Шихэ и его живопись // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 38: Вопросы художественного образования / Науч. ред. В. А. Могилевцев, В. С. Песиков. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2016. С. 128–142.
18. *Цзинь Лихуа*. Творческий путь Ван Теню (Ван Теню и его историческая монументальная живопись) // Война, беда, мечта и юность! Искусство и война : материалы Междунар. науч. конф. к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Санкт-Петербург / Институт имени И. Е. Репина / ред. Г. Н. Чепыгова. М. : БуксМАрт, 2015. С. 587–592.
19. *Цзинь Лихуа*. Влияние и роль Санкт-Петербургской академической художественной школы в формировании и развитии современной китайской реалистической живописи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Цзинь Лихуа ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2019. 24 с.
20. *Цинь Сяофэн*. Российско-китайская межкультурная коммуникация в художественной жизни и творчестве китайских художников реалистической школы конца XX – начала XXI века : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Цинь Сяофэн. Владивосток, 2022.
21. *Чжан Хунтао*. Границы стиля «Се и» в современной масляной живописи Китая (к вопросу о культурных взаимовлияниях Китая и России) / Чжан Хунтао // Новое искусствознание. 2019. № 2. С. 64–69.
22. *Яковлева Е. П.* Китайские студенты ленинградского вуза 1950–1960-х годов – заложники политических обстоятельств // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2016. № 2. С. 71–77.
23. *Яковлева Е. П., Нин Бо*. Китайские студенты учебной живописной мастерской под руководством профессора В. М. Орешникова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 4. С. 56–62.
24. *Яковлева Е. П., Нин Бо*. Россия – Китай: к истории культурно-художественных связей // Золотая палитра : художественный журнал. 2012. № 1. С. 74–77.
25. *Ян Фэй*. Художественная теория и стиль Дай Шихэ (обучавшегося в России) / Ян Фэй // Университетский научный журнал. 2019. № 46. С. 214–222.



1. М. В. Моргунов. Хет-трик. 2015.
Тушь, рисовая бумага. 28×26 см



2. М. В. Моргунов. Хет-трик. 2016.
Холст, масло. 170×150 см



3. М. В. Моргунов. Сухие деревья. 2017.
Холст, масло. 140×190 см



4. М. В. Моргунов. Липа на берегу реки. 2019.
Холст, масло. 100×120 см



5. М. В. Моргунов. Ворон. 2021.
Смешанная техника, акрил. 179×290 см

УДК 7+75+75.046+7.074+75.025

**И. С. Артемьева,
Е. А. Бортникова**

«Пир Ирода» Сильвестро Манаиго: происхождение, реставрация и атрибуция

В статье рассмотрены вопросы бытования, реставрации и атрибуции картины венецианского мастера Сильвестро Манаиго «Пир Ирода». Полотно происходит из живописного собрания великого князя Петра Федоровича в Картинном доме в Ораниенбауме, для которого было приобретено в 1746 г. Анализ живописных и графических работ художника приводит к выводу, что рассматриваемое произведение – самая ранняя из известных сегодня живописных работ Манаиго.

Ключевые слова: Сильвестро Манаиго; итальянские художники; итальянская живопись XVII – начала XVIII века; религиозная живопись; история коллекционирования; Государственный Эрмитаж; Ораниенбаум

**Irina Artemieva,
Elena Bortnikova**

“The Feast of Herod” by Silvestro Manaigo: Origin, Restoration and Attribution

The article deals with the issues of existence, restoration and attribution of the painting by the Venetian master Silvestro Manaigo “The Feast of Herod”. The canvas comes from the collection of paintings of Grand Duke Peter Fedorovich in the Picture House in Oranienbaum, for which it was acquired in 1746. The analysis of the artist's paintings and graphic works leads to the conclusion that the considered work is the earliest of Manaigo's paintings known today.

Keywords: Silvestro Manaigo; Italian artists; Italian painting of 17th – early 18th centuries; religious painting; the history of collecting; State Hermitage Museum; Oranienbaum

В собрании Эрмитажа находится монументальная картина на сюжет «Пир Ирода», поступившая в 1923 г. из Музея Академии художеств¹. Из-за своих внушительных размеров она почти столетие хранилась на валу, и лишь два года назад было принято решение о ее реставрации. Этому предшествовало внимательное изучение предыдущей истории картины, которая оказалась не просто интересной, но без преувеличения захватывающей, поскольку это полотно является одной из самых ранних работ старых европейских мастеров, приобретенных для частных галерей Санкт-Петербурга, и к тому же произведением художника редкого и малоизвестного даже на его родине, в Италии.

«Пир Ирода» был включен в Каталог живописной коллекции Музея Императорской академии художеств, составленный А. П. Сомовым в 1874 г. Именно здесь впервые назван автор картины – Сильвестро Манаиго (1666/1670–1750) – с указанием, что он был учеником Грегорио Ладзарини [8, кат. 329]. Здесь же дана ссылка на предыдущее местонахождение – Ораниенбаум. Действительно, картина есть в списке из сорока четырех работ, переданных в Академию художеств в 1765 г. из дворцов Ораниенбаума, но без указания имени автора² [11, с. 222], однако в этом же году в Академии художеств упоминается как произведение «Петромонако»³ [4, № 226]. Каким образом Пьетро Монако превратился у Сомова в Сильвестро Манаиго? Есть ли какая-либо связь между этими двумя именами? Попробуем разобраться.

Передача сорока четырех картин в Академию художеств осуществлялась по личному распоряжению императрицы Екатерины II, не желавшей оставлять на Собственной даче и во дворцах Ораниенбаума никаких напоминаний о бывшем муже. По счастью, двадцатилетний период пребывания Петра Федоровича в Ораниенбауме и составление им здесь художественных коллекций оказался достаточно хорошо документирован Якобом Штелином, который все эти годы являлся личным советником великого князя в том, что касалось приобретения произведений искусства и устройства в резиденции картинных галерей.

Однако идентификация картин из личного собрания Петра Федоровича осложняется тем, что в ранних перечнях произведений, присланных в Ораниенбаум, как правило, не упоминаются имена авторов, и основополагающими документами являются только описи Штелина 1762 г.⁴, его же планы развески картин на стенах галереи в Картинном доме и в Картинном зале во дворце Петра III [10, с. 137–155] и упомянутые списки картин, переданных в Академию художеств в 1765 г.

В одной из предыдущих статей, посвященных коллекциям современного Ораниенбаума, речь шла о работе Себастьяно Маццони «Три парки» [6], недавно возвращенной после реставрации на свое историческое место, согласно плану развески Штелина, в возрождаемом Картинном доме. Предмет настоящего исследования, как оказалось, также изначально находился в Картинном доме: «Пир Ирода» был отправлен из Санкт-Петербурга в Ораниенбаум в мае 1757 г. в числе тридцати трех картин и упомянут как «1 картина большая вышиною 3 аршина и 1/2 вершка шириною 5 аршин 2 вершка на ней изображено иродово пирование и усекновение головы Иоанна Предтечи живописью высокою работою (выделено нами. – Прим. авт.), в рамках узинких позолоченных которые разобраны» [9, с. 116].

Итальянская живопись занимала центральное место в крупнейших королевских и частных коллекциях Европы, и в этой связи коллекция Петра Федоровича не была исключением: именно эта национальная школа составляла ядро живописного состава Картинного дома в Ораниенбауме. В 1746 г. великий князь приобрел крупную партию из двадцати семи произведений итальянских мастеров, доставленную в Санкт-Петербург через посредство крупного дилера Диего Бодиссони (1714–1797), приехавшего из Венеции по приглашению графа М. И. Воронцова «с немногими, но среди них довольно хорошими оригиналами» [10, с. 15]. На протяжении двух лет Бодиссони успешно торговал живописью преимущественно венецианских художников, что может свидетельствовать об особом интересе к венецианской школе среди петербургских знатоков и коллекционеров, а также о наличии у них выраженных

художественных предпочтений [12, с. 88]. С момента приобретения в течение шести лет картины хранились в императорском Летнем дворце в Санкт-Петербурге, пока в Ораниенбауме не началось строительство Картинного дома. Его фундамент был заложен в 1752 г., и уже в июне сюда была доставлена первая партия итальянских картин для создания картинной галереи [1]. О том, что они поступили из Летнего дворца, стало известно после обнаружения записи в «Тетради мелким расходам из заемной суммы», из которой следует, что 6 июня этого же года «6 матрозам на две шлюпки за привоз к буеру из *летнего дому* (выделено нами. – *Прим. авт.*) италянских живописных картин и протчаго выдано 1 рубль» [2, л. 99 об.]. Вторая очередь итальянской живописи прибыла в Ораниенбаум спустя пять лет, в 1757 г., незадолго до премьеры в Картинном доме оперы «Беллерофонт». Судя по карандашной записи на полях, все полотна были предназначены для «Картинной», т. е. Большого картинного зала. Именно во второй партии оказалось «Иродово пиновение и усекновение главы Иоанна Предтечи» без указания имени автора, но с пометкой о высоком живописном уровне произведения [3, л. 64]. Отметим тот факт, что Манаиго был еще жив⁵ в момент приобретения полотна для великого князя Петра Федоровича и его поступления в Санкт-Петербург.

В описи, составленной К. Головачевским при передаче картин из Ораниенбаума в Академию художеств в 1765 г., его автором указан Пьетро Монако, гравер, предпринявший публикацию широко известного в Европе «Собрания 112 гравюр со сценами из Святого Писания», выдержавшего несколько изданий [23]⁶. Поскольку имя Сильвестро Манаиго было совершенно неизвестно составителю описи, он ссылался на публикацию Пьетро Монако, где была воспроизведена гравюра с картины Манаиго «Братья продают Иосифа» (местонахождение неизвестно) [13, р. 304, N 94]. Вопрос, было ли имя автора каким-либо образом обозначено в не обнаруженных до сих пор документах или на самой картине, по сей день остается без ответа. Сложно поверить, чтобы А. И. Сомов, утверждая в 1874 г. авторство Манаиго (и называя его учеником Грегорио Ладзарини – что верно), сам приписал картину мастеру,

на тот момент напрочь забытому, чье имя можно было с трудом отыскать лишь в старых биографических словарях [18, р. 459]⁷. Даже полтора столетия спустя его *oeuvre* насчитывает всего семь живописных произведений и три рисунка. Между тем, углубившись в источники XVIII в. [17, р. XXXV; 24, р. 423], с удивлением узнаешь, что Сильвестро Манаиго упоминается среди наиболее признанных и известных мастеров Венеции.

Самым знаменитым и к тому же бесспорным произведением мастера является его поздняя работа – большая алтарная картина «Убиение святого Якова – архидьякона» в соборе Санта-Мария Маджоре в Бергамо (1744). За свою долгую жизнь и успешную, на первый взгляд, карьеру – художник неоднократно упоминается в одном ряду с Риччи, Тьеполо, Пьяцеттой, Питтони – он был обойден крупными заказами, которые выпадали ему лишь изредка. Как полагает А. Краевич, это объясняется его продолжительной работой с книгоиздателем Доменико Ловизой над графическими иллюстрациями⁸, а также занятиями миниатюрой, что не привлекало заказчиков больших монументальных работ [16]. Собственно-ручное письмо Манаиго, отправленное в 1744 г. каноникам собора Санта-Мария Маджоре в Бергамо в ответ на заказ алтаря «Мученичество святого Якова – архидьякона», является красноречивым документом, характеризующим самого художника как человека замкнутого, с глубоко затаенной обидой на несправедливую судьбу: «Симпатия, которую проявили Вы ко мне, как и другие почтеннейшие Синьоры Каноники, наряду с истинными знатоками, стала огромным утешением в моей смиренности, поскольку мне некого благодарить за это выражение покровительства, кроме как только само Небо. <...>. Поверьте, я и сейчас не был бы обойден заказами, если б, уподобившись иным шарлатанам, разоделся в пух и прах и торчал с утра до вечера в кофейнях или шутом гороховым вертелся во дворцах. Но это не в моих привычках: я не могу изменить самому себе, и у себя дома не испытываю ни малейшего неудобства, отказавшись даже от учеников, потому-то про меня забывают и обходят постоянно, но, как видно, Небо еще помнит обо мне...» [cit. ex.: 16, р. 41].

Число специальных исследований, посвященных Манаиго, крайне невелико. Кроме последней по времени статьи Краевича следует упомянуть лишь работы А. Мариуца и Н. Иванофф [22; 19]. Мариуц, приводя слова Гуариенти о способности Манаиго «imitare qualunque maniera Veneziana» [18, p. 459], справедливо задавался вопросом: под какими именами скрываются произведения этого загадочного мастера? Тем большее значение приобретает эрмитажная картина «Пир Ирода», до настоящего времени совершенно неизвестная критике. Ее реставрация и последующее введение в научный оборот должно стать заметным событием, особенно принимая во внимание тот факт, что она исполнена на рубеже XVII–XVIII столетий, то есть в ранний период творчества художника, о котором мы практически ничего не знаем.

Те немногие живописные работы, что считаются авторскими, мало чем помогают в атрибуции эрмитажного полотна, созданного еще целиком в традициях позднего Seicento, которым, по собственному признанию художника, он останется верен надолго: крупные, ярко освещенные фигуры, контрастно выделяющиеся на темном фоне, тесно сгруппированные композиции с характерной для эпохи барокко боязнью пустого пространства. Подтверждением авторства Манаиго, по нашему убеждению, служат две не живописные, а графические работы, в которых типологические особенности манеры художника проявляются особенно красноречиво (заметим, что на аналогичную аргументацию в свое время пришлось опираться Джузеппе Фьокко при атрибуции Манаиго картины «Моисей, попирающий корону фараона» из Городского музея Тревизо, вариант которой проходил на антикварном рынке [22, p. 458]). Первая – это упомянутая гравюра с исчезнувшей картины «Братья продают Иосифа»⁹ (ил. 1). В ней можно отметить характерные для художника приемы построения композиции: изокефалия с частым использованием одной и той же модели, многократно повторенной в разных ракурсах, а также выдвинутая на передний план фигура, обращенная спиной к зрителю. Эти особенности отчетливо проявляются и в нашей картине: голова Ирода повторена художником четырежды, как и голова юноши с черными кудрявыми волосами,

которая появляется в разных поворотах не менее четырех раз и наминает при этом аналогичного персонажа на рассматриваемой гравюре – сходство очевидно. Те же самые приемы наблюдаются и в рисунке к композиции «Учреждение Евхаристии» (ил. 2): многочисленные фигуры выстроены в одну линию, лица их не отличаются физиономическим разнообразием – лицо старца на переднем плане повторено трижды [20, p. 59, N. 42]. Обращает на себя внимание курульное кресло слева от Христа: его украшения, форма и отделка чрезвычайно близки аналогичному предмету мебели, изображенному на первом плане эрмитажной картины.

Еще один графический лист, недавно проходивший на аукционе Bassenge в Берлине [25] как рисунок неизвестного венецианского мастера XVII в., по нашему убеждению должен быть включен в *oeuvre* Сильвестро Манаиго: наряду с характерной техникой – отмывкой кистью акварелью серым тоном с контрастным подчеркиванием силуэтов и складок в глубоких тенях (аналогичные приемы можно отметить и в рисунке из частной коллекции в Торонто) – в нем обращают на себя внимание те же особенности компоновки сцены, что были отмечены ранее: выстраивание персонажей в одной плоскости, изокефалия, наконец, фигура на переднем плане, обращенная спиной к зрителю, коленом упирающаяся на сиденье стула. В этом рисунке нельзя не заметить много общих мест с эрмитажной картиной: две фигуры правителей (мужская и женская?) справа под балдахином в тех же позах, что и на нашем полотне, тесное размещение гостей по одной линии вдоль пиршественного стола, наконец, стоящая фигура в центре и уже отмеченный персонаж справа от нее, изображенный со спины. Что еще примечательно в этом рисунке, так это масштабная сетка, предвещающая перенесение композиции на крупноформатный холст. При этом нельзя не заметить, что в эрмитажном «Пире Ирода» подобная сцена представлена в ракурсе *di sotto in su*¹⁰ – верное указание на ее изначальное предназначение для верхнего ряда в интерьере церкви либо религиозного братства, скуолы (ил. 3).

В композиции очевидны заимствования из работ Паоло Веронезе, что вообще характерно для венецианских мастеров конца

XVII столетия, когда Веронезе становится главным ориентиром для локальной школы. Нашу картину роднит с его творчеством прежде всего архитектурный фон: трехарочный портик с надстроенной над ним лоджией, слева продолженной экседрой с балюстрадой. Толпы зрителей под крышей лоджии, гости и свидетели трагической кульминации царского пира – поднесения Саломеей на блюде головы казненного Иоанна Предтечи. Несомненно влияние Веронезе в фигуре падчерицы Ирода: в выборе тонов ее одежды, тональной разработке складок нежно-розового платья, подхваченного лазоревым поясом (эти же цвета повторены в берете на голове Саломеи и украшающих его перьях), в накинутом поверх него золотисто-желтом покрывале, крупными складками драпирующегося вокруг юбки. Как на прототип подобного сочетания тонов можно указать на одежды героини картины Веронезе «Блудница перед Христом» из собрания Дальневосточного художественного музея в Хабаровске [5]. В работе Манаиго легко усмотреть и другие признаки подражания именно этой композиции Веронезе, хорошо известной в Венеции, поскольку с 1574 г. она находилась во дворце Соранцо на кампо Сан-Поло, а гравюра с нее была воспроизведена в упомянутом ранее издании Пьетро Монако. Заметно стремление художника разместить персонажей близко один к другому, как это сделал Веронезе в группе книжников и фарисеев, можно даже узнать старика в очках, рассматривающего манускрипт, в облике старца, сидящего за столом у правого края. При этом, как уже отмечалось, у Манаиго очень ограничен набор моделей – он многократно повторяет одни и те же лица, чуть меняя ракурсы. У него также очевидные проблемы с изображением фигур в перспективном сокращении, из-за чего они не сомасштабны друг другу. Передача эмоций тоже не является сильной стороной этого живописца – лица изображенных персонажей однообразны и невыразительны. Однако в целом композиция «Пир Ирода» выглядит очень эффектно, не случайно она выделена в описании Картинного дома как картина, написанная «живописью высокою работою». Справедливость подобного суждения получила полное подтверждение в ходе длительной

и сложной реставрации монументального полотна, которая продолжается и в настоящее время.

До поступления в Лабораторию научной реставрации станковой живописи Государственного Эрмитажа в РХЦ «Старая Деревня»¹¹ картина длительное время находилась в фондохранилище, смонтированная на валу. После разматывания и осмотра на горизонтальной поверхности было установлено, что авторский холст дублирован, по всей поверхности зафиксирована объемная деформация основы с сильным оседанием краев по периметру, выявлена утрата левого верхнего угла. Красочный слой в ходе бытования картины многократно подвергался чинкам и поновлениям, в результате чего поверхность авторской живописи оказалась под плотным слоем старых записей и тонировок. Это заключение подтверждают и результаты технико-технологических исследований в ИК-, УФ- и РФА-лучах, которые показали множественные утраты грунта и красочного слоя до основы на фонах, изображениях драпировок, мебели, архитектуры и неба; сильно пострадала верхняя часть фигуры Саломеи, на которой зафиксирован разрыв с утратой фрагмента и реставрационной мастиковкой с записью, искажающей первоначальный авторский замысел.

В процессе технической реставрации было произведено восстановление связи авторского и дублировочного холстов с запрессовкой, выполнено укрепление грунта и красочного слоя, дублирование обветшавших кромок, что позволило равномерно растянуть полотно на новом подрамнике. Обнаруженные под записями многочисленные серые клее-меловые мастиковки толщиной, превышающей авторскую, лежали не только в местах осыпей и утрат, но и на красочном слое. Лаковая пленка была покрыта плотным слоем копоти и сажи. Когда на пробных участках раскрытия под мастиковками удалось обнаружить ранее скрытые детали рисунка и светлую, насыщенную, яркую живопись, картина предстала перед глазами в авторском колорите и тоне, который было необходимо полностью расчистить (ил. 4). В настоящее время продолжается работа по живописной реставрации произведения.

Эффект сильного живописного воздействия, которое оказывала картина на современников, в данном случае достигается весьма

умелым использованием приемов освещения, контрастов светотени. Еще Адриано Мариуц подчеркивал, что известные живописные работы Манаиго (а все они, повторим, относятся к зрелому и позднему периоду его творчества) выдают в нем последователя *tenebrosi* [22, р. 458], и наша картина это неопровержимо доказывает. Истоки такой приверженности можно найти в работах венецианских современников Манаиго, как, например, Дзанки, Молинари или Беллуччи. Одновременно обращает на себя внимание очевидное знакомство с произведениями фламандских мастеров XVII в., в первую очередь Питера Пауля Рубенса и его мастерской.

Сюжет, представленный на картине Манаиго, получил широкую известность в одноименных композициях Рубенса¹² и его учеников. В этой связи примечательно, что одна из них оказалась в Санкт-Петербурге в частной коллекции почти одновременно с полотном Манаиго и сейчас также экспонируется в Ораниенбауме. Речь о картине «Пир Ирода» кисти Яна Томаса (1617–1678), ученика П.-П. Рубенса (*ил. 5*), свободно интерпретировавшего композицию мэтра¹³. Ключом к решению вопроса о ее происхождении являются старые бумажные этикетки на обороте, указывающие, что доска поступила в «ведомство камерцалмейстерской конторы из Лестоковского дому». Личный врач императрицы Елизаветы Петровны лейб-медик граф И.-Г. Лесток, немало способствовавший успеху переворота 25 ноября 1741 г., уже в 1745 г. попал в опалу, в 1748 г. приговорен к смертной казни, замененной ссылкой, а его имущество было конфисковано. Так картина «Пир Ирода» Яна Томаса оказалась в императорской коллекции живописи, расположенной в павильоне Эрмитаж Летнего дворца Елизаветы Петровны.

Примечательно, что авторство Томаса было установлено в процессе реставрации, когда на лицевой стороне картины в нижнем правом углу открылась подпись художника: «J: Thomas f». Тем самым была поставлена точка в длинной цепи предположений о возможном исполнителе¹⁴ этой талантливой и запоминающейся картины. Ранее была также выдвинута гипотеза о том, что картина создана на основе гравюры Схелте Болсверта с оригинала П.-П. Рубенса. Существование гравюры с зеркально представлен-

ной композицией (*ил. б*) позволяет сделать предположение, что на нее в своей работе ориентировался Сильвестро Манаиго. Творчество Рубенса было хорошо знакомо венецианским художникам благодаря широкому распространению в городе печатной графики и монументальному полотну «Пир в доме Симона Фарисея», которое Манаиго мог видеть в Венеции в палаццо Грасси и которое также вошло в упомянутый сборник гравюр Пьетро Монако [13, р. п. 66;].

Подтверждение авторства Сильвестро Манаиго в отношении «Пира Ирода» позволяет не просто расширить список представленных в наших собраниях венецианских живописцев, что само по себе повышает значение коллекции, но является существенным вкладом в живописный корпус мастера, серьезно обогащая наши представления о творчестве этого малоизученного, но незаурядного живописца конца XVII – первой половины XVIII столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ 4728; холст, масло; 218,0 × 342,0 см.

² В списке, составленном С. Торелли и И.-Ф. Гроотом, сделана следующая запись: «36. Картина большая живописная на холсте, представляющая усекновение главы Иоанну Предтечу, одна».

³ Запись в списке К. Головачевского: «№ 226. Петромонако. Представляет Пир Иродов и принесенную главу предтечи и крестителя Иоанна. 7,2×11,2 ф.».

⁴ «Опись картинной галереи Его Императорского Высочества великого князя в Ораниенбауме рядом с библиотекой» и «Картины в зале дворца в крепости [Петерштадт]».

⁵ Дата смерти Сильвестро Манаиго – 1750 – сообщается П.-Ж. Мариэттом [21, vol. III, р. 235].

⁶ Отдельные листы из этого альбома представлены в трех коллекционных альбомах с гравюрами великого князя Петра Федоровича, ныне хранящихся в фондах эрмитажного кабинета гравюр (Инв. № ОГ-85833-86015, ОГ-86016-86173, ОГ-86174-86388).

⁷ Предположительно, на оборотной стороне авторского холста была выполнена надпись, впоследствии скрытая дублировочным холстом, позволившая установить имя автора картины. Примером этому служит

недавно обнаруженная при раздублировании надпись на плафоне Гаспаре Дициани «География» из Китайского дворца в Ораниенбауме с указанием представленного на картине сюжета.

⁸ Манаиго вместе с Тьеполо участвовал в издании «Gran Teatro di Venezia...», о чем в 1715 г. сообщал Доменико Ловиза: «Le pitture saranno disegnatte [...] ds Silvestro Manaigo ed intagliate da Andrea Zucchi» (15, p. 23).

⁹ Pietro Monaco after Silvestro Manaigo. Joseph being sold into slavery by his brothers, who sit around a well dividing up the coins, 1730–39 (The Metropolitan Museum of Art. Accession Number: 62.600.466).

¹⁰ Снизу – вверх (итал.)

¹¹ Работы по реставрации картины ведет художник-реставратор П. А. Давыдов.

¹² П.-П. Рубенс. Пир Ирода. Между 1635–1638. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург. NG 2193.

¹³ ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 381-ж. Дерево, темпера. 60,0 × 82,5 см.

¹⁴ Штелином указано: Бронкхорст. Поднесение головы Иоанна Ироду в его пышном дворце [Записки, т. 2, с. 49]; затем картина приписывалась Франку Старшему (Опись картин императорского Эрмитажа 1859. Т. 4, № 6024; выдвигалось также имя Абрахама ван Дипенбека (Н. И. Грицай, устно).

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГАДА (Российский государственный архив древних актов) Ф. 1239. Оп. 3. Д. 61449. Л. 75–83 об. Что послано на буере во Аранимбом 27 картин италианских живописных на полотне.

2. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3, д. 61508. Тетради мелким расходам из заемной суммы.

3. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 114. Д. 61549. Тетради о забранных от разных купцов товарах. 1757. 78 л.

4. РГИА (Российский государственный архив). Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 570. Каталог оригинальных картин И. И. Шувалова. 1773. Здесь: Опись неподвижных вещей бывших в смотреии Кирилы Головачевского. На 63 л. В т. ч.: Картины, привезенные из Ариэмбома сентября 4 дня 1765 году без рам все (№ 220–263).

5. *Артемьева И.* «Блудница» Веронезе из дома Соранцо: атрибуция и история заказа / И. С. Артемьева // Искусствознание. 2020. № 3. С. 176–201.

6. *Артемьева И. С., Бортникова Е. А.* Итальянская живопись в собрании дворцов Ораниенбаума: история и атрибуция картины Себастьяно Маццони

«Три парки» из Картинного дома Петра III / И. С. Артемьева, Е. А. Бортникова // Научные труды / Ин-т имени И. Е. Репина. Вып. 53 : Проблемы развития зарубежного искусства / науч. ред. Н. М. Лянышина ; сост. Е. В. Калимова, Ю. А. Орлова. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2020. С. 121–131.

7. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. [В 2 т.] / [сост., пер. с нем., вступ. ст., предисл. к разделам и примеч. К. В. Малиновского]. М. : Искусство, 1990. Т. 1. 445, [1] с. : ил; Т. 2. 246, [1] с. : ил.

8. Картинная галерея Императорской академии художеств : в 3 ч. Ч. 2 : Каталог произведений иностранной живописи (оригиналов и копий) / сост. А. И. Сомов. СПб. : Тип. Императорской Академии наук, 1874. [4], VIII, 218 с.

9. *Малиновский К. В.* История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке / К. В. Малиновский. СПб. : Крига, 2012. 536 с.

10. *Малиновский К. В.* Материалы Якоба Штелина. [В 3 т.] Т. II / К. В. Малиновский. СПб. : Крига, 2015. 343 с.

11. *Павлова М. А.* Ораниенбаумские тетради / М. А. Павлова. СПб. : Историческая иллюстрация, 2016. Вып. 1 : Петерштадт. Дворец Петра III. Картинный дом. 2016.

12. *Соколова Я.* Российско-венецианские художественные связи в XVIII веке: венецианские художники, торговцы картинами и культурные посредники в Санкт-Петербурге / Я. Соколова // Венецианцы в Петербурге : материалы науч. конф. / [сост., отв. ред. И. А. Карпенко]. СПб. : ГМИ СПб., 2022. С. 72–99.

13. *Apolloni D.* Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe della storia sacra. Gorizia, 2000.

14. *Artemieva I.* L'Adutera Soranzo di Paolo Veronese ritrovata / I. Artemieva // Ricche Minere. 2016. No. 6. P. 5–30.

15. *Bonannini A.* Dall'ideazione alla realizzazione: note sulla raccolta di Domenico Lovisa // Venezia, 1717. Venezia 1993. Immagini a confronto. Catalogo della mostra a cura di U. Franzoi, M. G. Montessori, A. Bonannini. Venezia, Palazzo Ducale, Cinisello Balsamo, 1993. P. 23.

16. *Craievich A.* Proposte per Silvestro Manaigo // Arte in Friuli Arte a Trieste (AFAT). 2004. N. 23. P. 39–50.

17. *Da Canal V.* Vita di Gregorio Lazzarini. In Vinegia : Dalla stamperia Palese, 1809. 88 p.

18. Silvestro Menaico // Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi, Bolognese, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura. Venezia : Giambatista Pasquali, 1753. 583 p.



2. Манаиго, Сильвестро. Учреждение Евхаристии. Бумага.
Частная коллекция, Торонто



3. Манаиго, Сильвестро. Иоанн Креститель перед Иродом (?). XVII в.
Бумага, перо, отмывка серым тоном (Bassenge (Berlin). Auktion 117.
Zeichnungen des 15. bis 19. Jahrhunderts. Juni 2021, Lot n. 6523)



4. Манаиго, Сильвестро. Пир Ирода. Холст, масло. 218,0×342,0 см.
В процессе реставрации. Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 4728



5. Томас, Ян (1617–1678). Пир Ирода. XVII в. Дерево, темпера.
60,0×82,5 см. ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 381-ж



6. Болсверт, Схелте Адамс (1586–1659) по оригиналу Рубенса Питера Пауля (1577–1640). Саломея с головой Иоанна Крестителя. 1596–1659. Нидерланды. Бумага, гравюра резцом. 42,5×61,2 см. Рейксмузеум, № RP-P-1918-1670)

Четыре периода творчества китайской художницы Цю Ди

Статья посвящена изучению живописного наследия художницы Цю Ди (1906–1958) – одной из первых представительниц китайского авангарда первой половины XX столетия. Творчество этого мастера является частью феномена, известного в Китае как «группа женщин-художниц», отстаивавших свой индивидуальный почерк и свое мировоззрение в изобразительном искусстве Китая начала прошлого столетия. В исследовании осмысляется творческий путь Цю Ди, которая, изучив основы модернистской живописи в Японии, соединила их с традициями отечественной художественной культуры. Особое внимание в изучаемом материале уделяется деятельности общества «Шторм», куда входили самые яркие представители китайского авангарда первой половины XX в., в том числе Цю Ди и ее муж Пан Сюньцин, творчество которых оказало существенное влияние на развитие современного искусства Китая.

Ключевые слова: китайская живопись; художественное общество «Шторм»; художественные выставки в Шанхае; Цю Ди; Пан Сюньцин; китайские художники XX века

Liu Tianquan

Four Periods of Creativity of the Chinese Artist Qiu Di

The article is devoted to the study of the artistic heritage of Qiu Di (1906–1958), one of the first representatives of the Chinese avant-garde of the first half of the 20th century. The creative arsenal of this master is part of the phenomenon associated at home with the activities of the “group of women artists”. This definition is associated with the artistic activity of the fair sex, who defended their individual handwriting and their worldview in the visual art of China at the

beginning of the last century. The study comprehends the creative path of Qiu Di, who, having studied the basics of modernist painting in Japan, synthesized them with the traditions of domestic artistic culture. Particular attention in the studied material is paid to the activity of “Storm” society, which united the brightest representatives of the Chinese avant-garde of the first half of the last century, among which the works of Qiu Di and her husband Pang Xunqin had a significant influence on the development of modern art in China.

Keywords: Chinese painting; Art Society “Storm”; art exhibition of Shanghai; Qiu Di; Pang Xunqin; Chinese artists of 20th century

Введение

До конца XIX в. женщины фигурировали в изобразительном искусстве Китая большей частью как объекты наблюдения и изображения. В занятиях художественным творчеством представительницы прекрасного пола в лучшем случае занимались копированием готовых образцов, не имея права на выражение собственной индивидуальности. В начале XX столетия в патриархальной культуре Поднебесной возник феномен, связанный с «женской живописью» и получивший название «группа женщин-художниц», которые с невиданной ранее активностью стали отстаивать свободу самовыражения в искусстве. На формирование этого феномена повлияло «Движение 4 мая», которое в 1919 г. придало новое направление развитию культуры Китая, переориентировав ее на вестернизацию и существенные изменения в эстетическом воспитании общества [7, с. 2]. В этот период, как никогда до этого, в стране стали популярны идеи просвещения, обучения и феминизма. Люди стали открыто обсуждать тему равноправия полов, в частности возможности реализации женщины в профессии наравне с мужчиной. Мысли о свободе активно проникали во все социальные сферы, в том числе и в творческую среду. В обществе появилась потребность представить героя новой культуры – независимого, талантливого, деятельного. Для этого открывались художественные учебные заведения – школы, училища, институты, академии, которые очень быстро стали осваивать европейские образовательные программы. Массовый интерес к западному искусству сформировал

два потока: центростремительный, связанный с въездом в страну европейских и японских наставников, и центробежный, направляющий китайцев учиться за рубеж. Многие из них, вернувшись назад с багажом новых традиций, внесли огромный вклад в художественные процессы Китая XX в. Одним из таких художников была Цю Ди (1906–1958).

Ее имя часто упоминается в истории искусства Поднебесной с связи с деятельностью «группы женщин-художниц», но не как сообщества, а как культурного явления, выразившегося в активном освоении китайками художественных специальностей в начале прошлого столетия. «В период Китайской Республики (1927–1948) число женщин-художников составляло несколько тысяч человек, что превышало количество мастеров прекрасного пола всех предшествующих периодов истории Китая» [9]. Наиболее известны имена Хэ Сянин, Ся Пэн, Пань Юйян, Сунь Доцы, Чжан Цяньин, Тан Юньюй, Лян Байбо, Чжоу Лихуа, Лян Сюэцин, Ван Цзинюань, Фэн Вэньфэн, Ли Цюцзюнь, Чэнь Сяоцуй, Гу Циньяо, Ян Сюэмэй, Гу Мофэй, Цю Ди. Некоторые из них отстаивали идеи социальной революции, другие рассматривали искусство как способ познания мира и самосовершенствования, были и те, кто своей целью обозначал создание «новой культуры» на волне западного модернизма. В любом случае художницы, независимо от задач, которые каждая из них решала для себя, привнесли в отечественное изобразительное искусство особую женскую тональность, проявляющуюся в отношении к миру, в композиционных и цветовых решениях, в тематических и жанровых предпочтениях, в стилистике творческого языка.

Период обучения (1925–1930). Пекин, Шанхай, Токио

В октябре 1919 г. Национальное объединение по образованию рекомендовало устранить гендерную сегрегацию в вузах, чтобы женщины наравне с мужчинами имели право на высшее образование и выбор профессии [10, с. 15]. Руководство учреждений быстро отреагировало на данную установку. Например, в 1920 г. 19 девушек

были зачислены на факультет западной живописи частной Шанхайской академии изящных искусств [3, с. 6]. В 1925 г. студенткой этого факультета стала Цю Ди. Известно, что она занималась рисованием еще будучи ученицей школы Фучжой. В 1928 г. девушка получила диплом Шанхайской академии изящных искусств и продолжила обучение в Токио. Она была одной из первых китаянок, которые постигали основы западной живописи в Японии. Именно там сформировалась ее творческая индивидуальность, связанная с подчеркнутой декоративностью и тяготением к импрессионизму, который японцы переняли у Запада. В этот период она использовала творческий псевдоним Schudy, которым подписывала свои работы, в основном натюрморты. Два из них сохранились и известны современной отечественной публике.

«Натюрморт № 1» – холст небольшого формата, на котором изображены желтая груша, две грозди винограда, белый нож и стакан с желтым напитком. В работе много воздуха – это ощущение достигается за счет большого количества свободного пространства, пастельной палитры и сбалансированных отношений между предметами. Цю Ди использует нестандартный прием – диагональную композицию, в которой представлены самые обычные предметы из повседневной жизни. Это произведение написано маслом – в технике, которую художница освоила в Японии. Вторая картина, «Натюрморт № 2», создана тушью и пером на бумаге практически квадратного формата. Здесь живописец изображает дыню, глиняный горшок с растением бонсай. Мастер изучает текстуру и фактуру предметов – спелую плоть фрукта, керамическую поверхность сосуда, зелень растения. Для Цю Ди важно передать суть эстетики Японии – красоту в обыденном и всплох мгновения в проходящем времени.

Период становления (1930–1935).

Шанхай

В 1930 г. Цю Ди в возрасте 26 лет вернулась в Шанхай и стала работать в исследовательском отделе живописи Шанхайской академии изящных искусств. К слову, там же работала Пань Юйлян – известная китайская художница, обучавшаяся живописи во

Франции и Италии, ставшая первой женщиной в истории страны, организовавшей персональную выставку. Это знаменательное событие произошло в 1929 г. в Шанхае – мегаполисе, художественная жизнь которого отличалась яркостью, динамичностью и свободой по сравнению с другими населенными пунктами Китая. Именно в Шанхае в 1931 г. художник Пан Сюньцин объединил 30 китайских живописцев, которые обучались мастерству в Японии или в Европе: Ни Идэ, Фан Ганьминь, Лин Фэнмянь, Лю Хайсу, Ван Юэчжи, У Даюй, Ван Цзиюань, Чжоу Дуо, Чжоу Чжэнтай, Дуань Пинью, Чжан Сянь, Ян Тайян, Ян Цюжэнь, Чэнь Чэнбо, Лян Байбо, Чэнь Баои, Дэн Юньги, Гуань Лян, Лян Сихун, Ситу Цяо, Вэй Тяньлинь, Сюй Синчжи, Дин Яньюн, Чжао Вуцзи Ли Дунпин, Чжао Лу, Цзэн Мин, Ли Чжуншэн. В этот союз, получивший название «Шторм», входил и искусствовед Фу Лэй, который, как и его товарищи, считал себя представителем нового поколения китайского искусства, находившего источник обновления в модернистских и авангардистских течениях. В 1932 г. товарищество получило юридический статус и опубликовало манифест, написанный художником Ни Идэ. Участники «Шторма» ставили перед собой задачу ввести в изобразительный язык Китая стилистику абстракционизма, дадаизма, кубизма, сюрреализма, фовизма, футуризма и других направлений европейского искусства. Эти творческие эксперименты, почерпнутые художниками на Западе, должны были встряхнуть отечественные традиции живописи, насытить их новой стилистикой, расширить их жанровые, тематические и технологические методы.

За годы своей деятельности члены общества «Шторм» провели четыре выставки. Первую из них, состоявшуюся 15 сентября 1932 г., посетила Цю Ди. Эта экспозиция, хотя и представляла результаты поисков ряда членов общества «Шторм», скорее явилась профессиональным триумфом Пан Сюньцина. Критики называли его творчество грандиозным, газета «Шанхай» писала: «...вчера, в первый день открытия выставки ее посетило более 500 зрителей» [4, с. 4]. Это событие было отмечено на первых полосах художественного журнала «Хорошие друзья», а позже

упоминалось и газетой «Парижская художественная жизнь». В последней также рассказывалось о жизни китайских студентов-живописцев за границей. На этой выставке состоялось знакомство Пан Сюньциня и Цю Ди, которые вскоре поженились.

Успех Пан Сюньциня, его дарование оказало огромное влияние на художественные поиски его жены. Вторая экспозиция общества «Шторм», которая состоялась в 1933 г., заставила общественность говорить уже о ней – как о перспективном молодом мастере, хотя официально она еще не являлась членом общества. Ее холст «Цветы» был настолько ярким и необычным для китайской публики, что вызвал самые различные чувства у современников: от полного неприятия до абсолютного восторга, причем не только у любителей искусства, но и у профессионалов. Цю Ди выбрала декоративное колористическое решение, написав цветок зеленым, а листья красным цветом. Она объясняла, что искусство меняет истинный облик объекта и цветок ею прежде всего рассматривается как символ ее родного города Сяпу. По мнению художницы, такая необычная трактовка растения должна донести дух современности, связанный со свободой и теми мировоззренческими трансформациями, которые переживает страна: «Присутствуют ли в цветах преувеличенные зеленые или багряные цвета, не имеет никакого значения, если художественная задача решается декоративными методами» [5, с. 14]. Триумф Цю Ди был столь велик, что репродукция «Цветов» многократно издавалась в художественных журналах Шанхая. Мастер Ни Идэ заметил, что Цю Ди произвела настоящий «шторм» в обществе «Шторм». После такого оглушительного успеха она стала его членом – единственной женщиной среди братьев по профессиональному цеху.

На третьей выставке, 1934 г., центральной работой которой стала картина Пан Сюньциня «Сын земли», Цю Ди выставила полотна «Натюрморт» и «Весна», которые зрители восприняли достаточно спокойно. Шанхайцы уже были подготовлены к художественным экспериментам местных мастеров, работавших в европейской манере, и перестали обращать внимание на неор-

динарность выразительных средств, к которым прибегали Цю Ди и ее товарищи. Между тем холст «Весна» заслуживает нескольких слов. Эта работа вторит произведению Матисса «Танец». В картине Цю Ди, так же как и у французского художника – основоположника фовизма, главными средствами художественного изображения служат цвет и ритм. В работе китаянки мы видим фигуры трех женщин, расставленные по кругу. Каждая из них является самостоятельной доминантой композиции. Первая фигура находится в состоянии покоя, она стоит, прислонившись к дереву. Вторая – в центре полотна – изображена лежащей на траве, словно утопающей в солнечном свете и аромате цветов. Третья женщина написана наполовину, она как бы врывается в пространство картины, привнося в нее динамику. В этой работе Цю Ди выразила различные эмоциональные состояния героинь через пластику их тел: стоящая фигура – лежащая фигура – двигающаяся фигура, мастер полностью отказывается от реалистических приемов, решая художественную задачу декоративными ходами, активным цветом в традициях фовизма – броским и кричащим. Так через авангардные приемы она выразила дух свободы, «весну» в жизни женщин Китая, которая ворвалась в их судьбы в начале XX в., выхватив из домашней рутины. К сожалению, полотно было утеряно в 1937 г., но сохранились его черно-белые снимки и отзывы современников, называвших его «метафорой нового времени» [2, с. 37].

Четвертая экспозиция «Шторма», прошедшая в 1935 г., была встречена горожанами без интереса. В этот период Китай переживал агрессивные выпады Японии, поэтому пропаганда национального искусства стала единственным разрешенным художественным методом. Страна была изнурена гражданским противостоянием, голодом, безработицей и отчаянием населения. На модернистские поиски, принесенные из западной культуры членами общества «Шторм», зрители стали реагировать отстраненно и даже враждебно. Пан Сюньцинь получал записки угрожающего содержания и был вынужден с семьей покинуть Шанхай. Группа «Шторм» прекратила свое существование. Искусство стало развиваться по новой траектории. Отныне задачей мастеров

стало не раскрепощение и поиск творческой индивидуальности, а выполнение политического заказа партии.

Период неопределенности (1935–1945).

Скитания

Для Пан Сюньциня и Цю Ди начались годы скитаний и нищенского существования. Переживания художницы отразились в работах этого времени. Например, в картине «Тряпичная кукла» 1939 г. Цю Ди сочетает декоративную и модернистскую стилистику, активно работая красным и синим цветами. Яркий колорит притягивает внимание к главному персонажу, символизирующему беспомощность человека, которым словно куклой, играет судьба. Известно, что игрушка, «позирующая» автору, в числе многих была сшита Цю Ди на продажу. Мастер пыталась хоть как-то финансово поддержать семью, которая в этот период выживала с огромным трудом.

В это время Пан Сюньцин, как и многие бывшие члены общества «Шторм», начал отходить от европейской стилистики, возвращаясь к национальным традициям в выборе средств художественной выразительности. Цю Ди пыталась найти баланс между этими новыми веяниями и профессиональными убеждениями, сформированными в молодости. Она стремилась не к реалистическому отображению мира, а сосредоточилась на выражении эмоций, которые в ее работах по-женски мягки, лиричны, поэтичны и изысканны. Но по мере напряжения политической ситуации, связанной с противостоянием Японии, а затем с «культурной революцией», художница стала более сдержанной не только в колористических решениях, но и в количестве написанных ею произведений. В это время она много внимания уделяла семье – поддерживала мужа, растила двоих детей, портреты которых написала в 1945 г. При создании этих работ Цю Ди использует технику масляной живописи, пришедшую в Китай из Европы, сочетает западные и восточные традиции, добиваясь их гармонии.

Также в этот период на формирование творческого почерка Цю Ди оказал ее муж. Живописные приемы, которыми мастерски

владел Пан Сюньцин, появились и в ее художественном арсенале: «...использование цветовых переходов, выстраивание тональности работы на белой, синей и желтой палитре, которая лучше, как им казалось, формирует объем, черты лица и пластику тела персонажей» [1, с. 40].

На протяжении всей жизни самым любимым жанром Цю Ди был натюрморт. Работая над каждым из них, она создавала ясную композицию, в которой уплощала форму, избегала резких контрастов, акцентировала тонкие цветовые отношения. Цвет – главный выразительный инструмент мастера, отмечающий необходимость использовать детали, которые, как она считала, бесполезны и лишь препятствуют фокусированию на целом и главном. При этом Цю Ди работала в теплой гамме, избегая резких колористических отношений, что позволяло ей достичь атмосферы «тихого разговора» со зрителем, в котором нет «громких звуков». Их лиричная тональность передает поэтичность внутреннего мира автора, например, в таких работах, как «Натюрморт III», «Цветок кактуса», «Натюрморт», «Виноград и фруктовый нож», «Камелия», «Хризантема», «Гардения», «Корень», «Роза и лаковая коробка».

Натюрморт «Хризантема» пронизан характерной для произведений Цю Ди атмосферой спокойствия, женского тепла, изящества. Из-за отсутствия материала эта работа была написана на мемориальной доске. Для постановки Цю Ди выбрала фарфоровую вазу с характерным китайским рисунком – птицами и облаками. Нейтральный цвет фона и глубокий темный цвет столешницы, которому вторит роспись сосуда, подчеркивают благородство и разнообразие палитры цветов. Эта работа не только источает сильный «китайский аромат», но и является проявлением зрелого художественного стиля Цю Ди.

Период зрелости (1945–1958).

Шанхай, Пекин

В 1945 г. после окончания войны с Японией Пан Сюньцин и Цю Ди вернулись в Шанхай. Это время было одним из самых

счастливых в их жизни, что нашло отражение в творчестве. Работы Цю Ди покинуло ощущение отчаяния, тоски и безысходности. Ее произведения этого периода отличает особая одухотворенность. Например, в холсте «Тюльпаны у окна» она выражает философию буддизма, согласно которой все части мира пребывают в гармонии и созвучии друг с другом. Красные и белые цветы, стоящие в зеленой вазе, через цветовые пятна переключаются со «всем миром» – стенами комнаты, занавеской, черепицей и оконной рамой соседнего дома, деревьями, небом. На тулове вазы отражается еще одно окно, находящееся в комнате, делая его, скрытое от глаз зрителей, видимым. Внимание Цю Ди всегда было сконцентрировано на вопросах мироздания, тогда как большинство китайских художников в это время обращалось к политически значимым темам, связанным с войной, «культурной революцией» и образом человека труда.

В 1953 г. Пан Сюньцин вместе с семьей переехал в Пекин, где работал в Центральной академии изящных искусств (САФА) и участвовал в создании Центральной академии декоративно-прикладного искусства. Здесь он реализовал давно задуманную идею – объединение европейского модернизма с традиционным китайским искусством гогуа. Цю Ди помогала мужу в этом начинании, демонстрируя разноплановость своего художественного дарования. Она работала на кафедре практического изобразительного искусства, где погрузилась в творческое исследование новой для нее темы – дизайна костюма, который она изучала сквозь призму национального декоративно-прикладного искусства. Одним из итогов этой деятельности стало вручение ей Национальной премии в 1956 г. за дизайн костюма «Сбор чая и ловля бабочек», выполненный в стилистике древних китайских канонов. К этому же времени относится написание ею книги «Разговор о стиле одежды», в которой она рассуждала о развитии дизайна. Впервые эта работа публиковалась на страницах журнала «Изобразительное искусство». Сегодня в Китае считается, что благодаря усилиям Пан Сюньцина и Цю Ди отечественное прикладное искусство было спасено от забвения. До них эту

тему художники обходили вниманием, считая традиционную культуру неинтересной, низкопробной и устаревшей.

Выводы

Завершая исследование, посвященное творческой биографии Цю Ди, сделаем ряд выводов. Во-первых, мастер в своих картинах никогда не поднимала тем, связанных с историческими обобщениями, острым социальным контекстом или политическими призывами. Она ставила перед собой иные задачи – отобразить жизнь, связанную с детьми, цветами, природой, вещами, взятыми из повседневности – словом всем тем, что созвучно ее внутреннему миру. Она, будучи философом в живописи, рассуждала, а не кричала о незабываемых ценностях человека – доме, семье, природе, считая, что «искусство играет образовательную и воспитательную роль в жизни человека, помогает ему следовать по моральному и духовному пути» [8].

Связанное с «группой женщин-художниц», творчество Цю Ди сыграло важную роль в развитии китайского искусства. В культуре Поднебесной сохранилось мало сведений о художественных объединениях первой половины XX в. В исторической летописи зафиксированы факты о «Шторме» (1932–1935) и «Китайском женском обществе живописи и каллиграфии» (1934–1937), деятельность которых осуществлялась в Шанхае и была прервана событиями, связанными с японской оккупацией. Вместе с тем отметим, что Цю Ди обратила внимание людей на свою живопись не потому, что являлась женщиной, а потому, что была неординарным мастером. Ее творческая индивидуальность выделялась среди членов общества «Шторм», каждый из которых был ярким и самобытным мастером. Именно Цю Ди придала художественной палитре «Шторма» необходимую эмоциональную тональность, уравновешивающую мужественную энергетику работ ее товарищей по цеху. Ее картины всегда сбалансированы, настроены на созерцательный диалог со зрителем, предельно открыты миру, инновациям, духу времени. Произведения таких китайских художниц, как Цай Уильям, Пан Юйлян, Фан Цзюнь, хорошо известны

европейскому зрителю. У них западный стиль работы и солидный творческий багаж. Однако выразительный язык полотен Цю Ди более авангарден, индивидуален, узнаваем, направлен на изображение естественной красоты мира. Без эпатажа и саморекламы Цю Ди внесла неоценимый вклад в отношение китайского общества к женщинам как творцам, но не по принципу гендерных различий, а по художественной ценности ее работ.

В-третьих, постановки Цю Ди незамысловаты по сюжету, но крайне интересны по колористическому решению. В них с помощью цвета не только выстраивается форма, но и выражается непередаваемое – запах, эмоции, воздух, этическое отношение к миру. В ее картинах нет суеты, социального вызова, она доносит мысль о необходимости людям научиться «убирать пыль времени с вечности и заглядывать в ее свитки» [1, с. 8].

В-четвертых, во всех исследованиях, связанных с творчеством Цю Ди, подчеркивается, что на формирование ее художественного почерка повлиял муж. Однако необходимо отметить, что и она способствовала развитию талантов Пан Сюньцзиня. Она своим творчеством поддерживала его преданность технике масляной живописи и призывам европейского авангарда. Приверженность этим идеям в Китае после 1937 г. и до окончания «культурной революции» являлось смертельно опасным для мастеров. Многие из них, испытавшие влияние западной культуры, серьезно пострадали: оставались без работы, проходили через прилюдные унижения, пытки, тюремное заключение, подводились к самоубийству. Цю Ди с абсолютной самоотдачей следовала за Пан Сюньцинем и как за человеком, и как за творцом. Вместе с ним она участвовала в авангардных экспериментах, исследовала народные традиции, изучала искусство дизайна. Она, подтверждая влияние мужа на свою живопись, протестовала против гендерных характеристик в искусстве: «...мужчине, чтобы выразить себя в искусстве, не нужно заявлять, что он – мужчина. Однако женщина-художник должна почему-то подчеркивать, что она – женщина» [6].

К сожалению, сегодня невозможно до конца оценить мастерство Цю Ди. Большая часть ее наследия утрачена из-за бесконечных

скитаний по стране. Ее знаменитые произведения, которые заставили зрителей говорить о ее таланте, – «Цветы», экспонируемые на выставке общества «Шторм» в 1932 г. и «Весна» 1934 г. – сохранились лишь на черно-белых фотографиях. «Можно представить себе, какими уникальными были эти работы, учитывая колористический талант Цю Ди» [6].

Сегодня на родине она считается самым радикальным художником первого поколения авангардистов Китая. «Женщины-художники того периода предпочитали создавать работы на революционные темы, но ее полотна действительно имели для искусства революционное значение. Ее работы доносят атмосферу Парижа и дух буддизма одновременно» [9]. Известны около 30 произведений, принадлежавших руке этого мастера, каждое из них, созданное после долгих размышлений, стало ориентиром для современных художников на пути к обновлению языка изобразительного искусства Китая.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бовуар Симона де*. Ди эр син [«Второй пол»] // Шан хай и вэнь чу бань шэ [Шанхайское издательство переводов], 2021. 978 с. (на кит. яз; 西蒙娜·德·波伏瓦《第二性》. 上海译文出版社, 2021.978).
2. *Лин Чэньчжоу*. Цю Ди: ну син цзя тин юй цзя цзу [Цю Ди: женщины, семья и клан[J]] // Юй хуа [масляная живопись]. 2018. (06) : 3 (на кит.яз. 林宸胄. 丘堤: 女性、家庭与家族[J], 《油画》, 2018. (06) : 37).
3. *Лю Хайсу*. Гуань юй сяо чу сюэ сяо син бе гэ ли дэ янь цзян [Выступление о ликвидации гендерной сегрегации в институте] // Минь го жи бао [Китайская ежедневная газета.] 1920.9.7 № 11 (на кит.яз. 刘海粟. 关于消除学校性别隔离的演讲《民国日报》, 1920.9.7, № 11).
4. *Пан сюнь цинь*. Хуа чжан ди и жи [Первый день на выставке Пан Сюньцзиня] // Шэнь бао бэнь цюй синь вэнь [газета Шаньхайские новости местные]. Шанхай, 1932. 09.16 № 105. С. 4 (на кит.яз.; 《庞薰琹画展第一日》, 《申报·本埠新闻》, 1932年9月16日)
5. *Пан Тао*. Пан сюнь цинь цю ди цзао ци цзо пинь цзе чжу [Объяснение ранних работ Пань Сюньцзинь и Цю Ди[J]] // Мэй шу янь цзю [Художественные исследования], Пекин, 2001. (4)68 (на кит.яз; 庞涛. 庞薰琹、丘堤早期作品解注[J]北京. 美术研究. 2001. (4)68.

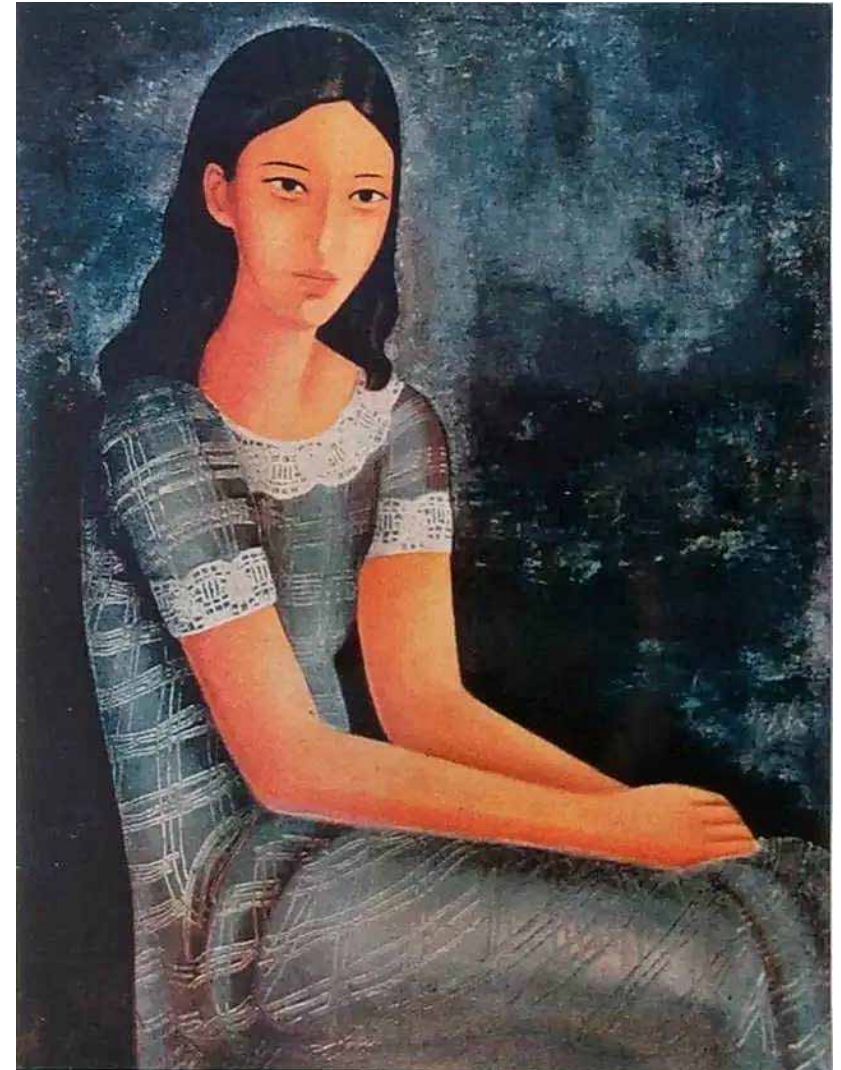
6. Сюй Тин. Цю Ди цзи ци хэуи хуа и шу янь цзю [Цю Ди в мире китайской живописи] // www.docin.com: электронный журнал . URL:<https://www.docin.com/p-964650951.html> (дата обращения 14.02.2023) (на кит.яз.; 徐婷. 丘堤及其绘画艺术研究).

7. Цай Юаньпэй. Мэй юй дай цзун цзю [О замене религии эстетическим воспитанием] // Синь цин нянь [Новая молодежь[J]] // 3. 1917. № 6. С. 2–6 (на кит. яз. 蔡元培. 美育代宗教. 新青年[J]-3.1917. (2)6).

8. Чжан Яньюань. Ли Дай Мин хуа ци [Запись знаменитых картин на протяжении веков] // Чжэ цзян жэнь мин мэй шу чу бань шэ [Чжэцзянское народное издательство изобразительного искусства] (на кит.яз. 张彦远. 《历代名画记》浙江人民美术出版社. 2011. : (17) : 182).

9. Чэнь Даньцин. Мин го мэй шу цзя цюди та дэ цзинь у хуа [Цю Ди, художница из Китайской Республики, рассказ о ее натюрмортах]. URL: www.sohu.com/a/218860645_686587 (дата обращения: 14.02.2023) (на кит.яз; 陈丹青. 民国女画家邱堤, 她的静物画)

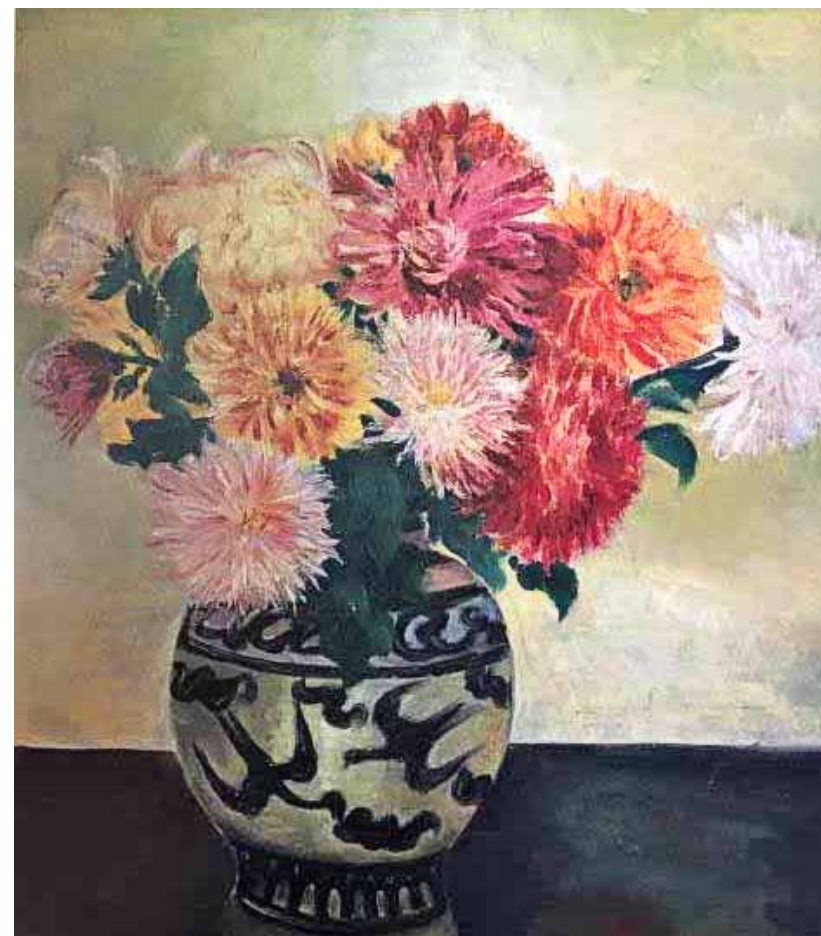
10. McElroy S. C. -Forging a new role for women: Zhili first women's normal school and the growth of women's education in China, 1901–1921 // Education, Culture, and Identity in Twentieth-Century China / Ed. by Glen Peterson, Ruth Hayhoe, and Yongling Lu. The University of Michigan Press. Michigan, 2001.(45)368.



1. Пан Сюньцин. Портрет Цю Ди. 1937. Холст, масло



2. Цю Ди. Тряпичная кукла. 1939. Холст, масло



3. Цю Ди. Хризантема. 1942–1943. Холст, масло



4. Цю Ди. Тюльпаны у окна. 1947. Холст, масло

**Из опыта Иконописно-реставрационной
мастерской Святого Иоанна Дамаскина.
Роспись храмовых интерьеров
с использованием цельнояичной темперы**

Цельнояичная темпера в настоящее время является малоизвестным в среде современных художников материалом. Статья посвящена описанию опыта работы коллектива иконописцев Александро-Невской лавры по росписи одного храма с использованием воссозданной методики приготовления цельнояичной темперы. В тексте, помимо описания хода работ, размещена рецептура приготовления этой краски. Ознакомление практикующих художников-монументалистов с опытом лаврских мастеров может способствовать возрождению интереса к этому древнему и хорошо себя зарекомендовавшему способу стенописи.

Ключевые слова: цельнояичная темпера; иконописно-реставрационная мастерская; стенопись; изготовление цельнояичной темперы; долговечность цельнояичной темперы

**Dmitry Mironenko
From the Experience of the Icon-Painting
and Restoration Workshop of St John of Damascus.
Painting of Temple Interiors Using Whole-egg Tempera**

Whole-egg tempera is a little-known material among contemporary artists at present time. The article is devoted to the description of the work experience of the icon painters of the Alexander-Nevisky Lavra in painting a temple using the recreated method of preparing whole-egg tempera. In the text, in addition to describing the process of work, there is a recipe for the preparation of this paint. Acquaintance of an artists with the experience of the Lavra's masters can

contribute to the revival of interest in this ancient and well-established method of wall painting.

Keywords: whole-egg tempera; icon-painting and restoration workshop; wall-painting; technology of whole-egg tempera; durability of whole-egg tempera

С момента возникновения изобразительного искусства, и стенописи как одного из его видов, художники стремились достичь наилучшей сохранности и долговечности своих произведений, для чего они скрупулезно изучали материалы и экспериментально выявляли наилучшие связующие, пигменты и покрытия. Эволюция искусства и художественных технологий придала справедливому забвению многие ненадежные способы живописи. Вместе с тем немало хорошо зарекомендовавших себя древних живописных технологий со временем оказывались невостребованными у художников, предпочитавших им более удобные и доступные в употреблении краски. К числу несправедливо забытых художественных средств для живописи можно отнести цельнояичную темперу.

Очевидно, что уже во времена Античности были известны способы настенной живописи по-сухому (*a secco*), которые применялись либо на завершающих слоях просохшей и карбонизовавшейся фрески, либо как самостоятельный стенописный метод. Об употреблении таких приемов есть сведения в трактате «Книга об искусстве...» Ченнино Ченнини. Многоопытный автор подчеркивает, что для наилучшей адгезии с фреской и долговечности красочного слоя следует готовить темперу из яичного желтка и белка вместе [5, с. 39–40]. Во множестве памятников античной, романской, византийской и русской стенописи в случае проведения тщательных химико-технологических исследований с завидным постоянством выявляются следы использования такого художественного материала.

Зная это, коллектив мастеров Иконописно-реставрационной мастерской Святого Иоанна Дамаскина в Александро-Невской лавре еще с конца 90-х гг. XX в. стал проводить эксперименты по воссозданию технологии приготовления и использования в живописи цельнояичной темперы. Полезные, хоть и не полные сведения по рецептуре приготовления этой краски были изучены в доступных

источниках [1, с. 63–79; 4, с. 259]¹. По счастливому стечению обстоятельств к моменту успешного воссоздания методики приготовления этой краски обрелись объекты, на которых у иконописцев Лавры представилась возможность испробовать этот материал. На примере росписи домового храма Святителей Иннокентия и Софрония Иркутских (работы с 1999 по 2010 г.) в Духовском корпусе Александро-Невской лавры будут изложены основные характеристики, методики и результаты работы с цельнояичной темперой.

Новый домовый храм в Лавре обустроен в небольшом помещении в здании середины XVIII в. посреди монашеских келий на втором этаже братского корпуса. В нем нет алтарной преграды, а престол и жертвенник расположены в единственном четверике храма (*ил. 1*). Источник света – большое фасадное окно расположено в небольшом притворе. Само помещение под роспись являлось неплохо вентилируемым, с толстыми кирпичными стенами и сухим климатом, что позволило осуществить роспись с использованием темперы.

Изначально стенописные работы в этом помещении не предполагались совсем, а на первом этапе имели несистемный характер. Вместо ковровой развески икон по стенам появилось предложение расписать только восточную прямую стену с примыкающим к ней престолом и жертвенником в соответствии с традиционной для христианского искусства Византии, и в частности Балкан, с характерным смешением романской и греческой традиций, программой алтарных апсид. Эта стена была поделена по горизонтали на два смысловых регистра. В нижнем расположилась композиция «Поклонение Агнцу, или Служба святителей». По центру изображен облаченный престол, на котором в развернутом дискозе лежит под покровцом Богомладенец. Над ним склонились два ангела в диаконских облачениях с рипидами, а по краям престола стоят четыре святителя: Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Двоеслов и Иаков, брат Господень. Каждый из этих святых мужей является автором одной из четырех существующих в Православной Церкви литургий. В верхнем регистре, опять же в соответствии с романской и византийской традициями, расположился тронный образ Божией

Матери с младенцем Христом. За Ее троном – два ангела, а далее центральный образ фланкируется фигурами двух святителей, чьей памяти посвящен этот храм. Святители Иннокентий и Софроний изображены молитвенно предстоящими перед Богомладенцем, восседающим на коленях своей Пречистой Матери (ил. 1).

Примерно за 14 месяцев эта роспись была выполнена. В работе приняли участие практически все сотрудники мастерской. Но вместо приемки работы коллектив получил задание украсить росписью прямой потолок храма и падуги, примыкающие к нему у северной и южной стен храма. Было решено на потолке разместить изображение большого равноконечного креста, украшенного камнями, на круглой небесной сфере со звездами. В углах прямоугольной композиции расположились символические изображения четырех евангелистов: орел, телец, лев и ангел. Падуги получили оформление в виде архитектурных аркатур (ил. 1).

Но и этот этап, продлившийся около года, не стал завершающим. По поручению наместника монастыря епископа Назария (Лавриненко) иконописная мастерская составила программу и выполнила макет в масштабе 1:10 для полной росписи всех стен храма. Спустя два года непрерывных работ только начался основной труд по росписи этого домового храма. По задумке авторов программы, северная и южная стены храма сохранили деление на два горизонтальных регистра. Границы композиционных блоков совпали с ранее установленным делением на восточной стене. В верхнем регистре расположились поясные образы шести святителей, чье земное служение было связано со Свято-Троицкой Александро-Невской лаврой, Духовной академией и Санкт-Петербургом: священномучеников Вениамина и Серафима Петроградских, священномученика Владимира Киевского, святителя Игнатия Брянчанинова, святителя Феофана Затворника, святителя Николая Японского. Нижний регистр боковых стен храма посвящен памяти преподобных. Это обусловлено в первую очередь тем, что сам храм является, по замыслу авторов, братским молельным местом. На северной и южной стенах попарно разместились следующие образы: преподобных Антония и Феодосия Печерских как основоположников монашеского

служения на Русской земле; преподобных Сергия Радонежского и Александра Свирского – основателей обителей, посвященных Пресвятой Троице; святых Александра Невского и Даниила Московского, отца и сына, в монашеской иконографии; преподобных Серафима Саровского и Серафима Вырицкого – двух святых соименников, особенно почитаемых братией монастыря. У западной стены этот ряд подвижников завершается образами вселенских святых монахов – преподобных Иоанна Дамаскина, выдающегося гимнографа Церкви и небесного покровителя лаврской иконописно-реставрационной мастерской, и Иоанна Лествичника.

Образ Иоанна Лествичника программно связан с композицией на западной стене храма, которая в отличие от всех остальных уже не имеет горизонтального деления на два регистра и целиком занята композицией «Лествица». Этот древний иконографический извод – иллюстрация одноименного богословского труда игумена Синайского монастыря преподобного Иоанна Лествичника (579–649), ставшего для множества поколений монахов драгоценным путеводителем в деле спасения души. Особенностью этой композиции является отсутствие изображения отверстого ада, обычно располагающегося в правом нижнем углу. В этом месте на западной стене храма находится выход-арка в застекленную галерею братского корпуса, обращенную в сторону города, наполненного для братии множеством соблазнов и искушений. Благодаря такой архитектурной особенности смысл древнего богословского труда получил несколько иное прочтение. Так, свергающиеся с небесной лестницы вниз монахи-подвижники погибают, влекомые открытым за аркой миром. Глубиной драматизма здесь особенно выделяется образ безмянного монаха, сорвавшегося и в ужасе закрывающего лицо (ил. 2).

Роспись трех стен храма с перерывами продолжалась около восьми лет. В работе приняли деятельное участие не только все сотрудники мастерской, но и ее стажеры, ученики и студенты иконописного отделения Санкт-Петербургской духовной академии, проходившие в Лавре практику по предмету «Основы стенописи». Работа на лесах этого храма стала не только превосходной

профессиональной школой для многих мастеров, но и отличной возможностью овладеть техникой цельнояичной темперы.

Любая профессиональная живопись начинается с подготовки основания. К сожалению, на первом этапе – работа по росписи восточной стены храма – иконописцы допустили серьезный просчет, доверившись опыту штукатуров, которым была поручена подготовка основания под роспись. Тяжелый слой без должной адгезии очень быстро растрескался. Новая штукатурка, призванная исправить допущенные ошибки и изъяны стены, получилась лучше предыдущей, но тоже оказалась несовершенной. В результате еще до живописных работ на поверхности появился кракелюр. Добиться еще одного исправления недостатков основания у иконописцев не получилось. И начались работы. Сперва поверхность стены была несколько раз пропитана разбавленной водой в соотношении 1:5 цельнояичной эмульсией. После того как стена перестала мелиться, мастера приступили к росписи. В первоначальных слоях живописи использовались колера, стертые на крепкой эмульсии. Для следующих слоев колера разбавлялись ослабленной эмульсией, смешанной с водой в соотношении 1:3. При многослойном письме (участки личного письма) завершающие слои выполнялись красками, которые разбавлялись только водой. В случае избыточного выбеливания живописной поверхности, а также по завершении всех работ поверхность пропитывалась эмульсией, разбавленной водой в соотношении 1:5.

На втором и третьем этапах – при росписи потолка и остальных стен храма – иконописцы лаврской мастерской не стали привлекать к их подготовке штукатуров и все работы выполняли самостоятельно. С третьего этапа росписей подготовка стены завершалась легкой пропиткой поверхности льняной олифой, сильно разбавленной уайт-спиртом. Это делалось для предотвращения излишнего поглощения стеной связующего из красочного слоя, а также для укрепления и пластификации самого основания под живопись. К этому лаврских иконописцев побудил опыт предыдущих двух лет работы с сильно впитывающими поверхностями и практика мастеров прошлого, которые чаще всего схожими способами готовили основание под стенопись с использованием темперных, масляных, воско-масляных красок

и оставили рекомендации в трактатах по технологии живописи [2, с. 558; 3, с. 417; 5, с. 71].

В тех же трактатах по технологии искусства не существует указаний о том, как связующее нужно приготавливать². Многоопытные авторы текстов обращались к профессионалам, они изначально концентрировали внимание на самом сложном в художественной кухне – способах получения того или иного пигмента или колера, очередности нанесения красок и обработки поверхности. Драгоценный пергамент не тратился на описание всем понятных вещей.

Экспериментальным путем и на основании имевшегося опыта приготовления желтковой эмульсии иконописцы Лавры смогли воссоздать рецептуру цельнояичной темперы. Для тех, кто когда-либо делал желтковую темперу и писал этими красками, хорошо понятен процесс отделения желтка и смешивания его с винным или яблочным уксусом, сухим белым вином или водой (в зависимости от предпочтения). При этом попытка соединить обе части яйца с уксусом, вином или водой обречены на неудачу в связи с характерной неоднородностью яичного белка. Добиться равномерного соединения желтка с белком без их предварительного отделения друг от друга невозможно. Ключевой секрет методики приготовления цельнояичной эмульсии как раз и заключается в отделении желтка от белка на первом этапе, сепаратной обработке каждой части на втором и соединении обеих частей вместе на третьем этапе.

Для получения качественного связующего на первом этапе желток отделяется от белка и оба компонента помещаются в отдельные емкости. На втором этапе в желток вводится примерно половина чайной ложки льняного масла (лучше полимеризованного) или льняной олифы, а в идеале – специально подготовленного масляно-смоляного состава, состоящего из полимеризованного льняного масла или олифы (40%), лавандового масла (40%), копалового лака (20%). За счет естественных эмульгирующих качеств желтка масляный состав превосходно с ним соединяется. Отделенный белок следует взбить до состояния средней по плотности пенки и дать ему отстояться. Когда под шапкой взбитого белка образуется

достаточное количество жидкости, он готов к соединению с желтком. Приходит очередь третьего этапа. Отстоявшийся белок аккуратно, без попадания в эмульсию пены, вводится в уже подготовленный желток. Теперь оба компонента легко смешиваются, образуя однородную эмульсию. Процесс приготовления эмульсии для цельнояичной темперы завершается смешиванием полученного состава с качественным натуральным винным уксусом в соотношении 1:1. Введение в эмульсию не сухого вина или воды, а именно винного уксуса обеспечивает очень долговечную консервацию и сохранность краски. Экспериментально многократно подтверждена продолжительная сохранность таких красок в закрытой таре без использования холодильника. На этой эмульсии затираются курантами колера или отдельные пигменты и выполняется живопись на стене.

В заключение хочется поделиться особым удовлетворением художника от этого материала, удобного в использовании, позволяющего добиваться желаемых художественных задач, а главное – получать прочную поверхность произведения. Помимо этого, красочный слой обладает глубокими оптическими свойствами, широчайшим цветотональным диапазоном и бархатистостью.

Все это в полной мере позволило добиться желаемого результата во время работы над образами храма Святителей Иннокентия и Софрония Иркутских. В качестве наиболее удачных примеров использования цельнояичной темперы при росписи домового храма можно выделить изображения преподобных Серафима Вырицкого и Иоанна Дамаскина, а также тронный образ Божией Матери. При их написании использовались совершенно разные приемы живописи: полупрозрачная лепка (образ Серафима Вырицкого) (*ил. 3*), смешанный подход при написании одежд и лика (образ Иоанна Дамаскина) (*ил. 4*), корпусная и фактурная моделировка (тронный образ Божией Матери) (*ил. 1*).

В сравнении с очень мягкой и за счет этого крайне ранимой желтковой темперой, у цельнояичной, из-за присутствующего в ее составе белка, приобретает солидную устойчивость к механическому повреждению поверхности. Но у этого качества наряду с очевидным достоинством есть и один недостаток: любое исправление неудачного участка живописи, предусматривающее удаление краски

с поверхности, по прошествии нескольких дней становится очень сложным делом. Хорошо просохший красочный слой (2–3 дня) образует совершенно необратимую и очень крепкую поверхность, напоминающую за счет минеральных пигментов каменный наждак. Смыть водой невозможно, а при попытке механически счистить отвердевший красочный слой скальпелем на поверхности образуется металлический след.

Автор этой статьи уже более двадцати лет активно пользуется цельнояичной темперой не только в стенописи, но и при написании станковых икон, а также книжных миниатюр. Помимо накопления профессионального опыта, весь этот период ведется непрерывное наблюдение за произведениями, написанными цельнояичной темперой, и пока результаты только подтверждают ее уникальные художественные, оптические и технико-технологические качества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В большинстве публикаций XIX–XX вв. под понятием *яичная темпера* авторы чаще всего подразумевают краску, сделанную из желтка и белка куриного яйца. Для самой распространенной сейчас краски в среде иконописцев в этих публикациях существует отдельный термин – *желтковая темпера*.

² Вероятно, когда писались эти труды, любой подмастерий (возможно, и обыватель) умел приготовить связующее из куриного яйца для створения краски.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / пер. с нем. А. Н. Лужнецкой ; под ред. А. А. Рыбникова. М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935.
2. Виннер А. И. Материалы и техника монументально-декоративной живописи. Стенная, плафонная и декоративная живопись / под ред. С. А. Торопова. М. : Искусство, 1953.
3. Киплик Д. И. Техника живописи. М. : В. Шевчук, 2011.
4. Сланский Б. Техника живописи. Живописные материалы / пер. с чеш. М. С. Гольштейн. М. : Изд. Академии художеств СССР, 1962.
5. Ченнино Ч. Книга об искусстве, или Трактат о живописи / пер. с итал. А. Н. Лужнецкой ; под ред. и вступ. ст. А. А. Рыбникова. М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.



1. Интерьер домового храма Святителей Иннокентия и Софрония Иркутских. Общий вид



2. Образ «Лестница» на западной стене храма. Фрагмент



3. Образ прп. Серафима Вырицкого на северной стене храма. Фрагмент



3. Образ прп. Серафима Вырицкого на северной стене храма. Фрагмент

Из личного опыта реставрации и воссоздания храмовых росписей в стиле модерн

Статья посвящена проблемам восстановления и реставрации росписей рубежа XIX–XX вв. в храмах Рождества Пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Благовещения Пресвятой Богородицы в с. Альшань Орловской области. Высказываются предположения культурной и идеологической актуальности использования в росписях стиля модерн. Статья написана на основании личного опыта автора статьи.

Ключевые слова: модерн; архитектура; храмостроение; реставрация; стиль модерн; монументальная живопись

Elizaveta Gira

From Personal Experience of Restoration and Reconstruction of Temple Murals in the Art Nouveau Style

The article is devoted to the problems of murals restoration at the turn of the 19th – 20th century in the churches of the Nativity of the Blessed Virgin Mary at the Rimsky-Korsakov Imperial Conservatory in St Petersburg and the Annunciation of the Most Holy Theotokos in the village of Alshan, Oryol region. Assumptions about the cultural and ideological relevance of using the Art Nouveau style in these paintings are made. The article is based on the personal experience of the author of the article.

Keywords: Art Nouveau; architecture; church building; restoration; style; monumental painting

Сегодня как никогда актуален вопрос воссоздания храмовой архитектуры. Так же как и новое храмостроение, реставрация

и воссоздание храмов требуют от современного художника мастерства, глубокого изучения исторических материалов и прототипов, а также технологической осведомленности. Нередко художники и архитекторы Петербурга выступают наследниками так называемого национального направления. В архитектуре это направление выражалось в различных течениях, именуемых стилями: тоновский (русско-византийский), русский (московско-ярославский или романовский в раннем и позднем вариантах); неорусский (иногда с более сильным влиянием модерна); византийский; ретроспективный [2].

Типологический анализ церквей, проведенный на основе особенностей композиции и посвящения, дает представление о разнообразии объемно-пространственной структуры храмов эпохи модерна в России [8].

Повторение традиций зодчества русского стиля говорит о возрастающем к нему интересе. Однако существующая практика также свидетельствует о многостилье в современной храмовой архитектуре. Правомочность выполнения современных храмовых ансамблей в русском стиле не всегда продиктована преемственностью архитектурных традиций, выбор того или иного стиля зачастую диктуется вкусовыми предпочтениями заказчика [9].

Так или иначе, внимание к православной культуре в России сегодня может быть рассмотрено как продолжение всплеска интереса, начавшегося значительно раньше, еще в XIX в., и выкристаллизовавшегося на рубеже столетий. Октябрьские события лишь на время его ослабили, но не погасили окончательно [7].

Петербург, богатый культовыми сооружениями, сегодня словно весь покрыт строительными лесами, за многими из них – настоящие жемчужины искусства русского модерна.

В работе над реставрацией и воссозданием условно можно выделить два подхода в зависимости от статуса объекта или условий заказчика: либо строгое следование существовавшему архитектурному решению, изначальному проекту росписи и четкому попаданию в стиль, либо создание нового решения живописного убранства, требующего навыка соединения исторических образцов

с новаторством. Однако не стоит забывать о том, что речь идет о церковной монументальной живописи, а здесь, как и в иконописи, есть свой регламент – канон. Определение его сути актуально сегодня, так как многими канон трактуется как существенное ограничение художника, однако неоднократно подчеркивалось: «Канон – не жесткий закон... это не внешнее предписание или правило, а внутренняя норма» [13].

Одной из церквей, переживающих сейчас восстановление, является домовый храм Рождества Пресвятой Богородицы, созданный в 1891–1896 гг. при Санкт-Петербургской консерватории Императорского русского музыкального общества. Его интерьер был оформлен в русско-византийском стиле. Роспись проводилась по эскизам Андрея Петровича Рябушкина, фактически работы исполнил его друг – Василий Васильевич Беляев. Главным жертвователем средств на благоустройство храма был действительный статский советник Семен Семенович Викулин [10].

Церковь однефная, вытянутая, прямоугольная в плане, перекрытая цилиндрическим сводом с распалубкой, с притвором, отделенным западной стеной. Вход из притвора в среднюю часть храма оформлялся порталом с восьмистворчатыми филеичатыми дверьми, утраченными в настоящее время. Пространство четверика храма ограничено двумя подпружными арками, между которыми над северной и южной стеной идет аркатурный пояс (по три арки на каждой стене). В люнеты пояса по северной стене врезаны люкарны, люнеты южной стены расположены симметрично и являются слепыми.

В своей «Заметке о росписи церкви С.-Петербургской консерватории» В. В. Беляев посвящает в некоторые обстоятельства работы, подробно описывает сюжеты фресок, указывая на образцы в старинных русских церквях [1]. В создании эскизов их автор А. П. Рябушкин, большой знаток русских древностей, путешественник по старинным русским городам, активно изучавший предметы древнерусского прикладного искусства, а также монументальную церковную роспись, опирался на церковную живопись XVI–XVII вв. Как выясняется из «Заметки...» Беляева, в росписи

церкви Петербургской консерватории художники активно использовали иконографические сюжеты Ярославля и Ростова, которые изучал и копировал А. П. Рябушкин [1].

Цитирование «более ярких образцов стиля XVI–XVII» полнее всего раскрывается в следующих сюжетах: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь» (на восточной стене) – по оригиналу, находящемуся в церкви Св. Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле; «Яко Твое есть Царство...» (на западной стене) – по оригиналу из церкви Ильи Пророка в Ярославле; «Собор Архистратига Михаила» (в западной части среднего плафона) – по оригиналу из той же церкви; «Сошествие во ад» (в плафоне западной части, «на север»); «Поклонение волхвов» (в том же плафоне, «на юг»); «Бог-отец», окруженный «шестикрылыми серафимами» («в восточной части среднего плафона, в круге»), и другие [цит. по: 12, с. 21–23].

В «Заметках...» Беляев также подчеркивает новизну примера разработок художественных композиций древнерусского стиля в формах более современных и понятных, с сохранением особенностей и характерных канонических деталей. Это служит раскрытию в образах православного духа по заветам старого времени [1].

Нельзя не отметить большое везение – обилие таких архивных данных, облегчающих восстановление исторического памятника. Однако это накладывает и серьезную ответственность на проектировщиков, реставраторов и художников, работающих над реставрацией храма. Воссоздание домового храма во имя Рождества Пресвятой Богородицы является примером строгих восстановительных работ, требующих реставрации всех сохранившихся фрагментов живописи и точнейшего стилистического соответствия вновь созданных живописных композиций.

Помимо имеющихся эскизов и картонов В. В. Беляева и А. П. Рябушкина, а также сохранившихся фрагментов живописи, бригада, работающая над восстановлением живописного убранства, располагает обширным материалом аналогичной живописи, на которую также можно опираться во время работы. Беляева и Рябушкина исследователи включают в так называемый

круг Васнецова, к которому также относят Н. Н. Харламова (друга Рябушкина), Ф. Р. Райляна, Н. П. Шаховского, В. И. Отмара и Ф. С. Журавлева [10]. Почти все они участвовали в создании образов для храма Спаса на Крови. Его живописная программа росписи, в частности выбор некоторых святых и трактовка этих образов, совпадает с материалами по росписи домового храма при Консерватории. Поэтому художники, занимающиеся восстановлением внутреннего убранства под руководством А. Г. Мельникова, приняли решение опираться на работы в храме Спаса на Крови при исследовании живописи консерваторский церкви.

Для воссоздания больших композиций, таких как «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь» на восточной стене, «Яко Твое есть Царство и сила и слава» на западной, основным вспомогательным материалом выступают сохранившиеся эскизы А. П. Рябушкина.

Фотографический материал не дает точного представления о композиции «Собор архангела Михаила» в западном круге центральной части свода. При этом известно, что за основу был взят образ из церкви Илии Пророка в Ярославле. Кроме того, сохранился образ архангела Михаила для иконостаса, общий вид композиции из предварительного проекта и изображение архангела Михаила в храме Спаса на Крови, исполненное В. В. Беляевым. Сюжет «Отечествие» на восточной части свода храма восстанавливается по снимкам и эскизам А. П. Рябушкина.

Несмотря на обилие вспомогательного материала, отсутствовала информация об утраченном фрагменте живописного фриза «мужского ряда» (справа) на западной стене. На место недостающих фигур было принято решение ввести образы святых, соименных членам императорской семьи: святого благоверного князя Александра Невского (покровителя императора Александра III, всегда особо поминавшегося в храме), святителя Николая Чудотворца (покровителя императора Николая II, в царствование которого было закончено строительство здания Консерватории), а также небесного покровителя Петра Чайковского (первого выпускника Консерватории) святого апостола Петра¹.

Росписи в храме были выполнены на холстах, наклеенных позже на стену. Такая технология популярная в то время, неоднократно использовалась в других храмовых проектах. Очень подробно она описана в статье А. Л. Иванова «Росписи храма Богоявления Господня на Гутуевском острове в Санкт-Петербурге. К проблеме воссоздания» [5]. В этом проекте художники также столкнулись с задачей выполнения живописных композиций на холстах в мастерских.

По сохранившимся фрагментам живописи на стенах, архивным снимкам и эскизам видно, как былое живописное убранство воплотило в себе все поиски и чаяния стиля модерн. В росписях храма Рождества Пресвятой Богородицы заметны попытки художников в образах святых выразить идеалы не только духовные, но и общественные. Доминирование эстетического начала в изображениях Спасителя и Богородицы не лишает образы богословской точности, напротив, делают их понятными для простого обывателя. В трактовке сложившихся иконографических сюжетов, таких как «Отечествие» и «Яко Твое есть Царство и сила и слава», сочетаются литургический смысл и личные представления художника, при этом творческое начало превалирует над догматическим. Монументализация образов святых во фризе происходит за счет изображения в рост и понижения линии горизонта. Наблюдается стремление украсить композиции введением в них дополнительных персонажей (серафимов, херувимов, ангелов) и избытком растительных орнаментов, характерных для стиля модерн. Свойственная модерну смелость и живость исполнения видна в сохранившихся фрагментах крыльев ангелов на потолке и в распалубках над оконными проемами.

Цветовая гамма росписи храма Рождества Пресвятой Богородицы при Консерватории была определена после раскрытия от покрасок позднего времени. Существует два сценария при выборе цветового решения для воссоздания утраченных участков живописи. Первый из них подразумевает сохранение авторской манеры и техники, но в отличающейся цветовой гамме. Например, воссоздание в более светлой тональности. Второй подразумевает следование

цвету и тону авторской живописи. Реставрационный эскизный проект был выполнен в соответствии с первым сценарием в легком, но ярком колорите, с главенствующим небесно-голубым цветом.

За соответствие реставрационного проекта первоначальному стилистическому решению интерьеров домовая церковь Рождества Пресвятой Богородицы отвечает профессиональная группа художников под руководством А. Г. Мельникова, архитекторы и реставраторы высшей категории, а также Санкт-Петербургская епархиальная комиссия по архитектурно-художественным вопросам во главе с архимандритом Александром (Федоровым). Соблюдение всех реставрационно-технических аспектов и тщательная работа с сохранившимся архивным материалом, проведенная историком-архивистом Д. О. Бохонским, позволяет команде возрождать былое убранство практически в первоначальном виде, с малейшими творческими изменениями, которые также отвечают стилистическим требованиям изначального проекта росписи.

В отличие от церкви Рождества Пресвятой Богородицы при Консерватории, восстановление росписей храма Благовещения Пресвятой Богородицы в селе Альшань Орловской области представляет собой новое решение живописного убранства без привязки к историческим прототипам ввиду отсутствия сохранившихся фрагментов живописи и архивных материалов.

Восстановление Благовещенского храма, как и многих провинциальных объектов, происходит за счет пожертвований и усилий небезразличных людей. Церковь имеет статус объекта регионального культурного наследия. Исторически храм Благовещения Пресвятой Богородицы, а также приходская школа были частью большого государственного проекта «Школа народного искусства», учрежденного в 1911 г. императрицей Александрой Федоровной. Проект ставил перед собой задачи сохранения национального самосознания, сбережения и развития традиционного ремесла и искусства, а также духовного воспитания человека.

В наши дни государство возвращается к ориентации на сохранение национальных традиций, озабочено поддержкой села, выделяются гранты для сельских школ и возрождения культурной

жизни в деревнях и селах, которые всегда были истинным лицом России, настоящим кладом национальной культуры.

Поиски истоков национального самосознания и русского духа в православной культуре были характерны еще для эпохи Николая I. Бурное строительство и оформление храмов в XIX – начале XX в. можно отнести к сфере внутренней политики Российской империи, направленной на единение и укрепление самобытности государства. В это время зарождается религиозно-национальное направление в искусстве и происходит становление «русского модерна».

Остатки оригинальной живописи в храме Благовещения Пресвятой Богородицы в селе Альшань ничтожно малы, о реставрации речи не ведется. Актуален вопрос создания нового живописного убранства. И хотя изначальная живопись была выполнена в академическом стиле, восстановление росписи храма было решено произвести именно в стиле модерн.

Сама постройка представляет собой трехпрестольный центрического типа каменный храм, построенный в 1844 г. на месте деревянной однопрестольной церкви во имя святого Николая Чудотворца. В 2020 г. благодетелями для восстановления храма был заказан эскизный проект алтарной части и иконостаса, выполненный церковным художником Е. А. Гирой.

В качестве вспомогательного материала в работе над художественным решением иконостаса (*ил. 1*) использовались сборник византийских и древнерусских орнаментов князя Г. Г. Гагарина [3], а также альбом иконостасов XX в. В. В. Эвальда [14]. Новый иконостас восстановленного Благовещенского храма задумывается нарядным, с обилием резных орнаментов из тонированной ольхи. Пространство от пола до начала восточного свода было решено не загружать многоярусной конструкцией, поэтому проект иконостаса планируется одноярусным с центральной надвратной иконой. Из эскизов видно, что иконы в иконостасе воплощают «религиозность и эпичность»², что характерно для национального стиля. В эскизном проекте в образах Христа и Богородицы, а также архангелов Гавриила и Михаила на дьяконских дверях явно прослеживается

влияние живописи В. М. Васнецова: стилистический тип с крупными чертами лица, большими лиричными глазами, вносящими человеческие душевные переживания в общий строй церковной живописи.

Автор эскизов росписи восточной стены (*ил. 2*) и картона росписи алтаря (*ил. 3*) стремилась достичь «простоты и величия» [4] средневековой русской стенописи. Как считал князь Г. Г. Гагарин, в росписи храмов необходимо сочетать «простодушные композиции византийских образцов» с «анатомической правильностью рисунка», «римское искусство, насаждаемое Академией, не может выражать высокой, простой и истинной стороны идеи народа» [4].

Также в подготовительных эскизах и картоне к росписи алтарной части храма прослеживается влияние живописи М. В. Нестерова, еще одного большого художника эпохи модерн. Живопись планируется светлой и цветной, со средним зеленым тоном, объединяющим все фигуры живописных композиций. Землисто-зеленый колер входит в тени складок одежд, а также в санкирь личного письма.

Картон к росписи алтарной части храма Благовещения Пресвятой Богородицы представляет собой композицию «Причащение апостолов» (*ил. 3*), выполненную в натуральный размер. В ее основе лежит уже сложившаяся иконографическая схема – в центре находится Христос, стоящий перед престолом, по обе стороны от Него сослужащие ангелы в дьяконских одеждах с репидами, за каждым из них принять Тело и Кровь Христову следуют шесть апостолов. В классическом исполнении этой композиции Христос в одной руке держит чашу с вином (Кровь), а в другой – просфору (Тело). Но на картоне к росписи храма Благовещения Пресвятой Богородицы Христос предстает выступающим нам навстречу, облаченный в белые одежды, с разведенными руками – жестом объятия. Прообразом явилась икона Л. М. Чичагова (1856–1937) «Спас в белом хитоне». Христос сам собой символизирует принесенную жертву: «...примите, ядите, сие есть Тело Мое. <...> ...Сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая» (Мк 14:22, 24). Так же, как и перед Нестеровым, здесь перед иконописцем стояла

задача найти собственный образ Христа, «Христа русского», подражая поискам Александра Иванова.

В композиции отсутствует престол с литургическими атрибутами, характерный для классической сцены Евхаристии, как, например, в мозаиках Софии Киевской. Вместо этого над Христом и апостолами, как бы силуэтно напоминая скинию, высится резная каменная колоннада с орнаментальным украшением XVII в. – отсылка к московскому узорочью.

Колорит фрески легкий и светлый. Темпера, которой выполнялась вся работа, за счет своей светоносности позволяет не забывать загрунтованную поверхность, цвета остаются яркими, а ткань живописи живой.

Искусствовед П. Ю. Климов, посетив мастерскую и наблюдая еще не законченный картон, заметил влияние итальянской живописи. Действительно, яркие локальные пятна, гармонично сочетающиеся, подчиненные общему композиционному объему, отсылают к живописи Пьеро делла Франческа и Беноццо Гоццолли. На схожесть с Ранним Возрождением работает и архаичная пластика фигур, однако не лишенная плавной динамики модерна.

Эскизный проект представляет живописное убранство храма Благовещения Пресвятой Богородицы светлым, с грамотно выдержанными партиями ярких цветовых аккордов. Охристо-золотые, голубые и киноварные цвета придают колориту торжественности и звучности, растительным орнаментам, столь характерным для стиля модерн, отведено свое почетное, но не главенствующее место. В эскизах к росписи восточной стены (*ил. 2*), а также на картоне к росписи алтарной части (*ил. 3*) орнамент четко выполняет свою вспомогательную функцию обрамления живописи, а не просто насыщения живописного объема, которое может привести к композиционной дробности. На планирующееся орнаментальное обрамление сильно повлиял живой и прихотливый растительный узор на стенах Марфо-Мариинской обители (1909) художника А. А. Лакова.

Орнаменты в эскизах к росписи Благовещенского храма вдохновлены византийскими и древнерусскими прототипами. Использование элементов орнаментального украшения русских прялок,

их живой и где-то наивной манеры, помогает донести культурную идею восстанавливаемого исторического объекта.

Храм Благовещения в селе Альшань вместе с приходской школой пытаются вновь стать культурным сердцем русского села, явить собой образ просвещенного русского общества, сохранить традиции народных промыслов и искусств.

Живопись в храме, выполняя функцию догматического богословия в красках, должна так же, как и на рубеже веков, взять на себя обязанность воссоединения народа и церкви – под сводами храма, построенного и украшенного во славу православной веры и российской истории.

Русский национальный стиль, эклектичный по своей природе, поможет решить эту задачу, поставленную перед художниками, работающими над живописным убранством Благовещенского храма в селе Альшань (Е. А. Гира и А. С. Гира). На сегодняшний день заканчиваются строительные-восстановительные работы, подготавливаются стены под живопись.

Таким образом, анализ двух реставрируемых памятников показывает не только актуальность использования стиля модерн сегодня, но и необходимость его тщательного изучения. Примеры храма Рождества Пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и храма Благовещения Пресвятой Богородицы в селе Альшань Орловской области иллюстрируют различные подходы к восстановлению, а значит, и широкий спектр творческих возможностей для современных художников.

Русский модерн в эпоху своего становления был передовым стилем, задействовавшим все новые технологии в строительстве и живописи. Так и сегодня, полистилизм национального направления предоставляет художнику широкий выбор изобразительных средств и материалов для работы. Подражая древнерусским мастерам, художник волен пользоваться натуральными пигментами и темперой; влияние предшествующего историзма и академическая школа как основа модерна предполагают использование масляных красок и даже холстов в настенной живописи; силикатные краски,

новшество XIX в., использовавшиеся в прошлом веке, находят применение и сегодня, поскольку отвечают различным требованиям. Они способны имитировать темперные светонесущие лессировки, а также корпусные мазки масляной живописи.

Сложившийся к концу XIX в. религиозно-национальный стиль был оптимальным вариантом храмовой живописи, удовлетворявшим требования православной церкви, государственной власти и русского общества. В нем нашли свое изобразительное выражение религиозные догматы, национально-патриотические идеи и морально-нравственные идеалы. Эти же цели стоят перед сегодняшним церковным искусством, переживающим свое возрождение. Явное доминирование эстетического начала над этическим и этического над богословским в изображениях иконографических сюжетов в стиле модерн не является отступом от канона, скорее наоборот, выполняет вспомогательную функцию для человека XXI в., переведенного в новую реальность, живущего в мире визуальной перенасыщенности. Чувственность модерна, в разное время считавшаяся его отрицательной чертой, сегодня понятна и, кажется, необходима.

В русской философии эпохи модерна зарождается идея соборности искусства как единого организма человеческой мысли, стремящегося найти своего Творца, воплощенного в идеальном ансамбле архитектуры, живописи и скульптуры – храме Божьем.

В изучении формирования модерна с присущим ему соединением древних изобразительных традиций и религиозно-философских идей видится путь развития для современного церковного художника, как и всегда, стоящего перед выбором не столько эстетическим, сколько моральным.

Подтверждение этой мысли можно встретить у петербургского иконописца Г. Панайотова, так высказавшегося о стиле модерн: «Евангельское слово можно передать в красках с помощью разных изобразительных средств. Вопрос только в том, чтобы выбранный живописный язык был адекватен времени, в котором живешь. Модерн – именно тот стиль, на котором развитие русской иконописи было прервано революцией. После него не было создано ничего

нового, поэтому если и заниматься стилистическими поисками, то, думаю, начинать надо именно с этого момента» [цит. по: 6].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом гласит надпись на бронзовой доске под иконой, находящейся ныне в Николо-Богоявленском соборе в Петербурге. В 1923 г., после закрытия консерваторской церкви, иконостас и оставшаяся утварь были перенесены в Николо-Богоявленский собор.

² Две эти главные особенности древнерусской живописи сформулировал Ф. И. Буслаев

БИБЛИОГРАФИЯ

1. ЦГИА СПб. (Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга). Ф. 361. Оп. 11. Д. 263. Беляев В. В. Заметка о росписи церкви С.-Петербургской консерватории. Л. 37–40об.

2. *Александр (Фёдоров), архим.* Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. СПб. : Библикон, 2022.

3. *Гагарин Г. Г.* Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Гр. Гр. Гагариным. СПб. : Изданием С.-Петерб. центр. училища техн. рисования бар. Штиглица, 1887.

4. *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. СПб. : тип. А. Бенке, 1892.

5. *Иванов А. Л.* Росписи храма Богоявления Господня на Гутуевском острове в Санкт-Петербурге. К проблеме воссоздания // Научные труды / Ин-т им. И. Е. Репина. Вып. 38 : Художественное образование. Сохранение культурного наследия. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2016. С. 176–189.

6. *Кузнецова Е.* Святые в стиле модерн // Российская газета. 26.08.2010.

7. *Кутейникова Н. С.* Некоторые аспекты изучения современного православного иконописания // Научные труды : Искусство и религия / Ин-т им. И. Е. Репина. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 1996. С. 82–87.

8. *Лайтарт Н. В.* Проблема соотношения традиций и новаторства в русском церковном зодчестве (вторая треть XIX – начало XX века) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 110. С. 245–249.

9. *Лайтарт Н. В.* Проблема стиля в современной храмовой архитектуре России // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 77. С. 120–126.

10. *Пузыревский А. И., Саккетти Л. А.* Очерк 50-летия деятельности С.-Петербургской консерватории // НЭБ Национальная электронная

библиотека. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1932388/ (дата обращения: 05.05.2023).

11. *Семанова М. С.* Национальное своеобразие религиозной живописи В. В. Беляева // Научные труды : Искусство и религия / Ин-т им. И. Е. Репина. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 1996. С. 79–82.

12. *Сквирская Т. З.* Из истории церкви Рождества Пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургской консерватории // Храм Рождества Пресвятой Богородицы (при Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Николая Андреевича Римского-Корсакова) : официальный сайт. URL: <http://nativitas.ru/Skvirskaia> (дата обращения: 05.05.2023).

13. *Успенский Л. А.* Икона в современном мире // Российский ежегодник, 90. Вып. 2. М., Советская Россия, 1990.

14. *Эвальд В. В.* Альбом иконостасов. Санкт-Петербург : издание Императорского С.-Петербургского общества архитекторов, 1904.



1. Е. А. Гира. Эскизный проект иконостаса храма Благовещения Пресвятой Богородицы в с. Альшань Орловской области. 2020



2. Е. А. Гира. Эскиз росписи алтарной части храма Благовещения Пресвятой Богородицы в с. Альшань Орловской области. 2021



З. Е. А. Гира. Картон росписи алтаря
церкви Благовещения Пресвятой Богородицы
в с. Альшань Орловской области. 2022

Проектные критерии достоверного раскрытия масштабности ансамбля «Морской форум России» в Санкт-Петербурге

В статье исследуются проектные критерии достоверного раскрытия масштабности ансамбля стрелки Васильевского острова и набережных Невы в средовом и сценарном проектировании. Раскрывается роль ансамбля в формировании пространственно-семантического каркаса Санкт-Петербурга. Отмечается целенаправленное использование художественных средств и композиционных приемов формирования масштабности несколькими поколениями архитекторов. Утверждается необходимость поддержания аутентичных особенностей ансамбля на основе выявленных критериев.

Ключевые слова: архитектурный ансамбль; архитектурная композиция; масштабность; охрана культурного наследия

Dmitry Shatilov

Design Criteria for a Reliable Disclosure of the Scale of the Ensemble of “Marine Forum of Russia” in St Petersburg

The article examines the design criteria for a reliable disclosure of the scale of the ensemble of the spit of Vasilievsky Island and the Neva embankments in environmental and scenario design. The article reveals the role of the ensemble in the development of the spatial-semantic framework of St Petersburg. The article notes the purposeful use of artistic means and compositional techniques for the formation of scale by several generations of architects, and also states the need to maintain the authentic features of the ensemble based on the identified criteria.

Keywords: architectural ensemble; architectural composition; scale; protection of cultural heritage

Высокой миссии, стоящей перед Россией с самого момента основания Северной столицы, отвечала задача формирования величественного образа петровской акватории как символа духовных достижений, военных и торговых триумфов. Открытое пространство перед Адмиралтейской и Петропавловской крепостями обрело значение Морского форума России: начиная с 1714 г. (победа при Гангуте) здесь демонстрировались русские и трофейные шведские корабли. Традиция проводить морские парады возродилась и поддерживалась в последующие века, что дало основание архитектору-реставратору Дмитрию Александровичу Бутырину называть это пространство «Морским форумом России».

Защита историко-культурной ценности ансамбля требует понимания его композиционного строя, в котором ключевую роль играет характеристика масштабности. Обращение к крупнейшему, тщательно разработанному архитектурному ансамблю позволяет решить фундаментальную задачу: выявить условия формирования масштабности.

Соразмерность элементов ландшафта достигается модуляцией пространственно-семантической структуры ансамбля. Верхние границы модуляции заданы космическим, имперским и сакральным значениями Пулковского меридиана [6, с. 159, 160], выражающими преемственность цивилизаций, а также значением широтной оси Невы, объединяющей пути «из варяг в греки» и «из варяг в персы». Пересечение осей отмечено шпилем Петропавловского собора (*ил. 1*) и имеет мощную планировочно-градостроительную поддержку [7, с. 33]. Башня Кунсткамеры как символ Александрийского маяка и гипподамова планировка Васильевского острова продолжают семантику меридиана. Средоточием осей являются также Первоначальный, Летний и Второй Зимний дворцы Петра Великого, а также башня Адмиралтейства [7].

Со временем исключительная значимость линейных композиционных связей, вызванная мечтательным отрицанием здесь-теперь-бытия, преодолевалась. Поиск внешних условий создания и обращенности форума вовне сменился формированием его

пластической структуры и появлением мемориальных комплексов, утверждавших здесь-теперь-бытие.

Знаками эволюции исторического сознания явились беспрецедентные акты создания «чехла над Первоначальным дворцом», использования архитектором А. Ф. Вистом в 1761 г. реминисценции петровского барокко при создании Ботного дома, сохранения А. Д. Захаровым башни и шпиля И. К. Коробова при реконструкции Адмиралтейства [3, с. 22]. Хранителями памяти стали музейные коллекции, дворцовые мемориалы, усыпальницы и соборы, а также архитектурно-скульптурный ансамбль форума. Взаимодействие открытых, полуоткрытых, полужамкнутых и замкнутых коммуникативных пространств сообщило особую значимость и иерархичность масштабному строю форума.

Членение ландшафта определено акваториями Балтики, Ладоги и Невы. Сверхчеловечность масштаба акватории одновременно вызывает и потерянность, и раскрепощающую анонимность наблюдателя. Ширина Большой Невы почти 250 м, расстояние от Дворцовой набережной до Петропавловской крепости 500 м, притом что 150 м – предельная дистанция для уверенной идентификации знакомой фигуры человека [5, с. 11].

Членение акватории Невы получает отклик в размахе площадей и улиц, дробящихся в системе внутриквартальных пространств. Своеобразие ансамбля заключается в максимальном охвате спектра линейных, пространственных, объемных модулей. Восприятие происходит в коллизии грандиозности и уюта, репрезентативности и интимности, переживаний монументальности и сиюминутности. Небольшие помещения крепости и тщательно разработанные интерьеры дворцов, а также сформированные малыми формами архитектуры и транспортными средствами микропространства – неотъемлемая часть грандиозной симфонии природных стихий и городского ландшафта.

Чрезмерный контраст площадей акваторий Невской губы и Невы смягчен благодаря иллюзорному расширению пространства форума. Основа приема – учет основных маршрутов (мосты, набережные, фарватер), графиков движения и вектора восприятия

(в сторону моря). Масштабной координации служит обращение к стереотипам восприятия симметричных структур (ил. 2), ордерных систем и каменных кладок.

Раскрытию композиционного потенциала природного ландшафта первоначально отвечало симметричное расположение по обеим сторонам Невы Первоначального (Домик Петра I) и Летнего дворцов, фронтальное размещение здания Двенадцати коллегий.

Горизонталям ландшафта противопоставлены вертикали звонницы Петропавловского собора и башни Адмиралтейства, нарушающие симметрию. Гласисы, окружающие Адмиралтейскую и Петропавловскую крепости, впоследствии сквер и парк в честь Александра II, играют важнейшую роль в поддержании восприятия силуэтных доминант на фоне неба, что затрудняет оценку их истинного масштаба и усиливает действие художественных иллюзий. Доминанты усилены отражениями в водной глади и невысокой застройкой крепостей. Им противопоставлен скандированный ритм застройки набережных и протяженного (почти 400 м) здания Двенадцати коллегий, скромные по размерам, но весьма значимые элементы ансамбля: Первоначальный и Летний дворцы, павильон «Ботик Петра I».

Золотые шпили Адмиралтейства и колокольни Петропавловского собора в силу блескости и хроматической аберрации занимают центральное положение в композиции, расширяя пространство. Способствует сохранению глубины пространства то обстоятельство, что горизонтальный угловой размер высотных доминант незначителен с основных точек восприятия. В особенности это важно для сооружений, близко расположенных к реке. Это композиционно оправдывает размещение Исаакиевского храма в стороне от Невы при строительстве более крупного объема архитектором А. Ринальди.

Учет условий восприятия от Дворцовой набережной и расположенного рядом с ней фарватера обогащает палитру композиционных средств визуального расширения пространства. Оно достигается использованием диссимметрии, сокращением

по вертикали компартиментов и элементов высотных строений, схождением ритмов по горизонтали, уменьшением высот стен равелинов в сравнении со стенами бастионов, а также противопоставлением пестроты фасадов Дворцовой набережной холодному тону гранитных стен крепости, создающему эффект хроматической аберрации. Срабатывает стереотип восприятия симметричных планировок: застройка берегов воспринимается одинаковой по высоте, но правый берег кажется более удаленным, нарастает пространственная глубина.

Иллюзорно увеличило пространство Невы обустройство стрелки Васильевского острова (архитектор А. Д. Захаров, проект 1803–1804 гг.). Казалось бы, механистически следуя сложившейся гипподамовой системе (ил. 3), Захаров раскрыл композиционный потенциал диссимметрии, заставив поверить зрителя, что ось нового здания биржи, проходящая на самом деле близко к правому берегу Невы, совпадает с осью акватории (ил. 2). Диссимметрия выделила ансамбль Стрелки в ландшафте, усилила значение здания Биржи; периптер, представленный с основных точек восприятия в трехчетвертном ракурсе, координировал масштаб ансамбля в целом. Округлость смотровой площадки с пандусами, ведущими к причалу, скрыла истинное направление оси Стрелки.

Стратегическое градостроительное видение, присущее А. Д. Захарову, члену комиссии по постройке Биржи, стало важным проектным критерием композиционной целостности ансамбля. Сохранившиеся материалы проекта Ж.-Ф. Тома де Томона свидетельствуют о постепенном преодолении скованности, связанной с опорой на прототипы, об интересе к разработке модуляций ордерной системы [1, с. 193]. Выразительность в передаче тектоники сооружений и ландшафта в проектной графике Тома де Томона раскрывает стремление сформировать отвечающий перспективному развитию города величественный масштаб фасадов и интерьеров Биржи, ансамбля в целом.

Завершение реализации и одновременно забвение художественной концепции началось уже в середине XIX в. Эти противоположные тенденции усилены посадкой деревьев и возведением

мостов, строительством зданий и сооружений, в том числе новых вертикальных доминант. Последователи предложенной Захаровым схемы усилили иллюзию симметрии и глубину композиции строительством здания Таможни, храмов Св. Екатерины на Кадетской линии и Успения на набережной Лейтенанта Шмидта. Пространственную структуру ансамбля обогатили удаленные объекты: колокольня Князь-Владимирского собора, шпили Михайловского замка и Финляндского вокзала, телевизионная башня и здание Лахта-центра. Диссимметрия поддержана расположением Дворцового и Биржевого мостов. В то же время возникало множество одиозных проектов, способных нанести ущерб композиционной целостности; некоторые были реализованы. Возведением зданий бизнес-центра «Биржа» (архитектор Д. В. Ловкачѳв, 2010) и жилого комплекса «Финансист» (Е. Л. Герасимов, 2009) была образована новая доминанта. Разборка верхних этажей и дугообразного завершения бизнес-центра, подчеркивающего симметрию группы в целом, существенно снизила ее негативное влияние. Объемы стали восприниматься порознь и асимметрично, потеряв роль определителей масштаба.

Заметно ухудшилось восприятие ордерной системы ансамбля. Деревья Биржевого сквера (проекты архитектора Н. М. Салько 1894–1896 гг. и архитектора Л. А. Ильина 1925–1926 гг.) почти скрыли эталон масштаба – колонны портика здания Биржи. В результате нового строительства силуэт карнизов портика, а позже и карниза, венчающего основной объем, перестал восприниматься на фоне неба с основных точек восприятия. Венчающий крепостные стены Петропавловки короб для осветительного оборудования исказил их пластический и тектонический строй; горизонтальная полоса яркого света вместе со шлейфом собственного отражения в воде композиционно разрушила ансамбль, затмила его доминанты. Завершение цоколя здания Биржи в 1970-е гг. гранитной бортовой плитой нарушило иллюзию массивной «египетской кладки», которая достигалась использованием пиленых плит толщиной около 250 мм и угловых блоков с выемкой тыльной стороны, обращенной к кирпичной кладке цоколя. Кладка хорошо видна

на литографии А. П. Остроумовой-Лебедевой 1907 г. «Колонны Биржи и крепость».

Модернизация среды вызвала деградацию аутентичного восприятия светопространственного, масштабного и тектонического строя ансамбля. В частности, возведение в начале 1970-х гг. 120-метровых труб Василеостровской ТЭЦ [2, с. 218] нарушило его значимость. Хотя угловой размер труб с основных точек восприятия и не превышает соответствующий размер башни Кунсткамеры, восприятие ансамбля в движении выявляет истинные размеры сооружений. Зритель отмечает величавый покой труб и ничтожность размеров здания Биржи, безвольно перемещающегося в кадре. Зависимость восприятия от скорости движения зрителя, транспорта, облаков, течения воды, от положения солнца и динамики искусственного света с годами меняется. Природные факторы вытесняются искусственными.

Появление первых уличных фонарей (1718, 1723), установка осветительных уличных фонарей, работавших на конопляном масле (с 1723), появление уличных фонарей газового освещения (с 1819), освещение газовыми фонарями важнейших улиц и мостов города (с 1859), первые опыты электрического освещения улиц (1873) и появление постоянного уличного электрического освещения (установка в 1879 г. первых фонарей на Литейном мосту) [4, с. 20, 22, 64, 76, 78, 100, 104] преобразили городской ландшафт.

Изменение световой среды привело к деградации аутентичного восприятия светопространственной структуры ансамбля. Блескость, несоответствие тона и распределения яркостей тектонике и пластическому строю сооружений, воспринимаемая дробность фронта фасадов набережных нарушают объемно-пространственную композицию ансамбля с дальних и средних дистанций. Современные фонарные столбы, высотой превосходящие фусты колонн портика томоновской Биржи, системы тросовой и струнной электропроводки освещения и воздушной контактной сети транспорта загромождают пространство и снижают масштаб при восприятии со средних и ближних дистанций. Разрушающее

воздействие на восприятие пластического строя сооружений особенно усиливается на ближних дистанциях из-за размещения светового оборудования. Снижает эффективность аутентичных композиционных приемов подчеркивание оси Биржи: установка новогодней елки, фонтана в акватории, недостаточно решительное кронирование деревьев.

Противостоит факторам композиционного разрушения форума следование традиции. Художественная целостность достигается выявлением композиционного строя объекта, масштабной и стилевой координацией среды, тесно связанной с тектоникой, свето-пространственным, пластическим и колористическим строем. Поддержанию аутентичного восприятия ансамбля способствует модуляция линейных интервалов, масс, объема, скорости процессов, контрастности, интенсивности значения и т. п. В формировании масштабности значительна роль стереотипов восприятия и поведения людей.

Диссимметрия композиции представляет собой способ восхождения к художественной целостности более высокого порядка, раскрывающей коллизию природных стихий, истории и воли человека.

Признание приоритетной направленности вектора восприятия на открытое коммуникативное пространство не допускает использование воронкообразной модели регулирования высотности застройки Санкт-Петербурга. Охрана «вида на море» зафиксирована еще в Законе градском (в составе «Кормчих книг»), переводном византийском кодексе права, распространенном в России в XIII–XVII вв. Трогательная охрана того, чего не было в Московии, связана с возможностью переосмысления условий пространственного развития городов и признания ценности открытых видов и панорам. Направленность важнейших векторов на залив и требование охраны аутентичного восприятия масштабности ансамбля требуют другой модели, названной «театрон» [6, с.168]. В соответствии с ней потребность в высотной застройке делового центра может быть реализована лишь с востока, в соответствии с моделью «новый акрополь» [6, с. 168].

Поддержанию пространственно-семантического строя форума служит звездообразная (в плане) модель регулирования высотности

застройки Санкт-Петербурга [6, с. 162–164]. В ее основе лежит признание необходимости охраны осевых композиций эпохи барокко, важнейшие из которых пересекают акваторию Морского форума. Это оси, смыкающиеся на шпиле Петропавловского собора: Староневский, Московский проспекты, Шпалерная улица; на шпиле Адмиралтейства: Невский, Вознесенский проспекты и Гороховая улица; это бывшая просека для наблюдения за фарватером от Первоначального дворца и Флажной башни Нарышкина бастиона – Большой проспект Васильевского острова (*ил. 3*).

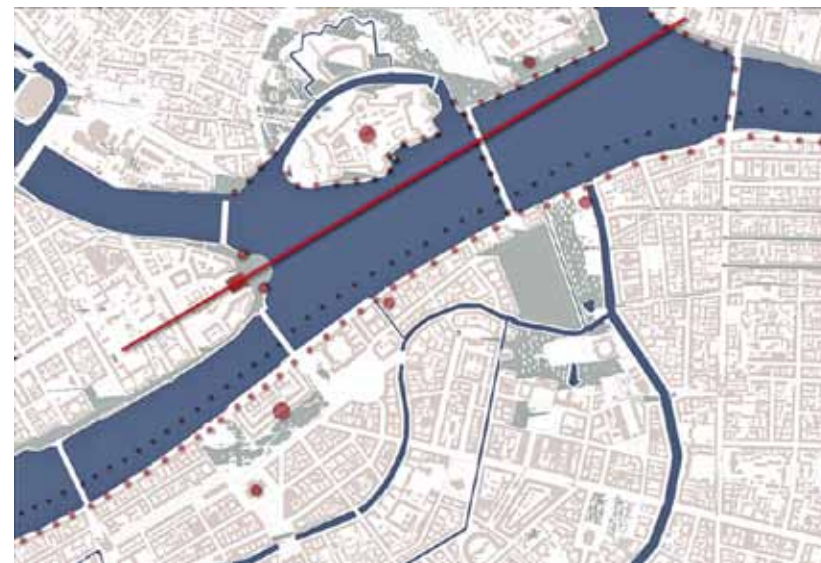
Противостоит искажению композиции преемственность идейного замысла, художественных задач и приемов, неминуемо составляющих основу сценарного и средового проектирования историко-архитектурного комплекса.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Власов В. Г.* Греко-италийские источники архитектуры романтического классицизма рубежа XVIII–XIX веков // В. Г. Власов. Искусство России в пространстве Евразии : в 3-х т. СПб. : Дмитрий Буланин, 2012. Т. 2.
2. *Захаров О. Н.* Архитектурные панорамы невских берегов / под ред. И. И. Фомина. Ленинград : Стройиздат, 1984. 320 с.
3. *Исаченко В. Г.* Архитектура Санкт-Петербурга : Справочник-путеводитель. СПб. : Паритет, 2002. 416 с.
4. *Лурье Ф. М.* Петербург 1703–1917. История и культура в таблицах. СПб. : Золотой век, 2001. 268 с.
5. *Страутманис И. А.* Информационно-эмоциональный потенциал архитектуры. М. : Стройиздат, 1978. 120 с.
6. *Шатилов Д. А.* Античные истоки и современная интерпретация архитектоники Санкт-Петербурга // Санкт-Петербург как эстетический феномен: теоретические и практические аспекты : сб. статей / Санкт-Петербургское философское общество. СПб., 2009. С. 158–169.
7. *Шатилов Д. А.* Охрана системы внешних линейных композиционных связей памятников петровской эпохи // Первоначальные строения Санкт-Петербурга (итоги, исследования, открытия) : тезисы докладов Второй науч. конф. Летнего сада и Дворца-музея Петра I, июнь 1999 г. / Комитет по культуре администрации Санкт-Петербурга ; музей «Летний сад и Дворец-музей Петра I». СПб., 1999. С. 31–34.



1. Крестообразная планировочная метаструктура Санкт-Петербурга с центром, отмеченным Петропавловским собором



2. Ось здания Биржи (красная линия) и основные маршруты восприятия ансамбля «Морской форум России» (пунктир)



3. Оси ансамбля Стрелки и Большого проспекта Васильевского острова. Аэрофотоснимок с наклонным положением оптической оси объектива. Фото 2000 г.

Сохранение традиций и инновации в современной российской пейзажной школе. Творчество художника А. В. Тихонова

Российская пейзажная школа в начале XXI в. находится на новом витке своего развития. В творчестве молодого художника-академиста А. В. Тихонова, ученика А. В. Чувина, мы можем проследить актуализацию академической традиции, обращение к опыту художников-символистов начала XX в. и ленинградской школе. Сохранение художественных традиций происходит как на формальном, так и на образном уровне, при этом живопись молодых мастеров обогащается также новыми приемами, отвечающими тенденциям современного искусства.

Ключевые слова: образ города; Санкт-Петербург; Ленинград; искусство; живопись; современное искусство; искусство XX века; пейзаж; городской пейзаж

Elena Repina

Preservation of Traditions and Innovations in the Modern Russian Landscape School. Oeuvre of the Artist A. Tikhonov

The Russian landscape school is experiencing a revival and a new development at the beginning of the 21st century. On the example of young academic artists, such as A.V. Chuvin's student A. Tikhonov, we can trace actualization of the academic realistic tradition, built largely on the traditions of symbolist artists of the early 20th century and the experience of St Petersburg and Leningrad artists of the 20th century. The preservation of the artistic traditions of the school takes place both on a formal and figurative level. The school is being enriched with new techniques that meet the requirements of the time, and accumulates the trends of modern art.

Keywords: image of the city; St Petersburg; Leningrad; art; painting; modern art; art of the 20th century; landscape; cityscape

«Образ города имеет свою судьбу, – писал историк и краевед Н. П. Анциферов, – каждая эпоха порождает свое особое восприятие; смена эпох создает постоянно меняющийся – текучий образ города и вместе единый в чем-то основном, составляющем его сущность как органического целого» [1, с. 7].

Каждый художник, изображающий Петербург, сталкивается с огромным количеством изобразительного материала, каноническим образом идеального города и сложившейся традицией, которые ему предстоит либо впитать и перенять, либо модифицировать на свой лад. Тем не менее, выбирая между передачей стройных городских ансамблей, обращением к теме взаимодействия город–природа или запечатлением городской мифологии и атмосферы пространства, можно сказать новое слово.

Творчество Артема Викторовича Тихонова в каком-то смысле является образцом успешного сочетания академической реалистической традиции (в первую очередь это влияние мэтров ленинградского и петербургского искусства В. М. Орешникова и Б. С. Угарова), уникальной волжской, в частности самарской, школы, творчество представителей которой (В. З. Пурыгина, И. Е. Комиссарова, Г. В. Филатова) до сих пор является для него источником вдохновением, и собственного подхода к пейзажу.

Пейзажи Самары и Петербурга Тихонова производят умиротворяющее впечатление. Они созданы для созерцания, для зрителя, который, не замечая удивительной красоты вокруг, на мгновение остановится перед вдумчивыми и романтическими образами, что передает художник, чтобы прочувствовать удивительное состояние тишины. Артем Тихонов производит впечатление настоящего художника-романтика, который способен за непрекращающимся городским шумом увидеть покой, мощь, глубинную связь с окружающим природным пространством и с помощью художественных средств донести свои впечатления до зрителя.

Главным объединяющим принципом для изображения как Самары и ее окрестностей, так и Петербурга в творчестве живописца

становится мотив реки и сопоставление ее с городом, а главный интерес представляет сравнение Волги и Невы в контексте их окружения. Тема реки для него – очень личная, ведь его дом в родном городе находится на горе, а это дает возможность наблюдать Волгу во всей красе. Художник отмечает, что Самару нельзя вообразить без Волги (а вот Волгу без Самары вполне возможно). При этом масштаб Волги в его работах нельзя переоценить: она неизбежно занимает две трети пространства картины и предстает перед нами бурной, свободолюбивой и бескрайней. Это настоящая стихия, она доминирует над всем окружающим пространством и властно подчиняет его себе. Сравнение с ней выдерживают только горы, формирующие ритмичную линию горизонта, которая часто находит отражение в работах Тихонова.

Ритмичность объемов, составляющих линию горизонта, по словам художника, делает схожими очертания берегов обеих рек – Волги и Невы, только силуэт Самары определен горным ландшафтом, а петербургский – архитектурным. В то же время на полотнах реки предстают абсолютно разными по духу: свободная и раскрепощенная Волга ярко контрастирует с холодной и скованной Невой.

Создавая образ Петербурга, Тихонов сознательно следует мотиву вечного, парадного и идеального города, практически лишает его примет современности, чтобы создать выразительный образ городской атмосферы. Выбирая нетривиальные видовые ракурсы и показывая город как единое целое, он вторит поискам А. П. Остроумовой-Лебедевой, воплощая знакомые виды в новом и медитативном звучании, стремясь увидеть неожиданное в известных доминантах города. Однако пустынность городских пейзажей Артема Тихонова не выражает безжизненности, заброшенности или болезненности петербургского пространства. Наоборот, она подчеркивает монументальность, непоколебимость и стойкость, характерные для Северной столицы. Петербург в его картинах предстает не только идеальным городом, но и самодостаточным героем, который, при всей строгости, пронизан романтическим трепетом разливающихся солнечных лучей или окутан непроглядным туманом, сохраняя вневременное спокойствие. Главная

задача его пейзажей – показать динамику взаимодействия природы и рукотворного городского пространства. Даже если вид кажется статичным и неподвижным, в нем Тихонов всегда старается найти потенциальное движение и развитие. Этой динамике помогают изредка появляющиеся городские жители, но они – не более чем стаффаж. Главными для художника являются не изображаемые люди, а сами зрители, которым он предлагает нетривиальные ракурсы, например точку зрения с высоты птичьего полета, и лишь иногда уделяет внимание деталям, таким как проезжающий мимо курьер Яндекс.Еды или самокаты, стоящие на Биржевой площади. Они для него – лишь небольшие акценты, нюансы, которые меркнут по сравнению с неизбежностью особой атмосферы Петербурга. Этот подход вторит тезису философа И. И. Евлампиева: «В силу своей метафизической фундаментальности Петербург неподвластен времени. Он выражает саму сущность культуры как бытия на грани вечности, как прорыва в сферу абсолютного, прорыва, нашедшего для себя предельно адекватную форму выражения, не порывающего с историческим временем, но господствующего над ним, покоряющего время» [3, с. 22]. Именно такой образ запечатлевает А. В. Тихонов.

Художник не стремится противопоставить стройному образу Петербурга его непарадную сторону или обратить внимание на городские несовершенства, так как не находит в петербургской изнанке необходимого вдохновения. Отправляясь на этюды, художник заранее знает, какой мотив и какой вид собирается изобразить, и каждый мотив и сюжет предопределяют технику исполнения работы и ее формат. К технике исполнения, колориту и тональности Тихонов относится с особенным вниманием и считает необходимым создавать разнообразные виды, фиксирующие переменчивые состояния города и природы.

Как и художники самарской школы, он уделяет особое внимание выразительности, контрасту и колориту своих произведений, что смотрится по-настоящему новаторски и необычно в контексте петербургского искусства. В работах Тихонова ощущается южное световоздушное пространство, кропотливо перенесенное

на холодный мрамор петербургских набережных, в которые, как в пояс, одета непокоренная жителями Невы. Изображая петербургские ансамбли, он сознательно отходит от излишней детализации в фиксации архитектурных памятников, но отдает предпочтение созданию целостного образа со своеобразным масштабом, ритмической линией горизонта, передающего особенное петербургское настроение. В этом, несомненно, видны традиции ленинградских и петербургских художников XX в. А выразительные цветовые и световые «волжские» контрасты при обилии строгих геометрических масс и лаконичных объемов зданий в совокупности со свободным пастозным письмом придают его городским видам уникальность и характер личного переживания, которые динамично подкрепляются мастерски исполненными акцентами.

С другой стороны, размах и масштаб, которые ощущаются в видах молодого академика, несмотря на то, что они все равно воспринимаются лиричными и камерными, безусловно, напоминают о влиянии его учителя – профессора и заслуженного художника Российской Федерации А. В. Чувина. Артем Викторович отмечает большое влияние двух школ на свое творчество как в стилистическом, так и в общем художественном плане, повторяя, что художник учится у художника. И это не подсказки о том, что, как и каким цветом написать, а общение, обогащающее творческий подход и возможность посмотреть на мир под другим углом под руководством опытного наставника.

Мастерство Тихонова в пейзажной живописи не вызывает никаких сомнений. Живописцу удалось тонко, лаконично, ярко и выразительно провести параллели между Волгой и Невой и гармонично сочетать особенности подходов самарской и петербургской художественных школ, объединив их собственным, лирическим осмыслением диалектики природного и городского пространства через тему бесконечно текущей реки. На примере произведений А. В. Тихонова можно наблюдать, как на наших глазах идет активное развитие российской пейзажной школы через синтез традиций, непрерывающуюся преемственность мастеров и учеников и кропотливое индивидуальное художественное осмысление

окружающего пространства. Не зря одной из главных тем для художника становится сакральное и многомерное пространство Петербурга, вдохновлявшее и вдохновляющее многих творцов на прекрасные произведения искусства. Как отмечал поэт И. А. Бродский, «нет другого места в России, где бы воображение отрывалось с такой легкостью от действительности: русская литература возникла с появлением Петербурга» [2, с. 134].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. М. : Бертельсманн Медиа Москау, 2014.
2. *Бродский И. А.* Меньше единицы. Избранные эссе. СПб. : Лен-издат, 2017.
3. *Евлямпиев И. И.* На грани вечности: метафизические основания культуры и ее судьба // Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 1 : Метафизика Петербурга. СПб. : ФКИЦ «Эйдос», 1993.



1. А. В. Тихонов. Утро на Неве. 2023. Холст, масло. 86×160.
Собственность автора



2. А. В. Тихонов. Рабочая река. 2022–2023. Холст, масло. 200×200.
Собственность автора



3. А. В. Тихонов. Вечер после дождя. 2022. Холст, масло.
Собственность автора

Воображаемые или реальные портреты? Монотипии Александра Тыщенко. 2023 год

Статья посвящена петербургскому художнику-академисту Александру Тыщенко, его поискам в жанре портрета в живописи и монотипии, роли воображения в процессе создания художественного образа.

Ключевые слова: Александр Тыщенко; портрет; живопись; монотипия; воображение; реализм

Nina Kuteynikova

Imaginary or Real Portraits? Monotypes of Alexander Tyshchenko. 2023

The article is dedicated to the St Petersburg artist-academician Alexander Tyshchenko, his search in the genre of portraiture in painting and monotyping in the context of the specifics of the genre, the role of imagination in the process of creating an artistic image.

Keywords: Alexander Tyshchenko; portrait; painting; monotypes; imagination; realism

Творческий процесс невозможен без воображения. От него зависит художественный уровень произведения. В живописи оно влияет на характер композиционных решений, выразительность рисунка, общий колорит. Это свойственно и для жанра портрета. Однако требование сходства с моделью как специфическая особенность жанра может стать своеобразным ограничением в работе портретиста. Существуют давно устоявшиеся типы портретов: одиночные и групповые, с ярко выраженными чертами индивидуальности модели или обобщенные и т. д. Свою интонацию в интерпретацию образов вносят стилистические предпочтения

авторов и заказчики. История развития жанра не раз была темой научных исследований. В XX в. можно выделить периоды, фиксирующие обостренное внимание исследователей к этому жанру. В 1910–1930-е гг. теоретические основы портрета были рассмотрены в трудах Я. Тугенхольда, А. Габричевского, А. Евреинова, М. Алпатова и др. В 1970–1980-е они стали предметом размышлений Л. Зингер, В. Леняшина, Н. Яковлевой, а в первое десятилетие нового столетия – Н. Яковлевой, А. Троицкой и др. Представляется убедительной и одновременно широкой трактовкой определение Б. Р. Виппера: «Мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходстве, но мы должны признать, что пока мы не поверили в ее сходство, мы не назовем ее портретом» [1, с. 351]. Такое определение не фиксирует важную сторону портретного жанра – сходство с моделью, сходство с конкретной личностью. В нем игнорируется эта проблема. Однако оно открывает путь к рассмотрению такой группы портретов, которые создаются по воображению, по представлению. Следует отметить, что именно этот тип портретов обычно остается вне поля зрения исследователей жанра. Ясно, что появление подобных работ предполагает особые свойства характера художника, предъявляет требования к уровню его воображения и профессионализма. Именно такие портреты составляют серию монотипий Александра Тыщенко (2023).

Ее созданию предшествовал ряд живописных образов, часть которых объединена общей темой старости и одиночества. Фактически Тыщенко явился своеобразным первопроходцем осмысления этой темы в начале XXI столетия в стенах старейшего художественного вуза страны – Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Его первый портрет из этой серии изображает педагога вуза В. Ф. Руднева в последний период жизни мастера (2020). Этическая сторона появления такого портрета вызвала ряд нареканий у товарищей по цеху: стоит ли так, в такой печальный момент жизни запечатлевать личность, хорошо известную и уважаемую в Академии? Оставляя в стороне эти соображения, отметим, что Тыщенко создал глубоко психологический портрет, «беспощадный в своей правдивости» [2, с. 240]. Можно

сказать, что молодой живописец «угадал трагедийную суть личности, а может, и времени» [3]. Следующие портреты-картины художника не были связаны с конкретными лицами, но развивали уже определившуюся тему. Пронзителен в своем одиночестве образ старика в работе «21:00» (2021). Мотив выбран совершенно обыденный, характерный для повседневной жизни тысяч стариков, которые, очевидно, ощущают свою причастность к жизни за пределами квартиры именно тогда, когда усаживаются смотреть ежедневную телевизионную программу «Время». Пронзительность заключена не только в самом этом факте, но и в образе иссохшего старика в очках, в стеклах которых отражается синий свет телевизора, рассеянный по всему пространству комнаты, сообщая некую ирреальность происходящему. Этот портрет, написанный не с натуры, имеет под собой реальные жизненные впечатления-воспоминания о любимом деде. Тогда на помощь пришли старые фотографии и личные переживания. «Собственные ощущения боли наложились на трактовку образа», – вспоминает художник. Именно тогда он особенно остро почувствовал состояние одиночества и попытался в ряде вариантов картины его раскрыть. Эта тема становится на некоторое время основной в живописи Тыщенко, а его пейзажи, пленэрные в основе, кажутся результатом минут отдохновений от сложных чувств, которыми наполнены картины одиночества. Эти пейзажные «островки» воздуха и света – полигон живописных поисков художника. Их объединяет явное и ясное пристрастие автора к реализму. Подтверждения этому находим в высказываниях самого художника: «Хочется сделать что-то сквозь призму школы, покопаться в реализме!» – и в серии образов, выполненных в монотипии.

Интерес к этой технике периодически вспыхивает в среде живописцев и графиков, что в отечественном искусстве было отчетливо заметно в 1970-х–1980-х гг. прошлого столетия и вновь возрождается в наше время. Только в Петербурге с 2006 г. регулярно проводятся международные фестивали монотипии, число участников которых нередко достигает сотни. Можно предположить, что волнообразность этого процесса связана с усиливающейся время

от времени жаждой поисков новых или неиспользованных (забытых) возможностей этой техники. Ее привлекательность в неоднозначности, непредсказуемости получаемых результатов, что может обострять творческое воображение художника. Однако нужно обладать определенным профессиональным уровнем и опытом (как в работе с эмалями, витражами), чтобы предвидеть возможный результат и добиваться его. Характер монотипии определяется задачей, которую ставит художник, что его интересует – четкость линий, штрихов или возможности живописного подхода в решении образов (это касается всех жанров). Ее художественные возможности могут реализоваться в зависимости от основы, на которую наносятся изображения, используемых инструментов и красящих материалов. Даже сила нажима при печати может определять форму и тональность. Есть еще одна особенность, связанная с монотипией, – она сама будит воображение и одновременно его организует. Кроме того, монотипия открывает широкое поле для интерпретации уже созданного.

Для Тыщенко работа в монотипии стала еще одной возможностью ответить на волнующие его вопросы, попыткой проникнуть в тайны различных эмоциональных состояний портретируемого, собственных переживаний и образа, дорисованного его воображением. Серия таких портретов (их не один десяток) вновь возвращает нас к образам стариков и мужчин зрелого возраста. Их переживания редко остаются на уровне спокойных размышлений, чаще им свойственны ярко выраженные эмоции: смятение, отчаяние, крик, страх... Их некрасивость не отталкивает, а, скорее, вызывает сочувствие, то самое сочувствие, которым наполнены его живописные картины-портреты стариков. Сочувствие, которое в свое время подтолкнуло Тыщенко написать портрет Руднева.

Воображаемое не рождается само по себе, его истоки обязательно связаны с жизненными впечатлениями художника. Опыт рисования по памяти у Тыщенко формировался постепенно. Во многом он связан с особенностями художественного образования сначала в Краснодарском художественном училище, затем в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина

(ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина). Постепенно рождались свобода композиционного мышления, уверенность в рисунке, особое чувство гармонии цвета. Художник с благодарностью вспоминает педагогов разных курсов в Академии художеств – И. Петрова, Д. Дергунова, И. Кравцова, позднее А. Мыльников, С. Репина, А. Чувина, М. Моргунова. Разные по возрасту, по характеру художественных пристрастий, по статусу и званиям – все они развивали в своем ученике художественный вкус, бережное отношение к наследию великих мастеров прошлого и, что особенно важно, отношение к профессии как делу всей жизни. Школа и постоянные систематические занятия рисунком и живописью обеспечили Тыщенко ту мастеровитость, которая отличает все его живописные и графические работы.

Память, профессионализм и воображение, замешанное на ощущениях, – «авторы» портретов серии монотипий (2022–2023). Все рисунки выполнены кистью на оргстекле офортной, преимущественно черной краской и отпечатаны на разного качества бумаге, включая фотографическую. Ширина, жесткость или мягкость кистей, количество краски, наконец, сила нажима при оттиске определили разный характер одних и тех же изображений. А возможность количества оттисков – редко более двух – усложнила задачу создания желаемых образов. Портреты серии не отличаются композиционным разнообразием. Большинство из них представляют героев в профиль или в три четверти, чаще погрудные, чем поясные. Основное, что явно волнует художника, это лицо, его эмоциональная выразительность. Состояние недоумения сменяется ужасом, мотив размышления – немой вопрос, смятение чувств акцентировано криком и т. д. По поводу таких портретов создается впечатление, что «художник оглушен шумом внутренней тревоги» [4, с. 252]. Эти настроения-состояния рождаются в умелом, достоверном сопряжении масс форм лица, его индивидуальных особенностей (большой нос, открытый рот и т. д.). Роль линии для художника не так важна, она присутствует лишь в штрихах, главное принадлежит пятнам в разнообразии тональных переходов. Иногда жесткий ворс кисти буквально прочерчивает буйство прически или бороды, форму носа,

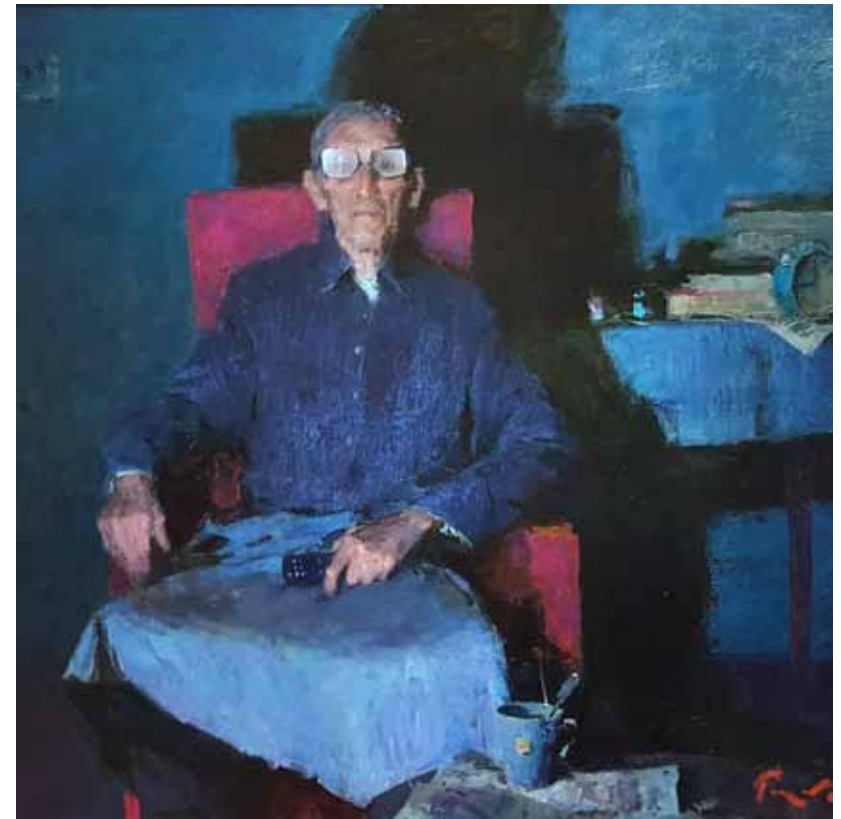
сообщая образу особую экспрессию. Кажется, что художник использует все возможные приемы для передачи волнующих его ощущений. Нередко для создания некоего отдельного от плоскости бумаги пространства Тыщенко частично вводит черный фон, подчеркивая этим наклон головы или особенности профиля. Есть ряд портретов, которые написаны на сплошном черном фоне, давая возможность мастеру отчетливо выявить весь образ. Он же, кажется, позволяет оставить героя наедине со своими переживаниями, усиливает их. Главное достоинство всех этих портретов состоит в том, что в них нет ни доли схематизма, их отличает ощущение живой натуры, в их существовании веришь. Сильное эмоциональное впечатление производят три монотипии, объединенные названием: «Спасите наши души» (2022). Фактически это триптих, в котором в центральной части изображен коленапреклоненный человек с воздетыми к небу руками. Рот его искривлен, кажется, оглушительным, резким криком, мольбой о помощи или покаянии. Вся фигура выражает экспрессию такой силы, что создается физическое ощущение звука крика. На двух других частях стоящие на коленях старики изображены в профиль, они словно пытаются дать самим себе ответы на важнейшие вопросы жизни. Выражению эмоций способствует и композиция каждой части триптиха, и некая резкость в трактовке форм, которая рождается из умного и тонкого понимания роли пятна, столкновения тени и света.

Есть определенное противоречие между ясно выраженными типажными-состояниями и внешней конкретной индивидуальностью черт каждого образа. Очевидно, что свойства воображения и памяти художника, его профессионализм, способность предвидеть «неожиданности» от самой техники рождают неповторимость образов Тыщенко в монотипиях. Феномен личности мастера состоит в том, что его воображение расширяет видимые им границы реальности, наполняя ее разнообразной гаммой чувств и не теряя при этом достоверности. Принципиально важно подчеркнуть, что все это решается в рамках реализма. Сила созданных художником характеров, глубина их переживаний, особенность их состояний напоминают о лучших достижениях мирового и отечественного

искусства, включая такие имена, как Рембрандт, Гойя, Ге и Врубель. Однако есть еще один мастер, на творчество которого указывает сам Тыщенко. Это выдающийся румынский живописец XX в. Корнелиу Баба. Его знаменитые полотна «Сограждане» (1974), «Безумный король» (1986) и ряд других обнаруживают, буквально обнажают глубину человеческих переживаний. Слова художника: «В искусстве нужна большая искренность» – стали своеобразным заветом для Тыщенко. Впрочем, не менее важны и замечания близкого для него академического педагога В. Ф. Руднева: «Просто прислушайся к своим чувствам». И он к ним прислушивается. Весь портретный ряд монотипий Тыщенко свидетельствуют, что он следует именно этим заветам. Воображение, рожденное реальностью существующих образов и переживаний, позволяет художнику и зрителям заново открывать окружающий мир, познавать многомерность его проявлений. Представляется важным подчеркнуть, что именно воображение может стать своеобразным и очень важным инструментом на путях развития реализма в наше время.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Виппер Б. Р.* Проблема сходства в портрете // Виппер Б. Р. Статьи об искусстве / вступ. ст. Т. Н. Ливановой. М. : Искусство, 1970. С. 351.
2. *Грачева С. М.* Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М. : БуксМАрт, 2019. С. 240.
3. *Кутейникова Н. С.* Музейные портреты Александра Тыщенко // Научные труды. Вып. 38 : Вопросы художественного образования / Ин-т им. И. Е. Репина. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2016. С. 98–107.
4. *Леняшин В. С.* Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. СПб. : Золотой век, 2014.



1. А. Тыщенко. 21:00. 2021. Холст, масло



2. А. Тыщенко. Сомнения. Монотипии. 2023



3. А. Тыщенко. Старик. Монотипия. 2023



4. А. Тыщенко. Триптих «Спасите наши души!».
Монотипии. 2023

Русское в русском пейзаже. К системе образов в современной академической живописи

Статья посвящена осмыслению особенностей русского пейзажа на примере творчества трех мастеров петербургской академической школы – Ивана Уралова, Никиты Фомина и Сергея Репина. Образность пейзажной композиции рассматривается в контексте истории русского пейзажа и в целом – русского искусства.

Ключевые слова: пейзаж; академическая школа; русское искусство; синтетический характер художественного мышления; традиции византийского искусства; традиции древнерусского искусства; евангельские ассоциации

Maria Fomina-Semanova

The Russian in Russian Landscape. Towards the System of Images in Modern Academic Painting

The article is devoted to comprehension of the peculiarities of the Russian landscape on the example of the work of three masters of St Petersburg academic school – Ivan Uralov, Nikita Fomin and Sergei Repin. The Russian landscape composition imagery is considered in the context of the history of the Russian landscape and Russian art in general.

Keywords: landscape; academic school; Russian art; synthetic nature of artistic thinking; traditions of Byzantine art; traditions of ancient Russian art; evangelical associations

Со времен трудов А. А. Федорова-Давыдова [5], как известно, русский пейзаж делится на эпический и лирический.

К первому принято относить И. Шишкина и А. Куинджи, ко второму – А. Саврасова и И. Левитана. Но художественную передачу ощущения простора и пространства, шири земли и неба, величия равнины и скромных, кротких силуэтов церквочек на холмах можно найти и у «эпиков», и у «лириков». Классификаторский скальпель с трудом отсечет лирическое от эпического в левитановском «Над вечным покоем» или саврасовских «Грачах».

Основными темами русского пейзажа на протяжении полутора веков остаются бескрайность, даль, горизонталь, перечеркнутая или оттененная вертикалями (дерево, храм, дом, фигура человека). Эта ширь, этот простор вызывает у зрителя то восторг («Рождь» И. Шишкина), то грусть («Оттепель» Ф. Васильева), то тревогу («Владимирка» И. Левитана, «Мокрый луг» Ф. Васильева).

Равнина словно не кончается, «отсюда хоть три года скачи, ни до какого государства не доскачешь» (как выразился Городничий, персонаж комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»). Она дает то чувство воли вольной, к которому извечно стремилась душа русского человека, но эта бескрайность чревата некоторой неопределенностью цели, той самой бесформенностью, в которой подчас обвиняли русскую идею и саму русскую жизнь писатели и мыслители от Н. Бердяева до Т. Манна.

В то же время эти безграничные просторы, это *беспределье* (отсутствие естественных географических пределов в виде гор, морей или пустынь), которое точно устремляется в бесконечность, желает стать вечностью, *запредельем*, в ландшафте России пересекается реками. Реки в русской природе издревле и были вариантом дороги: струги по рекам в теплое время года, сани по замерзшим руслам в холодное определяли экспансию русского этноса по великим равнинам до Сибири и Берингова пролива. Река, путь-дорога точно зовут-манят отправиться за лучшей долей, за волюшкой и счастьем, на поиски рая, земли Беловодья. Или на поиски святости: столь любимые на Руси крестные ходы, прославленные в народной традиции, препарированные и даже осужденные в живописи критического реализма («Сельский крестный ход на Пасху» В. Перова или «Крестный ход в Курской губернии»

И. Репина). Но они становились общенародной дорогой к храму, странствием во искупление греха, своего или общего (как в «Братьях Карамазовых» Митя искупает не свой личный, а семейный и шире – человеческий грех). Тема пути как искупления невольно считается в знаменитой «Владимирке» Левитана: простая дорога «среди равнины ровная» благодаря названию картины напоминает зрителю о страдном пути каторжан, которых добрые русские люди называли «несчастненькими» независимо от тяжести их преступления, виновности или безвинности, как у Мити Карамазова.

Все эти смыслы и коннотации присутствуют и в современном академическом пейзаже, в том числе у мэтров петербургской академической школы Ивана Уралова, Никиты Фомина, Сергея Репина. Школа монументальной мастерской А. А. Мыльникова, долгие и плодотворные труды на поприще монументальной стенописи и мозаики не могли не отразиться в их станковых произведениях. В их пейзажах очевидно стремление к обобщающему взгляду на пространство, картина становится панорамным охватом природного мотива, будь то река с лодками («Июльский полдень» Н. Фомина, 2005), дорога за окном с идущими по ней путниками («За окнами. Чтение» И. Уралова, 2002) или заснеженная околица деревни («Февральское солнце» С. Репина, 1983).

Неслучайно, видимо, что все три мастера жизненно и творчески привязаны к Русскому Северу, к псковской земле. В этих суровых краях, где, по словам поэта, «краски неярки и звуки не резки», особенно проявлена и кажущаяся простота мотивов, и смена времен года, и лаконизм природных видов: озеро и река, изба и крепостная стена, «маковки церквей и святых монастырей».

Силуэт церкви – такая же доминанта холмистой равнины, как дерево или башня старинной крепости, но скромная вертикаль не нарушает размаха безоглядной горизонтали. Россия – страна лесов и холмов, рек и озер, страна, где стихии и люди находятся под защитой неба и матери-земли. Простор неба и пространство земли – это две главные составляющие русского пейзажа, и в работах Репина, Фомина и Уралова они почти всегда преобладают над зданием, деревом или человеком.

Ангелы, кажется, не только трубят над куполами, как в «Небесной литургии» С. Репина (1999), но и тихо реют над рыбаками, над мужиком с собакой («Дворняга» И. Уралова, 2006), над мальчиком у стога сена («Тишина на Сороти» С. Репина, 2006), над придорожным крестом («Светлый день» Н. Фомина, 2006), над сельской парой в лодке («Букет» И. Уралова, 2006).

Собственно, это и есть одухотворенность художественного поиска и его живописного воплощения.

Пейзаж становится психологичным, отражая строй души – и его создателя, и самих обитателей этого пространства: людей, животных, птиц («И сказал Бог: да произведет земля душу живую по роду ее, скотов, и гадов, и зверей земных по роду их. И стало так» (Быт 1:24)).

Вообще, евангельские ассоциации очень характерны для этих трех петербургских мастеров академической школы. Например, лодка с рыбаками отсылает просвещенного зрителя к апостолам-рыбакам, ставшим ловцами душ человеческих; пасущиеся коровы и овцы кажутся обитателями утраченного земного рая, а путники на дороге – паломниками. На картине И. Уралова «Яблочный Спас» (1998) согбенные фигурки старушек с палочками – маленькие и хрупкие на фоне озера и вековых деревьев, но их упорное движение в сторону невидимой на картине церкви дает ощущение той самой символической дороги к храму, которая лежит в основе русской культурной парадигмы [1].

Слова, сказанные о работах Н. Фомина, можно отнести к творческому методу всех трех мастеров пейзажа: «Каким художественным видением должен обладать автор, чтобы в неприметных мотивах, в неяркой гармонии северных горизонтов увидеть всю глубину прекрасного мира, сотворенного Создателем» [2, с. 11].

Здесь можно вспомнить и хрестоматийные строки:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа –
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.
Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя [4].

Русский пейзаж с его знойным летом и яркой осенью, снежной и морозной зимой, томительной и тревожной оттепелью словно осенен образом Христа в терновом венце, так пронзительно переданном в композиции С. Репина «Несение Креста» (1996). Этот образ придает смысл и трудам человеческим (сенокос, рыбная ловля, выпас скота, сбор ягод), и самому бескрайнему пейзажу. Нет, жизнь на этой «ледяной равнине, по которой бродит лихой человек», не бессмысленна, дорога ведет не в острог, а к храму. Фигура с воздетыми руками обращена к небу и уподоблена образу молящейся души со стен раннехристианских катакомб («Жаворонок» С. Репина, 2005, «Игра в мяч» И. Уралова, 1999). Художников объединяет синтетический характер художественного мышления, склонность к философичности в интерпретации природных мотивов, соединение эпического и лирического начал в пейзаже. Но, безусловно, каждый из трех мастеров творит собственные художественные миры, каждый создал собственную, ярко узнаваемую художественную манеру.

Так, Иван Уралов тяготеет к условности формальных решений, колористической сложности, размытости и текучести форм, выраженному лаконизму в передаче натуральных мотивов. Его картины, написанные маслом, иногда с введением золочения, кажутся исполненными темперой, а сам образный строй близок к иконной традиции и в то же время – к приемам русского авангарда.

Сергей Репин более декоративен в цвете, его образы предметов, вещественны, материальны, мотив натурен и легко узнаваем. Его станковые произведения несут явственный отсвет

традиций монументальной мастерской Санкт-Петербургской академии художеств.

У Никиты Фомина цветовая звучность изысканного колорита и обобщенность композиционных решений уподобляет пейзаж стенописи, монументально-декоративным произведениям: «Светлый день» (2006), где крест над косогором становится доминантой панорамного вида, полотно «Соседи» (1998), на котором лица превращаются в лики (как и в работе Ивана Уралова «Яблочный Спас»), словно склоняющиеся над миром.

Важно отметить одну особенность художественного метода мастеров академического пейзажа, которая особенно проявляется, на наш взгляд, в работах Ивана Уралова. Это традиция, идущая от византийской и древнерусской иконы, интерпретированной мастерами конца XX столетия, породившего постклассическую картину, приемы авангардного освоения предметного мира.

Пейзаж Уралова земной и одновременно словно увиденный с высоты пролетающего над землей ангела, это не портрет ландшафта, как у импрессионистов или у Сезанна, а синтезированный образ пространства, причем именно пространства русской природы. Здесь уместно вспомнить замечание О. Шпенглера: «Мощные ландшафты Рембрандта лежат вообще где-то в мировом пространстве, а ландшафты Мане – поблизости от железнодорожной станции» [6]. Русская природа у Уралова представлена как сочетание материального и духовного, как отблеск вечности в земном мире. Взаимодействие земли и неба, человека и природы не конфликтно, оно лежит в области понятий «гармония» и «прекрасное». Вообще, противостояние *без-образному* как лишенному красоты, а значит, и самого образа Божия, характерно для русского искусства. В то же время содержательное в нем приравнивалось к формальному: в идеале содержание должно было «нераздельно и неслиянно» срастаться с формой. А это и является истинным актом художественного творчества и подлинным произведением искусства как результата этого творческого акта, если следовать классической (в том числе гегелевской) европейской мысли [3].

Интересны рассуждения по этому поводу Н. А. Яковлевой, которая, говоря еще о Венецианове, отмечала, что пейзаж у него национально конкретен: «Это природа России во всей щемящей лирической узнаваемости ее образов» [7, с. 145]. Но уже у Александра Иванова пейзаж приобретает, по мысли того же автора, планетарный смысл. И в передвижнической традиции реалистического пейзажа продолжается эта же тенденция одухотворения родной природы и превращения родных просторов во вселенский образ: «Прорвавшись к этим просторам сквозь житейскую суету, взгляд зрителя изумленно открывает для себя величавую красоту русского простора» [7, с. 274]. Таким образом, русский пейзаж воспринимается через призму традиции, идущей еще от древнерусских времен, как часть мирового божественного замысла о красоте тварного мира и человека, поставленного этот мир созерцать и возделывать его.

Тяга к красоте в ее вечном изводе, ощущение человека как части Божьего мира, прекрасного, хотя и тронутого грехом и тлением, в целом свойственно русскому искусству от литературы до живописи. Другой такой извечной тягой русского искусства, да и самой русской жизни, можно назвать стремление к справедливости: духовная победа святых князей Бориса и Глеба над своими убийцами, троичное единство Божества у Рублева как победа над рознью мира сего, признание возможности любви у низших сословий у Карамзина, достоинство «маленького человека» у Гоголя и Достоевского, передвижников и Андрея Платонова – примеры можно множить. При этом в русской традиции социальное мыслится устроенным справедливо не только с материальной точки зрения, но и с духовной, то есть по высшим, божественным законам бытия.

Эти две составляющие – эстетическая (гармония, красота, иконичность) и этическая (любовь, мир, человечность, свобода) – находятся и в основе русского академического искусства. Они же составляют основу образной системы пейзажной живописи трех петербургских «академиков» – Сергея Репина, Никиты Фомина и Ивана Уралова, при всей разности их художественных манер.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М. : Кругъ, 2004.
2. *Кутейникова Н. С.* Петр Фомин, Никита Фомин на Псковской земле. СПб. : Palace Editions, 2018.
3. *Никитина И. П.* Эстетика : Учебник для бакалавров // ВикиЧтение. Раздел : Культурология. URL: <https://culture.wikireading.ru/hUyGkMI0pi> (дата обращения: 05.05.2023).
4. *Тютчев Ф. И.* «Эти бедные селенья...» // ftutchev.ru : сайт, посвященный Ф. И. Тютчеву. URL: <https://ftutchev.ru/> <https://ftutchev.ru/stihi0219.html> (дата обращения: 05.05.2023).
5. *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. М. : Искусство, 1974.
6. *Шпенглер Р.* Закат Европы. Т. 1. СПб. : Поппури, 2023 // itexts.net : Электронная библиотека. URL: <https://itexts.net/avtor-osvald-arnold-shpengler-gottfrid/169956-zakat-evropy-tom-1-obraz-i-deystvitelnost-osvald-arnold-shpengler-gottfrid/read/page-34.html> (дата обращения: 12.09.2023).
7. *Яковлева Н. А.* Реализм в русской живописи. М. : Белый город, 2007.

Об авторах

Артемьева Ирина Сергеевна

Государственный Эрмитаж.
Ведущий научный сотрудник Отдела
западноевропейского изобразительного искусства,
хранитель венецианской живописи XV–XVIII вв.
Кандидат искусствоведения.
190000 Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.
Тел.: +7 962 716 19 02; e-mail: arte@hermitage.ru

Бобров Филипп Юрьевич

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Профессор кафедры реставрации живописи.
Кандидат искусствоведения. Реставратор 1-й категории.
199034 Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел: +7 921 931 44 53; e-mail: philippbobrov@gmail.com

Бортникова Елена Анатольевна

ГМЗ «Петергоф».
Заместитель генерального директора по учету и хранению.
198516 Россия, Санкт-Петербург, Петергоф, Разводная ул., 2.
Тел.: +7 921 866 91 66;
e-mail: ebortnikova@peterhofmuseum.ru

Гира Елизавета Александровна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры русского искусства.
Художник-живописец (церковно-историческая живопись).
199034 Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: lizaomelynovich@gmail.com

Кутейникова Нина Сергеевна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Профессор кафедры русского искусства.
Кандидат искусствоведения, профессор, академик РАХ.
Член Союза художников России.
194034 Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: nikut@inbox.ru

Ли Минси

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Аспирант кафедры русского искусства.
199034 Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 994 405 01 72; e-mail: 375510241@qq.com

Лю Тяньцюань

Центральная академия изящных искусств, КНР.
Аспирант.
100028 КНР, Пекин, район Чжао Ян, ул. Хуацзяди Нанцзе, 8.
Тел.: +7 963 959 32 58; e-mail: andrelyu@icloud.com

Мироненко Дмитрий Геннадиевич

Иконописно-реставрационная мастерская Св. Иоанна
Дамаскина, Свято-Троицкая Александро-Невская лавра.
Заведующий мастерской.
Санкт-Петербургская духовная академия.
Доцент иконописного отделения факультета
церковных искусств.
Кандидат искусствоведения. Иконописец, реставратор.
191167 Россия, Санкт-Петербург, наб. р. Монастырки, 1, лит. А.
Тел.: +7 921 755 10 57;
e-mail: miricon@yandex.ru

Парфенов Вадим Александрович

Санкт-Петербургский государственный
электротехнический университет «ЛЭТИ».
Профессор кафедры фотоники.
Доктор технических наук.
Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Научный сотрудник научного отдела.
197376 Россия, Санкт-Петербург, ул. Проф. Попова, 5.
Тел.: +7 921 752 78 53;
e-mail: vadim_parfenov@mail.ru

Пименова Наталия Юрьевна

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица.
Студент.
191028 Россия, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13–15.
Тел.: +7 965 048 31 48;
e-mail: Pimenova.Nathalie@mail.ru

Репина Елена Дмитриевна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Аспирант.
199034 Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 981 737 80 62; e-mail: elena.repina.luck@gmail.com

Тун Синьюань

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Аспирант кафедры зарубежного искусства;
ассистент кафедры реставрации живописи;
научный сотрудник научного отдела.
Реставратор 3-й категории.
199034 Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 911 714 97 17;
e-mail: tongxinyuan0405@gmail.com

Фомина-Семанова Мария Сергеевна

Санкт-Петербургская консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова.
Профессор кафедры музыкальной режиссуры.
Кандидат искусствоведения. Член Союза художников России.
190000 Санкт-Петербург, Театральная пл., 3.
E-mail: fominamaria@rambler.ru

Шатилов Дмитрий Анатольевич

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Старший преподаватель кафедры теории
и истории архитектуры.
Кандидат искусствоведения.
199034 Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 911 210 95 73; e-mail: shatilov59@list.ru

About the Authors**Artemieva, Irina**

State Hermitage Museum.
Leading Researcher of the Department
of Western European Fine Arts.
Curator of the Department of Venetian Painting
of the 15th–18th Centuries.
PhD (Art History).
34 Dvortsovaya emb., Saint Petersburg, 190000 Russia.
Phone: +7 962 716 19 02; e-mail: arte@hermitage.ru

Bobrov, Philipp

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Painting Restoration.
PhD (Art History). Restorer of the First Category.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 921 931 44 53; e-mail: philippbobrov@gmail.com

Bortnikova, Elena

Peterhof State Museum-Reserve.
Deputy Director for Registration and Custody.
2 Razvodnaya str., Peterhof, St Petersburg, 198516 Russia.
Phone: +7 921 866 91 66; e-mail: ebortnikova@peterhofmuseum.ru

Fomina-Semanova, Maria

N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory.
Professor of the Department of Music Art Direction.
PhD (Art History), member of the Artists Union of Russia.

3 Teatralnaya square, St Petersburg, 190000 Russia.
E-mail: fominamaria@rambler.ru

Gira, Elizaveta

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Post-graduate student of the Department of Russian Art.
Artist (Church-Historical Painting).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
E-mail: lisaomelynovich@gmail.com

Kuteynikova, Nina

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Russian Art.
PhD (Art History), Professor, Academician
of the Russian Academy of Arts.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 812 328 01 13; e-mail: nikut@inbox.ru

Li Mingxi

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Post-graduate student of the Department of Russian Art.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 994 405 01 72; e-mail: 375510241@qq.com

Liu Tianquan

Central Academy of Fine Arts.
Post-graduate student.
8 Hua Jia Di Nan St Chaoyang District, Beijing, 100028 China.
Phone: +7 963 959 32 58; e-mail: andrelyu@icloud.com

Mironenko, Dmitry

Icon-Painting and Restoration Workshop of St John of Damascus,
the Holy Trinity Alexander Nevsky Lavra.
Head of the Icon-Painting and Restoration Workshop.
St Petersburg Theological Academy.
Lecturer of the Department of Icon Painting.
PhD (Art History). Icon painter, restorer.
1A Monastyrki emb., St Petersburg, 191167.
Phone: +7 921 755 10 57; e-mail: miricon@yandex.ru

Parfenov, Vadim

St Petersburg Electrotechnical University “LETI”.
Professor of the Photonics Department.
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Researcher of the Research Department.
Doctor in Technical Sciences.
5 Professora Popova str., St Petersburg, 197376 Russia.
Phone: +7 921 752 78 53; e-mail: vadim_parfenov@mail.ru

Pimenova, Natalia

St Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
Student.
13–15 Solyanoy lane, St Petersburg, 191028 Russia.
Phone: +7 965 048 31 48; e-mail: Pimenova.Nathalie@mail.ru

Repina, Elena

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Post-graduate student.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 981 737 80 62; e-mail: elena.repina.luck@gmail.com

Shatilov, Dmitriy

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Senior Lecturer of the Department of Theory and History
of Architecture.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 911 210 95 73; e-mail: shatilov59@list.ru

Tong Xinyuan

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Post-graduate student of the Department of Foreign Art;
assistant of the Department of Painting Restoration;
researcher of the Research Department.
Restorer of the Third Category.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 911 714 97 17; e-mail: tongxinyuan0405@gmail.com

Информация для авторов

Периодическое издание «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» публикует статьи и материалы по следующим отраслям науки: 2.1.11. Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия (технические науки); 5.7.3. Эстетика (философские науки); 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение); 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (технические науки); 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение). Периодичность издания 4 номера в год.

1. Автор предоставляет для публикации в журнале следующие материалы в отдельных файлах:

- а) текст статьи, включая справочный аппарат, не более 20 000 печатных знаков с пробелами (см. п. 2);
- б) файлы с иллюстрациями (см. п. 8.1);

2. Обязательными элементами публикации являются:

- а) шифр УДК, отражающий тематику статьи (см. сайт <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- б) название статьи на рус. и англ. яз.;
- в) аннотация и ключевые слова на рус. и англ. яз.;
- г) сведения об авторе на рус. и англ. яз.;
- д) текст статьи;

е) пристатейный библиографический список.

3. Порядок размещения текста в файле каждой статьи:

- а) присвоенный шифр УДК;
- б) инициалы и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация (не более 800 печатных знаков с пробелами), ключевые слова на рус. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;
- в) имя и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация, ключевые слова на англ. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;
- г) сведения об авторе на рус. и англ. яз. (см. п. 7);
- д) список иллюстраций с подрисовочными подписями (см. п. 8.2);
- е) текст статьи;
- ж) примечания (см. п. 6);
- з) библиографический список (см. п. 5).

4. Требования к оформлению текста

- 4.1. Текст должен быть набран 12-м кеглем Times New Roman.
- 4.2. Соблюдайте междустрочный полуторный интервал.
- 4.3. Избегайте принудительных переносов.

5. Оформление библиографического списка и ссылок

5.1. Оформление библиографического списка (см. ГОСТ Р 7.0.100-2018. Библиографическая запись. Библиографическое описание)

5.1.1. Библиографический список должен быть сформирован в алфавитном порядке. Сначала перечисляются источники (например, архивные материалы), затем литература на русском языке и других языках, использующих кириллицу, затем литература на иностранных языках, использующих латиницу. Электронные источники размещаются по алфавиту в библиографическом списке в зависимости от того, на кириллице или латинице название ресурса.

5.1.2. При библиографическом описании статьи в сборнике указывается автор и название статьи, название издания, фамилия составителя или ответственного редактора, название издающей

организации, том, выпуск, место и год издания, номера страниц, на которых размещена данная статья.

5.1.3. При библиографическом описании **статьи в периодическом издании** указывается автор и название статьи, название издания, год, том, выпуск, номер или дата, номера страниц, на которых размещена данная статья.

5.1.4. При библиографическом описании **каталогов и альбомов** указывается название каталога (альбома), вид издания (каталог или альбом), фамилия составителя или редактора, автора вступительной статьи и комментариев, место, издательство и год издания.

5.1.5. При библиографическом описании **электронных ресурсов** обязательно название ресурса, его адрес и дата обращения.

Например:

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения: 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музей). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html (дата обращения: 10.09.2013).

5. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayınlari, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

5.1.6. В соответствии с требованием РИНЦ **не следует использовать ссылки типа: Там же, Указ. соч., Он же, Ibid., а всегда указывать издание полностью.**

5.2. Оформление ссылок

Указатель ссылки на литературу и источники помещается в тексте в квадратных скобках с указанием порядкового номера по списку литературы и номера страницы (см. **ГОСТ Р 7.05-2008 Библиографическая ссылка**).

Например:

В тексте:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

В библиографическом списке:

3. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

7. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. Оформление примечаний

Если в статье есть примечания, то они оформляются функцией «вставить ссылку автоматическую концевую»; указатель – цифра.

Например:

¹ Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектичный характер.

¹² **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

7. Сведения об авторах

В соответствии с требованиями ВАК автор предоставляет для публикации следующие сведения на рус. и англ. яз.:

- а) полное имя и отчество;
- б) все места работы на данный момент;
- в) должности и звания;
- г) контактную информацию (почтовый адрес, тел., e-mail).

8. Требования к иллюстрациям

8.1. Иллюстративный материал должен представляться в электронном виде в папке, подписанной по фамилии автора, в формате TIF (растровая графика) с разрешением не менее 300 dpi для цветных иллюстраций и 1200 dpi для черно-белых при масштабе 1:1 или EPS (векторная графика).

8.2. Обязателен список иллюстраций с названием файлов и подписей к ним. Подписи следует предоставить в той формулировке, в какой они должны быть в издании, и унифицировать. Например, если в одной подписи указывается название, место архитектурного сооружения, фамилия архитектора, год постройки, те же сведения должны присутствовать в остальных подписях.

Название каждого иллюстративного файла должно содержать фамилию автора статьи и номер по списку иллюстраций.

Например:

в названии файла: Кутейникова 1;

в списке иллюстраций: Кутейникова 1. А. Савин. Реквием. 1990. Правая часть триптиха

Внимание: Точка в названии файлов должна быть только перед расширением! В противном случае файлы могут оказаться непригодными!

9. Порядок рецензирования

9.1. Редакционно-издательский совет все поступающие рукописи направляет на рецензирование признанным специалистам по тематике рецензируемых материалов. В рецензиях указываются ученые степени, ученые звания, должности и места работы рецензентов. Подписи рецензентов должны быть заверены. Рецензии хранятся

в редакции в течение 3 лет. При отказе в направлении на рецензирование представленной автором рукописи редакция обязана направить автору мотивированный отказ. Редакционно-издательский совет вправе отклонить представленные к изданию рукописи.

9.2. Составитель представляет внешнюю рецензию на сборник в целом с указанием званий, должности и места работы рецензентов. Подпись рецензента должна быть заверена.

9.3. Аспиранты должны представить рекомендацию научного руководителя.

10. Стоимость публикации

Статьи авторов, не являющихся сотрудниками или аспирантами Санкт-Петербургской академии художеств, публикуются платно из расчета 1 авторская страница (1800 знаков с пробелами) 800 рублей. Оплата производится на основе письменного договора.

Контакты: +7 (812) 323 12 19; +7 (812) 328 78 01.

E-mail: nauchtrud@mail.ru секретарю редакционно-издательского совета Елезовой Софье Алексеевне.

Сайт издательско-полиграфического отдела Санкт-Петербургской академии художеств: <http://repin-book.ru>

Сайт Санкт-Петербургской академии художеств: <http://www.artsacademy.ru>

Information for Authors

The periodical “Nauchniye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv” (“Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts”) publishes articles in the following fields: 2.1.11. Theory and history of architecture, restoration and reconstruction of historical and architectural heritage (technical sciences); 5.7.3. Aesthetics (philosophical sciences); 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (art history); 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (technical sciences); 5.10.3. Types of art (with indication of specific art) (art history). The periodical is issued four times a year.

1. The author should submit following materials for publication in Journal in separate files:

- a) text of the article, up to 20 000 characters including spaces (see p. 2);
- b) files containing illustrations (see p. 8.1)

2. Required parts of the publication:

- a) UDC code denoting subject of the article (see <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- b) title of the article in Russian and in English;
- c) summary and keywords in Russian and in English;
- d) author’s data in Russian and in English;
- e) text of the article;
- f) reference list.

3. Order of article’s presentation in the file:

- a) UDC code given to the article;
- b) first name, surname of the author, title of the article, summary (up to 800 characters including spaces), keywords (reflecting the subject of the article) **in Russian**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;
- c) first name, surname of the author, title of the article, summary, keywords (reflecting the subject of the article) **in English**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;
- d) author’s data in Russian and in English (see p. 7);
- e) list of captions (see p. 8.2);
- f) text of the article;
- g) comments (see p. 6);
- h) reference list (see p. 5).

4. Requirements for article’s presentation

- 4.1. Articles are submitted in Times New Roman-12.
- 4.2. Line spacing should be 1,5.
- 4.3. Avoid forced hyphenation.

5. Requirements for presentation of the reference list

5.1. Reference list (see ГОСТ Р 7.0.100-2018 Bibliographic record. Bibliographic entry)

5.1.1. Reference list should be presented in **alphabetical order**. First enumerate sources (e.g. archival documents), then literature in Russian and other languages based on the Cyrillic alphabet, then literature in languages based on the Roman alphabet. Electronic resources are arranged in the common reference list in alphabetical order depending on type of letters (Cyrillic or Roman) used in the resource title.

5.1.2. References to **collected articles** should contain author’s surname, article’s title, edition’s title, surname of the redactor or editor-in-chief, title of the publishing organization, volume, issue, place and year of publication, page numbers of the article.

5.1.3. References to articles in periodicals should contain author's surname, article's title, edition's title, year, volume, issue, number or date, page numbers of the article.

5.1.4. References to catalogues and albums should contain catalogue's (album's) title, edition's type (catalogue or album), surname of the redactor and author of the introductory article and comments, place, publishing house, and year of publication.

5.1.5. References to electronic information should contain name of the resource, URL address and access date.

E. g.

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения: 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музей). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html (дата обращения: 10.09.2013).

5. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayinlari, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

5.1.6. References *ibid.* or *op. cit.* should not be used in the reference list. **The full title of the edition should be given.**

5.2. Page references

References need not be cited in text. References to literature are enclosed within the text in square brackets, which contain sequence number of the source and page number (see **ГОСТ Р 7.05-2008 Bibliographic references**).

E. g.

In text:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

In reference list:

3. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

7. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / Под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. СПб., 1997.

6. Comments

In case article includes additional comments, they should be numbered in text in superscripts (use function: Insert | Endnote) and placed as endnotes after the text.

E. g.

¹ Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

¹² **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

7. Author's data

Text of the article should be accompanied by author's data in **Russian and English**:

a) Surname, first name;

- b) Official name of organizations, where the author works;
- c) Position, academic degree;
- d) Contact data: postal address, e-mail, telephone number.

8. Requirements for presentation of the illustrations:

8.1. All illustrations should be submitted in electronic version in **TIF** format (raster graphics) with at least 300 spi resolution for colour illustrations and 1200 spi for black-and-white photographs, 1:1 scale) or in **EPS** format (vector graphics) in one folder **named after the author's surname**.

8.2. Illustrations should be accompanied with **the list of captions** which is presented in the sequence the artworks are referred in the text. All captions should be unified. E. g. in case a caption includes name, place of the architectural construction, architect's surname, date of building – the same information should be given in all captions of this construction.

Name of each file with illustration should contain surname of the article's author and corresponding number in the list of captions.

E. g.

Filename: Kuteynikova 1

List of captions: Kuteynikova I. A. Savin. Requiem. 1990. The right part of the triptych

9. Submitting the article for review

9.1. Editorial and Publishing Council submit all manuscripts for reviewing to acknowledged experts in the field of reviewing materials. Reviews should contain academic degree, academic status, position and official name of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified. Reviews are kept in the editorial office for 3 years. In case manuscript is not accepted for reviewing, editors must send the author a letter with valid reason for rejection. Editorial and Publishing Council has a right to reject submitted manuscripts.

9.2. The compiler submits external review of the collected articles. Review should contain academic degree, position and official name

of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified.

9.3. Postgraduate students should submit their scientific advisors' recommendations.

10. Cost of publication

Publication of articles of the authors, who are not members of the staff or postgraduate students of St Petersburg Academy of Fine Arts comes at the author's expense: 800 rubles per one page (1800 characters with gaps). Payment is accomplished according to the Agreement on publication between the author and the St Petersburg Academy of Fine Arts.

Contacts:

Phone: +7 (812) 323 12 19;

+7 (812) 328 78 01

E-mail: nauchtrud@mail.ru for Sofia Elezova, Secretary of the Editorial and Publishing Council

Site of the Editorial and Publishing Department of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://repin-book.ru/>

Site of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://www.artsacademy.ru>

Содержание

Бобров Ф. Ю. Развитие профессии реставратора.	3
Парфёнов В. А., Пименова Н. Ю. Применение компьютерных технологий в реставрации произведений живописи.	18
Тун Синьюань Опыт реставрации картины А. Н. Скляренко «Подсолнухи».	37
Ли Минси Образ Китая в творчестве петербургского художника Максима Моргунова	50
Артемьева И. С., Бортникова Е. А. «Пир Ирода» Сильвестро Манаиго: происхождение, реставрация и атрибуция	69
Лю Тяньцюань Четыре периода творчества китайской художницы Цю Ди	89
Мироненко Д. Г. Из опыта Иконописно-реставрационной мастерской Святого Иоанна Дамаскина. Роспись храмовых интерьеров с использованием цельнояичной темперы	107

Гира Е. А. Из личного опыта реставрации и воссоздания храмовых росписей в стиле модерн	120
Шатилов Д. А. Проектные критерии достоверного раскрытия масштабности ансамбля «Морской форум России» в Санкт-Петербурге.	137
Репина Е. Д. Сохранение традиций и инновации в современной российской пейзажной школе. Творчество художника А. В. Тихонова	149
Кутейникова Н. С. Воображаемые или реальные портреты? Монотипии Александра Тыщенко. 2023 год	158
Фомина-Семанова М. С. Русское в русском пейзаже. К системе образов в современной академической живописи	169
Об авторах.	177
Информация для авторов.	184

Contents

Bobrov, Philip The Development of the Profession of Restorer.	3
Parfenov, Vadim; Pimenova, Natalia The Use of Computer Technologies in the Restoration of Paintings.	18
Tong Xinyuan Experience of Restoration of the Painting “Sunflowers” by A. Sklyarenko	37
Li Mingxi The Image of China in the Art Works of St Petersburg Artist Maxim Morgunov	50
Artemieva, Irina; Bortnikova, Elena “The Feast of Herod” by Silvestro Manaigo: Origin, Restoration and Attribution	69
Liu Tianquan Four Periods of Creativity of the Chinese Artist Qiu Di	89
Mironenko, Dmitry From the Experience of the Icon-Painting and Restoration Workshop of St John of Damascus. Painting of Temple Interiors Using Whole-egg Tempera	107

Gira, Elizaveta From Personal Experience of Restoration and Reconstruction of Temple Murals in the Art Nouveau Style	120
Shatilov, Dmitry Design Criteria for a Reliable Disclosure of the Scale of the Ensemble of “Marine Forum of Russia in St Petersburg	137
Repina, Elena Preservation of Traditions and Innovations in the Modern Russian Landscape School. Oeuvre of the Artist A. Tikhonov	149
Kuteynikova, Nina Imaginary or Real Portraits? Monotypes of Alexander Tyshchenko. 2023.	158
Fomina-Semanova, Maria The Russian in Russian Landscape. Towards the System of Images in Modern Academic Painting	169
About the Authors	181
Information for Authors	190

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
ВЫПУСК 66

июль / сентябрь 2023

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Научный редактор

Ю. Г. Бобров,

профессор, доктор искусствоведения, академик РАХ

Составители:

А. В. Чувин,

профессор, академик РАХ, заслуженный деятель искусств РФ

С. А. Елезова

Е. М. Елизарова

Рецензенты:

Д. О. Антипина

заведующая кафедрой монументального искусства Санкт-Петербургского государственного
университета технологии и дизайна, доцент, кандидат искусствоведения

В. С. Торбик

заведующий кафедрой реставрации

Санкт-Петербургского государственного университета, доцент, кандидат искусствоведения

Редакторы **Т. А. Бугаец, А. В. Уварова**

Переводчик **Г. М. Амирова**

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts
ACADEMIC PERIODICAL

SCIENTIFIC PAPERS OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS

ISSUE 66

July / September 2023

PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE

Scientific editor:

Yu. Bobrov,

Professor, Doctor of Sciences in Art History, Full Member of the Russian Academy of Arts

Compilers:

A. Chuvin

Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honoured Artist of the Russian Federation

S. Elezova

E. Yelizarova

Reviewers:

D. Antipina,

Head of the Department of Monumental Art of Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design, Associate Professor, PhD (Art History)

V. Torbik,

Head of the Department of Restoration of St Petersburg State University,
Associate Professor, PhD (Art History)

Translator **G. Amirova**

Подписано в печать 01.08.2023. Тираж 1000. Объем 8,5 уч.-изд. л. Заказ 3958.

Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе

Санкт-Петербургской академии художеств

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; www.repin-book.ru