

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

62

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
июль / сентябрь 2022

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 29.12.2015. 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 29.12.2015. 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, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ (председатель совета, главный редактор); **С. А. Елезова** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, доктор филологических наук, доцент; **Е. В. Анисимов**, доктор исторических наук, профессор; **Е. К. Блинова**, доктор искусствоведения, профессор; **С. М. Грачева**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ; **К. Г. Исупов**, доктор философских наук, профессор; **А. А. Курпатова**, кандидат искусствоведения, доцент; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. А. Ляняшин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **В. Г. Лисовский**, доктор искусствоведения, профессор; **Ю. А. Никитин**, доктор архитектуры, доцент; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор, академик РАХ; **О. А. Резницкая**, доцент; **Н. О. Смелков**, доцент; **А. Н. Фёдоров**, кандидат архитектуры, кандидат богословия, профессор; **М. А. Чаркина**; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, академик РАХ.

Members of the Editorial and Publishing Council:

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

© Авторы статей, 2022

© Санкт-Петербургская академия художеств, 2022

А. Л. Пунин. Памяти ученого

22 июня 1932 г., ровно за девять лет до начала Великой Отечественной войны, в семье потомственных петербургских интеллигентов Льва Николаевича и Ольги Николаевны Пуниных родился сын, которого назвали Андреем. Ему суждено было стать большим ученым, талантливым историком зодчества и замечательным педагогом. Объем изученного им исторического материала, ценность сделанных при этом открытий, количество научных публикаций и их значимость для современной культуры в целом – все это позволяет утверждать, что Андрей Львович Пунин (1932–2020) занял достойное место в ряду таких широко известных и высоко ценимых историков искусства, какими были, например, Игорь Грабарь, Александр Бенуа, Владимир Курбатов, Андрей Иконников.

Выбор профессионального пути юного Андрея, скорее всего, обуславливался традициями семьи и царившей в ней творческой атмосферой. Отец будущего историка был педагогом, мать (урожденная Никольская) зарекомендовала себя неплохим лирическим поэтом, чьи стихотворения близки настроениям Серебряного века. Дядя Николай Николаевич Пунин, женатый на Анне Ахматовой, – крупный деятель культуры рубежа столетий, он преподавал в Академии художеств, являлся одним из апологетов авангарда – искусства вполне революционного, однако позже громившегося советской критикой. Под ее пресс



Андрей Львович Пунин. 2012. День 80-летия

попал и Н. Н. Пунин: он неоднократно подвергался преследованиям, а уже после войны был осужден на заточение в лагере, где в 1953 г. и умер.

Родство с опальным деятелем искусства не позволило Андрею Львовичу сразу после окончания в 1949 г. знаменитой Петришуле следовать по уже ясно наметившемуся пути. На семейном совете, как вспоминал об этом сам Андрей Львович, постановили, что поступать ему следует не в Академию художеств (что в сложившейся обстановке было чревато неприятностями), а в «путевский» институт (Ленинградский институт инженеров железнодорожного транспорта), на факультет мостов и тоннелей. Так и случилось, причем будущий искусствовед никогда об этом не жалел. Техническая школа позволила укрепить жизненный базис молодого человека, значительно расширила его кругозор, а привитая ею любовь к мостам не только как к сложным инженерным сооружениям, но и как к произведениям «искусства строить», наделенным своеобразной красотой, дала возможность А. Л. Пунину в дальнейшем сформировать совершенно новое направление уже в области искусствознания. Это направление («архитектура мостов») представлено многими публикациями, в числе которых и первая достаточно большая книга Андрея Львовича – изданная «Лениздатом» в 1971 г. «Повесть о ленинградских мостах», иллюстрированная фотографиями, сделанными автором с натуры.

Педагогическая работа, к которой Андрей Львович приступил вскоре после получения специальности инженера, приобрела, естественно, технический уклон: в 1957 г. молодой специалист стал преподавателем на кафедре инженерных конструкций Лесотехнической академии. Того же технического направления Пунин придерживался и в аспирантуре Ленинградского инженерно-строительного института (ЛИСИ, нынешний СПбГАСУ). Тема кандидатской диссертации, успешно защищенной в 1966 г., была выбрана Пуниным под несомненным влиянием того времени, когда партийно-правительственные постановления середины 1950-х гг. по вопросам архитектуры потребовали решительного отказа от предшествующей практики «освоения классических

традиций» в пользу «индустриального стиля» крупнопанельного домостроения. Исторической аналогией этого периода вполне мог считаться процесс формирования в начале XX в. стиля модерн с его рациональной конструктивной основой и набором совершенно новых композиционных приемов, имевших целью эстетически освоить новаторскую строительную технологию. В диссертации А. Л. Пунин проанализировал и обобщил теоретические идеи «рациональной архитектуры», лежавшие в основе многих стилистических находок модерна. Тем самым автору удалось придать историческому исследованию актуальный характер. Эта работа позволила Пунину войти в число «первооткрывателей» модерна, раньше считавшегося выражением упадка культуры буржуазного общества и потому казавшегося недостойным внимания советских специалистов.

В статусе сначала аспиранта, а затем кандидата архитектуры и доцента Андрей Львович читал историю русского и зарубежного зодчества на факультете теории и истории искусств Института имени И. Е. Репина, заочное отделение которого он окончил немного раньше, получив квалификацию искусствоведа. Молодой преподаватель неизменно пользовался любовью и уважением учащихся как специалист, всецело преданный своему делу, чуждый рутине, внимательно относящийся к ученикам, постоянно готовый подарить каждому из них интересную тему исследования, даже если она представляла большой интерес и для него самого. Широчайшую известность как превосходный лектор А. Л. Пунин заслужил поначалу на городском уровне – регулярно читая публичные лекции по самым разным вопросам истории, теории и текущей практики архитектуры. Большие залы лектория Всесоюзного общества «Знание» на Литейном проспекте не могли вместить всех желающих послушать мэтра и взглянуть его глазами на сокровища зодчества всего мира. А именно этому, наряду с подробным словесным анализом сложных процессов архитектурного формообразования, способствовала демонстрация сопровождавших лекции цветных диапозитивов, мастерски снятых Пуниным во время его многочисленных путешествий по Советскому Союзу и зарубежным странам.

Разумеется, навыки лектора-просветителя оказались очень полезными и для работы в высшей школе. Преподавание было для Пунина любимым делом, и общение с учениками, возможность одаривать их своими знаниями всегда радовали его. Для этого недостаточно было простой увлеченности. Требовались еще запасы жизненной энергии и недюжинная работоспособность – качества, которыми Андрей Львович, безусловно, обладал. Для получения полного творческого удовлетворения ему часто словно не хватало уже имевшейся работы, и он постоянно искал возможности для расширения ее горизонтов. Поэтому, видимо, он и не ограничился преподаванием только в Институте имени И. Е. Репина, но стал (уже в постсоветское время) еще и педагогом Университета промышленных технологий и дизайна, где работал на кафедре истории искусства, руководимой С. М. Ванькович – его любимой ученицей. Совершив ряд путешествий в Египет, он решил обогатить свою искусствоведческую палитру изучением древнеегипетского искусства, чем немало удивил коллег. Неординарный подход к этой теме вылился в создание двух книг, выпущенных издательством «Азбука-классика» в 2008 и 2010 гг. Еще одним локальным ответвлением от магистральной линии исторических изысканий Пунина стало для него углубленное изучение архитектуры петровского Петербурга, достаточно полно, казалось бы, исследованной другими учеными. Во многом оригинальные результаты, достигнутые на этом пути, легли в основу книги, изданной в 2014 г.

Логика исторических изысканий неизбежно привела Андрея Львовича к изучению необыкновенно сложного, но и столь же интересного периода преобладания в русской архитектуре XIX в. так называемого эклектизма, предшествовавшего модерну. Исследования Пунина доказали, что эклектизм (эклектика) – это тоже стиль, достигший в своем развитии определенной цельности, несмотря на то, что «материалом» для него служили образцы самых разных стилистических направлений мирового зодчества. Следствием внимательнейшего изучения наследия петербургской эклектики путем обследования существующих памятников, использования

архивных и музейных документов, знакомства с разнообразными публикациями стал выпуск в свет издательством «Крига» трех внушительных томов, снабженных богатым справочным аппаратом. Эти книги, третья из которых датирована 2020 г., стали без преувеличения настольными для каждого уважающего себя историка архитектуры. Они служат почти обязательным основанием для многочисленных исторических экспертиз, заказываемых Комитетом по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (КГИОП) – учреждением, в работе которого в течение многих лет принимал деятельное участие и сам Андрей Львович.

Своей второй ученой степени доктора искусствоведения, открывшей ему возможность получения профессорского звания, А. Л. Пунин был удостоен в 1984 г. за диссертацию, посвященную архитектуре мостов, относившихся, как в шутку говорил сам автор, ко «всем временам и народам». В этом колоссальном по объему и глубоко по содержанию труде процесс проектирования и сооружения мостов рассматривался в контексте стилистической эволюции мировой архитектуры от Античности до XX столетия. Предполагалось сделать диссертацию базой четырехтомного книжного издания, над подготовкой которого к печати автор работал до последних дней жизни. Возможно, продвинуть этот проект дальше удастся Андрею Пунину-младшему – живописцу и дизайнеру, успешно развивающему семейную традицию причастности к искусству.

Широта охваченного исследованиями материала никогда не оборачивалась у Андрея Львовича приблизительностью, несовершенством анализа и выводов. Такому же обстоятельному подходу к работе Андрей Львович призывал учившихся у него студентов и аспирантов, совокупное число которых исчисляется сотнями. С 1990 г. и вплоть до кончины профессор А. Л. Пунин возглавлял кафедру истории и теории архитектуры Института имени И. Е. Репина. Высочайший научный авторитет, приобретенный ученым, нашел формальное подтверждение в фактах присвоения ему звания заслуженного деятеля искусств Российской Федера-

ции и награждения Анциферовской премией, присужденной за сделанный им общий вклад в петербургское краеведение. И действительно, следует подчеркнуть: будучи превосходным знатоком архитектурного наследия народов всего мира, Андрей Львович всегда относил к числу своих научных приоритетов историю зодчества Петербурга – города, в котором он родился, учился, совершенствовался как ученый и который безмерно любил, никогда не жалея сил для того, чтобы оградить его памятники от любых посягательств на их красоту. В течение всей жизни (с перерывом только на эвакуацию во время блокады) он жил в Мошковом переулке, выходящем к Неве напротив Петропавловской крепости, то есть в самом сердце классического города, и это представляется глубоко символичным.

Андрей Львович скончался 21 ноября 2020 г. Местом упокоения профессора стало кладбище Павловска – прекрасного дворцового пригорода Петербурга, с которым тоже были связаны многие счастливые дни жизни и самого ученого, и его семьи.

В. Г. Лисовский

Наследие А. А. Мыльникова в городе Энгельсе

Статья приурочена к 100-летию со дня рождения художника, профессора Института имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств) Андрея Андреевича Мыльникова, судьба которого связана с городом Энгельсом (в прошлом – Покровском), где он родился и провел годы детства. Статья содержит сведения генеалогического характера, рассказывает о поездках А. А. Мыльникова в родной город и о том вкладе, который он внес в культуру Энгельса благодаря преданности своим корням и истории. Большое внимание в статье уделено коллекции редких фотографий из семейного архива А. А. Мыльникова, представляющей, наряду с художественными произведениями мастера, особую музейную ценность.

Ключевые слова: А. А. Мыльников; город Энгельс (Покровск); Энгельсский краеведческий музей; музейные коллекции

Ekaterina Govorova

Legacy of Andrey Mylnikov in the Town of Engels

The article is dedicated to the 100th anniversary of the birth of the artist, professor of Repin Art Institute (now St Petersburg Academy of Arts) Andrey Mylnikov, whose fate is connected with the town of Engels (formerly Pokrovsk), where he was born and spent his childhood years. The article contains genealogical information, tells about A. A. Mylnikov's trips to his hometown and the contribution he made to the culture of Engels thanks to his devotion to his roots and history. Much attention in the article is paid to the collection of the rare photographs from the A. A. Mylnikov's family archive, which, along with the master's works of art, are of special museum value.

Keywords: A. A. Mylnikov; the town of Engels (Pokrovsk); Engels Museum of Local Lore; museum collections

У меня запасной родины нет. Моя родина здесь и здесь мое детство, которое тоже, как сейчас ученые доказали, является в общем судьбой всей жизни. Здесь, в этом детстве, я имел высокий пример людей, которые меня окружали, которые проявили ко мне и к моей маме истинное и высочайшее добро и любовь. И эти чувства: любовь, добро и красоту, – которые здесь я получил... то, что связано с этой землей, с Волгой, явилось, конечно, тем основополагающим, на чем развивалось мое творчество.

Из интервью А. А. Мыльникова 1997 г. [7].

В феврале 2019 г. исполнилось 100 лет со дня рождения художника и педагога Андрея Андреевича Мыльникова. Народный художник СССР, вице-президент Российской академии художеств, профессор Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, большую часть жизни он прожил в Санкт-Петербурге и там же был похоронен в 2012 г. на Литераторских мостках Волковского кладбища. А появился на свет Андрей Мыльников 22 февраля 1919 г. на левом, степном берегу Волги в городе Покровске Самарской губернии [5, л. 128] (до 1914 г. – Покровская слобода Новоузенского уезда Самарской губернии, с 1931 г. – город Энгельс Саратовской области).

Его отец Андрей Константинович Мыльников (1866–1918) родился в уездном городе Нерехта Костромской губернии в семье ярославского мещанина, окончил Костромское реальное училище, затем Московское императорское училище, получив звание инженера-механика [12, с. 149]. На момент женитьбы, в 1913 г., старший Андрей Мыльников был уже состоявшимся и весьма влиятельным человеком, проживал в Тамбове и работал начальником вагоностроительных мастерских Тамбовской станции Рязанско-Уральской железной дороги. Примечательно, что поручителями на его свадьбе были свободный художник из Москвы Алексей Георгиевич Лебедев и знаменитый в Саратове архитектор Петр Митрофанович Зыбин

[2, л. 355]. Неординарная личность А. К. Мыльников, явно равнодушного к искусству, проявилась и в выборе невесты, которой стала Вера Николаевна Ухина (1879–1950) – дочь известного покровского землевладельца и благотворителя Николая Алексеевича Ухина, человека высокодуховного, давшего своим детям достойное воспитание и образование.

Николай Алексеевич Ухин (1836–1914) родился в деревне Федулово Ковровского уезда Владимирской губернии в семье государственного крестьянина Алексея Ивановича Ухина [6]. Вместе со старшими братьями Афанасием и Андреем он прибыл в Покровскую слободу на Волге, где и обосновался, женившись 26 января 1860 г. на Марии Григорьевне Тихоновой (1843–1920), дочери Григория Матвеевича и Ксении Яковлевны Тихоновых, государственных крестьян слободы Покровской [1, л. 10]. Постепенно многодетный род Ухиных укоренился и укреплялся семейными, деловыми и прочими связями. К началу XX в. им принадлежало несколько домовладений в Покровской слободе, хутор, дача на реке Саратовке, кирпичный завод, мельница, хлебный амбар, магазин. Из трех братьев Николай Алексеевич стал самым известным – крупным арендатором заволжских земель, заработавшим состояние на торговле пшеницей белотуркой в российских губерниях и за границей [14, с. 292–296]. О масштабах деятельности зерноторговца Н. А. Ухина говорит его участие во Всемирной Колумбовой выставке в Чикаго в 1893 г. [16, с. 14] (в Энгельском краеведческом музее хранится принадлежавший ему сувенирный флаг с этой выставки). Крепкий семьянин, хозяйственник, работодатель, Н. А. Ухин жертвовал средства на строительство и содержание храмов, школ, больниц и богаделен и заслужил репутацию общественника и мецената, внесшего огромный вклад в процветание края. Заслуги его были отмечены многочисленными наградами, он также был удостоен звания лично почетного гражданина Покровской слободы и после кончины в 1914 г. был погребен в ограде Свято-Троицкой церкви, старостой которой являлся много лет [3, с. 114].

В 1918 г. уже немолодая пара Мыльниковых ждала появления первенца (отцу было за 50, маме шел 40-й год) [5, л. 128].

Скоропостижный арест и расстрел Андрея Константиновича вынудил беременную Веру Николаевну приехать из Тамбова, где они жили, в Покровск. К этому моменту основное имущество семьи Ухиных уже было национализировано, и будущая мать поселилась в небольшом деревянном доме № 32 в Казанском переулке (совр. улица Красноармейская, 41), унаследованном ее братом Александром Николаевичем Ухиным. Вскоре этот дом был также реквизирован, но мальчик успел появиться на свет в скромном, но все же «родовом» месте. Андрей не застал ни деда, ни отца, вместе с мамой он оказался на попечении дяди – одного из благороднейших потомков рода Ухиных, которого художник всю жизнь вспоминал с огромной благодарностью. Александр Николаевич Ухин (1881 – после 1930) был из тех, кто после революции не уехал, мирился с лишениями и новыми порядками и продолжал честно трудиться в сельском хозяйстве, чтобы прокормить большую семью. Кроме Мыльниковых, с ним проживали жена Клавдия Федоровна (дев. Кобзарь), двое детей, престарелая мать и сестра [4, л. 8]. Ни прошедшие конфискации, ни напряженная работа не избавили Ухиных от новых преследований – в 1929 г. их окончательно лишили прав и остатков имущества и подвергли ссылке. В феврале 1930 г. семья А. Н. Ухина в числе других была отправлена эшелонами в г. Котлас Архангельской области, после чего следы ее потерялись [13, с. 33–39]. Вера Николаевна Мыльникова избежала этой участи, спешно уехав с сыном из Покровска.

Андрею Андреевичу Мыльникову была уготована необычная судьба. Ему предстояло родиться в тяжелое время потерь и испытаний, а его детство пришлось на годы, особенно тревожные для таких семей, которые еще недавно были крепкими и надежными, связанными родством, доходным делом, статусом. Потеряв все, они старались сберечь самое дорогое – жизнь и память о былом, об утраченных корнях. И хотя Андрей Мыльников покинул родной город, будучи совсем юным, он бережно хранил воспоминания о большой и прочной семье, о трудолюбивых и добропорядочных предках, о детстве, о малой родине. После расставания с Покровском была жизнь в Москве, Ленинграде, война, блокада, эвакуация.

Утраты и переживания сменились профессиональными достижениями, переменами личного плана. Была насыщенная творческая и общественная жизнь с путешествиями по России и зарубежными командировками. Но ничто не заглушило в тонкой творческой натуре А. А. Мыльниковых детских впечатлений, влечения к родным местам, волжской природе.

Впервые после долгой разлуки Андрей Андреевич поехал на родину в 1954 г., будучи уже семейным человеком, состоявшимся художником, членом Союза художников России и руководителем монументальной мастерской в Институте имени И. Е. Репина. О том самом раннем его пребывании свидетельствуют несколько любительских фотографий, подаренных им Энгельскому краеведческому музею. На них Андрей Мыльников у родного дома, виды двора и улицы Красноармейской, его жена Ария Пестова рядом с местом погребения Н. А. Ухина у здания Свято-Троицкой церкви (в те годы там размещалась библиотека), у одного из фамильных домов (дом Куценко) и другие. Уже в этих кадрах ощущается неподдельный интерес художника к семейной истории. Разумеется, в тот приезд повидал он и главный особняк Ухиных на площади Ленина, 36 – кирпичный, крепкий, двухэтажный, с видом на центральную площадь и Волгу. Смог ли он попасть внутрь, общался ли с новыми обитателями – неизвестно. Ни о каком возвращении бывших владений тогда даже не думали, делиться «богатым» прошлым было неуместно. Но, может, именно тогда и зародились мысли о восстановлении исторической справедливости и желание напомнить городу о своем знаменитом предке, имя и многочисленные заслуги которого канули в Лету.

Очередной известный приезд А. А. Мыльниковых на малую родину состоялся спустя много лет, в июне 1985 г. – по случаю празднования 100-летия Саратовского художественного музея им. А. Н. Радищева. Тогда впервые прозвучало его официальное предложение о создании картинной галереи в бывшей родовой усадьбе, готовность помочь предметами и произведениями искусства из собственной коллекции. Очевидно, это и стало точкой отсчета для последующих событий, хотя все шло постепенно и своим замысловатым путем.

К началу 1990-х гг. уже изрядно обветшалый дом Ухиных сменил не одного постояльца и множество организаций, разделив участь большинства дореволюционных построек, интерьеры которых в эпоху СССР были перекроены и переоборудованы до неузнаваемости. Под нужды новой жизни была использована и прилегающая территория с надворными постройками. В таком состоянии часть дома досталась под мастерские энгельским художникам. Мечта известного потомка покровского мецената отчасти сбылась: некогда жилые комнаты наполнились атмосферой творчества, свободомыслия. Талантливые энгельские художники – Александр Говоров, Алексей Васильев, Игорь Сорокин и другие – пребывали в это время на пике творческой активности, были равнодушны к истории и, конечно, самого Мыльниковых знали не понаслышке. 29 декабря 1989 г. Андрею Андреевичу Мыльникову было присвоено звание «Почетный гражданин города Энгельса» [8]. Вручение соответствующего диплома состоялось в мае 1991 г. в Ленинграде на заседании президиума Академии художеств, для чего из Энгельса прибыла специальная делегация [10]. В июне 1994 г. А. А. Мыльников вместе с супругой вновь посетили Энгельс по случаю открытия мемориальной доски на доме, в котором родился художник. Сохранились видеозаписи многочисленных встреч и мероприятий, которые состоялись тогда и оказались весьма плодотворными [7]. В том же году городской газетой «Покровск» по итогам опросов населения А. А. Мыльников был признан человеком года за вклад в повышение престижа г. Энгельса. В 1995 г. в Санкт-Петербурге ему была вручена соответствующая памятная медаль [11], а особняк Ухиных в Энгельсе получил статус памятника истории.

Следующее и, как оказалось, последнее для А. А. Мыльниковых посещение Энгельса в августе 1997 г. было ознаменовано целым рядом громких событий, приуроченных к 250-летию города. При непосредственном участии художника в Энгельском краеведческом музее была открыта персональная выставка «Корни мои в Покровске», в которую вошли произведения из личной коллекции, собраний Третьяковской галереи, Русского и Радищевского музеев. На месте разрушенной могилы Н. А. Ухина у Свято-Троицкой

церкви установили памятный крест и плиту. Тогда же были подписаны документы о передаче бывшего дома Ухиных Энгельсской картинной галерее [9].

На протяжении 1990-х гг. А. А. Мыльников лично и через музейных сотрудников делал подарки родному городу. Энгельсский краеведческий музей, на базе которого первое время работала галерея, стал обладателем не только предметов искусства, но и книг, документов, фотографий из семейного собрания. К 2003 г. особняк Ухиных и прилегающий двор с флигелями были переданы в безвозмездное пользование картинной галерее, названной именем А. А. Мыльникова, ставшей филиалом Саратовского художественного музея им. А. Н. Радищева. Позже состоялась передача из музея в галерею художественных произведений А. Мыльникова, его учеников, а также картин энгельских и саратовских художников. В 2010–2016 гг. в здании Энгельсской картинной галереи были проведены ремонтно-реставрационные работы, и в 2017 г. она возобновила свою деятельность. Теперь здесь действует постоянная экспозиция, открываются художественные выставки, проходят встречи, акции, мастер-классы. 21 августа 2018 г. в рамках очередного дня города напротив обновленной галереи состоялось торжественное открытие памятника А. А. Мыльникову (работы скульптора А. Щербакова). Символично, что фигура художника стоит лицом к родовому дому, двери которого теперь открыты для него всегда.

На сегодняшний день в собрании Энгельсского краеведческого музея хранится небольшая коллекция графики, живописи и скульптуры и много предметов, связанных с именем великого земляка. Особое место среди них занимают фотографии, большая часть которых была подарена самим художником. Отдельные комплекты поступили от саратовских фотографов В. И. Левицкого, В. И. Гаврилова. Условно все эти фотографии можно разделить на несколько групп. К современному периоду (2-я половина XX в.) относятся фотоотпечатки, связанные с личной, общественной и профессиональной жизнью художника, а также снимки, запечатлевшие моменты пребывания его в Энгельсе в разные годы.

Ранний период представляют фотографии конца XIX – начала XX в. И эта группа на сегодняшний день особенно интересна, так как входящие в нее экспонаты уникальны и имеют большую историческую ценность. Сюда относятся несколько кабинетных портретов членов родственных фамилий: Ухиных, Куценко, Кобзарей, Тихоновых. Все они выполнены на фирменных бланках паспорту известных в ту пору фотоателье: Я. Е. Диденко, А. Муренко, И. Воронина (в Покровской слободе); П. Ушакова, Ю. Боронкина, С. Ленкера, Г. Барнеса (в Саратове). Вот солидный круглолицый мужчина с довольно крупными чертами лица, аккуратно стриженными усами и бородкой, одетый в строгий костюм-тройку, белоснежную рубашку с накрахмаленным воротничком и шелковым галстуком. На груди его заметна массивная сверкающая цепочка от карманных часов. Это отец художника – Андрей Константинович Мыльников (Андрей-младший удивительно похож на него). А вот элегантная женщина, снятая в профиль со спины, с густыми, аккуратно уложенными волосами с гребнем на затылке, в строгом темном платье и неброском ожерелье из темных бусин. Это мама – Вера Николаевна. А это – сам Николай Алексеевич Ухин, дедушка. Седовласый, широкоплечий, с густой бородой и спокойным уверенным взглядом. На фотографии он при параде: в строгом двубортном пиджаке с наградами. На шее отчетливо видна медаль с царственным профилем Николая II – «За усердие» на Станиславской ленте. На груди (слева на фото) – именной знак корреспондента Отдела сельской экономики и сельскохозяйственной статистики Министерства земледелия и государственных имуществ. Две награды (справа) плохо различимы, но одна из них похожа на орден Святой Анны III степени, которым Н. А. Ухин был награжден в 1905 г. [14, с. 299]. Весь облик изображенного говорит о благородстве и статусности.

Существенную часть ранней группы составляют также любительские снимки небольшого формата, выполненные на тонкой бумаге либо наклеенные на плотную основу. Большинство – в плохой сохранности из-за различных утрат и сильного выгорания. Автор снимков неизвестен. По всей видимости, фотографией увлекался кто-то из членов семьи Ухиных. Как бы там ни было, он

обладал художественным вкусом, старался не упустить важные моменты и оставил после себя редчайшие свидетельства ушедшей эпохи. Очевидно, фотографу принадлежат подписи, выполненные чернилами на обороте некоторых фотографий с указанием места и даты съемки. На отдельных экземплярах дата нанесена штампом на лицевой стороне внизу.

Среди этих фотографий есть немного бытовых, жанровых портретов, иллюстрирующих частную жизнь упомянутой семьи и ее ближнего круга. Узнаваемая пожилая чета старших Ухиных – Николая Алексеевича и Марии Григорьевны – представлена то уединенной в плетеных креслах в саду, то среди родных за чаепитием во дворе дома или на фоне домашних интерьеров. На нескольких снимках запечатлен традиционный загородный отдых: пикник на траве, прогулки, катания на лодках по реке. Среди присутствующих преимущественно женщины и порастающее поколение: дети, внуки, племянники. Чаще других на фото встречается семья старшей дочери – Елизаветы Николаевны Ухиной, в замужестве Куценко: она сама, ее муж Николай Васильевич, их дети Юра и Кира (двоюродные брат и сестра Андрея Мьельникова). На паре детских снимков рядом с Кирой Куценко присутствует близкая ей по возрасту двоюродная тетя Ксения Тихонова, ставшая впоследствии женой другого знаменитого покровчанина – художника Алексея Ильича Кравченко. Ряд фотокарточек отображает городские окрестности, пленившие фотографа своей красотой. Лишь кое-где на них заметны непринужденные человеческие фигуры, чувствуется желание автора запечатлеть исключительно пейзаж. В целом рассматриваемые снимки иллюстрируют сдержанный, без излишеств уклад жизни патриархальной семьи, зрима душевная привязанность присутствующих к отеческому дому и друг к другу, их облик и обстановку отличает аккуратность, скромность и простота.

Отдельное и особое место в этой группе занимают видовые фотографии Покровской слободы. К началу XX в. она была типичным поселением, расположенным на ровном степном берегу Волги, без особо выдающейся архитектуры, с преимущественно частной застройкой и вездесущим бездорожьем. Но буквально каждый из

этих снимков уникален, потому что других фотографий с видами Покровской слободы практически нет. На сегодня это единственно известные ранние фотографии будущего города Энгельса. Уже много лет они являются незаменимым визуальным источником и необычайно востребованы среди историков, краеведов и всех интересующихся. Их копии регулярно используются в оформлении музейных выставок, печатных и интернет-изданий.

На фотографиях Покровская слобода (Покровск) представлена знойным летом, снежной зимой, многоводной весной и слякотной осенью. Самые разные уголки запечатлены с выгодных ракурсов и хорошо просматриваемых высоких точек. Особенно информативны панорамные виды площадей с прилегающей застройкой, передающие тот самый исторический облик города, который местами сохранился, но в большинстве своем утрачен безвозвратно. В этой связи наиболее ценными являются снимки разрушенных покровских храмов и зданий. На фото так или иначе присутствуют все шесть православных церквей: Покрова Пресвятой Богородицы, Свято-Троицкая, Петра и Павла, Крестовоздвиженская, Вознесенская и Кладбищенская. А также лютеранская церковь, часовня на Базарной площади, здание волостного правления с пожарной каланчой, хлебные амбары, железнодорожный вокзал, мукомольная мельница и другие. К счастью, некоторые из этих зданий по-прежнему радуют глаз, но с каждым годом их становится все меньше, современный Энгельс растет и меняется.

Несмотря на простоту, все эти фотоотпечатки сохранили для потомков не только старый город, но и дух времени. Стоящие вдоль центральных улиц каменные особняки с лепным декором и добротные деревянные дома с резными мезонинами, наличниками и воротами заметно выделяются на фоне бедных окраин с бревенчатыми избами, саманными хатами и покосившимися плетеными заборами. Вся жизнь местных жителей была сосредоточена здесь, на этих площадях, улочках и базарах, среди амбаров и железнодорожных путей. По одну сторону был широкой берег Волги с ее островами, причалами, баржами и пароходами, по другую – просторы бескрайней степи с полями и ветряными мельницами. Видовые снимки,

на которых отражена повседневная слободская жизнь, являются особенно привлекательными. Миниатюрность изображений не мешает разглядеть детали: уличные фонари, декоративные элементы и вывески на зданиях. То тут, то там мелькают фигуры прохожих: состоятельных слобожан, простого люда, детворы. Несложно распознать привилегированных дам и гимназистов на общественном катке, разномастную публику в ожидании паромы на пристани. Завсегдатаи улиц – конные упряжки и извозчики, ожидающие хозяев или заезжих купцов у торговых лавок. На некоторых фотографиях запечатлены важные события: разлив Волги в мае 1899 г., пожар хлебных амбаров в июле 1903 г., реконструкция Покровской церкви в 1899 г. Не менее интересны фотографии с крестного хода с иконами и хоругвями, молебна по случаю открытия навигации на Волге. Мимоходом, сам того не ведая, фотограф зафиксировал для потомков размеренную провинциальную жизнь небольшого поселения, которому спустя всего десятилетие суждено было стать городом, а затем и республиканским центром: с 1922 по 1941 г. Покровск–Энгельс был столицей АССР немцев Поволжья.

Датировка большинства фотографий ограничивается 1898–1914 гг. Несколько фотографий периода Республики Немцев Поволжья передают виды крупнейшего наводнения, случившегося в мае 1926 г. и поглотившего значительную часть Покровска, превратив улицы в каналы. Встречается на фотографиях и Саратов. Так, на одной, датированной приблизительно 1900–1903 гг., изображен красивый особняк с чугунным балконом и вывеской «Фотографический магазин А. И. Добошинского». Долгое время считалось, что снимок был сделан в Покровской слободе, но выяснилось, что на ней изображен один из купеческих домов Саратова на ул. Соборной, ныне не сохранившийся. На этом можно было бы остановиться. Логично, что автор съемки посещал специализированный магазин в губернском центре, на противоположном берегу Волги. Удивляет другое. Владельцем магазина был Аполлинарий Иванович Добошинский, а его жена Варвара Васильевна являлась родной сестрой знаменитого художника-передвижника Сергея Васильевича Иванова (супруга которого была родом из Саратова). Добошинские

также состояли в тесной дружбе с В. Э. Борисовым-Мусатовым и другими известными персонами и были активными участниками художественной жизни [15]. Совпадение это или очередная нить, связующая родственников Мыльниковых с изобразительным искусством? Похоже, творческая судьба некоторых покровчан была предопределена, так как до сих пор жива в их потомках – любовь к искусству передается из поколения в поколение.

К большому сожалению, среди имеющихся в музее фотографий нет детских снимков Андрея Мыльниковых. Копия самого раннего фотопортрета демонстрирует уже 15-летнего юношу. По свидетельствам родственников А. А. Мыльниковых, часть старого фотоархива продолжает храниться в семье, но детских фотографий там тоже нет. Как бы там ни было, первые, значимые годы будущего художника прошли в Покровске, маленьком волжском городке, который выглядел так же, как и на подаренных им старых фотографиях, хотя уже стремительно менялся. Во многих домах уже жили другие люди, вывески на фасадах сменились лозунгами и знаменами, на площадях все чаще маршировали красноармейцы, а в школах уже не преподавали Закон Божий. Взгляд одаренного мальчика все равно выхватывал то, что казалось ему важным и неизменным: волжские пейзажи, баржи, незабываемый запах полыни, колокольню Свято-Троицкого храма, в котором он был крещен. «...Вот этот восторг открытий – он окрыляет чувства и делает художника, и впервые это происходит в детстве... Все равно, когда человек вспоминает детство, даже если оно бедное, угнетенное, все равно он вспоминает это как радость, открытие, радость открытия, радость приятия этого божеского дара – жизни, которая дана. И он ее принимает, принимает радостно, принимает ее открыто. Он никому не хочет делать плохого и у всех людей к себе видит доброе отношение. Это ведь замечательно, если это продолжается долго в человеке, если он так способен принимать людей, с добром...» [7].

Фотографии из семейного архива А. А. Мыльниковых – яркий пример трепетного отношения лучших представителей русской интеллигенции к своим корням, к семейной истории. Так

складывается, что благодаря их привязанности к роду и месту у современников есть возможность прикоснуться к истории края и страны на основе того немногого, что было чудом сохранено. Потому что из старых фотоальбомов и выгоревших семейных фотографий, казалось бы чужих и ненужных, зачастую удается извлечь больше, чем видно на первый взгляд. По удивительному стечению обстоятельств одна из немногих фамильных усадеб в Энгельсе получила вторую жизнь и стала общедоступным центром искусства и культуры. И Свято-Троицкий храм – единственный из всех не был разрушен и вернулся к верующим. Кажется, лучшие из людей, вложившие душу и силы в процветание города, продолжают его опекать. По сути А. А. Мыльников продолжил дело своего благородного предка Н. А. Ухина. Несмотря на свою знаменитость, занятость, он поддерживал связь с родным городом и внес весомый вклад в местную культуру, показав пример безраздельной и преданной любви к своим корням и к малой родине. В какой-то степени он и сейчас приобщает родной город к высокой культуре благодаря оставленному наследию, Энгельсской картинной галерее, которая стала воплощением его замыслов и усилий. В свою очередь, местные музеи и архивы бережно хранят память о земляках, безгранично преданных своей малой родине и радеющих за ее процветание.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. ГИАИП (Государственный исторический архив немцев Поволжья), г. Энгельс. Ф. 242. Оп. 1. Д. 35. Л. 10.
2. ГИАИП. Ф. 242. Оп. 1. Д. 75. Л. 355.
3. ГИАИП. Ф. 242. Оп. 2. Д. 21. Л. 114.
4. ГИАИП. Ф. 762. Оп. 1. Д. 115. Л. 8.
5. ГИАИП. Ф. 762. Оп. 2. Д. 2. Л. 128.
6. Данные метрической книги села Плесец Малышевской волости Ковровского уезда за 1836 г. // Письмо ГБУВО «Государственный архив Владимирской области». № Инф-17 от 04.12.2018.
7. Приезд А. А. Мыльникова в г. Энгельс в августе 1997 г. [Видеозапись] // Энгельсский краеведческий музей (ЭКМ). № КП НВФ 17456/1-4.

8. Решение Энгельсского городского Совета народных депутатов о присвоении звания почетный гражданин города Энгельса т. Мыльникову А. А. от 27 декабря 1989 г. // ЭКМ. № КП НВФ 20025/2.

9. Свидетельство Администрации объединенного муниципально-образовательного Энгельсского района Саратовской области о передаче под Энгельсскую картинную галерею здания по адресу г. Энгельс, пл. Ленина, 36. Выдано А. А. Мыльникову в 1997 г. // ЭКМ. № КП ЭКМ 11610.

10. Фотографии о вручении А. А. Мыльникову диплома «Почетный гражданин г. Энгельса» на заседании президиума Академии художеств СССР. Ленинград. Май 1991 г. // ЭКМ. № КП НВФ № 5968-5970.

11. Фотографии о вручении А. А. Мыльникову памятной медали г. Энгельса «Человек года». Санкт-Петербург. 1995 г. // ЭКМ. № КП НВФ 8125/1-14.

12. *Ерина Е. М.* Мыльниковы: Андрей Константинович и Андрей Андреевич // Ерина Е. М. Под Покровом Богородицы: Из истории слободы Покровской – Покровска – Энгельса в документах и фактах. Кн. II : Очерки-исследования. Саратов : Приволжское книжное издательство, 2007. 320. С. 145–150.

13. *Ерина Е. М.* Александр Николаевич Ухин // Ерина Е. М. Под Покровом Богородицы: Из истории слободы Покровской – Покровска – Энгельса в документах и фактах. Кн. III : Очерки-исследования. Саратов : Приволжское книжное издательство, 2007. 312 с. С. 32–39.

14. Ерина Е. М. «Ухинские» корни // Ерина Е. М. Под Покровом Богородицы: Из истории слободы Покровской – Покровска – Энгельса в документах и фактах. Кн. IV : Очерки-исследования. Саратов: Приволжское книжное издательство, 2013. 364. С. 292–296.

15. *Лопатин В.* Борисов-Мусатов – 2010: ступенчатый колорит // Волга. Саратов, 2010. № 9–10. [эл. ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2010/9/borisov-musatov-8211-2010-stupenchatyj-kolorit.html> (дата обращения: 30.11.2018)

16. World's Columbian exposition 1893, Chicago : Catalogue of the Russian section / publ. by the Imperial Russian Commission, Ministry of Finances. S.-Petersburg : I. Libermann and P. Soikin, 1893. 572 p.



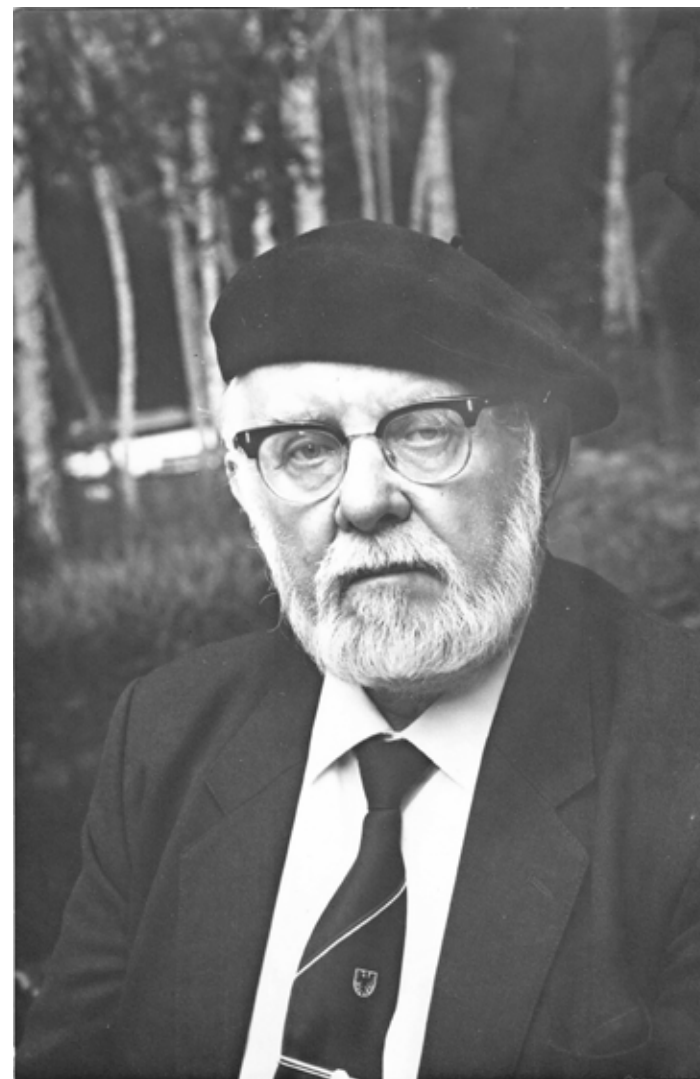
1. Ухин Николай Алексеевич – дед А. А. Мыльникова.
Покровская слобода. Фотография Я. Е. Диденко. Ок. 1908.
Собрание Энгельсского краеведческого музея.
КП ЭКМ № 8251



2. Ухина Вера Николаевна – мать А. А. Мыльникова.
Саратов. Фотография П. Ушакова. 1903. Собрание
Энгельсского краеведческого музея. КП ЭКМ № 8252



3. Мыльников Андрей Константинович – отец А. А. Мыльникова. Саратов. Фотография П. Ушакова. 1913. Собрание Энгельсского краеведческого музея. КП ЭКМ № 8253



4. Андрей Андреевич Мыльников во время приезда в г. Энгельс. Фотография И. В. Гаврилова. 1994. Собрание Энгельсского краеведческого музея. КП ЭКМ № 12917/40

Основы композиции в заданном формате при изображении обнаженной модели с поставленным светом

В статье освещены основные элементы работы в заданном формате при рисовании женской и мужской обнаженных моделей. Описываются главные этапы ведения работы от начального до завершающего. Каждый этап рассматривается отдельно и подробно с последовательностью действий.

Ключевые слова: формат учебного рисунка; композиция рисунка; освещение в рисунке; тональный разбор; анатомический разбор; плоскость в рисунке; воздушная среда в рисунке; пространство в рисунке; пропорции в рисунке; движение в рисунке

Gennadiy Isaev

Basics of Composition in a Given Format by Depicting a Nude Model with a Set Light

The article discusses the main elements of work in a given format by drawing female and male nude models. The main stages of conducting work from the initial to the final one, are described. Each stage is considered separately in detail, according to sequence of actions.

Keywords: educational drawing format; drawing composition; ; tonal analysis; anatomical analysis; plane in the drawing; air environment in the drawing; space in a drawing; proportions in the drawing; movement in a drawing

Академический рисунок живой обнаженной природы является важнейшей частью программы образования в Санкт-Петербургской

академии художеств имени Ильи Репина. Эта дисциплина осваивается студентами на протяжении всего времени обучения в вузе. Пожалуй, она лежит в основе подготовки молодых художников, что, разумеется, отсылает к традиции Императорской академии художеств, когда академический рисунок преподавали такие корифеи, как А. П. Лосенко, А. И. Иванов, В. К. Шебуев, К. П. Брюллов, И. Е. Репин, П. П. Чистяков и другие.

Преподавание рисунка живой обнаженной природы имеет ряд методических особенностей. Работа над рисунком обнаженной фигуры включает в себя несколько этапов:

1. Замысел – основная идея самой постановки.
2. Постановка модели педагогом – формулирование точных задач, выбор максимально выразительного ракурса модели, верно поставленное освещение.

3. Работа над эскизом – определение общей пластики фигуры, быстрый светотеневой разбор, выбор композиционного формата.

4. Выбор материала с учетом тональных условий и задач конкретной постановки.

5. Выход на заданный формат:

А. На начальном этапе выполняется композиция в границах формата, намечается общий силуэт фигуры с легким светотеневым разбором. Верно расставляются дистанции относительно верхнего и нижнего края формата. Выверяются пропорциональные отношения, вертикальные и горизонтальные оси и общее пластическое движение фигуры. Строится неглубокий конструктив основных взаимосвязанных узлов скелета и мышечного каркаса, определяющих общий характер фигуры.

Б. На следующем этапе осуществляется набор плотности тона, разбор теней по силе тона и распределение контрастов, переход к разбору полутонов, максимальное проявление анатомической структуры конкретной модели.

В. На третьем, завершающем этапе работа должна смотреться законченным художественным произведением с грамотно выполненными тональными, композиционными, анатомическими и пластическими решениями. При этом нелепые случайности и грубые

ошибки как в тональных отношениях, так и в общем характере фигуры исключаются.

Естественно, наблюдение за правильностью ведения задания ложится на плечи педагога, который обязан неустанно следить за всеми этапами работы студента и, контролируя, но не вмешиваясь собственноручно, выводить на завершение задания в нужном ключе. В идеале обучающийся должен привыкнуть самостоятельно анализировать форму, ее расположение в пространственной среде (линейная и воздушная перспективы), анатомическую структуру (костную и мышечную основы), продумывать и реализовывать художественное решение поставленной задачи, понимать необходимость тех или иных действий, чтобы привести к логическому концу свою работу. Речь идет о строгом соблюдении поэтапности в рабочем процессе.

Работа над изображением подразумевает несколько подпунктов: решение линейной и воздушной перспективы, определение ракурса, если таковой имеется, поиск и измерение пропорциональных соотношений в фигуре, анатомический разбор, определение главного и второстепенного, тональное решение прежде всего больших отношений и затем уже малых форм, выявление характерных особенностей модели и работу над художественным образом. В традициях нашей реалистической школы это имеет определяющее значение (что особенно актуально сегодня, так как при развитии электронных средств переноса информации современный студент часто прибегает к их помощи вместо собственного анализа и переработки увиденного в художественную форму). Данные этапы связаны между собой. Совокупность действий дает финальный результат, поэтому необходимо в строгой последовательности вести свою работу, не торопясь, но и не задерживаясь слишком над чем-то одним в ущерб другому. Итак, подробнее о начале работы и ее этапах.

На каждом курсе Академии студент обязан выполнить точно поставленную перед ним задачу. Преподаватель, исходя из требований программы, задумывает и ставит определенную постановку. В этом случае отклонения от заданной линии программы не помогают, а только сбивают студента. Значит, самое первое – правильно

сформулировать цели постановки и корректно организовать ее. Как говорится, кто ясно мыслит, тот ясно излагает.

Как правило, задачи рисунка в первом семестре на втором курсе предельно ясные – анализ фигуры с опорой на одну ногу (контрапост), углубленное изучение анатомии (мышечный каркас, костная основа, пластическая анатомия), знакомство с материалами, которыми можно работать (графитный карандаш, ретушь, сепия, сангина, тушь и кисть, тушь и перо и т. п.), пропорциональные отношения человека, пластика человека и взаимосвязь больших и малых форм тела человека, поиск художественного образа.

Исходя из этих требований, студент обязан продумать свою композицию на стадии эскиза. Самая распространенная ошибка обучающихся – поспешный выход на формат без решения композиционно-пластических и тональных задач. Это в корне неверно, потому что работа выполняется методологически неправильно и финальный результат оказывается слабым или неуверенным. Такой подход не соответствует требованиям нашей школы классического рисунка, и контроль за соблюдением последовательностей в работе зависит только от педагога и четкости его указаний студентам.

В чем же особенности композиции при рисовании обнаженной фигуры в заданном формате?

Самое первое, что мы видим, – заданный формат. Это связано с поставленными перед студентом задачами. Они предельно простые и четкие, но в этом и кроется сложность при выполнении такой работы.

Итак, первое – пластика натурщика. Педагогу необходимо выбрать единственно верное положение модели, при котором у студента не возникнет путаницы в голове и четко будет видно, что фигура стоит с опорой на одну ногу в естественном положении. Нужно, чтобы считывалось основное движение осей в человеке – горизонтальных и вертикальных. Должен возникнуть так называемый контрапост, когда ось наклона таза опускается параллельно с осью наклона коленных суставов в сторону свободной ноги (т. е. ноги, на которую не ложится основной вес фигуры), а ось наклона грудной клетки и ключицы идет в противоположном направлении.

Позвоночник изгибается, получается сложное, но естественное движение, которое мы часто можем наблюдать в классических образцах искусства эпохи Возрождения и всей реалистической школы рисования. Мы видим определенный силуэт фигуры и, используя только линии, уже можем начать вкомпоновывать этот силуэт в заданный формат. (Поскольку речь идет об однофигурной постановке второго курса, формат для такого задания 50×70 см, то есть вертикальный прямоугольник, а не горизонталь и не квадрат.) Это обусловлено только одним – самой фигурой стоящего человека.

Строгая и простая вертикаль силуэта сменяется более сложной пластикой – появляется движение, которое и необходимо уловить и перенести на свой эскиз. При этом фигура не должна сильно смещаться влево или вправо. Данные моменты отрабатываются учеником на стадии эскизов. Но это только первая стадия. Что еще необходимо учитывать на начальной стадии работы с эскизом? Общее движение фигуры и освещение. Чтобы полноценно видеть объемы и ощущать пространственную среду, линейную и воздушную перспективу, модель необходимо осветить прямым источником света. Отмечу, что рассеянный дневной свет усложнит задачу, и неподготовленному студенту будет сложнее выполнить полноценный анатомический и пространственный разбор натурщика, в отличие от яркого света с конкретным светотеневым разделом.

Когда на фигуре возникают тень и свет, заметные для нашего глаза, мы лучше и более полно можем ощущать объем больших форм. Встает вопрос: влияет ли освещение на композицию в формате с четкими границами? Да. Влияет. Возникает определенный баланс световых и теневых пятен, а также гаснущего (скользящего) света, то есть полутонов. Появляется ощущение некоего перевеса в фигуре в сторону теней. Этот фактор сильно отразится на компоновке в эскизе, а затем, как следствие, и в большом формате. Задача педагога – предельно ясно выставить свет на фигуре и объяснить, какое влияние на пластику, ощущение от формы и анатомию фигуры человека оказывает сильный источник света. Неправильно поставленный свет может разрушить общее впечатление от фигуры, а также нивелировать или полностью сбить пластику больших

форм. И наоборот, грамотное освещение только усилит впечатление от формы и движения фигуры, активнее проявит пластику анатомических объемов и создаст более сложное ощущение образа. Эти моменты необходимо рассчитывать на стадии эскизов под контролем педагога. Ясные задачи приводят к положительному результату, и в итоге студент приучается к анализу форм, пропорций и динамике в рисовании фигуры человека самостоятельно.

Как рассчитывать расположение фигуры в листе, учитывая распределение света и тени на ней? Мы уже выяснили про размещение фигуры относительно верхнего и нижнего краев формата. Теперь мы должны мысленно представить горизонтальное расположение фигуры в формате. Подразумевается, что на стадии тонального разбора учеником уже произведены измерения основных пропорций, и он может полностью сконцентрироваться на тоне. Вначале надо оценить ситуацию в целом – с какой стороны от модели находится источник света. Относительно этого мы заранее мысленно прикинем в уже намеченном силуэте фигуры, где на ней в нашем эскизе будет свет, а где тень. Это напрямую повлияет на компоновку (размещение по горизонтали, смещение по диагоналям вверх или вниз, вправо или влево) нашей фигуры в листе (в рамках эскиза, которые точно соответствуют заданному формату, но в уменьшенных пропорциях).

Таким образом, мы делаем вывод, что на композицию в заданном формате фигуры с опорой на одну ногу влияет несколько факторов. А именно: общая пластика человека, общее движение; его пропорции, движения рук, поворот шеи и головы; освещение фигуры (баланс или соотношение теней и света на модели), а также общая динамика теней, которая помогает усилить впечатление от увиденного; общая тональность всей постановки (темный фон или светлый, общая тональность среды); расположение источника света над верхней точкой прямо над фигурой или сбоку и сверху от нее; индивидуальные особенности натурщика. Не забываем, что расположение источника света может сильно изменить ситуацию. Свет, расположенный непосредственно вблизи натурщика, даст резкие контрасты и плотные тени. Это создаст сильное динамическое

впечатление от модели и в целом от постановки. Но вместе с тем как бы сделает ее проще, декоративнее, если можно так выразиться. Тени будут образовывать заметные контрастные пятна с довольно резкими границами, и это придется учитывать при размещении фигуры в формате. Эти теневые пятна будут необходимо уравновесить в нашем формате. Есть опасность, что при чрезмерном их смещении либо вправо, либо влево они нарушат композиционное равновесие и, как результат, затруднят успешное завершение работы, поскольку ошибки в компоновке при сильных контрастах очень заметны стороннему наблюдателю.

Свет, размещенный дальше от модели, наоборот, смягчит всю ситуацию и даст ощущение большей тональной мягкости и усилит ощущение пространственной среды. Это напрямую будет влиять на нашу композицию и общее впечатление от работы на зрителя. Мы можем сделать фон как светлым, так и темным. Но сильные контрасты не приветствуются (но и не исключаются в редких случаях) при выполнении задания на втором курсе, так как несут дополнительные сложности в решении пространства в листе и отвлекают студента от непосредственного изучения большой формы, анатомической структуры и пластики, выявления общих закономерностей при рисовании фигуры человека и акцентов на фигуре. Возвращаясь к мягкому свету, надо добавить, что модель наполняется рефлексами в тенях, свет становится не таким резким, и учащийся может внимательнее разглядеть детали в теле человека. Ощущение воздушной среды становится более сильным. Это помогает студенту проявить объем и выявить форму, как бы вписать ее в пространственную среду. Более мягкий свет позволяет сконцентрироваться больше на силуэте фигуры, и это повлияет на композицию. Нет необходимости продумывать движение теневых пятен и линий, а можно сфокусироваться только на линиях внешних границ на фигуре. Значит, окружение может быть решено условно. Все внимание будет сконцентрировано на пластике внешних границ натурщика.

Эти два варианта: контрастный и неконтрастный – будут определять нашу композицию. Одно остается неизменным – сверху мы оставляем расстояние до края формата большее, чем снизу.

А диагональные смещения будут связаны с источником освещения нашей постановки. Конечно, это не значит, что мы всегда рисуем фигуру только в центре формата. Вовсе нет, даже наоборот, не рекомендуется размещать фигуру непосредственно в центре листа. Надо постараться найти такое смещение ее влево или вправо, при котором она будет выглядеть устойчиво, не заваливаясь в ту или иную сторону, а также тени и свет на ней не будут искажать общее основное движение. Динамика внешних границ фигуры, общее ее движение, пространственная среда и тон – такие факторы станут определяющими для нашей композиции, ими мы будем руководствоваться, чтобы найти правильное местоположение фигуры в заданном формате. Напоминаю, эти моменты отрабатываются на стадии эскизирования. Нельзя оставлять решение в тоне и композиции в формате на потом. С них мы начинаем работу над заданием. Решение о начале на большом формате должен подсказать педагог. Невнимание к этим начальным моментам приведет студента к слабому результату и, как следствие, более низкой оценке, чем у тех, кто отработал композицию в эскизе и нашел более грамотное решение постановки, сохранив равновесие теней и света как на фигуре, так и в пространственной среде, где та находится.

При начале работы на формате мы должны учитывать простой, но важный момент – фигура должна выглядеть устойчиво на нашем рисунке, не заваливаться, не проседать вниз и не подсакиваться вверх. Значит, заранее мы нанесем две отсекающие линии – сверху формата и снизу. Сверху мы должны оставить расстояние немного больше, чем снизу. Это поможет создать ощущение большей устойчивости фигуры. Если нарушить это правило и оставить больше места от нижнего края формата до стопы свободной ноги (или опорной – в зависимости от того, какая нога к нам ближе в пространстве), а от головы до верхнего края – меньше, фигура начнет как бы подлетать в формате и будет выглядеть крайне неустойчиво и шатко. Это часто встречающаяся ошибка в работе студентов. На этом этапе ограничение по высоте крайней верхней точки и крайней нижней точки фигуры нужно отслеживать особенно пристально.

Следующий момент. Ограничив высоту нашего изображения, мы должны вписать туда фигуру натурщика. Но не забываем, что фигура находится в некоем движении. Оси таза наклонены противоположно осям ключицы и грудной клетки. Вертел опорной ноги выше выступающей точки – вертела свободной ноги. Ось наклона таза поднимается от свободной ноги в сторону опорной. Строго запрещается выходить за рамки отсекающих линий сверху и снизу, так как это приведет к нарушению композиционного равновесия и станет серьезной ошибкой в работе студента. Вернемся к силуэту. Глядя на модель, мы видим общие внешние границы. Они создают определенный силуэт и пластику конкретного человека, а не какой-то усредненный образ. Наметив легкими линиями по своему впечатлению силуэт фигуры в границах заданного формата, мы должны приступить к проверке пропорций. Причем не следует примеряться сразу к мелким деталям. Следует взять в расчет три основных соотношения. Длина ног, длина торса, длина шеи и головы вместе. Затем проверить ширину таза по самым выступающим горизонтально точкам. Проверить вертикальную ось, проходящую от еремной ямки вниз к стопе опорной ноги. Следим за тем, чтобы случайно пальцы одной из стоп не коснулись края формата. Это будет грубая ошибка. Расстояние должно быть небольшим, но достаточным. После комплекса этих действий пора приступить к легкому тональному разбору. Напоминаю, что на стадии эскиза мы учли баланс теней и света и заранее, спрогнозировав движение этих пятен в формате, создали определенную композицию в нашем формате. Предполагается, что на большом листе эта композиция со всеми паузами и расстояниями до края формата в основном сохраняется, как на эскизе. Единственный нюанс – допускается улучшение композиционного решения на большом формате, если в эскизе не все было отработано и стали заметны ошибки со слишком неравновесным смещением фигуры на большом листе.

На этом этапе нашего рисунка мы получаем некий промежуточный результат. Фигура намечена по силуэту, сохранены и проявлены характеристики (пропорции и пластика) конкретного человека, начат разбор в тоне, но не в полную силу, конечно.

Следующая стадия работы подразумевает более детальную проработку мышечного каркаса, выявление и проверку осей костной основы (выходы костей, основные узлы, мышечный каркас), проверку вертикалей и горизонталей, связанных с внутренними осями симметрии. Проверка симметрии крайних точек на фигуре слева и справа. Грамотно скомпоновав нашу фигуру на начальной стадии работы, мы можем смело, не отвлекаясь, начинать прорабатывать анатомию и освещение у конкретной модели. Создавать и усиливать ощущение объема и крупных форм, постепенно переходя к мелким деталям. Конечно, частью композиции являются не только внешние границы и границы света и тени, но еще и психологическая составляющая. Модель может быть более пластичной, с сильным, заметным движением или менее пластичной, со слабыми и непроявленными контрапостами. Это не проблема для анализирующего человека. Важно оценить все плюсы и минусы конкретной модели, конкретной ситуации (свет, среда, расстояние до самой модели) и принять необходимые меры по нейтрализации лишних движений внутри самой фигуры или, наоборот, по усилению оных. Не забываем, что мы не делаем фотоповтор некоей реальности, но мы перерабатываем эту реальность. Пропускаем ее через свой мозг и используем накопленные теоретические знания, улучшаем ситуацию, в целом наполняя ее своими практическими навыками рисования с натуры.

Думать и анализировать. Оценивая ситуацию, отдавать предпочтение главному, а не второстепенному. Грамотно работать с постановкой на начальном этапе, правильно уметь вести ее на промежуточном этапе и доводить в финале есть признаки зрелости и трезвости мышления автора. Правильно определиться с выбором формата, бумаги и материалов исполнения. Все эти факторы в совокупности дадут на выходе хороший результат, показывающий, что студент умеет расставлять акценты и приоритеты в своей работе.

**Н. С. Кутейникова,
Е. М. Елизарова**

Ленинградские–Петербургские живописцы-академисты на Псковской земле

В статье впервые кратко прослеживается связь петербургских художников-академистов с Псковской землей, определяются различные способы воплощения отражения ее пространства в живописи, раскрывается роль исторического и ландшафтного пространства в осмыслении значимости духовного развития России.

Ключевые слова: историческое и ландшафтное пространство; Псков; Пушкинские Горы; художники-академисты; И. И. Бродский, П. Т. Фомин; Н. П. Фомин; С. Н. Репин; В. А. Акцынов; А. В. Чувин; митрополит Тихон (Шевкунов); А. А. Проханов

**Nina Kuteynikova,
Elizaveta Elizarova**

Leningrad–St Petersburg Academic Painters on the Land of Pskov

This article is the first to briefly trace the connections of St Petersburg academic artists with the Pskov land and define various ways of embodying its space in painting. The article reveals the role of historical and landscape space in understanding the importance of spiritual development of Russia.

Keywords: historical and landscape space; Pskov; Pushkinskiye Gory; academic artists; I. Brodsky; P. Fomin; N. Fomin; S. Repin; V. Aktsinov; A. Chuvina; metropolitan Tikhon (Shevkunov); A. Prokhanov

Псковская земля – удивительное место, для которого понятие пространства существует во множестве проявлений. Это и историческое пространство, роль которого в жизни России непреходя-

ща. Нашедшее свое отражение в характерах людей, их творческих устремлениях – литературе, музыке, изобразительном искусстве, специфике светского и церковного зодчества и многом другом, оно – его некая постоянная составляющая. Это также и особое «строение» ландшафта, его взаимодействие с меняющимися погодными условиями, спецификой их проявления в разные времена года. Безусловно, пространство Псковской земли можно определить как «вместилище всего сущего». Можно сказать, перефразируя слова М. М. Пришвина, что это место, из которого, как цветы, выросли многие наши таланты.

Исторические и географические предпосылки образования художественного содружества на Псковщине имеет давние корни. В XIX и на рубеже XX в. на этой земле родились или здесь на разные сроки обрели место жительства известный пейзажист М. Н. Воробьев, прекрасный рисовальщик, иллюстратор А. А. Агин, живописцы и графики С. А. Виноградов, Н. К. Рерих, М. В. Добужинский, Н. Э. Радлов, К. И. Горбатов и многие другие. Некоторые из них получили академическое образование, а позднее даже прочно соединили свою жизнь с Академией художеств.

С Псковской землей связано и раннее творчество И. И. Бродского, будущего директора Всероссийской академии художеств. В своих воспоминаниях он писал: «Я очень люблю Псков и всегда как художник нахожу в нем что-то новое. Это Россия во всей ее красе. В Пскове я работал с не меньшим увлечением, чем в старых городах Европы» [9]. Его неоднократные поездки в Псков (в 1906, 1913, 1921 гг.) нашли отражение в серии пейзажей и бытовых зарисовок. В них уже ясно ощутимо то, что особенно ценил в творчестве Бродского И. Е. Репин – мастерство чуткого колориста и прекрасно рисовальщика. Его «Баржи», «Пристани», «Праздничные торги», изображения древних храмов и деревенских домов говорят о явной влюбленности художника в Псков, свидетельствуют о попытках передать местный колорит, и, как считают авторы альбомов его произведений, «тема русской провинции, поэзии ее быта получает здесь у художника свое начало». В ней «он нашел новые грани, внес близкие ему нюансы» [1; 2]. С этим можно согласиться. Это новое

было связано не только с поисками импрессионистического характера (а они, безусловно, были), но и интересом к созданию полотен панорамного видения. Там он начинал работу над изображением панорамы реки Великой с Кремлем в центре и задумал написать псковский цикл (около тридцати картин). «Мне хотелось создать поэму о Пскове, синтезирующую его вечную красоту» [4]. Однако последующие события – трудности в организации Института, работа над государственными заказами, в некоторых из них и были осуществлены панорамные решения, затем болезнь и смерть не позволили этому осуществиться.

В послевоенные годы с псковской землей были связаны педагоги Института В. М. Звонцов, В. А. Ветрогонский, А. А. Мыльников. Весной 1957 г. два фронтовика, два человека, влюбленных в А. С. Пушкина и Пушкиногорье, – директор Пушкинского заповедника С. С. Гейченко и художник-график В. М. Звонцов – придумали организовать и проводить ежегодно в Пушкинских Горах практику студентов. На живописном факультете поддержал, а позднее в течение нескольких десятилетий курировал ее ведущий педагог Института, художник необыкновенного дарования А. А. Мыльников. Псков и его окрестности с их древней архитектурой и монументальной живописью, уникальным собранием икон, поэтичностью ландшафта на многие годы становятся тем местом, где не только формируется профессиональный уровень учащихся, но и возрастает их духовность. Псковская земля предоставляет молодым художникам необычайную широту выбора сюжетов, возможность их разнообразных решений, ориентированных на различные стилистические формы воплощения. Предельная внимательность к деталям или обобщенность форм определяются развитием наблюдательности и зрительной памяти, решением разных по сложности композиционных задач. Все это составляет стержень учебной практики и зафиксировано в учебно-методических комплексах по рисунку и живописи [10, с. 16]. Нашли свое воплощение Псковские земли и в творчестве зачинателей практики В. М. Звонцова и А. А. Мыльникова. У Звонцова это серия гравюр, рисунков и акварелей, посвященных пушкинским местам. Кажется,

в легких в исполнении рисунках тушью можно увидеть или почувствовать иногда стиль быстрых набросков самого А. С. Пушкина. Художник запечатлевает памятные места: господские дома, аллеи, отдельные деревья, разливы Сороти... Все изображения обычно не велики по размерам, но проникнуты особым чувством реальности и любви. В них присутствует интонация тишины. Остается только удивляться, как художнику удается не выходить за границы этой тишины, находясь под «грузом» величия поэта, великолепия самого пространства Псковского края. Впрочем, вероятно, это и есть особенность природы Пскова – негромкой, неяркой, спокойной. Нелучайно великий подвижник Пушкиногорья и близкий друг Звонцова Семен Гейченко подмечал, что природа этого края необычна не только своим ландшафтом, но и каким-то особым переменчивым состоянием атмосферы. А известный ленинградский поэт М. А. Дудин, характеризуя работы Звонцова, посвященные пушкинским местам, отмечал, что «в них звучит вечная музыка волнистых просторов земли, этих березовых и сосновых перелесков... заглядывающих на бегу в тишайшие зеркала озер...» [7].

Это ощущение пушкинских мест присутствует и в живописных пейзажах Мыльникова. Один из них – «Встреча в Петровском» (1970) – пронизан особым чувством красоты. Этот пейзаж способен вызвать у зрителя воспоминание о том состоянии, которое охватывает путника в холодный, но одновременно и «теплый» зимний день, когда особенно красивы, изящны обнаженные деревья, а снег кажется воздушно мягким, а потому греющим глаз и сердце. Выбранная художником точка зрения позволяет прочувствовать и подробности первого плана, и открывающееся пространство заснеженных далей. В этом пейзаже найдена и передана та характерная именно для пушкинских мест особенность, когда красота существует в своей постоянной и непреходящей гармонии. Неподобное посещение Мыльниковым псковской земли оставило заметный след в его искусстве.

В 1969 г. в окрестностях Пскова, в одном из его красивейших мест – Малы – приобретает хутор талантливый пейзажист академической школы П. Т. Фомин. С этого момента Малы интересны

уже не только своими историческими памятниками. Дом Фоминых становится своеобразным центром псковской, шире – российской интеллигенции, в котором бывали и крупный исследователь отечественного искусства, реставратор Савва Ямщиков, и художник, кузнец, реставратор, своеобразный страж Псковской земли В. Смирнов, и многие писатели, художники-педагоги и выпускники Института имени И. Е. Репина.

Здесь собирается и творчески возрастает следующее поколение академистов – сын Петра Тимофеевича Никита и его друзья – С. Репин, И. Уралов, В. Сухов. Для каждого из них псковская земля – неисчерпаемый источник для вдохновения и творческих поисков. На первых порах, особенно в работах молодого Фомина, ясно ощутимы уроки отца. Вместе они «осваивают» мальские, псковские пространства, иногда выбирая одни и те же места для этюдов. Изборская земля на полотнах П. Т. Фомина предстает то как необъятное пространство с зеленью холмов и долин, с пронзительной синевой реки или озера, нередко со скромными, едва виднеющимися стенами белых церквей («Изборская земля», 1974), то заросшими кустарниками оврагами, над которыми спокойно, сонно в отдалении разбросаны избы («В овраге», 1984 и др.). «Искренность и непосредственность в искусстве» формулировались П. Фоминым как наивысшая цель художника [6, с. 13]. Они рождаются от постоянной работы на пленэре и не исчезают в картинах независимо от пространственных задач, которые решал художник, неизменно привнося в произведения особые лирические ноты. Пространство воспринималось Фоминым как своеобразный инструмент для передачи чувств восхищения родной землей.

Круг интересов Н. Фомина не ограничен псковскими (мальскими) мотивами, однако они уже на протяжении не одного десятилетия занимают его воображение. Есть среди его произведений те, что близки по интонации работам отца, но есть и другие, в которых отчетливо проявились качества художника-монументалиста (он выпускник монументальной мастерской А. Мьельникова). Для него особенно важным становится историческое пространство. Не один раз пишет Фомин, меняя точки зрения, то приближая, то

удаляя, мощные стены Псково-Печорского монастыря. Фрагментарность и крупный план многих пейзажей буквально втягивают зрителя в пространство картины, делая его соучастником происходящего. Художник дает почувствовать мощь, неприступность, вековечность изображаемого, причастность к истории («На западном рубеже», 2013 и др.). Осознание себя в контексте истории страны, ее особенного пространства для Н. Фомина принципиально важно, и в этом «на другой художественной волне» он, безусловно, близок к отцу.

Многие художники-академисты приобрели в окрестностях Пскова дома и нередко проводят там летние месяцы. Для С. Репина, сокурсника и друга Н. Фомина, Пушкиногорье, говоря словами А. С. Пушкина, давно стало «приютом спокойствия, трудов и вдохновенья». Последние годы Репин чаще всего пишет то, что можно увидеть из окна его дома – старинное городище IV в., знаменитую Савкину горку, уходящие за горизонт заливные луга, старую деревню Савкино. Он не устает писать их, и в этом нет ничего странного. Кажется, что псковская природа каждый день раскрывает художнику свои тайны. Неслучайно С. Гейченко подметил: «Каждый день деревья, кусты, поляны Михайловского проявляют свой характер по-новому. Как будто таинственный хранитель этой великолепной картинной галереи заменяет одну из старых картин новой, более яркой и гармоничной по цвету, по рисунку и колориту» [10, с.16]. Именно это можно увидеть в работах Репина. Нередко он пишет одни и те же виды в разное время года и суток, заставляя вместе с ним удивляться красоте этого меняющегося мира. Живопись художника, кажется, наполнена звуками. А потому мы не только видим, как раскачивает деревья ветер, но и слышим его шум в ветвях, хруст снега под ногами в морозный день, как стрекочут сойки – неперменные участницы многих произведений художника. Картины Репина – маленькие новеллы, в которых жизнь края предстает в повседневности, в своем непрекращающемся движении. Удивительная природа оказывает на живописца свое магическое действие. Вспоминаются слова А. С. Пушкина: «Везде передо мной подвижные картины».

Особая притягательность псковских земель ясно ощутима и в немногочисленных пейзажах В. Акцынова. Поселившись в окрестностях Пскова в 1990-е гг., он ежегодно показывает их на академических выставках, поражая тонкостью живописного решения. Его любимый мотив – тихая гладь озер в вечернее или предзвездное время, когда влажный от ночной сырости воздух зыбок, дрожит, а легкий, чуть стелющийся туман сообщает всему существу таинственность. Кажется, что тишина объемлет мир и ничто ее не нарушает. Эта тишина присутствует и в зимних пейзажах художника, когда земля запорошена снегом, и этот снег сторожит сон мира. Ничем не приметные мотивы под кистью Акцынова становятся прекрасными в своей гармонии, лишней раз удивляя и вопрошая: как все так прекрасно устроено?

Может быть, мотив тишины подсмотрен выпускниками монументальной мастерской у ее руководителя А. Мыльникова? Этот мотив присутствует во многих его произведениях, но свое наиболее полное воплощение находит в работе «Тишина» (1999). Не будем утверждать, что ее создание напрямую связано с Пушкиногорьем, однако интонации состояния тишины и желание передать их, безусловно, родились в псковских краях. Интересно композиционное решение картины, где пространство открыто и сжато одновременно. Открыто именно в пейзаже и сжато, сконцентрировано в сцене отдыхающих молодых людей. Эта работа привлекательна тем особым настроением, которое найдено и в позах лежащих фигур, и в жухлости трав стога, и в непотревоженной ничем глади озера, и в узкой протяженной линии берега. Все кажется обыденным и одновременно возвышенным.

Творчество А. Чувина в основном связано с жанром пейзажа. Большинство композиций вытянуты по горизонтали, словно художник хочет объять мир в его бесконечности. Нередки работы и с кулисным построением, но и в них ощущение далей обязательно заявляет о себе. Всех их объединяет ясно выраженное представление Чувина о неизбывной красоте мира, ее извечности. Особый характер его пространственным решениям придают не только сами композиционные находки, но и та игра света и тени, которыми, на-

до сказать, он пользуется весьма умело. Именно свет, его «жизнь», особенно на водных поверхностях, часто рождает представление о пространстве, а само это пространство так переменчиво и таинственно. Характерный для этого живописца обобщенный язык монументалиста (Чувин также выпускник мастерской А. Мыльникова) не мешает передаче разных состояний природы, особенностей все тех же псковских пейзажей, которые и в его творчестве нашли свое место. Он пытается в живописи передать ощущения, которые ему отчетливо помнятся после посещения Малов. Это и открывающиеся, далеко уходящие дали, и всхолмленность пространства древнего поселения, звон колоколов, и кажется, «их звук, звук доброты плывет в воздухе», а в Петровском – особый запах земляники, в Михайловском – Сороть, со своими плавно текущими водами, то разветвляющаяся, распадающаяся на рукава, то вновь обретающая единство. Чувин, как и сам Мыльников и почти все его ученики, пишет картины скорее по воспоминаниям и размышлениям, и потому его работы – своеобразные сказки, в которых часто ощутимы мощные токи природы. Около восьми лет он руководил студенческой практикой в Пушкинских Горах, и это частое общение с природой Псковского края оставило след в его живописи и нашло согласие с его давней, «генетической» любовью к Волге, на которой он родился и о которой никогда не забывает.

В своей книге «Дом с мастерской» И. Уралов, вспоминая свои поездки в Малы на хутор к П. Т. Фомину, так кратко и точно сформулировал: «Малы – место нашей любви, дружбы и, несомненно, место рождения нашего искусства» [3, с. 12]. Пейзаж не стал жанром, который определяет его творчество в целом, но в тех немногочисленных пейзажах есть ощущения псковского края, присутствия уникального природного и исторического места Малы. Однако в ранних и более поздних работах в избранных художником мотивах можно усмотреть еще одно влияние – искусства псковских икон, а позднее и зодчества этого региона. В живопись Уралова приходят не только близкие к Пскову мотивы озер, рек, деревень («Река», 1995; «Ястребово» 1994 и др.), но и мотивы вечные: сон, дорога, плывущие в лодке, явно несущие

в себе некое символическое начало. Такой подход в раскрытии (сокрытии) мотивов и сюжетов – явное отличие от поисков его товарищей, но стремление к осмыслению вечных истин, хотя и разными способами, их, безусловно, объединяет.

Деятельность многих выпускников и педагогов нашего вуза на протяжении многих лет так или иначе связана с пушкинскими, псковскими местами. Отдельная страница творчества А. К. Соколова, художника большой культуры, типичного петербургского интеллигента, связана с Псковом, десятки небольших псковских этюдов хранит в своей мастерской В. С. Песиков, часто бывал в Малах и писал там этюды В. В. Пименов, не один год руководили практикой А. Л. Иванов, А. В. Белов, В. В. Романов, Н. В. Цыцин, А. А. Берсенев, А. А. Погосян и многие другие. И каждый раз псковская земля принимает новых птенцов Академии, которые позднее в своих отчетах оставляют слова благодарности не только руководителям, а самому псковскому краю с его удивительным пространством в разных ипостасях: «Сложно придумать место лучше для полного погружения в работу. Все здесь буквально дышит искусством, от бескрайних золотистых полей, до тенистых лесов и живописных усадеб» (Е. Гришина); «Стало понятнее, куда развиваться, благодаря мудрым словам наставников, благодаря этому райскому уголку, пропитанному духом творчества и истинного искусства» (А. Харитоновна); «Для каждого этот пленэр оказался способом отыскать свои способы выражения, возможностью ставить опыты над материалом, цветом и форматом, выжимать из себя максимум способностей» (С. Гурова) [11]. Эти высказывания студентов лишней раз подтверждают значимость Пскова, Пушкинских Гор для формирования мировоззрения и самого языка искусства молодых художников.

Духовное возрастание многих мастеров искусства (не только академических) связано с Псково-Печорским монастырем. В сложные для церкви годы (оттепель не коснулась ее, скорее во многом навредила) сюда в поисках Истины приезжали и те, кого долгое время называли художниками андеграунда или неформалами (ВИК, С. Сергеев, А. Исачев, Ю. Люкшин и др.), здесь формировались

художники-иконописцы – теперь уже великий архимандрит Зинов, прекрасный мастер иконы лирического дарования Г. Гашев, прошел уроки постижения иконописи известный петербургский мастер А. Стальнов, сюда приезжал и великий патриот земли русской, ее искусства Савва Ямщиков... Здесь, на этой земле, рождалась и развивалась мудрость русского старчества, главное сокровище Псково-Печорского монастыря (о. Иоанн Крестьянкин, о. Николай Гурьянов, архимандрит Феофан и др.). От истории Пскова неотделимо имя настоятеля Псково-Печорского монастыря о. Алипия. Здесь приняли крещение большое число людей – В. А. Солоухин, А. А. Проханов... Можно сказать, что именно здесь буквально сохранялась и продолжает развиваться духовность России, укрепляется вера в ее особое предназначение. Здесь свою роль играли и играют сегодня художники-академисты всех возрастов, для которых пространство Псковских земель остается местом постоянного творческого вдохновения. Невольно вспоминаются слова одного из столпов русской современной литературы А. А. Проханова: «Псков несет в себе чудесную, таинственную, пасхальную воскресительную благодать. И конечно, Псков – это чертог красоты» [8].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бродский : [альбом] / [авт.-сост. С. М. Иваницкий]. М. : Изобразительное искусство, 1986.
2. Бродский И. А. Исаак Израилевич Бродский. М. : Изобразительное искусство, 1973.
3. Валентина Соловьева. Иван Уралов. Дом с мастерскими. СПб. : Русская коллекция СПб, 2010.
4. Знаменитые люди в Пскове. Бродский Исаак Израилевич // Экскурсии по Пскову и области. «Соцтурпроф» : [официальная страница в соцсети Вконтакте]. URL: https://vk.com/wall-19487436_1006 (дата обращения: 21.07.2022).
5. Первое впечатление. Выставка летних работ студентов первого курса Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина : буклет. СПб., 2019.
6. Петр Фомин, Никита Фомин. На Псковской земле // Альманах. Вып. 529. СПб. : Palace Editions, 2018.

7. Поэт Михаил Дудин о художнике Василии Звонцове. Поэт не-приметной вечности : Дудинский фестиваль «Сей зерно» 27 июля 2021 // Дудинский фестиваль «Сей зерно» : группа в социальной сети Одноклассники. URL: <https://ok.ru/dudinskyfe/topic/153826993172714> (дата обращения: 05.05.2021).

8. Псков небесный – беседа с митрополитом Псковским и Порховским Тихоном (Шевкуновым) / [интервьюер А. Проханов]. URL: <https://aleks070565.livejournal.com/5580059.html> (дата обращения: 21.07.2022).

9. Псков удивительный город... URL: https://vk.com/wall-27131266_243867 (дата обращения: 21.07.2022).

10. Сергей Репин. Монументальное искусство. Живопись. Графика. СПб. : [б. и.], 2009.

11. Учебно-методический комплекс по летней учебно-творческой практике по живописи, рисунку : буклет / [Институт имени И. Е. Репина]. СПб. : [б. и.], 2011.



1. А. Мыльников. Встреча в Петровском. 1970.
Холст, масло. 100×100



2. Н. Фомин. Изборская крепость в 1981 г. 2019.
Холст, масло. 135×171

50



3. А. Чувин. Теплый свет. 2016.
Холст, масло. 110×120

51



4. В. Акцынов. Ночное озеро. 2014. Холст, масло. 60×80

Ренато Гуттузо и его гражданская позиция

В статье рассматривается творчество итальянского художника Ренато Гуттузо, события в политической и культурной жизни Италии 1930–1950-х гг., роль художника в этом процессе.

Ключевые слова: Ренато Гуттузо; живописная манера; творческий язык; гуманистическая позиция

Khamid Savkuev

Renato Guttuso and His Civic Position

The article examines the development of the events that took place in the art and life of Italy in the 1930s and 1950s, the work of the Italian artist Renato Guttuso and the role of the artist in this process.

Keywords: Renato Guttuso; pictorial manner; creative language; humanistic position

Ренато Гуттузо является неким символом итальянского реализма двадцатого столетия. Его мощное, страстное искусство с ярко выраженной живописной манерой, неизменной эмоциональностью, чувством пластики, динамичностью композиционных решений по большей части отражает свое время. Современники подчеркивали, что он великий художник не только Сицилии и Италии, но и один из крупнейших художников в мире, без всяких оговорок. Все это делает Гуттузо лидером итальянского неореализма, хотя сам термин «неореализм» ассоциируется в первую

очередь с итальянским кинематографом 1950-х гг. Но в изобразительном искусстве очень важен политический и социальный контекст этого направления, который возник на фоне протеста против фашистского режима в Европе.

Во второй половине 1930-х гг. во время режима Муссолини Гуттузо принимает активное участие в формировании группы «Корренте», носившей оппозиционный характер творческой деятельности. В ядро объединения входили Р. Бироли, Э. Морлотти, Р. Гуттузо, А. Сассу, Дж. Миньекко, Дж. Манцу и др. И уже к 1939 г. они организуют две выставки. В этот период Гуттузо завершает работу над знаковой для реалистического искусства Италии картиной «Бегство с Этны», где проявляется не только его уникальный творческий язык, но и активно гуманистические, антиконформистские позиции. Этой картиной художник формулирует свой манифест. Динамическая многофигурная композиция представляет хаос и ужас. Но «реперными точками» являются эффектно прорисованные полуобнаженные фигуры, возвышающиеся над трагедией и катастрофой. В картине проявляется единство цвета и пластической формы – одна из наиболее характерных особенностей художественного языка Гуттузо. Его выдающиеся картины второй половины 1930-х гг. оказались лишь этапами перехода от противодействия фашизму в искусстве к противодействию фашизму в целом. Недаром на одном из журналов Муссолини написал, что этот художник не должен работать. Развитие искусства оказалось неотделимым от борьбы за политическую свободу.

В 1941 г. Гуттузо пишет «Распятие», где евангельский сюжет получает открытое антифашистское содержание, что вызывает гнев правящего режима. Как определял сам художник смысл картины, это время войны и кровавой резни, Абиссиния, газ, виселицы, Испания и казнь Христа, будто происходящая прямо сейчас.

Гуттузо внутренне и органически, а не поверхностно сочетает борьбу политическую с борьбой за искусство, поэтому он навсегда становится художником-революционером. В начале 1940-х гг. Гуттузо активно участвует в агитационной деятельности, организовав печать

листовок в своей мастерской, и ведет непосредственную борьбу – в качестве офицера партизанской бригады имени Гарибальди.

После арестов товарищей в 1943 г. он стал свидетелем массовых казней в Ардеатинских пещерах, где, как он думал, погиб его друг – политик, искусствовед и журналист Антонелло Тромбадори. Это стало началом серии рисунков «С нами бог» (Gott mit uns – надпись на пряжках немецких солдат), обнажающих лицемерие фашистской идеологии. Ощущая ужас произошедшего, Гуттузо на случайных листках бумаги пытается запечатлеть все увиденное и пережитое. Известно, что рисунки тайно ходили по рукам бойцов Сопротивления и только после освобождения Рима были опубликованы. В 1950 г. Гуттузо за эту серию был награжден золотой медалью Мира.

Часть рисунков черно-белые, но большинство выполнено акварелью и цветной тушью. Фигуры изображены в разных ракурсах, поворотах, движениях. Гуттузо настойчиво фиксирует жесты, позы и выражения лиц, не считая себя вправе домысливать происходящие трагические события. Гуттузо лишь подчеркивает все то, что может передать внутреннее состояние человека.

В 1944–1945 гг. Гуттузо полностью отдается политической, идейной и художественной борьбе. Предыдущие пять лет стали решающими и произвели перелом в сознании художника. В рядах бойцов Сопротивления к нему пришло осознание реальности «братства с теми, кого не знаешь», родины и подлинной свободы.

В первые дни после освобождения Рима художники, многие из которых были участниками Сопротивления, организовали выставку «Искусство против варварства», где представили свои работы последних лет, открыто обличавшие фашистский режим. Стала ясна новая колоссальная роль искусства в обществе и необходимость поиска нового ясного и убедительного художественного языка, соответствующего этой роли. Для этого Р. Бироли, Б. Кассинари, Р. Гуттузо, К. Леви, Э. Морлотти, А. Пиццинато и многие другие художники формируют группу «Фронте Нуово делле Арти» (Fronte Nuovo delle Arti) и издают манифест, в котором определяют свои цели, где на смену эстетике форм приходит диалектика форм.

Объединившиеся художники, с разными эстетическими предпочтениями, провозгласили необходимость выражать реальность через обновление художественного языка. Живопись и скульптура, ставшие средствами представления и свободного изучения мира, вступают во все большее соприкосновение с действительностью. Искусство больше не условное лицо истории, а сама история, творимая только людьми.

Несмотря на сложную социально-экономическую обстановку в послевоенной Италии, для многих художников освобождение оказалось лишь возможностью вернуться к эстетизированию и формальным живописным экспериментам, оторванным от проблем современности, что в итоге привело к распаду объединения «Фронте Нуово делле Арти» в 1948 г.

Для Гуттузо активная политическая и творческая деятельность оказались неразделимы. Он неоднократно избирается в Центральный комитет Итальянской коммунистической партии, публикуется в коммунистических изданиях «Унита» и «Ринаши-та», одновременно продолжает развитие собственного художественного языка. Темой многих работ 1946–1949 гг. становится жизнь трудящихся Италии – рыбаков, шахтеров, прачек, швей и эпизоды их борьбы. Итогом поисков стала картина «Захват крестьянами пустующих земель». Это полотно посвящено успехам борьбы крестьян Сицилии, добившимся принятия закона получать во временное пользование пустующие или плохо обрабатываемые земли помещиков.

Здесь художник делает акцент на образе человека. Гуттузо находит общие черты у всех участников события: индивидуальность, твердость, решительность и уверенность в своей правоте. Сохраняя некоторую условность изображения, картина стала рождением неореализма в живописи.

Новое направление активно выражало гуманистические идеи прогрессивного общества. Теперь к нему стали причастны те, для кого искусство не было ни модой, ни снобизмом, ни предметом спекуляций. Живопись не фиксирует события, а напрямую участвует в жизни и борьбе народа.

Картина «Захват крестьянами пустующих земель» впервые была представлена в 1950 г. на небольшой выставке художников из «Фронте Нуово делле Арти», избравших реалистическое направление. За два года новое направление охватило страну и стало крупнейшим явлением тех лет. К биеннале 1952 г. стало ясно, что долгий период формирования нового реалистического направления закончен. Дальнейшее его развитие сопровождалось постоянной борьбой с цензурой. В 1953 г. властями была закрыта выставка «Искусство против войны», протестовавшая против войны в Корее. Некоторые парламентарии отмечали, что проникновение социал-коммунистов в мир искусства, кино, спорта даже там, где государство оказывает им помощь, стало угрожающим, и государство не может содействовать своим разрушителям. Основа неореализма в живописи была заложена культурой антифашизма, но окончательно он мог сформироваться только в условиях, сложившихся в 1950-е гг. Для художников идеи Сопротивления не потеряли актуальности и после освобождения, так как они так и не были достигнуты. Противоборство продолжилось в других формах. Рабочий завода Бреда писал в газету «Реализмо» в 1952 г., что во время трехмесячной борьбы на фабрику часто приходили художники-реалисты с карандашом и бумагой, рабочие видели в них друзей, которым близка эта борьба.

Гуттузо, сформулировав идеи нового направления живописи, продолжил изучать его принципиальную задачу – показать человека в его связи с другими людьми. Так появляется одна из самых значительных работ итальянского неореализма «Битва у моста Аммиральо» (1952).

Современник художника в этом полотне не видит ни фальшивой героики, ни тем более прославления войны. Для него это просто картина, утверждающая прогресс человеческого духа.

В этот период усилия прогрессивных сил Италии приводят к некоторым изменениям, но положение народа по-прежнему остается тяжелым. Гуттузо продолжает обращаться к теме социальной борьбы в таких картинах, как «Мертвый рабочий» (1953), «Допрос» (1950), «Расстрел патриотов» (1952). Особое

место занимает картина «Девушка, поющая „Интернационал“», которая является станковым рисунком, где главную роль играет активный контур – выразитель уверенности и движения, усиленный цветом.

Художественный язык Гуттузо продолжает развитие, отвечая на изменения в обществе, во многом задрапировавшем и задекорировавшем тяжелые события прошлого и неразрешенные проблемы. Художник выносит на свет скрытые противоречия, изучая тему одиночества человека в серии «Человек в толпе». В ряде картин («Политическая дискуссия», 1959, «Митинг», 1962, «Курильщик», 1959, и др.) Гуттузо показывает столкновение человека с другими людьми и с самим собой.

Даже получив признание и находясь в благополучной среде, Гуттузо остается верен принципам реалистического искусства. Это искусство возникло не как последовательный результат эстетических поисков художника, а как необходимое средство для выражения страшных событий в Европе 30–40-х гг. XX в. и воли народа, способного эти события преодолеть. Неореализм является языком, способным не только свидетельствовать, но и взаимодействовать, вмешиваться, выражать стремление и давать надежду новым действующим лицам истории.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Барская А. Г., Русаков Ю. А. Ренато Гуттузо. Л. : Советский художник, 1965.
2. Берджер Дж. Ренато Гуттузо. М. : Искусство, 1962.
3. Графика Ренато Гуттузо : [Альбом репродукций] / Авт. вступ. ст. В. В. Горяинов. [Москва] : [Искусство], [1972].
4. Левитин Е. С. Ренато Гуттузо [Диафильм] / ред. Л. Минц ; художник-оформитель Лехт Ефим А. М. : Диафильм, 1972. 1 дф. (56 кд.)
5. Леяшина Н. М. Пикассо глазами Гуттузо – «живопись без страха» // Научные труды. Вып. 37 : Проблемы развития зарубежного искусства / Ин-т имени И. Е. Репина. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2016. С. 253–263.
6. Херсонская Е. Художественные направления в современном зарубежном искусстве : сб. ст. М. : Советский художник, 1959.



1. Р. Гуттузо. Бегство с Этны. 1939.
Галерея современного искусства, Рим



2. Р. Гуттузо. Захват крестьянами пустующих земель. 1948–1950.
Галерея «Новые мастера», Дрезден

60

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 62:
Художественное образование. Сохранение культурного наследия.
СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2022.
При цитировании ссылка обязательна



3. Р. Гуттузо. Битва у моста Аммиральо. 1951–1952.
Частное собрание, Милан

61

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 62:
Художественное образование. Сохранение культурного наследия.
СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2022.
При цитировании ссылка обязательна



4. Р. Гуттузо. Курильщик. 1959

**Традиции синтеза искусств
в российском художественном
академическом образовании:
к определению современного реализма**

Феномен синтеза искусств рассматривается в контексте актуализации проблематики реализма применительно к сфере творческого образования, а также в отношении значимости данной концепции для понимания своеобразия российской художественной культуры. Исторические и современные закономерности синтеза искусств анализируются в теоретическом и практическом аспекте. Предлагается обоснование реализма как прогрессивного направления новейшего искусства.

Ключевые слова: синтез искусств; художественное образование; реализм; русское искусство; советское искусство; современное искусство; монументально-декоративное искусство

**Tatiana Chikova,
Alexander Kotlomanov**

**Traditions of Synthesis of Arts
in Russian Art Academic Education:
to the Definition of Contemporary Realism**

The phenomenon of the synthesis of arts is considered in the context of the actualization of the problems of realism in relation to the field of art education, as well as in relation to the significance of this concept for understanding the uniqueness of Russian art culture. The historical and modern patterns of art synthesis are analyzed in theoretical and practical aspects. It has proposed the substantiation of realism as a progressive trend in contemporary art.

Keywords: synthesis of the arts; art education; realism; Russian art; Soviet art; contemporary art; monumental and decorative art

В истории художественного образования в России особое место занимает концепция синтеза искусств. Ее определение относится к советскому периоду, но фактически следование ей было неизбывным качеством отечественной школы начиная с основания Академии художеств в середине XVIII столетия. Вкладом советского времени была унификация академической системы, ее разрастание и создание общей индустрии поддержки и контроля искусства. В настоящее время следование концепции художественного синтеза продолжает сохраняться, хотя и в несколько видоизмененном варианте, допускающем также и категориальное выделение архитектуры (в качестве «сверхискусства»), а также дизайна. Основой синтеза искусств является принцип стилистического единства, теоретическая поддержка которого опирается на многовековой опыт, на осознание великих стилей прошлого.

В то же время само по себе знание и изучение исторических стилей не является достаточным условием для определения современной формально-стилистической общности. Подобная проблема актуализировалась, например, в середине 1950-х – 1960-х гг. в период «борьбы с излишествами» в архитектуре. В 1954 г. выдающийся советский архитектор Л. В. Руднев говорил, что главной ошибкой в применении классического наследия является «механический перенос форм, принятых для определенных материалов и масштабов, на материалы с новыми техническими и пластическими свойствами». Так, «крупнопанельный дом может быть решен с учетом классических традиций, но применение в нем форм и деталей классической архитектуры Античности или Возрождения явится как раз нарушением этих традиций» [6, с. 32]. Здесь также имеет значение принцип актуальности, позволяющий свободно ориентироваться в качествах формы при следовании конъюнктуре. Немаловажен и фактор идеологии, в особенности в связи с той ролью, которую концепция художественного (точнее, архитектурно-художественного)

синтеза играла в официальном советском искусстве и, соответственно, в советском академическом образовании. Объективность синтеза искусств доказывалась его происхождением из области классической философии, а также естественнонаучного знания. В. П. Толстой в связи с этим писал: «...этот термин пришел в наш обиход из науки. И в диалектике Гегеля, и в химии смысл его заключается в получении качественно нового явления в результате соединения (синтезирования) неких исходных качеств и свойств» [8, с. 3].

Получившая наибольшее распространение трактовка художественного синтеза сводится к следующему – это органическая комбинация различных видов искусства с архитектурой, направленная на создание интегрированной художественно-архитектурной формы (здания, ансамбля зданий, интерьера). Данное понятие подразумевает единство и последовательность стиля, масштаба, пропорции и ритма всех элементов. Это единство, а также художественные методы для достижения синтеза искусств зависят от реализации той или иной идеологической и художественной концепции [4].

Синтез искусств во многом зависит от идеологии, например, в СССР он был выражением государственного социализма. Когда в Советском Союзе в 1930-е гг. монументальное искусство «вросло», по словам В. М. Полевого, в синтетический феномен монументально-декоративного искусства, это подразумевало комплекс архитектурной, изобразительной и декоративной деятельности, способный придавать идейное значение оформлению среды [5, с. 147]. Усилия художников и архитекторов сосредоточились тогда на особо важных объектах – комплексах новых зданий и сооружений, наделенных государственным значением, городских и выставочных ансамблях. В них сочетались мотивы классической архитектуры, красочность народного творчества, мотивы современности. Эстетическую сердцевину этого монументально-декоративного искусства составила концепция синтеза искусств как высшего проявления художественного творчества, сливающего воедино объемно-пространственную и декоративную

выразительность архитектуры, живопись и скульптуру, декоративное искусство.

В СССР синтез искусств стал идеологической аксиомой, и его акцентирование было напрямую связано с монументальными архитектурными проектами и подготовкой соответствующих кадров творческих специальностей. Как указывает А. И. Струкова, первое совещание по вопросам синтеза было создано Союзом советских архитекторов в Москве в конце 1934 г. На нем подчеркивалось, что архитекторы, скульпторы и живописцы должны быть заняты «совместной разработкой композиции, которая установила бы ритмическую основу произведения». В действительности художники на протяжении всех 1930-х гг. «продолжали жаловаться на разрыв между созданием архитектурного проекта и разработкой его скульптурного и живописного оформления, которые действительно сводились к оформлению – заполнению уже готовых пространств, к самому замыслу они в большинстве случаев не имели отношения» [7, с. 411]. Но синтез искусств не мог быть осуществлен в силу своеобразной организации работы над произведениями. Поэтому, по мнению А. И. Струковой, вместо синтеза «следует говорить об ансамблевости, созданной произведениями разных видов творчества». «И теоретики, и сами художники постоянно ставили перед собой задачу создать, выкристаллизовать „стиль эпохи“» [7, с. 412].

В 1939 г. увидела свет книга «Архитектура Дворца Советов» с материалами пленума правления Союза советских архитекторов, среди которых был опубликован доклад Б. М. Иофана «Строительство Дворца Советов и содружество искусств» со следующими размышлениями: «Великая героическая эпоха, современниками которой мы являемся, эпоха социализма, требует от искусства больших реалистических образов, образов подлинно монументальных, т. е. способных воплотить великие идеи и воздействовать на многомиллионные массы. Создание этого монументального реалистического искусства возможно лишь при органическом сотрудничестве отдельных отраслей художественного творчества, в первую очередь архитектуры, живописи и скульптуры» [2, с. 14]. А также:

«...основной предпосылкой подлинного сотрудничества искусств является их идейная общность, их совместная работа над великими темами и образами, выдвигаемыми эпохой» [2, с. 15]. Далее следует постулирование принципов синтеза относительно трех ведущих искусств, главным из которых, по мысли Б. М. Иофана, является архитектура: «Архитектурная форма становится более выразительной благодаря сочетанию со скульптурой. Скульптура приобретает большую монументальность и силу, будучи связанной с архитектурой. Настенная живопись точно так же обогащает архитектуру и сама внутренне обогащается благодаря архитектуре» [2, с. 15].

О главенстве архитектуры в системе синтеза (развивая, по мнению В. П. Толстого [9], мысль В. И. Ленина) говорил и А. В. Луначарский в 1924 г.: «Наше большое строительство может получить свое настоящее идеологическое значение в особенности в соединении великого языка архитектуры с великим языком скульптуры. <...> Конечные устремления живописи и скульптуры есть все-таки устремления в превращение себя в элементы архитектуры» [9, с. 48]. В то же время в русле марксистско-ленинского подхода случались и другие варианты трактовки «содружества искусств», как, например, в ранних работах А. А. Федорова-Давыдова: «Для капиталистического периода основным, доминирующим и типичным видом искусства является живопись. Вместе с ростом и развитием товарного хозяйства в искусстве мы можем наблюдать два параллельных явления: замену монументального искусства станковым камерным и замену социально-технической роли искусства ролью социально-идеологической. Эти процессы... выдвигали, естественно, на первый план живопись как наиболее отвечающую указанным тенденциям художественно-производственную форму пространственных искусств. Выдвигая же живопись, они подчиняли ей другие виды пространственных искусств, в частности – скульптуру» [10, с. 184].

По словам другого классика советского искусствознания, Б. Р. Виппера, живопись – это «искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют только в иллюзии».

«Эта плоскость составляет главную „условность“ живописи, и главная трудность живописца состоит не в том, чтобы преодолеть эту условность, а в том, чтобы выдержать ее, так сказать, в одном ключе или, выражаясь иначе, на одинаковом расстоянии от действительности» [1, с. 148]. Реализм живописи основан на иллюзорности, в то время как для скульптуры характерны качества осязательности: «Живопись... применяет как противоядие отказ от третьего измерения. Зритель же обычно или вовсе забывает, что живопись двухмерная, и поддается целиком ее иллюзии, или же рассматривает плоскость как неизбежное зло, которое надо игнорировать» [1, с. 149].

В России скульптура получила сравнительно меньшее пространство, чем живопись. В глазах простого зрителя даже самая талантливая скульптура представляет собой объект, чуждый реальной действительности в силу своей «искусственности». Это отчетливо видно по многочисленным примерам городской скульптуры, памятников, монументов, открытие которых вызывает волну принципиального непонимания, даже отрицания, как будто факт появления нового трехмерного объекта противоречит логике естественного развития, тем более когда таких объектов становится слишком много...

В то время как на Западе во второй половине XX в. актуальность синтеза искусств постепенно исчезала, он оставался неотъемлемой частью официальной культуры в Советском Союзе до 1990-х гг. и в общем сохраняет свою значимость и по сей день. Эта значимость сродни вневременной актуальности классических архитектурных форм, о чем в середине 1950-х гг. рассуждал Л. В. Руднев: «Обсуждая вопросы использования классических традиций в современной архитектуре... эти традиции нужно отыскивать в архитектуре не только одного стиля, не только в канонической ордерной системе с деталями определенной внешней формы, а во всем прогрессивном отечественном и мировом художественном наследии». Эти прогрессивные традиции «одинаково присущи лучшим художественным памятникам всех времен и народов». Так, по словам Л. В. Руднева, «они заложены

в Парфеноне и в Коломенской церкви, в Белозерском монастыре и в соборе Василия Блаженного, в Адмиралтействе и в мавзолее Ленина, в живописи Джотто и Рафаэля, Феофана Грека и Андрея Рублева» [6, с. 32].

В 1960-е – 1980-е гг. концепция синтеза искусств в Советском Союзе подверглась также некоторой модернизации, в особенности после создания в 1962 г. Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ). Как писал В. М. Полевой, советское искусство в те годы «захватывало новые территории» [5, с. 410], расширились масштабы художественной деятельности. Синтез искусств стал основной дискуссионной проблемой советской архитектуры и монументально-декоративного искусства 1960-х – 1980-х гг., он часто понимался как высшая цель художественного творчества.

В современной России, как и в Советском Союзе, центральной стилистической доктриной выступает реализм, реалистическая школа. Если сравнивать варианты современного реализма с его прошлыми версиями, то можно говорить о большем диапазоне формально-стилистических качеств при сохранении принципа достоверности как основного, а также апелляции к духовно-нравственному идеалу, идее справедливости. Таким образом, реализм наших дней следует непрерывной традиции русской культуры, где произведение искусства воспринимается резонатором времени, социально-исторического периода. Во многом это связано с особенностями восприятия искусства публикой, обществом, для которого произведение определяется своим идейным потенциалом, соотносится с общественными, эстетическими, этическими и политическими идеалами. Последнее качество формируется не столько государством, сколько внутренней политикой общества, где сами собой вырабатываются критерии оценки эстетического. Произведение искусства может быть принято или отвергнуто в силу своего соответствия или несоответствия духу времени, который определяется скорее эгалитарными факторами, то есть в большей степени публикой, чем художниками, критиками, кураторами и т. д. Вкус публики

непредсказуем, и в его улавливании состоит особенный талант современного художника. Не уйти в соблазн «салона», не поддаться сиюминутному официальному заказу, а стремиться к созданию подлинно народного искусства – в этом основная задача художника-реалиста, мастера синтеза искусств, избравшего свой творческий путь в наше непростое время.

Отечественная академическая школа сохраняет прочные традиции классического искусства, верность вечным законам прекрасного, следование объективным правилам отображения реальности в художественном произведении. Как бы ни критиковались эти традиции, время показывает, что они остаются константой в современной системе представлений о путях развития искусства. В основе академического обучения – логика следования природе и представление о том, что сознание художника творчески понимает реальность. Творческое понимание базируется на принципе идеальности, разработанном еще в эпоху Античности. Таким образом, Академия апологизирует классический идеал, актуальный и в наше время.

Как указывает В. Г. Лисовский, в Императорской академии художеств в начале XIX в. были утверждены «дополнительные статьи» к академическому уставу, в соответствии с которыми Академии поручалось, в частности, «наблюдение за сохранением памятников славы отечественной, равно как и сочинение новых». Ей также надлежало отныне «заниматься проектами украшения столиц и городов», в связи с чем «все государственные места, имеющие в ведении своем публичные здания», обязаны были «заимствовать советы Академии» и поручать строение и украшение таких зданий «художникам, воспитанным в Академии, предпочтительно перед иностранцами, имеющими равное достоинство» [3, с. 53]. Это было по сути утверждением синтеза искусств в системе академического образования. В середине 1930-х гг., после возрождения академической системы в СССР, директор Всероссийской академии художеств И. И. Бродский говорил: «Задача заключается не в том, чтобы восстановить Академию старую, обветшавшую, слегка лишь подновив ее и перекрасив вывеску.

Нет, надо... строить Академию новую... Таковую Академию, которая, впитав в себя лучшие традиции прошлого... явилась бы мощным фактором всей нашей художественной жизни, активным участником социалистического строительства, сильным оружием в борьбе за построение бесклассового общества... Я уверен, что направление в школе может быть только одно – это направление социалистического реализма» [3, с. 169]. Развитие реализма как своеобразного синтеза было подтверждено в уставе Академии художеств СССР 1947 г., где говорилось о неуклонном развитии искусства на базе осуществления принципов социалистического реализма, о «разработке вопросов теории и истории искусства на основе марксистско-ленинской методологии» и «подготовке высококвалифицированных кадров во всех жанрах и видах искусства» [3, с. 188].

Если из идеологии советского синтеза искусств (а также методологии соцреализма) исключить политические коннотации, это будет вполне адекватная доктрина верного пути искусства. Имеются в виду принципы развития мастерства в согласии с последовательностью постижения закономерностей природы. Изучение художественной техники соединяется с методом научного восприятия реальности, где важную роль играет процесс сбора материала, систематизация, поиск аналогов, анализ источников.

Русский художественный контекст отличен от западного. В России своя история искусства, связанная со смыслом, понятным только на просторах нашей страны. В условиях глобализации, конечно, многие национальные особенности размываются, но надо понимать, что существуют импульсы, которые невозможно привести к какому-то единому знаменателю. Они исходят из нашего менталитета и позволяют нам понимать друг друга, говорить на общем языке, использовать одни и те же понятия.

В российском контексте, в силу традиций отечественной культуры, до сих пор подвергается сомнению периодизация модернизма и постмодернизма. Доказательством этому являются опубликованные в СССР многотомные академические труды по истории русского искусства, где данные понятия практически

не рассматриваются, и не только из-за идеологических рамок советского искусствознания.

Вернемся к процитированному докладу Б. М. Иофана и выделим еще одно его высказывание, характеризующее концепцию синтеза в контексте советской художественной идеологии: «Сотрудничество искусств для нас важно не в силу каких-то формальных интересов, а с целью наиболее полного, всестороннего и реалистического отображения больших идей мощными художественными средствами» [2, с. 15]. Особенность восприятия художественного произведения в российском контексте – это перцептивный максимализм, то есть стремление к поиску больших идей и подтверждению этих идей на языке искусства. Именно поэтому в России до сих пор так актуален реализм, где проблематика формы нивелируется соотношением формы с реальностью и где вектор восприятия произведения направлен от сюжета к смыслу.

В России с большим успехом проходят выставки реалистического искусства, как современного, так и прошлых лет, в том числе и советского. Публика вновь обращается к тому, что, казалось, в недавние годы было отвергнуто помимо ее воли. В этом есть и некоторый спорный момент в плане того, что реалистическое искусство достаточно легко может принимать коммерчески ангажированные формы. Впрочем, здесь возникает весомый контраргумент – направленность западного художественного мышления в сторону метамодернистского «салона» имеет еще более ощутимый привкус коммерции: международные биеннале переполнены работами, которые сравнимы по своему внешнему качеству с дизайнерской продукцией. Современное искусство часто обращается к воспроизведению подобию, что трактуется в контексте постмодернистских тенденций (или, например, метамодернизма). Но если серьезно подходить к понятию реализма, то надо, во-первых, отбросить любую постмодернистскую иронию и говорить о том, что это направление подтверждено своей богатой историей, традицией и опытом. Во-вторых, следует обращаться к этому понятию с высоких позиций и ни в коем случае не путать подлинно реалистическое искусство с ложным

реализмом китча. В-третьих, надо все-таки определить, в какой степени реализм жизнеспособен на современном этапе, можно ли говорить о реализме XXI в.

Здесь также очень важен фактор академической школы, которая ориентируется на сохранение и развитие традиций. Несмотря на то, что эти традиции подверглись пересмотру в советский и постсоветский периоды, все-таки нельзя сказать, что они ушли в прошлое. Напротив, они продолжают сохранять свою объективную ценность. Чем хорошо подлинно реалистическое искусство? Оно дает четкое представление о том, что такое форма и содержание. Реализм в живописи нельзя путать с механическим отображением действительности, и поэтому надо прийти к признанию того, что его использование, даже фотографии, – это уже «другое» искусство. Реализм должен быть честен по отношению к зрителю, и в этом ценность реалистического искусства. И, конечно, проявления политической идеологии тоже надо определять в контекст «другого» искусства... В то время как подлинное реалистическое искусство обладает всеми качествами объективного подхода художника к натуре, к реальной действительности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. 2-е изд., испр. и доп. М. : Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
2. *Иофан Б. М.* Строительство Дворца Советов и содружество искусств // Архитектура Дворца Советов : мат-лы V пленума правления Союза советских архитекторов СССР. М. : Изд-во Академии архитектуры СССР. С. 7–23.
3. *Лисовский В. Г.* Академия художеств : историко-искусствоведческий очерк. 2-е изд. Л. : Лениздат, 1982. 224 с.
4. *Мурина Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств : очерки теории. М. : Искусство, 1982. 192 с.
5. *Полевой В. М.* Двадцатый век : изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М. : Советский художник, 1989. 456 с.
6. *Руднев Л. В.* О формализме и классике // Архитектура СССР. 1954. № 11. С. 30–32.

7. *Струкова А. И.* «Мы являемся подлинными наследниками всего великолепия человеческой культуры»: стилистические ориентиры в монументальной живописи СССР 1930-х годов // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. ст. / СПбГУ, МГУ им. М. В. Ломоносова. 2018. Вып. 8. С. 411–423.

8. *Толстой В. П.* Для чего нам нужен синтез искусств? // Творчество. 1982. № 7. С. 3–5.

9. *Толстой В. П.* О некоторых исторических закономерностях синтеза искусств // Художник. 1972. № 9. С. 47–58.

10. *Федоров-Давыдов А. А.* Скульптура // Печать и революция : журнал литературы, искусства, критики и библиографии. Книга седьмая. 1927. Октябрь–ноябрь. С. 183–201.

УДК: 7.047(1-21)

Е. Д. Репина

Ленинградский и петербургский пейзаж второй половины XX века. От пленэра к картине

Городской пейзаж в творчестве ленинградских и петербургских художников второй половины XX в. становится одним из самых популярных жанров. Он приобретает особенное значение, с одной стороны, как полигон для творческих экспериментов, с другой – как способ запечатлеть старый и уходящий город. Роль пленэра для создания подобных произведений остается важной, что подчеркивает преемственность традиций искусства рубежа XIX–XX вв. и ленинградских художников 1930–1940-х гг. Большинство художников не останавливаются только на передаче мимолетного впечатления. Они обогащают городское пространство личным опытом, психологизмом, а также стремятся создать комплексный образ, который вбирает в себя особенную петербургскую атмосферу, мифы и литературные портреты Петербурга, чтобы наиболее полно отразить его неповторимую атмосферу.

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

Elena Repina

Leningrad and St Petersburg Cityscape of the Second Half of the Twentieth Century. From Work en Plein Air to Painting

Cityscape became one of the most popular genres in Leningrad and St Petersburg art of the second half of the twentieth century. It acquires special significance on the one hand as a “testing ground” for creative experiments,

on the other hand, as a way to capture the old city. The role of work en plein air remains important for artists. This way they continue traditions of Russian painters of the second half of the and 20 century. At the same time, most artists convey not just a fleeting impression. They enrich the cityscape with personal experience and psychologism. Also they strive to create a complex image that incorporates the special city atmosphere, myths and literary images associated with St Petersburg in order to fully reflect its unique structure.

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

Развитие городского пейзажа как одного из типов жанра со- путствовало развитию и строительству Санкт-Петербурга начи- ная с его основания. Первоначальная роль, которую он играл на протяжении двух столетий, состояла в том, чтобы показать новый парадиз, город, олицетворяющий достижения Российской империи и славную новую столицу. То есть он имел исключительно репре- зентативный характер и не воспринимался самостоятельным, а де- монстрировал достижения зодчих, инженеров и правителей России. Многие художники, стараясь передать историческую и топогра- фическую достоверность, тем не менее соединяли в своих произ- ведениях желаемое и действительное: они дополняли существую- щую панораму фрагментами будущей застройки и фантазийными элементами, стараясь произвести наиболее выгодное впечатление о строящемся Петербурге. Соответственно, роль пленэра в начале развития городского пейзажа была невысокой в связи с особен- ностями времени и потребностями общества.

Позднее, в XIX в. под влиянием стремительно развиваю- щейся русской литературы образы классического для нас города насыщаются литературными цитатами, населяются мистически- ми, таинственными и фантастическими героями А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Со временем все чаще появ- ляясь в станковых живописных произведениях, Петербург обре- тает многомерный и сложносочиненный образ, базирующийся не столько на архитектурном пространстве и внимательном наблюде- нии художников за ним, сколько на выразительной эмоциональной природе, формирующейся из-за особенной атмосферы, сотканной из городских мифов, и приправленной личными впечатлениями

художников. Однако образ Петербурга все же остается в рамках городского пейзажа, который создается с целью запечатлеть им- перскую столицу во всей красе.

В начале XX в. многие художники снова обращаются к жан- ру городского пейзажа. Среди них А. Н. Бенуа, С. П. Яремич, А. П. Остроумова-Лебедева, М. В. Добужинский. Стоит отметить, что в это время роль пленэра и этюдов с натуры сильно возрастает. Художники ищут нетривиальный ракурс, новое место, отказываясь от классических видов центральной части города. Для произведе- ний этого периода характерен тонкий лиризм, бережное отношение к деталям, а также склонность к мистификации, которая берет свое начало в предыдущем столетии. «Великая культурная традиция, во- плотившаяся в строгой красоте Петербурга, представлялась новым романтикам („Мира искусства“) защитой, спасением от современ- ного „города-дьявола“, „города-паука“» [5, с. 5]. Одновременно с этим художники «Мира искусства» старались максимально до- стоверно передать окружающее пространство. И. Э. Грабарь писал: «Нам хотелось большей правды, более тонкого понимания природы, меньшей условности, „отсебятины“, меньшей грубости, кустарно- сти, трафарета» [1, с. 126]. М. В. Добужинский так рассказывает о своем подходе к изображению города: «Я пристально вглядывался в графичные черты Петербурга, всматривался в кладку кирпичей голых, неоштукатуренных стен и в этот их „ковровый“ узор, ко- торый сам собою образуется в неровности и пятнах штукатурки, изучил и мог на память рисовать тяжелые перила Екатерининского канала и ажурные – Фонтанки, квазиготическое кружево перил реки Мойки и узоры других чугунных решеток на набережных. И эти именно решетки, как и античные маски на замках окон и ворот ампирических зданий, и замысловатые желтые консоли, и поддержи- вающие навесы подъездов – больше всего, мне казалось, таили в себе поэзию петербургской старины» [8, с. 189].

Флер подобных ориентиров остается и в работах ленинград- ских пейзажистов 1930–1940-х гг. Н. Ф. Лапшина, В. В. Пакулина и др. С одной стороны, их можно назвать продолжателями пе- тербургской традиции изображения городского пространства, но

с другой – их творчество совершенно отличается по техническим и композиционным характеристикам. Известный исследователь русского искусства А. И. Морозов так характеризует их работы: «Холсты в основном очень небольшого размера; мотивы, лишённые какой бы то ни было исключительности, отнюдь не парадные... Эта живопись – словно поток сознания, открытый диалог автора один на один с природой, чутко фиксирующий и легко пренебрегающий второстепенными, невыразительными деталями» [7, с. 191]. Действительно, роль пленэра в их творчестве столь высока, что художники создают во многом эскизные образы, которые запечатлены мимолетным расфокусированным взглядом. Пространство передается исключительно с помощью широких мазков кисти и светотеневой моделировки с едва уловимыми доминантами. Роль достоверного изображения городского пространства и детального воспроизведения архитектуры все больше отходит на второй план, в то время как выразительная сторона произведений возрастает. Лирические композиции непарадного Ленинграда, особенно во время Второй мировой войны, имеют особенное значение для всей ленинградской школы пейзажа, которая новыми красками и темами заиграет уже в 1950–1960-е гг.

Здесь стоит провести различие между ленинградским и петербургским пейзажем. Ленинградский пейзаж – это поэтика индустриального и урбанистического развития города на Неве. В индустриальных городских пейзажах 1950–1980-х гг. мы видим новый, строящийся и развивающийся город, наполненный баржами, автомобилями, строительными лесами и видами портовой части города. Прекрасным примером подобных изображений являются работы И. В. Суворова. Истинно петербургский художник, он посвятил все свое творчество воплощению образа города. Художник остается верен избранной теме: «Восприняв бытовавшую в Ленинграде традицию интерпретирования живописной манеры французского художника, Суворов обратился к его первоисточнику: он анализировал на ленинградской натуре метод Марке и даже уходил в его предысторию, осваивая чисто импрессионистические приемы письма и свободной компоновки» [2, с. 9]. Серебристо-серая

гамма и условная трактовка архитектурного пространства – характерные черты пейзажей И. В. Суворова. Благодаря этому решению плоскость холста будто покрывается еле уловимым налетом полупрозрачного тумана, который почти постоянно витает над городом. Главное средство художественной выразительности в его произведениях – цвет. Основная черта пейзажей И. Суворова – пасмурное, почти без проглядывающего солнца небо. Небосклону вторит тон рек и каналов, что создает ощущение эфемерности запечатленного пейзажа. Эта особенность характерна для произведений, воплощающих виды главной артерии города в 1960-х гг.: «На Невке» (1959), «Серебряный день. Нева» (1962), «На Неве. Против Солнца» (1964). Как и многие петербургские художники, Суворов обращается к мотиву буксира, проплывающего по рекам и каналам. Он создает произведения, в которых, условно говоря, ведет повествование от лица капитана корабля. Подобный прием позволяет провести параллели с поисками импрессионистов и их натурными этюдами с поверхности воды. Этим методом художник пользуется в работах «У Тучкова моста» (1962) и «Выборгская набережная» (1964).

Другой, именно петербургский пейзаж прекрасно показывает художник В. В. Прошкин. Он рассказывает, что его первый городской пейзаж был создан еще в раннем детстве. Тогда он изобразил вид Невы из окна одного из домов на 2-й линии Васильевского острова [4]. К сожалению, до наших времен рисунок не сохранился. Изысканны лиричные «пейзажи-настроения» работы мастера 1980–2000-х гг. На полотнах, написанных из окна квартиры-мастерской на Биржевом переулке, неизменно удаленная доминанта Петропавловского собора. «Вечер на балконе» (1992) и «Дождливая погода» (1995) – композиции, посвященные нежно любимому городу, исполнены в приглушенном колорите. Художник намеренно разбеляет реальные «петербургские краски», за счет чего живопись наполняется внутренним светом, а тонко проработанные городские виды представляются единым живым пространством. В отличие от пейзажей И. В. Суворова, в которых Петербург показан иссиня-серым и застывшим в своем непоколебимом величии, город В. Прошкина, наполненный светом, – произведение искусства.

Именно такой пейзаж, практически лишенный примет современности, ориентированный на передачу исторических видов, а также воплощающий мотив уходящего старого Петербурга можно назвать петербургским. Ленинградские и петербургские художники постоянно работают на пленэре, пишут из окон своих мастерских, но совершенно по-разному трактуют окружающее их пространство. Тут дело не столько в различиях творческой манеры, сколько в выборе темы современного или классического города. Иными словами, некоторые художники воспринимают современные элементы: автомобили, станции метро, рекламу и т.д. – как неотъемлемую часть петербургского пространства, в то время как другие предпочитают полностью фокусироваться на красоте старого города, намеренно лишая его примет современности. То есть образ города в их произведениях становится плодом духовного и интеллектуального переосмысления городского пространства, а не детальной фотореалистичной фиксации его особенностей.

Именно такой образ Санкт-Петербурга создает А. Н. Блюк. Стиль известного петербургского художника полностью соответствует имперской природе бывшей столицы. Городские виды художника являют собой композиции, в которых главная роль отводится живописному воплощению монументальных доминант, итогу работы гения зодчих прошедших столетий. Без преувеличения можно сказать, что все городские пейзажи художника – монументальные «архитектурные студии», в которых главенствующее положение занимает композиционный ритм, безукоризненная симметрия и перспектива. Возвеличенный, державный Петербург предстает не только на картинах, темой которых являются центральные городские доминанты. Даже камерные, казалось бы, непарадные виды у А. Н. Блюка проникнуты истинным величием. В его пейзажах нет ничего лишнего, художник отсекает несущественные детали, словно скульптор, вытесывает из единого монолита внушительные формы. Характерные особенности произведений мастера выражаются и в ранних работах «Оттепель. Банковский мостик» (1972) и «Дождь» (1972).

Петропавловская крепость – сердце нашего города – непрестанно возникает на картинах петербургских художников. «Природа» старинного архитектурного ансамбля настолько многогранна, что поражает восприятие художников. Каждый из них, подмечая особенности изображаемого объекта, создает неповторимый художественный образ, своеобразный портрет здания. Петропавловская доминанта часто становится предметом изображения в пейзажах А. Н. Блюка. Торжественно звучит она в контексте города, который находится в плену вечного противостояния и единства: света и тьмы, Запада и Востока, земного и небесного. Таким предстает символ города в произведении «В Петропавловской крепости» (1982), а в более позднем воплощении торжественно звучит на берегах Невы на картине «Бурный день на Неве» (2009). Главная задача произведения – в самой характерной панораме города передать всю его силу, мощь, дух, которому полностью вторит окружающий ландшафт. Пожалуй, это самое масштабное полотно, посвященное Санкт-Петербургу во второй половине XX в.

Чтобы показать другую, индустриальную природу города, которая отражается в произведениях художников во второй половине XX в., стоит упомянуть монументальную работу В. Боровика «Морозный день» (2007). Художник изображает часть петербургской городской панорамы, выбирая точку зрения с проплывающего корабля. Городской вид поразительно напоминает картину К. Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872), передавая мимолетное ощущение от предрассветного города. К концу XX в. многие промышленные предприятия города теряют свою первоначальную функцию. По прошествии всего тридцати лет новый, индустриальный ландшафт, как когда-то старый Петербург, также становится уходящим. В прошлое отступают многие заводские пространства, превращаясь в заброшенные «корабли», памятники прошедшей эпохи. Ряд работ В. Н. Филиппова начиная с 1990-х гг. посвящен этой теме. На картинах «Спиртзавод на Гутуевском острове» (2013) и «Двор у „Красного треугольника“» (2013) изображены покинутые промышленные зоны, «замки» второй

половины XX в. «Промышленная архитектура – еще одна привязанность автора [В. Н. Филиппова]. Старые краснокирпичные здания фабрик и заводов, некогда составлявшие целые кварталы, а ныне заброшенные и разрушающиеся, запечатлены в работах Валерия. И здесь есть некая почти мистическая составляющая творчества художника – как только он переносит на холст или бумагу виды того или иного объекта „промзодчества“, эти памятники начинают обретать новую жизнь, в них открываются культурные и художественные центры», – пишет Н. Смазнова [6, с. 11].

Другой подход к данной теме использует петербургский художник В. А. Блинов. Р. Я. Бахтияров пишет о нем так: «Для Владимира Блинова одним из наиболее существенных объектов осмысления является, пожалуй, процесс утраты миром „человеческого измерения“, имевший место на протяжении всего двадцатого столетия и в результате давший весьма печальные результаты» [4, с. 87]. Его индустриальные пейзажи правильнее будет назвать своеобразными городскими натюрмортом. На картинах «Кузнечик» (2012) и «Старая башня» (2015) художник сопоставляет природный и рукотворный миры. Равное внимание Блинов уделяет как проработке архитектурных объемов, так и изображенным насекомым. Гипертрофированные по размеру ползущие по водонапорной башне бабочки-махаоны и поселившийся на крыше завода «Красный треугольник» кузнечик, с одной стороны, являются приметами сюрреалистического пейзажа, но с другой – в гармоничном соединении с заброшенными зданиями передают идею единства.

Подытоживая вышесказанное, хочется отметить, что многие ленинградские и петербургские художники во второй половине XX в. продолжают традиции мастеров первой половины XX в. Эта преемственность выражается и в постоянных экспериментах, и в поиске нового, нетривиального ракурса, и в технических особенностях подхода художников к написанию своих работ. Как и раньше, многие мастера работают на пленэре и создают множество предварительных эскизов, насыщая подготовительную работу над произведениями собственными мимолетными

и выразительными впечатлениями, но большинство из них предпочитают заканчивать произведения в стенах своих мастерских и ориентироваться на отражение общего духа и атмосферы городского пространства, чем на детальную и достоверную передачу окружающей действительности.

Условность, которая присутствует в их произведениях, служит для реализации их творческой задачи – передать облик города, который известен многим, и показать свой индивидуальный подход к нему. С другой стороны, невозможно игнорировать культурный и литературный пласты, зашитые в атмосферу особого петербургского текста, который также передается художниками в произведениях. На примере городских пейзажей ленинградских и петербургских художников второй половины XX в. мы видим, что большинство из них отдают предпочтение умозрительному и индивидуальному образу Петербурга, который складывается из натуральных наблюдений, эскизов и работы на пленэре, а также всегда дополняется самостоятельными «рассуждениями» художников о природе города, воплощением их экспериментов с формой, цветом и композицией, а также желанием запечатлеть городскую среду в ее изменчивости. Путь от пленэра к законченному произведению ленинградские и петербургские художники второй половины XX в. проходят через длительное осмысление фактуры петербургского пространства. В каждом случае изображение города не только показывает нам наблюдения за натурой конкретного автора, его впечатление от архитектурных ансамблей, игры особого петербургского света. Городские пейзажи демонстрируют размышления о городе как едином организме, имеющем собственный характер и противоречивые особенности. Это имеет важное значение для развития современной отечественной живописи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Грaбарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография.* М. ; Л. : Искусство, 1937.
2. Игорь Суворов. Альбом / под. ред. Т. Бугаец. СПб. : Петрополь, 2008.

3. Интервью с В. В. Прошкиным / интервьюер Репина Е.Д., 2015 // Личный архив Е. Д. Репиной. Аудио 1. Длительность 32:12.

4. *Бахтияров Р.* Понимание через удивление. Творчество Владимира Блинова // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Вып. 27. СПб., 2013. С. 87–90.

5. Старый Петербург. Столица и окрестности. Живопись и рисунок XVII – середины XIX века из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга : альбом-каталог / сост. Г. Б. Васильева, К. В. Житорчук, А. М. Павелкина. СПб. : Крига, 2011.

6. *Смазнова Н.* Гармония жизни и творчества художника Филиппова // KRONгазета. 2015. № 10. С. 11.

7. *Морозов А. И.* Конец утопии. СПб. : Галарт, 1995.

8. Мстислав Добужинский. Воспоминания. М. : Наука, 1987.



1. А. Н. Блюок. Бурный день на Неве. 2009. Холст, масло. 150×250.
Коллекция автора



2. В. А. Блинов. Кузнечик. 2012.
Холст, масло. 100×100. Частная коллекция

86



3. В. В. Прошкин. Вечер на балконе. 1992.
Холст, масло. 76×51. Частная коллекция

87



4. И. В. Суворов. На Невке. 1959. Холст, масло. 62×80.
Частная коллекция

Мемориал воинам, павшим в советско-финской и Великой Отечественной войнах в городе Зеленогорске

В статье рассматриваются особенности архитектурно-художественной концепции воинского мемориала, посвященного павшим в советско-финской и Великой Отечественной войнах в городе Зеленогорске, раскрывается авторский подход коллектива «FoRUS» в пластическом решении темы Великой Отечественной войны в мозаичных панно мемориала. Проводится анализ стилистических, композиционных, живописных особенностей мозаик.

Ключевые слова: FoRUS; воинский мемориал в Зеленогорске; советско-финская война; Великая Отечественная война; отечественное искусство второй половины XX в.

Aleksey Turchin

Memorial to the Fallen Soldiers in the Soviet-Finnish and the Great Patriotic War in Zelenogorsk (Leningrad Region)

The article deals with the features of the architectural and artistic concept of the memorial to the Fallen Soldiers in Zelenogorsk. The paper reveals the authors' approach of the "FoRUS" group in the plastic solution of the theme of the Great Patriotic War in the mosaic panels of the memorial. The analysis of stylistic, compositional, pictorial features in mosaic compositions is carried out.

Keywords: FoRUS; war memorial to the Fallen Soldiers in Zelenogorsk; Soviet-Finnish war; Great Patriotic War; Russian art of the second half of the 20th century

Мемориалы и монументы хранят память о важнейших моментах в истории Ленинграда: жизни в блокадном городе, Дороге жизни, прорыве и снятии блокады. Одним из таких памятников является братское захоронение воинов, погибших в боях в декабре 1939 г. и в июне-июле 1944 г., расположенное на 59-м км нижнего Приморского шоссе по четной стороне дороги. Первоначально над захоронением был установлен памятник в виде бронзовой фигуры воина со знаменем, аналогичный монументу на братской могиле в Комарове.

В 1985 г. мемориал был полностью перестроен в оригинальном лапидарном стиле с использованием больших мозаичных панно. Концепция архитектурно-художественного мемориала, посвященного павшим в советско-финской и Великой Отечественной войнах в Зеленогорске, была разработана творческим коллективом «ФОРУС» при участии архитекторов О. М. Рунтовой и Г. А. Васильева. Авторами шрифтовых композиций являются Т. М. Милорадович и В. С. Васильковский. Мемориал 1985 г. относится к ранним совместным работам группы «ФОРУС», название которой представляет собой аббревиатуру заглавных букв фамилий четырех художников: С. Н. Репина, И. Г. Уралова, В. В. Сухова и Н. П. Фомина. Этот творческий квартет долгие годы последовательно приумножал и сохранял традиции, работая в области монументальной живописи, гармонично соединяя ее с архитектурой.

По воспоминаниям И. Г. Уралова, архитектор О. М. Рунтова сообщила о неблагоустроенности места вокруг братского захоронения в городе Зеленогорске. Это послужило поводом к размышлениям над проектом комплекса. Перед художниками стояла задача соединить мемориальную зону с уже существующим парковым насаждением. Необходимо было создать в рамках монументальной пластики камерный по композиционному решению и изобразительному содержанию мемориал. По воспоминаниям Н. П. Фомина, решение памятника было графически визуализировано И. Г. Ураловым на листе бумаги углем, он набросал общий абрис некрополя в масштабном соотношении к пространству парковых насаждений. Запечатленная таким образом идея стала отправной

точкой в процессе проектирования ансамбля. Его конструктивным прообразом явился памятник Борцам Революции работы архитектора Л. В. Руднева, открытый в 1919 г. на Марсовом поле в Санкт-Петербурге (памятник представляет собой лаконичное гранитное каре) [4].

Мемориальный комплекс воинам, павшим в советско-финской войне, расположен в парковой зоне города Зеленогорска (бывшего г. Териоки). Комплекс можно разделить на четыре асимметричные зоны, соединенные осевой линией, которая проходит от нижнего Приморского шоссе до Финского залива. Рассмотрим отдельно каждую из четырех зон мемориального комплекса.

1. От шоссе открывается вид на первую часть в виде небольшой площади, позади которой видны разномодульные мегалиты мемориала. В глубине площади справа расположена невысокая трехступенчатая трибуна, мощенная брусчаткой. Правый край трибуны завершает куб с изображением пламени на фронтальной стороне и надписью «Павшим в боях за Териоки в декабре 1939 года» на боковой грани. Изображенное на кубе пламя – символ вечного огня.

2. В конце площади ближе к осевой линии размещена вторая часть комплекса, она отделяет площадь от центральной части мемориала. Эта зона сформирована из двух мегалитов: куба и вертикально поставленного параллелепипеда, соединенных горизонтальной перемычкой из камня. На смежных гранях вертикального блока (параллелепипеда) размещены мозаичные изображения ружей штыками вверх, визуально напоминающих сноп. На кубе надпись «Июнь-июль 1944 года». Слева от оси параллельно двум мегалитам врезан широкий бордюр с замкнутым в нем вечным огнем (спроектированный позже). На левом крае бордюра установлен малый куб с изображением символов памяти: свечи и письма. Таким образом, вторая часть комплекса представляет собой два модуля, фланкирующих по обе стороны проход к основной зоне мемориала – братской могиле.

3. Третья часть является смысловым центром ансамбля и представляет собой братскую могилу 300 советских воинов.

В отличие от памятника Борцам Революции, братское захоронение мемориала 1985 г. оформлено в замкнутое ступенчатое гранитное каре размером 1,5×17×17 м с врезанными в него пятью блоками большого размера, несущими мозаики и текст с именами погибших. Замкнутое пространство братской могилы заполнено грунтом, поднятым выше основного уровня парка, в котором посажены деревья. Духовный центр мемориала выражен визуальным рядом из мозаичных панно с изображениями спящих солдат, панно закреплены на блоках-мегалитах надгробия. С северной стороны, то есть фасада братской могилы, размещены два блока: горизонтальный с мозаичным изображением воина и куб с именами погибших. Нижняя ступень каре в промежутке между двумя блоками фронтальной стороны увеличена и служит подиумом для возложения ритуальных венков.

Модули ступеней гранитного каре были рассчитаны архитектором Г. А. Васильевым. При рассмотрении углов комплекса становится более заметна разница смещения ступеней в глубину. Ступеней всего три: средняя ступень самая крупная, а малые сегменты – верхний и нижний – отличаются по углу наклона. Нижний модуль трапециевидный, расширяется к земле, что придает конструкции большую основательность. На правой стене каре закреплен один куб, смещенный к дальнему углу конструкции. Куб врезан в гранитное каре не под прямым углом, что открывает его две смежные грани, на этих плоскостях размещены изображения полусидящих спинами друг к другу солдат. Левая сторона мемориала заполнена двумя блоками: горизонтальным, с изображением лежащей фигуры, и отдельным кубом – с птицей в небе. Тыльная сторона замкнутого каре оставлена без мозаик.

4. Четвертая часть мемориального комплекса по конструкции и содержанию во многом дублирует вторую. На первом кубе по направлению к Финскому заливу размещен текст «Июнь–июль 1944 г.» и на смежной грани того же куба – мозаика с изображением двух темных птиц в небе. На большем расстоянии, чем во второй части ансамбля, через гранитную перемычку установлен вертикальный блок с изображением

стоящего на страже солдата, который находится относительно остальных частей мемориального комплекса уровнем ниже и обращен в сторону залива. Также параллельно размещен бордюр, который на дальнем крае замыкается блоком в виде куба с изображением лампы и письма-треугольника. Промежуток между бордюром слева и блоками справа заполнен ступенями, идущими вниз в сторону залива. Таким образом, маршрутный план развивается с севера на юг.

Мемориалу в Зеленогорске предшествовало большое количество монументов, посвященных героическим и трагическим страницам Великой Отечественной войны в истории города-героя Ленинграда и Ленинградской области. Сравнение зеленогорского памятника со схожим по тематике архитектурным комплексом «Пулковский рубеж» позволит наиболее объективно определить индивидуальные пластические особенности архитектурно-художественной концепции. Это небольшой комплекс, дата его открытия 17 октября 1967 г., что на 18 лет раньше рассматриваемого мемориала. Общая высота 3,85 м, длина 35 м, архитектор комплекса Я. Н. Лукин, скульптор Л. Л. Михайленок, художник А. П. Ольхович. «Пулковский рубеж» можно считать центральным звеном Зеленого пояса Славы [2; 3] на Пулковских высотах. Памятник являет собой монументальную плиту с пятиметровыми прямоугольными выступами на ее концах, возвышающуюся на пологой площадке. Плита со всех сторон покрыта мозаичными панно, выполненными из белого, серого и черного гранита. Мозаики иллюстрируют различные эпизоды из жизни осажденного города. Сюжеты на лицевой стороне демонстрируют героизм женщин в дни обороны Ленинграда [5]. В данном объекте тема Великой Отечественной войны раскрывается визуальным рядом мозаичных изображений конкретных событий. Мемориал «Пулковский рубеж» в плане представляет собой растянутую по горизонтали п-образную конструкцию, покрытую мозаикой. Плоскости мозаичных поверхностей по стилистике напоминают гигантские плакаты. Архитектурное решение памятника рассчитано на фронтальный обзор с большого расстояния. В свою

очередь, многочастная конструкция мемориала павшим в боях советско-финской войны предполагает обзор с разных углов с более близкого расстояния, что придает камерный характер комплексу. Мозаичные панно мемориала отдалены друг от друга, открываются взору с определенных ракурсов.

Сопоставление двух тематически схожих мемориальных комплексов обнаруживает разницу архитектурно-художественных концепций. На примере зеленогорского комплекса заметно изменение подхода в решении темы Великой Отечественной войны. Вместо патетичных многофигурных композиций художники использовали камерные символические образы. Мозаичные изображения мемориала, в отличие от мозаик памятного комплекса «Пулковский рубеж», не наполнены героическими персонажами и не повествуют о конкретных событиях временного отрезка войны: блокадном городе, проводах на фронт и т. п. Образным стержнем зеленогорского мемориала является тема памяти, которая трактуется через сюжет сна. На четырех блоках из пяти в технике мозаичной живописи художниками запечатлен вечный сон воинов, незащищенных от ветра, дождя и снега. Гранитные блоки с этими изображениями удалены друг от друга на определенное расстояние и фиксированы с разных сторон гранитного каре, что создает ощущение обособленности каждого сюжета. Образ каждого персонажа неповторим, всем уснувшим воинам художники придали индивидуальные позы, подсмотренные с натуры и убедительно нарисованные. Единственный персонаж, не погруженный в сон, – солдат, который стоит на карауле, охраняя вечный покой товарищей, с обращенным взором в сторону Финского залива. Он один среди остальных воинов изображен на вертикальном блоке. Недремлющий страж является не героическим персонажем, а скорее образом несломленного духом молодого человека, который призван защищать страну, семью, друзей. Разные сюжеты скомпонованы в соответствующие им по размерам блоки: лежащие фигуры солдат размещены на горизонтальных блоках, дремлющие в полусидящих позах – на гранях куба (ил. 1, 2). Также в квадратные форматы заключены

изображения птиц, летящих в небе. В вертикальном блоке находятся диагонально распложенные изображения ружей. Разница перепадов в высоте блоков относительно гранитного каре задает определенную ритмику, что можно считать интересной пластической находкой.

Образ памяти художники слагают из разных символов времени. Время раскрывается в мемориале как многогранная система, включающая в себя определенные циклы – сон солдат, смену времен года. Ружья, фронтовые письма относятся к символам Великой Отечественной войны. В мемориале «авторы используют мотив сна как важный фактор времени» [7], соединяя жизнь и смерть. В данном случае сюжет сна можно трактовать и как образ вечного покоя. Художники объединяют содержание и пластику мозаик с живым парковым пространством, отображая в мозаиках ветер, дождь, снег, осыпающиеся листья, парящих птиц. От этого условное пространство в композициях наполняется воздухом. Изображая персонажей в контексте бесконечного цикла времен года, художники запечатлевают образ прошлого в сменяющемся настоящем. Рябины, растущие внутри гранитного каре, символизируют продолжение жизни, а их красные ягоды зимой, будто капли крови, напоминают о трагических событиях прошлого. В свою очередь, неяркая, строгая природа Карельского перешейка находит отображение в цветовых отношениях таких материалов, как диабаз, гранит, известняк, мрамор. Материалы, выбранные для исполнения мемориала, наиболее органично соотносятся с окружающим парковым ландшафтом, подчеркивая лиричный и строгий образ ансамбля.

В мозаиках заметно влияние «сурового стиля», наследниками традиций которого являются художники 1970–1980-х гг. С. Н. Репин, И. Г. Уралов, Н. П. Фомин, В. В. Сухов творчески формировались, когда эстетика «сурового стиля» [1; 6] оставалась актуальной. Искусство Е. Е. Моисеенко, Н. И. Андропова, А. В. Васнецова, Г. М. Коржева, В. И. Иванова, П. Ф. Никонова, Т. Т. Салахова и др. вызывало большой интерес у молодых авторов. Изобразительный язык «сурового стиля» стал инструментом

трактовки определенного тематического ряда, например: война, труд, портреты рабочих, семья и др. Художники группы «ФОРУС» не являются очевидцами военных действий, они воспринимают Великую Отечественную войну через черно-белую фотографию и кинохронику, что находит отражение в практически монохромном мозаичном наборе из натурального камня. Огрубленная конструкция рисунка персонажей с лаконичными плоскостями цветных пятен сопоставима с трактовкой формы в изображениях «суровой» стилистики. При этом мозаичная поверхность сложно разыграна теплыми и холодными нюансами оттенков натурального камня, что придает живописный характер поверхности. Светлые силуэты в изображениях разнообразно наполнены тональными нюансами и вкраплениями дополнительных оттенков: серо-охристых, светлой охры, сиены. Насыщенные оттенки цвета сиены в окружении более холодных серых тонов кажутся оранжевыми. В светлые пятна в фигурах из фона проходят темные оттенки, развиваясь в тональной растяжке до светло-серых и почти белых тессер. Таким образом, условная моделировка фигур солдат осуществляется в светах и полутонах. Темные пятна в фигурах солдат лишены активной тональной растяжки и сложной цветовой вибрации. Темные плоскости включают в себя камни насыщенного коричневого и синего оттенков. Глубина цвета в темном диапазоне мозаичных панно становится заметной после дождя, когда мокрый камень проявляет обилие цветовых нюансов. В целом мозаики мемориала погашены в тоне, это впечатление формируется из-за особенности тонального решения изображений, где самым светлым тоном является не белый цвет, а серые оттенки натурального камня. Темные пятна в мозаиках также не доведены до глубокой тональной насыщенности. Перечисленные особенности способствуют организации изображений в среднем тональном диапазоне. Усредненная тональность придает цельность изобразительным плоскостям и тональную согласованность с гранитным каре. Логика рисующих линий в изображениях мозаик соотносится с принципами византийских образцов, а обобщенность образов совпадает с характером «суровой стилистики».

Стоит сказать, что в 1980-х гг. меняется восприятие Великой Отечественной войны в художественном аспекте, от чего претерпевает изменения визуальная трактовка военной тематики в искусстве. Художники коллектива «ФОРУС» трактуют тему войны через образ памяти, изображая уснувших солдат под открытым небом, застывших во времени между боями, тем самым авторы создают тонкий и трогательный образ. Тема памяти раскрывается в обобщенной картине фрагментов воспоминаний и отчетливых деталях. Как справедливо замечено, «нестандартное решение всего ансамбля изменяет традиционное представление прежней эпохи по увековечиванию памяти павших, всегда носящее показные мужество и скорбь» [7]. Авторы создают образ вечных объемов из камня, призванных увековечить события и имена. Влияние «сурового стиля» на пластику мозаичных изображений в исполнении квартета свидетельствует о глубоком понимании времени и темы войны. Мемориал иллюстрирует индивидуальное и при этом соответствующее времени чувство понимания истории художниками. При создании комплекса происходит пластическое становление художников-монументалистов, а также утверждается динамика их творчества в сторону лапидарности композиционных решений. Опыт работы над проектом раскрыл потенциал художников, который заключается в умении выражать различные темы лаконичными символическими образами. Рассмотрев мемориал павшим в советско-финской и Великой Отечественной войнах в Зеленогорске, можно резюмировать, что коллективу «ФОРУС» удалось выстроить убедительное сочетание масштаба конструкции памятника, содержания и пластики изображений мозаик с парковой зоной. Лаконичная архитектурно-художественная концепция некрополя в пространстве парка производит впечатление камерного монументального объекта. Данная характеристика образа ансамбля способствует большему эмоциональному и духовному соучастию пришедших почтить память погибших солдат.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бобриков А. А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. 2003. №. 51–52. С. 29–33.

2. *Гусаров А. Ю.* Памятники воинской славы Петербурга. СПб. : Паритет, 2010. 400 с.
3. *Дужников Ю. А.* Зеленый пояс славы. Л. : Лениздат, 1978. 126 с.
4. Историко-революционные памятники СССР : Краткий справочник. М. : Политиздат, 1972. С. 119–120.
5. *Калинин Б. Н., Юревич П. П.* Памятники и мемориальные доски Ленинграда. Ленинград : Лениздат, 1979. 132 с.
6. *Каменский А. А.* Романтический монтаж. М. : Советский художник, 1989. 336 с.
7. *Репин С., Сухов В., Уралов И., Фомин Н.* Монументальное искусство / авт. ст. Н. С. Кутейникова ; тексты С. Н. Репина, В. В. Сухова, И. Г. Уралова, Н. П. Фомина. СПб. : Тип. «Белл», 2009. 208 с.



1. Спящий солдат. Куб, расположенный на правой стороне каре мемориала, посвященного воинам, павшим в советско-финской и Великой Отечественной войнах. 1985. Зеленогорск



2. Спящий солдат. Левая сторона каре мемориала, посвященного воинам, павшим в советско-финской и Великой Отечественной войнах. 1985. Зеленогорск

Титановые белила в советской живописи

В статье представлены результаты технологического исследования подлинных и датированных произведений советских художников, целью которого являлось установление начала использования титановых белил в советской живописи. Исследование красочного слоя 167 картин, созданных в период с 1920 по начало 1990-х гг., показало, что в работах советских мастеров титановые белила стали применяться лишь во второй половине XX столетия. Также был изучен химический состав красок, содержащих диоксид титана, и выявлены некоторые технологические особенности, которые могут служить датирующими маркерами при экспертизе и атрибуции произведений советского времени.

Ключевые слова: титановые белила; технические условия; хронология использования; советская живопись; состав красок; физико-химические методы исследования; экспертиза живописи

**Ekaterina Morozova,
Irina Kadikova,
Svetlana Pisareva**

Titanium White in Soviet Art

The article presents the results of the technological research of the authentic and dated works of Soviet artists, the aim of which was to establish the start of the use of titanium white in Soviet painting. The study of the paint layer of 167 paintings, created during the period from 1920 to the early 1990s, has shown that titanium white began to be used in the works of Soviet artists only in the second half of the 20th century. The chemical composition of the paints containing titanium dioxide was also examined,

and some technological features were identified which can serve as dating markers for the examination and attribution of Soviet artworks.

Keywords: titanium white; technical specification; chronology of use; Soviet art; composition of paints; physical and chemical methods of research; examination of painting

Введение

Интерес ценителей искусства к картинам советских художников как первой, так и второй половины XX в. с каждым годом растет, и, как следствие, на художественном рынке появляется все больше поддельных работ. Сегодня выявление фальсификаций произведений советского искусства, как правило, невозможно без технологического исследования. Однако установление возраста произведения путем анализа использованных при его создании художественных материалов требует не только их точной идентификации, но и достоверного знания о том, когда их стали использовать в живописи.

Одним из пигментов, появившихся в XX в. и имеющих важное значение для химической экспертизы, являются титановые белила. Между тем проблема хронологии использования титановых белил в советской живописи продолжает оставаться актуальной, поскольку нет точных сведений о начале фактического применения художниками нового пигмента. Известно, что в Советском Союзе выпуск титановых белил для художественных целей был начат лишь в 1960-х гг. [26], тогда как на европейском рынке художественные краски на основе диоксида титана появились уже в середине 1920-х гг. [32]¹. Таким образом, советские художники имели возможность опробовать «краску будущего»² гораздо раньше, чем она стала производиться в СССР. Вместе с тем анализ отечественных руководств по технике и материалам живописи показал, что начиная с 1930-х гг., когда титановые белила впервые упоминаются в перечне белых пигментов, и вплоть до начала 1960-х гг. ведущие технологи не рекомендовали использовать их в качестве краски для живописи и относили к непрочным неорганическим пигментам [18–25; 27–29; 31; 34–35; 38]. Поэтому

наиболее надежным источником знания о хронологии и частоте использования титановых белил советскими художниками являются данные технологического исследования подлинных и датированных произведений живописи.

В настоящей работе представлены результаты исследований красочного слоя 167 картин 1920 – начала 1990-х гг. из музейных и частных собраний с целью установления наиболее ранних случаев использования художниками титановых белил. Также проведено сопоставление полученных результатов с архивными данными одного из крупнейших заводов по производству художественных материалов – Ленинградского завода художественных красок (ЛЗХК).

Производство художественных красок на основе диоксида титана в СССР. Нормативные документы и архивные данные

Согласно нормативным документам (ГОСТам, ТУ), а также сохранившимся нормам расходов ЛЗХК, до конца 1950-х гг. диоксид титана не использовался в производстве художественных красок [2–8; 10–13; 14, с. 63–67, 70–71]. Впервые двуокись титана наряду с цинковыми белилами стали добавлять в некоторые гуашевые краски в 1959 г. [7; 10]. В основном это были охры, сиены и коричневый марс; содержание TiO_2 варьировалось и могло достигать 22% вес.³ В качестве белой гуашевой краски титановые белила стали выпускаться позднее⁴, с пометкой «для графики» (табл. 1).

В 1961 г. ЛЗХК начал серийный выпуск эмульсионных красок типа темперы на основе поливинилацетатной смолы (ПВА) [39, с. 67–71]. Несмотря на то, что ТУ на краски водоэмульсионные ПВА, в которых значатся «Белила титановые», вышли только в 1963 г. [39, с. 68], в сохранившихся записях о выпускавшихся тубах ЛЗХК за 1961 и 1962 гг. титановые белила уже упоминаются. Об этом также пишет в своей книге «Материалы и техника живописи» 1962 г. В. В. Тютюнник: «...из-за указанных недостатков титановые белила в масляной живописи не употребляются.

Но, например, в красках типа темперы, связующим веществом которых являются синтетические эмульсии, титановые белила применяются» [38].

В 1969 г. был утвержден республиканский стандарт УССР на «Краски гуашевые плакатные» [2]. Согласно документу, титановые белила вошли в ассортимент красок для художественно-декоративных и оформительских работ на водорастворимом кремнеорганическом связующем, для приготовления которого использовались жидкое натриевое стекло, этилсиликат, эфир и глицерин.

Художественная масляная краска на основе двуокиси титана была разработана на ЛЗХК в 1972 г. [9]. Согласно техническим условиям [26], введенная в производство краска «Белила титановые „К“» содержала около 20% вес. цинковых белил, при этом в качестве связующего использовали не высыхающее растительное масло, а пентаэритритовый эфир жирных кислот растительных масел⁵ (табл. 1). В 1977 г. вышел ГОСТ на «Краски масляные и пентамасляные художественные», в котором в перечень пентамасляных красок, помимо цинковых белил, также вошли титановые белила. В переиздании этого нормативного документа 1984 г. представлены те же сведения, то есть титановые белила продолжали производиться на пентаэритритовом связующем [3].

В 1977 г. титаново-цинковые белила стали выпускать с соотношением оксидов 1:1 на алкидном связующем⁶ [13]. В середине 1980-х гг. были введены ТУ на краски, выпускаемые на дегидрированном касторовом масле⁷, в числе которых значились также титановые белила [26]. Как и в случае пентамасляных красок, в состав красок «Белила титановые ДКМ» входили цинковые белила в количестве 20% вес. (табл. 1).

Важно отметить отсутствие⁸ технической документации и архивных данных о производстве в СССР титановых белил на акриловом⁹ связующем, которое во второй половине XX в. активно использовалось для изготовления художественных красок за границей [41].

Таблица 1

Рецептуры некоторых художественных красок на основе двуокиси титана, выпускавшихся ЛЗХК в 1968–1988 гг. [9; 12-13; 26]

Год	Наименование	Спецификация пигмента	Цинковые белила	Инертные наполнители	Сиккатив	Связующее вещество
1968–1970	Краски гуашевые художественные. Белила титановые (для графики)	Белила титановые АО-1 ¹⁰	-	-	-	Гуммиарабик, декстрин, глицерин, препарат желчи, масло ализариновое, фенол, вода
	Краски темперные художественные поливинил-ацетатные. Белила титановые	(предположительно, по ГОСТ 9808–61)	-	-	-	Эмульсия поливинилацетатной смолы, этиленгликоль, вода

Год	Наименование	Спецификация пигмента	Цинковые белила	Инертные наполнители	Сиккатив	Связующее вещество
1972	Краска масляная художественная «Белила титановые»	Титана двуокись пигментная марки А-01 (ГОСТ 9808–65, в расходных нормах 1977 г. по ГОСТ 9808–75)	Соотношение $TiO_2:ZnO$ (в вес.%) = 80:20	–	Кобальтовый 10%-й	Пентаэритритовый эфир жирных кислот масел, олеиновая кислота
1977	Краски масляные художественные. Белила титановые «К»	Титана двуокись пигментная марки А-01 (ГОСТ 9808–75)	Соотношение $TiO_2:ZnO$ (в вес.%) = 50:50	Бентонит ¹¹	Марки НФ-1	Олифа печатная ГФЛ-2, уайт-спирит, олеиновая кислота
1988	Краски масляные художественные ДКМ. Белила титановые	Титана двуокись пигментная марки АО-1 (предположительно, ГОСТ 9808–75)	Соотношение $TiO_2:ZnO$ (в вес.%) = 80:20	Аэросил А-300, А-380	Кобальтовый 10%-й	Дегидратированное касторовое масло, олеиновая кислота

Экспериментальная часть

Методы исследования

Первым этапом экспериментальной работы являлось накопление статистических данных об обнаружении титановых белил в произведениях живописи XX в. Для решения этой задачи было проведено исследование белых и цветных красочных слоев в картинах советских художников, выполненных с 1920 по 1990 г., с помощью портативного рентгенофлуоресцентного (РФА) анализатора (X-MET 8000 Expert GEO, Hitachi). Важным преимуществом портативного РФА-анализатора является возможность экспрессно определять элементный состав красок непосредственно с поверхности картин.

Вторым этапом стало лабораторное исследование микропроб красочного слоя, отобранных с работ, в которых по результатам РФА был идентифицирован титан. Исследование проводилось методами физико-химического анализа и оптической микроскопии с привлечением современного аналитического оборудования:

- поляризационная микроскопия (ПОЛАМ Л-213М, ЛОМО);
- энергодисперсионный рентгеновский микроанализ (настольный сканирующий электронный микроскоп (СЭМ) Hitachi TM4000 Plus с приставкой для энергодисперсионного микроанализа Quantax 75 (Bruker));
- спектроскопия комбинационного рассеяния (КР-микроскоп Renishaw Invia Qontor ($\lambda_0=785$ нм));
- ИК-микроспектроскопия (ИК-микроскоп LUMOS (Bruker), режим нарушенного полного внутреннего отражения (НПВО), Ge-кристалл, диапазон съемки – 4000–600 cm^{-1} , разрешение 4 cm^{-1}).

Результаты исследования

Идентификация титановых белил в картинах советских художников.

Хронология использования

Из 167 исследованных работ советских художников титановые белила были идентифицированы лишь в десяти¹². В табл. 2 представлено общее число исследованных картин советских художников, разбитое по десятилетиям, и количество работ,

в которых были идентифицированы титановые белила. Согласно полученным результатам, самый ранний случай обнаружения относится к концу 1940-х гг. Отсутствие титановых белил в работах 1920–1940-х гг. позволяет сделать предположение, что советские художники в большинстве своем следовали рекомендациям ведущих специалистов в области технологии живописи. Например, Ф. И. Рерберг в 1930-е гг. писал, что «от употребления их [титановых белил] в живописи лучше отказаться, предоставив эту краску только для малярного дела» [35].

На сегодняшний день самой ранней работой, в которой были идентифицированы титановые белила, является картина Н. М. Ромадина 1948 г. «Весна» (ил. 1, 2). В основном для написания этой картины художник использовал традиционные свинцовые и цинковые белила, а титановые были обнаружены только на отдельных участках. Анализ других работ этого художника, одна из которых также датируется 1948 г., а остальные написаны в 1954, 1956, 1964, 1970 и 1977 гг., выявил титановые белила лишь в самой поздней из них – картине 1977 г. «Разлив на Керженце».

В 1950-е гг., которые представлены самой большой выборкой (36 работ), титановые белила ни разу не встретились. Это может быть связано с тем, что «железный занавес» практически лишил советских художников возможности использовать европейские художественные краски, которые они активно применяли ранее. Следовательно, художники использовали в основном краски советского производства, среди которых титановые белила не были представлены до 1960-х гг.

Согласно результатам исследований, активное использование художниками титановых белил приходится на 1970-е гг. (5 работ из 20).

Интересно отметить, что полученные данные о хронологии использования советскими художниками титановых белил согласуются с результатами, представленными в работе зарубежных исследователей [40], которые с помощью портативного РФА-анализатора изучили красочный слой 189 картин голландских художников, написанных в период с 1910 по 2000 г. По их данным, впервые

диоксид титана был обнаружен в нескольких картинах 1950-х гг., а активное применение новой краски голландскими художниками также приходится на 1970-е гг. При этом известно, что голландская фирма Royal Talens стала разрабатывать и выпускать титановые белила в начале 1930-х гг. [32], однако они не были представлены в каталогах компании того времени.

Таблица 2

Случаи обнаружения титановых белил в подписных и датированных работах советских художников

Десятилетие	Общее число исследованных картин	Число картин, в которых были обнаружены титановые белила
1920-е	21	–
1930-е	32	–
1940-е	17	1
1950-е	36	–
1960-е	30	3
1970-е	20	5
1980-е	7	1
1990-е	4	–

Химический состав красок на основе диоксида титана

В табл. 3 приведен состав и основные характеристики титановых белил, идентифицированных в исследованных картинах: кристаллическая структура диоксида титана, наличие инертных наполнителей или других белых пигментов, а также связующее вещество. Так как на протяжении всего XX в. технология производства пигмента и рецептуры красок на его основе менялись, то приведенные характеристики могут служить важными временными маркерами при проведении экспертизы, а также указывать на производителя этих красок (СССР или Европа/США). Далее

обсуждаются некоторые из полученных результатов, отражающие ключевые особенности состава титановых белил, связанные с технологией и временем их производства.

Таблица 3

**Состав грунта и белых красок
в исследованных работах советских художников**

Автор, название, год	Наполнитель грунта	Белые пигменты	Кристаллическая структура TiO ₂	Связующее красок, содержащих TiO ₂
Ромадин Н. М. «Весна». 1948. Самарский областной художественный музей (СОХМ) (ил. 1)	Отсутствует	Свинцовые белила, цинковые белила, титановые белила (ил. 2а)	Анализ (ил. 2б)	Высыхающее растительное масло
Шевандрона И. В. «Девочка с бантом». 1960. СОХМ	Цинковые белила	Цинковые белила, титаново-цинковые белила	Рутил	Высыхающее растительное масло
Гудиашивили Л. В. «Жених и невеста». 1964. Частное собрание	Грунт авторский – мел, оранжевая охра, каолин	Свинцовые белила с примесью титановых, цинковые белила	Рутил	Высыхающее растительное масло

Автор, название, год	Наполнитель грунта	Белые пигменты	Кристаллическая структура TiO ₂	Связующее красок, содержащих TiO ₂
Иванов В. И. «Никанор Агафонович Туркин». 1969. СОХМ	Отсутствует	Титаново-цинковые белила	Рутил	Высыхающее растительное масло
Ватенин В. В. «Красный натюрморт». 1971. СОХМ (ил. 3)	Мел, цинковые белила	Свинцовые белила, цинковые белила, титановые белила (ил. 4а)	Анализ	Поливинилацетат (ил. 4б)
Тышлер А. Г. «Галатей». 1974. Музей-панорама «Бородинская битва»	Грунт фабричный – цинковые белила	Титаново-цинковые белила	Рутил + анализ	Высыхающее растительное масло (?)
Мыльников А. А. «Ранняя весна». 1976. Частное собрание (ил. 5)	Грунт фабричный – титановые белила с мелом (ил. 6)	Цинковые белила, титановые белила	Рутил (и в грунте, и в красочном слое)	Связующее грунта – эмульсионное (смесь высыхающего растительного масла и белка животного происхождения); связующее красочного слоя – акрилат

Автор, название, год	Наполнитель грунта	Белые пигменты	Кристаллическая структура TiO_2	Связующее красок, содержащих TiO_2
Ромадин Н. М. «Разлив на Керженце». 1977. СОХМ	Отсутствует	Титаново-цинковые белила, цинковые белила	Анагаз	Пентаэритритовые эфиры жирных кислот ¹³
Цей Е. С. «Дурные сновидения». 1979. Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко	Грунт авторский – смесь титановых белил с кальцитом и цинковых белил	Цинковые белила	Рутил	Связующее грунта – поливинилацетат
Крылов П. Н. «На ковре», 1980. Частное собрание	Грунт фабричный – титаново-цинковые белила с баритом	Цинковые белила, титановые белила с баритом, свинцовые белила	Рутил (в грунте); рутил+анатаз (в красочном слое)	Связующее грунта – высыхающее растительное масло (?); связующее красочного слоя – высыхающее растительное масло (?)

В исследованных картинах, выполненных до 1972 г., советские художники использовали титановые белила зарубежного производства. Исключение составляет работа В. В. Ватенина «Красный натюрморт» (ил. 3), в которой в качестве связующего вещества краски, содержащей диоксид титана, идентифицирован поливинилацетат (ил. 4). Эта работа могла быть выполнена красками

советского производства, так как впервые титановые белила на основе поливинилацетатной темперы в СССР начали выпускать в 1961 г. [39, с. 67–71].

Особое внимание обращает на себя картина Л. В. Гудиашвили «Жених и невеста» 1964 г., в которой основной белой краской являются свинцовые белила с примесью титановых белил в форме рутила. На сегодняшний день это единственный случай обнаружения подобных белил в нашей практике, и пока нет достоверных сведений о том, когда такие белила начали производить и какую роль выполняет столь малая добавка диоксида титана (~2% вес.).

Картины, выполненные после 1972 г., могли быть написаны как с использованием красок заграничного производства, так и красок, выпускавшихся в СССР. Однако, как обсуждалось ранее, в Советском Союзе в качестве связующего вещества художественных масляных красок на основе диоксида титана использовали пентаэфиры жирных кислот масел. Среди пяти работ, написанных после 1972 г., только в одной картине (Н. М. Ромадин «Разлив на Керженце», 1977) были идентифицированы титаново-цинковые белила на пентаэритритовом связующем, что указывает на их отечественное производство.

Помимо связующего вещества красок, важной характеристикой белил является кристаллическая модификация диоксида титана. Несмотря на то, что в СССР промышленная «двуокись титана пигментная» производилась как анатазной, так и рутильной модификации [1; 15–17], для изготовления художественных красок использовали двуокись титана анатазной формы (см. табл. 1). Таким образом, рутильная структура диоксида титана указывает на использование советскими художниками зарубежных красок. Например, в картине А. А. Мильникова «Ранняя весна» 1976 г. (ил. 5) и в грунте, и в красочном слое диоксид титана представлен в форме рутила, что говорит о заграничном происхождении белил. Кроме того, в качестве связующего вещества краски, содержащей диоксид титана, был идентифицирован акрилат, который в СССР не использовали при изготовлении красок «Белила титановые».

Еще одним параметром отнесения красок к советскому или зарубежному производству служат различные добавки и инертные наполнители. Так, например, в работе П. Н. Крылова «На ковре» 1980 г. и в грунте, и в красочном слое идентифицированы титановые белила с баритом. В отличие от рецептур красок заграничного производства [32], в СССР при производстве титановых белил барит в качестве наполнителя не использовали (*табл. 1*).

В составе наполнителя грунта титановые белила в работах советских художников не встречаются до 1970-х гг. Впервые фабричный грунт из смеси титановых белил с мелом обнаружен в картине А. А. Мыльникова «Ранняя весна» 1976 г. (*ил. 5, б*). Вероятно, смесь титановых белил с кальцитом продавалась и в сухом виде для самостоятельной грунтовки холстов, поскольку такой состав был обнаружен в авторском грунте картины Е. С. Цея «Дурные сновидения» 1979 г.

Выводы

Проведенное технологическое исследование подлинных и датированных произведений советских художников, созданных в период с 1920 по 1990 г., позволило сделать следующие выводы о хронологии и частоте использования титановых белил в советской живописи:

1. Среди более чем 160 исследованных произведений указанного периода титановые белила были выявлены только в 10 работах, что свидетельствует о том, что художники отдавали предпочтение традиционным цинковым и свинцовым белилам.

2. Самый ранний случай обнаружения титановых белил в советских работах относится к концу 1940-х гг., спустя почти двадцать лет после появления краски на европейском художественном рынке. Поэтому нет оснований считать 1924 г. [32] датой начала использования титановых белил в советской живописи.

3. Начало активного использования советскими художниками титановых белил приходится на 1970-е гг.

Сопоставление полученных в ходе работы данных о химическом составе белил с рецептурами художественных красок, выпускавшихся

в СССР, а также в Европе и США, позволило выявить ряд технологических особенностей, которые позволяют дифференцировать краски советского и зарубежного производства.

Несмотря на большое число исследованных произведений, для уточнения хронологии и технологических характеристик титановых белил в картинах советских художников необходимо продолжение данной работы. Кроме того, накопление и систематизация данных о материалах живописи позволяет решить многие задачи в реставрации, хранении и экспонировании объектов культурного наследия, так как их состояние сохранности напрямую зависит от состава красочного слоя.

Авторы выражают благодарность и глубокую признательность сотрудникам завода художественных красок «Невская палитра» Г. И. Виноградовой, Л. Б. Петровой, А. Е. Ширвинскому и Е. Н. Ермаковой за возможность работы с архивными материалами, оказанные консультации о рецептурах красок и технологии их производства, а также за предоставленные образцы красок, выпускавшихся ЛЗХК в советские годы; ведущему специалисту по масс-спектрометрии отдела исследований и разработок компании «Сайтегра» Д. А. Колунтаеву за проведенные исследования связующего вещества красок методом газовой хромато-масс-спектрометрии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обзор и систематизация литературных данных о производстве художественных красок на основе диоксида титана в Европе и США представлены в ранней публикации авторов [32].

² Такое определение было дано титановым белилам в советском журнале «Малярное дело» 1930 г. [30].

³ В расчете на сухие пигменты.

⁴ Рецепт краски приводится в нормах расходов ЛЗХК за 1968–1970 гг. [12]. С 1959 по 1968 г. нормы расходов не сохранились либо отсутствуют.

⁵ Пентаэритритовый эфир жирных кислот масел, предназначенный для изготовления художественных масляных красок, представляет собой продукт конденсации пентаэритрита с жирными кислотами подсолнечного

или хлопкового масла [37, с. 232]. Краски, выпускаемые на пентаэфире, получили название «пентамасляные».

⁶ Алкиды (алкидные смолы) – продукты взаимодействия многоатомных спиртов (например, глицерина) с многоосновными кислотами (обычно фталевым ангидридом), модифицированные высыхающими маслами [33, с. 167].

⁷ Дегидратированное касторовое масло (ДКМ) – продукт дегидратации касторового масла в присутствии катализатора. Дегидратация касторового масла дает возможность из невысыхающего масла получать высыхающее, образующее пленки высокого качества [36, с. 167–168].

⁸ Поиск документации проводился в отделе официальных и нормативных изданий РГБ, а также в архивном фонде ЛЗХК.

⁹ Акрилаты представляют собой высокомолекулярные полимеры эфиров акриловой и метакриловой кислот [33, с. 168; 36, с. 106–107].

¹⁰ Двуокись титана анатазной формы, обработанная соединениями алюминия и кремния; в технических требованиях имеет обозначение АО-1 или А-01 [1; 15–17].

¹¹ Bentonит – природный глинистый минерал, гидроалюмосиликат.

¹² Необходимо отметить, что в настоящей работе не приводятся результаты исследований произведений, выполненных в темперной и водорастворимой техниках.

¹³ Присутствие пентаэритрита в красочном слое картины подтверждено методом газовой хромато-масс-спектрометрии (хромато-масс-спектрометрическая система Маэстро-αМС (Россия)).

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Двуокись титана пигментная. Технические условия : ГОСТ 9808–84 (взамен ГОСТ 9808–75). Введ. 1986–01–01 до 1997–01–01. М. : Изд-во стандартов, 1993. 32 с.

2. Краски гуашевые плакатные : РСТ УССР 1281–69. Введ. 1970–01–01. Киев : тип. №3, цех 2, 1969. 5 с.

3. Краски масляные и пентамасляные художественные. Технические условия : ГОСТ 11826–77 (взамен ГОСТ 11826–66, ГОСТ 5.819–71). Введ. 1978–07–01. М. : Изд-во стандартов, 1984. 22 с.

4. Краски масляные художественные I группы : СТУ 30–12186–61 (взамен ТУ 1213–44). Введ. 1961–08–22. Л. : Множит. база ЦБТИ, 1961. 8 с.

5. Краски масляные художественные : ГОСТ 11826–66. Введ. 1967–07–01. М. : Изд-во стандартов, 1975. 15 с.

6. Краски художественные акварельные. Технические условия : ГОСТ 11481–75 (взамен ГОСТ 11481–65). Введ. 1976–01–01. М. : Изд-во стандартов, 1981. 20 с.

7. Краски художественные гуашевые : ТУ 33016–59. Введ. 1959–01–23. Л. : Множит. база ЦБТИ, 1959. 7 с.

8. Краски художественные temperные : СТУ 30–12048–61 (взамен ТУ № ОШ 145–48). Введ. 1961–03–01. Л. : Множит. База ЦБТИ, 1961. 8с.

9. Разработка художественной масляной краски белила титановые : отчет о НИР (заключ.) : 22–Л14–01/71–72 / Предприятие П/Я Г–4392, лаборатория № 2, сектор художественных красок ; рук. Школьников Э. Н. ; исполн. Чупина А. В. [и др.]. Л., 1972. Библиогр.: с. 28.

10. Расходные нормы : сборник / Ленинградский завод художественных красок. Л. : ЛЗХК, 1959.

11. Расходные нормы : сборник / Ленинградский завод художественных красок. Л. : ЛЗХК, 1961.

12. Расходные нормы : сборник / Ленинградский завод художественных красок. Л. : ЛЗХК, 1968.

13. Расходные нормы : сборник / Ленинградский завод художественных красок. Л. : ЛЗХК, 1977.

14. Стандарты и технические условия на лакокрасочные материалы : [сб.] / Министерство авиац. пром-сти СССР и Министерство хим. пром-сти СССР. М. : изд. и тип. Оборонгиза, 1946. 7 т. Вып. 6 : Краски масляные, художественные и прочие. 1946. 87 с.

15. Титана двуокись пигментная : ГОСТ 9808–61. Введ. 1963–01–01. М. : Стандартгиз, 1961. 11 с.

16. Титана двуокись пигментная : ГОСТ 9808–65 (взамен ГОСТ 9808–61). Введ. 1966–04–01. М. : Изд-во стандартов, 1969. 23 с.

17. Титана двуокись пигментная : ГОСТ 9808–75 (взамен ГОСТ 9808–65). Введ. 1977–07–01 до 1982–07–01. М. : Изд-во стандартов, 1976. 23 с.

18. Виннер А. В. Как работают мастера живописи. М. : Сов. Россия, 1965. 112 с. (Б-чка «В помощь художественной самодеятельности»; № 22).

19. Виннер А. В. К Советанию о технике живописи и технологии материалов / Моск. союз советских художников. [М.] : [б. и.], 1955. 40 с.

20. Виннер А. В. Масляная живопись и ее материалы / под ред. действ. чл. Акад. художеств СССР М. С. Сарьяна. [М.] : Профиздат, 1956. 100 с. (В помощь самодеятельным художникам.)

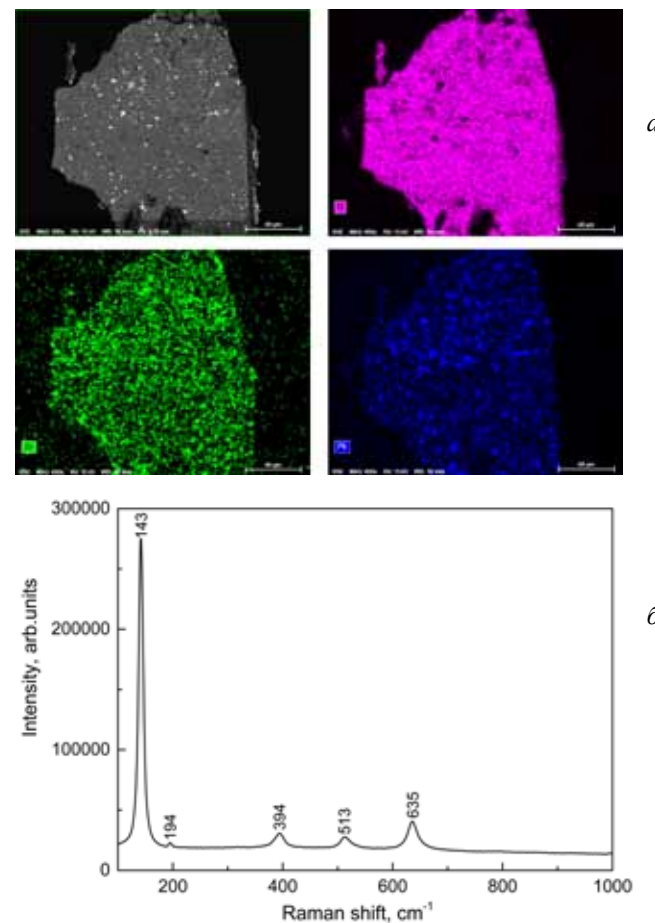
21. Виннер А. В. Масляная живопись и ее материалы / под ред. действ. чл. Акад. художеств СССР М. С. Сарьяна. 2-е изд., доп. [М.] : Профиздат, 1960. 96 с. (В помощь самодеятельному художнику.)

22. *Виннер А. В.* Материалы и техника живописи советских мастеров : Очерки. М. : Сов. художник, 1958. 205 с. : ил.; 27 см.
23. *Виннер А. В.* Материалы масляной живописи / А. В. Виннер ; под общ. ред. И. Э. Грабаря. М. : Искусство : 20-я тип. Союзполиграфпрома, 1950. 523 с.
24. *Виннер А. В.* Материалы масляной живописи / А. В. Виннер ; [под общ. ред. И. Э. Грабаря]. М. : Сварог и К, 2000. 477 с. (По изданию изд-ва «Искусство», М., 1956.)
25. *Виннер А. В.* Техника советской портретной живописи / А. В. Виннер, А. И. Лактионов. [М.] : Профиздат, 1961. 190 с. (В помощь самодеятельному художнику.)
26. *Гренберг Ю. И., Писарева С. А.* Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. СПб. : Лань ; Планета музыки, 2017.
27. *Гусев В. Н.* Акварель : [Состав и производство красок]. М. ; Л. : Гизместпром РСФСР, 1939. 76 с.
28. *Гусев В. Н.* Акварельные краски / В. Н. Гусев. М. : Гизместпром : тип. Профиздата, 1947. 94 с.
29. *Гусев В. Н.* Живописные краски и их производство / В. Н. Гусев, Ф. И. Рерберг, В. В. Тютюнник ; под ред. Ф. И. Рерберга ; Всерос. кооп. союз работников изобразительных искусств. М. : Всекохудожник : тип. изд-ва «Власть Советов», 1936. 182 с.
30. *Зборовский М.* Титановые белила – малярная краска будущего // Малярное дело. 1930. № 1–2. С. 45–49.
31. *Киплик Д. И.* Техника живописи / Д. И. Киплик. [6-е изд.] М. ; Л. : Искусство, 1950. (М. : 20-я тип. Союзполиграфпрома.) 504 с.
32. *Морозова Е. А., Кадикова И. Ф., Писарева С. А.* Титановые белила: что мы о них знаем? // Мат-лы IV Междунар. науч.-практич. конф. «Сохранение культурного наследия: исследования, реставрация, новые открытия». Санкт-Петербург, 12–14 ноября 2020 г. / Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина ; науч. ред. Ю. Г. Бобров ; сост. А. И. Шаманькова. СПб. : С.-Петербур. акад. художеств, 2021. С. 149–163.
33. Применение ИК-спектроскопии для анализа связующих красок в произведениях масляной живописи / авт. раздела И. А. Григорьева // Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. М. : Зеркало мира, 2010. С. 141–174.
34. *Рерберг Ф. И.* Как научиться писать маслом / Ф. И. Рерберг ; [предисл. : А. Рыбников]. М. ; Л. : Искусство, 1936. 88 с. (В помощь начинающему художнику.)
35. *Рерберг Ф. И.* Художник о красках / Ф. И. Рерберг. М. ; Л. : Изогиз, 1932. 193 с.
36. *Сланский Б.* Техника живописи : Живописные материалы : [пер. с чешского] / [примеч. А. Б. Зерновой и М. М. Гольдберга]. М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 378 с.
37. Сырье и полупродукты для лакокрасочных материалов : справочное пособие / под ред. М. М. Гольдберга. М. : Химия, 1978. 512 с.
38. *Тютюнник В. В.* Материалы и техника живописи. М. : Изд-во Акад. художеств, 1962. 207 с.
39. Художественные краски, масла, лаки, разбавители : каталог-справочник / Совет народного х-ва Ленинградского экономического р-на, Упр-е химич. пром-ти, Ленинградский завод художественных красок. Ленинград : Внешторгиздат, 1964. 120 с.
40. *Driel B. A., van, et al.* The white of the 20th century: An explorative survey into Dutch modern art collections / B. A. van Driel, K. J. van den Berg, J. Gerretzen, J. Dik // Heritage Science. 2018. Vol. 6 (16). DOI:10.1186/s40494-018-0183-4.
41. *Learner T. J. S.* A review of synthetic binding media in twentieth-century paints // The Conservator. 2000. Vol. 24 (1). P. 96–103. DOI:10.1080/01410096.2000.9995156.



1. Н. М. Ромадин. Весна. 1948. Общий вид картины

120



2. Исследование состава белого красочного слоя
в картине Н. М. Ромадина «Весна»:

а – СЭМ-изображение образца в режиме обратно отраженных
электронов и карты распределения титана (Ti), цинка (Zn)
и свинца (Pb) в пробе;

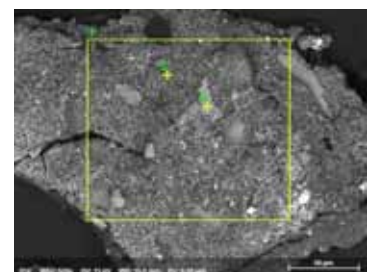
б – КР-спектр белого красочного слоя: в исследуемом образце
идентифицирован диоксид титана в форме анатаза
(пики 143, 194, 394, 513 и 635 см⁻¹)

121



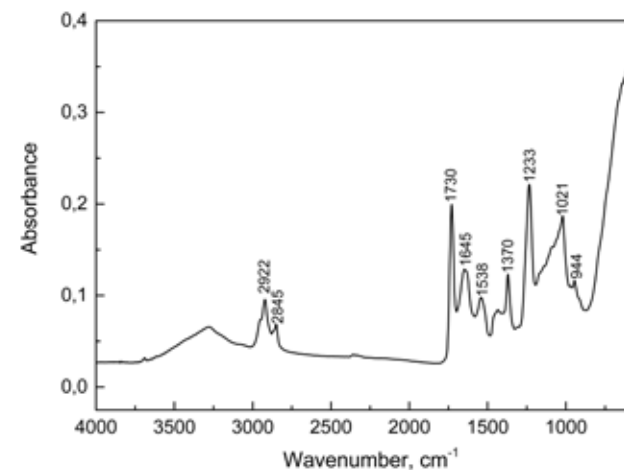
3. В. В. Ватенин. Красный натюрморт. 1971.
Общий вид картины

122



a

Spectrum	Na	Al	Si	P	S	Cl	Ca	Ti	Fe	Co	Zn	Cd	Pb
1	20.6	6.3	3.7	2.7	1.4	0.4	55.9	2.4	2.2	3.1	0.7	0.6	
2	2.9	3.8	2.4	2.2	1.0	0.6	84.9		1.8		0.3		
3			97.4						2.6				



б

4. Исследование состава белого красочного слоя
в картине В. В. Ватенина «Красный натюрморт»:

a – СЭМ-изображение образца в режиме обратно отраженных электронов с указанием областей анализа и элементный состав пробы (в ат. %) в указанных областях;

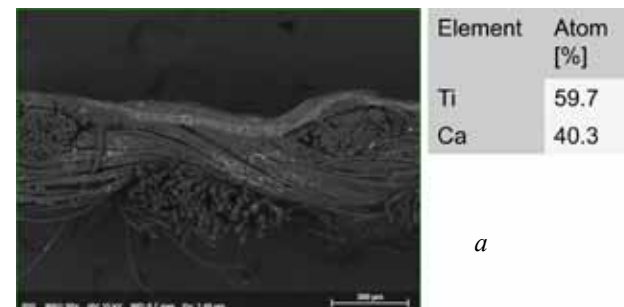
б – ИК-спектр образца: в качестве связующего вещества красочного слоя идентифицирован поливинилацетат (полосы поглощения 2922, 2845, 1730, 1370, 1233, 1021 и 944 см⁻¹); также в спектре зарегистрированы характеристические полосы поглощения белка животного происхождения (полосы поглощения 3080 (в виде плеча), 1645 и 1538 см⁻¹)

123

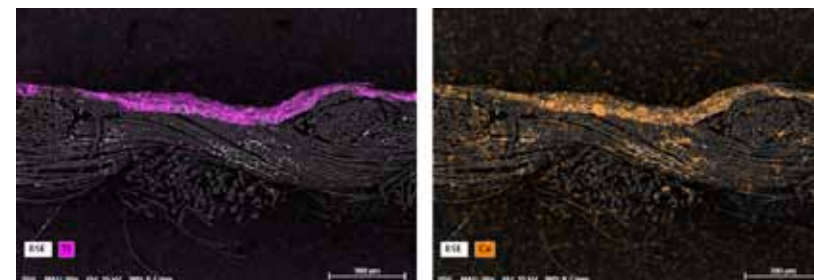


5. А. А. Мыльников. Ранняя весна. 1976
Общий вид картины

124



a



б

6. Исследование состава фабричного грунта
в картине А. А. Мышникова «Ранняя весна»:
a – СЭМ-изображение образца холста с грунтом
в режиме обратно отраженных электронов
и элементный состав грунта (в ат. %);
б – карты распределения титана (Ti) и кальция (Ca).
В составе грунта идентифицированы
титановые белила с мелом

125

Концепция «народного памятника» в культуре эпохи Николая I

Понятие «народный памятник» вошло в обиход в начале XIX в. для обозначения скульптурного монумента, который посвящается национальному герою – правителю, полководцу или выдающемуся деятелю – и создается на добровольные пожертвования, собранные со всех сословий повсеместно. В 1830–1840-х гг. понятие обогащается новым смыслом. Под влиянием идеи о просветительской роли городской скульптуры складывается представление о том, что замысел памятника должен быть ясен широкой публике. Получает обоснование негативная критика использования в монументальной скульптуре классицистических аллегорий. Кроме того, возникает идея о том, что городской памятник должен проектироваться соотечественником и отражать общепризнанную оценку исторической роли личности, которой памятник посвящен.

Ключевые слова: монументальная скульптура; народный памятник; народность; романтизм; Б. И. Орловский

Evgenia Klishevich

Concept of the “Public Monument” in the Cultural Context of the Epoch of Nicolas I

The concept of the “public monument” came into use in the early 19th century. It implied a sculptural monument dedicated to a national hero – a ruler, a military leader, or an outstanding person – and is created through crowdfunding by all classes of society. In 1830–40s, this concept was enriched with a new meaning. Under the impact of the conception of the educational role of urban sculpture, the idea had been conceived that monument’s message had to be clear to the general public. The negative attitude to classical allegories as obsolete

in the monumental sculpture was substantiated by the art critics. Besides they claimed that an urban monument had to be designed by a compatriot as well as to reflect a generally recognized appraisal of the personality represented by the monument.

Keywords: monumental sculpture; public monument; national character; Romantic movement; B. I. Orlovsky

Вопрос о национальном своеобразии русской культуры, ставший в эпоху романтизма предметом литературных и философских споров, затрагивал также и творчество мастеров искусства. Интерес к нему, как представляется, особенно явно выразился в критике архитектуры, где осуществление идеала народности связывалось с возрождением форм народного зодчества, и в утверждении русско-византийского стиля. Знаток архитектуры эклектики А. Л. Пунин отмечал, что дискуссия на эту тему «носила устный характер и почти не проникала на страницы газет и журналов тех лет», однако считал ее свидетельства, пусть даже редкие и отрывочные, чрезвычайно важным материалом для характеристики главных тенденций в искусстве 1830–1840-х гг. [31, с. 64]. Смысл народности в русской архитектуре рассмотрен в трудах Пунина [31, с. 54–66] и Е. И. Кириченко [15, с. 58–82]. Опыт исследования в этом направлении помогает определить подход для решения вопроса также в отношении монументальной пластики.

Нельзя сказать, что проблема народности не затрагивается в трудах, посвященных русской скульптуре. Однако здесь основное внимание ей уделяется лишь в рамках обзора некоторых академических программ. Так, например, народные мотивы традиционно отмечаются в парных композициях «Парень, играющий в бабки» Н. С. Пименова и «Парень, играющий в свайку» А. В. Логановского (1836, ГРМ), при этом народность отождествляется с изображением сцен из народной жизни и простонародных типов. Одновременно эти работы приводятся в качестве примера, чтобы показать отставание скульптуры от других видов искусства на пути к реализму в силу преобладания в методе скульптурного класса ориентации на античные образцы и штудирование обнаженной человеческой фигуры [17, с. 76–77; 32, с. 295–296].

С развитием полемики о народности совпал расцвет городской скульптуры: в николаевское время увеличилось число воздвигаемых памятников и число городов, удостоенных чести быть местом их установки; появились первые памятники писателям [33, с. 7]. Связь этих явлений примечательна. Ее изучение могло бы расширить представление о влиянии идеалов романтизма на искусство.

Выражение «народный памятник» было впервые употреблено Н. М. Карамзиным на страницах дебютного номера «Вестника Европы» в 1802 г. В последующем публицист развивал мысль о пользе городских памятников в поддержании престижа государства и в воспитании у людей «чувства народного». Он выражал убеждение в необходимости ставить памятники национальным героям в разных городах страны и первым подал идею о возможности привлекать к участию в создании монументов людей всех сословий со всех концов страны [16].

Введенное Карамзиным понятие в настоящее время используется в научной литературе для выяснения некоторых аспектов городской скульптуры XIX в. Так, О. Н. Майорова в статье о монументе «Тысячелетию России» писала, что употреблявшееся в XIX в. выражение «подразумевало по крайней мере две трактовки: памятник, воздвигнутый народом... и памятник, воздвигнутый народу» [22, с. 146]. Автор книги «Памяти памятников» С. А. Еремеева в главах, посвященных монументальной скульптуре, прибегала к заимствованию из обихода XIX в. определений «гражданский памятник» и «общественный монумент» [11, с. 26, 27]. Использование исследователями этих понятий основывается на самых общих представлениях, которые, безусловно, нуждаются в уточнении.

Как следует из культурологических исследований, понятие народности было осмыслено в литературной критике и философии эпохи Николая I, а более точно – в спорах между славянофилами и западниками 1840-х – 1850-х гг. [4, с. 122]. Предпосылками возникновения этой сложной проблемы были неприятие зарубежного влияния в отечественной культуре и рост патриотических настроений в период

наполеоновских войн. После декабристского восстания в трактовках понятия определились противоречия. Фольклор и обычаи стали пониматься как внешняя сторона явления, истинное же значение, не переставая быть предметом споров, все больше связывалось с неким началом, определяющим историческое развитие и характер культуры народа. Наблюдая за переменной в отношении к вопросу, историки русской культуры часто приводят высказывание Д. В. Веневитинова: «Народность отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, напитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера» [3, с. 247; 4, с. 114–115; 21, с. 58].

Приступая к анализу влияния этих идей в монументальной скульптуре, важно обратить внимание на трактовку сюжета об освобождении Москвы в 1812 г. в горельефе И. П. Витали на московских Триумфальных воротах (1829–1830). В этой ранней работе Витали проступает живое чувство – переживание художника, связанное с воспоминанием о военном времени. Использованный скульптором мотив апофеоза правителя решается в духе жанровой сцены: движения персонажей кажутся простыми и естественными, пафос прославления – незначительным.

Александр I изображен перед молодой женщиной, олицетворяющей Москву, к которой он протягивает руку. Его полуоборот, наклон головы, жест говорят об участливом внимании. Те же простота и мягкость отличают движение аллегорической фигуры. Женщина робко опустила взгляд и плавно протянула руку своему освободителю. Рядом показана припавшая на колени богиня Минерва. Задушевность, которой окрашено изображение сцены, наталкивает на сравнение «Москвы» в горельефе Витали с крестьянками на картинах А. Г. Венецианова или фарфоровой «Водоносной» С. С. Пименова, выразивших идеал «скромности и душевной чистоты», к которому тяготело сложившееся в период Отечественной войны 1812 г. представление об особых свойствах русского народа [19, с. 38–39; 29, с. 52].

Развитие идей о народном характере искусства можно проследить в дискуссии о задачах городского монумента, которая, как

о том свидетельствуют некоторые материалы биографии скульпторов, развернулась в 1830-х гг. В поле внимания авторов, посвящавших свои труды русской монументальной пластике, часто оказывается записка С. И. Гальберга, поданная в Совет Академии художеств в пояснение проекта памятника Н. М. Карамзину для Симбирска. В 1835 г. скульптор представил по заданию Совета два эскиза. На первом изображалась статуя Карамзина, который «стоит оперши скрижали своей истории на колонну», а на втором – фигура античной музы Клио [36, с. 15]. Гальберг тяготел к последнему, и его записка имела цель убедить, что в качестве главного украшения скульптурного монумента аллегорическая фигура имеет преимущество перед портретом.

Скульптор рассуждал: «Памятник славы – не есть памятник надгробный, ни просто портрет, для последнего достаточно одного верного лицеизображения, для первого необходимо выражение какой-либо мысли... Посему портрет не есть неременное условие для такого памятника...» [28, с. 125; 39, с. 31].

Этот документ приводится не только как свидетельство истории первого памятника Карамзину, но также для обоснования отказа Гальберга от участия в конкуренции с Б. И. Орловским за право проектировать и лепить статуи полководцев для площади перед Казанским собором [28, с. 126–127]. В 1829 г. Орловский и Гальберг были призваны к разработке проекта памятников М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли. По заданию конкурса героев войны необходимо было показать в «форменных мундирах» [1, л. 44]. Накануне этого Гальберг получил заказ на создание скульптурной группы в память об Александре I для села Грузино Новгородской губернии. Программа, составленная заказчиком памятника А. А. Аракчеевым, заключалась в интерпретации традиционных эмблем – Веры, Надежды и Милосердия. Задача аллегорической композиции больше отвечала направлению творчества Гальберга, чем та, в которой требовалось изображать портреты современников и «новейший костюм» [28, с. 121]. Очевидно, поэтому скульптор предпочел сосредоточиться на ней, а к конкурсу на статуи полководцев проявил равнодушие.

Гальберга и Орловского, которые должны были вступить в соперничество, можно назвать оппонентами по направленности творчества. Согласно оценкам историков русской скульптуры, «Полководцы» Орловского отмечают начало реалистического движения в монументальной пластике [13, с. 29; 28, с. 135–136; 39, с. 42]. Установленные перед Казанским собором статуи характеризуются как «портретные памятники», а сам ваятель в связи с их созданием – как один из первых «обновителей русской скульптуры» после кризиса классицизма [35, с. 62].

Признается, что созданные Орловским парные памятники неравноценны. В 1832 г., когда статуя Кутузова готовилась к отливке из бронзы и была близка к завершению статуя Барклая-де-Толли, скульптор прервал работу, поскольку был призван к участию в выполнении скульптурного декора Александровской колонны. За время перерыва глиняная модель фигуры Барклая-де-Толли поломалась, так что Орловский начал лепить ее заново. Считается, что второй вариант памятника отразил «более зрелую фазу» в развитии метода скульптора [28, с. 136]. В надписи на постаменте памятника отдана дань памяти о заслугах Барклая-де-Толли в Заграничных походах русской армии 1813–1815 гг. Однако, как о том говорит образное решение портретной статуи, показать триумф освободителя Европы не было целью Орловского. В большей степени его привлекал иной аспект. В повороте с отведенной назад и опущенной рукой, в нюансах мимики, в динамике складок плаща, которым охвачена фигура, он выразил драму первого главнокомандующего Отечественной войны 1812 г.

Письменные свидетельства, которые могли бы дать представление о взгляде Орловского на задачи монументальной скульптуры, немногочисленны. Сохранилось письмо, в котором, обосновывая целесообразность использования для пьедесталов гранита, как камня, отличающегося особой прочностью, скульптор пишет: «...монументы, которые делаются в честь победителям врагов России, должны переходить в века» [1, л. 63].

Интересное суждение Орловского содержится в записке, связанной с конкурсом на скульптурную композицию, которой

предполагалось увенчать Александровскую колонну. Руководившая строительством колонны комиссия обратилась к экспертам – мастерам скульптуры, живописи и архитектуры – с вопросом о выборе из двух вариантов композиционного решения – с одной фигурой ангела у креста или с двумя фигурами. Орловский, выступавший в конкурсе как автор одного из эскизов, был также призван к участию в обсуждении и по требованию комиссии письменно изложил свою позицию.

Как показывает сравнение записок, поданных участниками голосования, сторонников проекта двухфигурной композиции объединяло убеждение в необходимости соблюдения принципа симметрии, который соответствовал назначению скульптуры подчеркивать конструкцию архитектуры. Варианту однофигурной композиции отдавали предпочтение те, кто считал наиболее важным создать образ, способный вызвать в зрителе отклик. В записках голосовавших содержались суждения о том, что «идея... представления одного ангела более действует на воображение столь достойного памятника, нежели два ангела» [2, с. 120], «эмблема должна быть первым выражением памятнику» [2, л. 114], тогда как «мысль... группы не столь разительна» [2, л. 119 об.].

Орловский писал так: «Ежели цель монумента – увековечить память драгоценную отечеству, то событие необыкновенное, великое, и ежели цель аллегорического изображения, долженствующего украшать оный, есть выразить и передать память сего современникам и потомству, то необходимо, чтобы мысль аллегории сей была выражена ясно, свойственно и прилично веку нашему и понятию народному» [2, л. 126]. Отметим некоторое сходство этих слов с аргументом, который в 1825 г. использовал литературный критик Н. А. Полевой в опровержение разговоров о том, что пушкинский «Евгений Онегин» копирует «Дон Жуана» Дж.-Г. Байрона: «Народная (nationale) словесность берет у воображения то, что сильнее говорит уму и характеру народа» [30, с. 21].

Установленная Орловским ориентировка на «понятие народное» в большой степени была обусловлена тенденцией к привлечению общества к активному участию в художественной жизни.

В 1820-х гг. опыт создания памятника Ришелье для Одессы положил начало традиции проектирования памятников в городах империи по инициативе какого-либо местного общества или круга единомышленников [11, с. 24]. Памятники сооружались при поддержке государства, но также, традиционно, за счет добровольных взносов. Для того чтобы повысить интерес публики к проводившимся мероприятиям, распространялись гравюры с изображением будущих скульптурных произведений; в связи с проектом памятника Ломоносову с той же целью была издана ода [14, с. 357]. Значение «народного памятника» определялось усердием граждан в сборе пожертвований на его осуществление. В свою очередь, образное решение такого, созданного на народные деньги, монумента должно было отвечать ожиданиям общественности.

Г. Ю. Стернин замечал, что в образе ангела на Александровской колонне как в эмблеме эпохи сосредоточились многие явления культуры [34, с. 55]. Мотив статуи взят из круга христианских символов, и это говорит о росте религиозных настроений в начале 1830-х гг. [34, с. 55]. Добавим к этому, что проектирование декоративного убранства колонны совпало по времени с формированием новой правительственной идеологической программы. В 1832 г. в своем отчете о ревизии Московского университета товарищ министра народного просвещения С. С. Уваров выразил мысль о необходимости опоры на «истинно русские охранительные начала православия, самодержавия и народности» [23, с. 140]. Вскоре эти слова переросли в манифест, который был издан в «Журнале Министерства народного просвещения».

Можно предположить, что решение изобразить на вершине Александровской колонны ангела восходит к идеям автора патристических манифестов Отечественной войны А. С. Шишкова. В 1813 г. Шишков был призван рассмотреть проект Оленина для выпуска двух памятных медалей в честь победы над Наполеоном. Отзываясь об эскизе, он предложил исправить изображение на реверсе одной из медалей так, чтобы фигура, побивающая змея, представляла «не гения России, а Ангела покровителя оной» [26, с. XXVI].

Присмотримся к созданной Орловским композиции. Его «Ангел» стоит, опершись на одну ногу и с видимым спокойствием удерживается на вершине полусферы. Одной рукой он указывает на небо, другой придерживает крест, подножие которого оплетено змеей. Фигура ангела как будто охвачена легким ветром, взволновавшим край хитона и обнажившим босые ноги. Вестник исполнен чувства торжества. Вместе с тем в его жесте есть и некоторая сдержанность. Крылья Вестника чуть подняты, но не расправлены, голова опущена, глаза почти полностью скрыты веками. Кажущаяся бесстрастность ангела говорит о величии. Но стоит сравнить его, например, с фигурой Славы в колеснице над аркой Главного штаба (1828) или с «Летящей Победой» Х. Д. Рауха на парных триумфальных колоннах, украшающих Конногвардейский бульвар (1844), которые так же воплощают идею величия и торжества, чтобы отметить в замысле Орловского особое направление. Впечатление силы, которое производит персонаж статуи, тонко сочетается с образом не то задумчивости, не то кротости.

Безусловно, было бы несправедливо сводить созданный скульптором художественный образ к иллюстрации лозунга, но нельзя и отрицать его согласованность с ценностями, которые провозглашала идеология правительства и которые в определенном смысле противопоставлялись идеалу рафинированности и аристократизма. [23, с. 142]. Вновь, как в произведениях, вдохновленных 1812-м годом, в «Ангеле» Орловского мы ощущаем отзвук идеи о природной скромности и простодушии русских людей, которая продолжала развиваться в рассуждениях о национальном характере в эпоху Николая I и позднее [12, с. 79; 38, с. 85–87].

Требование соответствия «понятию народному», с которым Орловский связывал выполнение городского монумента, не могло не затронуть вопрос об использовании классических аллегорий. Спор между участниками жюри в конкурсе на украшение Александровской колонны коснулся смысла изображения змеи под ногами ангела. С одной стороны, использование этого символа казалось хорошим средством «усилить смысл программы», основанной на образах Священного Писания [2, л. 122 об.], с другой,

как считалось, – оно вело к двусмысленности содержания. В связи с этим И. П. Мартос привел пример того, как изображение змеи на памятнике Петру I Фальконе породило у обывателей неверные толкования [2, л. 105].

Факт признания Мартосом необходимости изображения в памятнике только тех символов, которые будут понятны широкой публике, заслуживает отдельного внимания. В подходе Карамзина, с публикациями которого мы связываем истоки рассматриваемой концепции, обнаруживается некоторое противоречие, свидетельствующее о том, что на начальном этапе понятие «народный памятник» было не вполне осмыслено. Так, издатель «Вестника Европы» хотел, чтобы сооружение монументов в память о великих согражданах было делом всего народа, однако при этом, как отмечал, например, Ю. М. Лотман, «народ» в его рассуждениях, как правило, был «представлен просвещенным меньшинством» [20, с. 236]. Оценки Карамзина как критика монументальной скульптуры дают представление о том, что в его вкусе были произведения, которые требовали от зрителя подготовки, т. е. были ориентированы на круг образованной интеллигенции [16, с. 148–149].

Благодаря публичным выступлениям В. Г. Белинского слово «народ» в 1840-х гг. уже более определенно стало употребляться в значении «низшего, наиболее многочисленного... слоя нации» [4, с. 116]. С этим согласуется перемена в отзывах на городские памятники. Выразительно сопоставление двух высказываний о памятнике Минину и Пожарскому – Белинского 1829 г. и содержащегося в очерке «Москва середины 1840-х годов» К. А. Полевого. Первое исполнено восторга перед произведением «волшебного резца» скульптора, которое, как уверен молодой публицист, всегда будет «воспламенять любовь к родине в сердцах своих потомков» [5, с. 31]. Второе передает обеспокоенность тем, действительно ли памятник оказывает на москвичей то самое нравственное влияние, которое имели в виду его создатели [25, с. 151].

В эпоху Николая I писатели стали примечать простонародные присказки и поговорки, посвященные, в частности, и монументальной скульптуре. Впервые известность памятников в среде

городских жителей обратила на себя серьезное внимание и была осмыслена как художественная проблема. С 1854 г. вел тетрадь для изучения городского фольклора А. Н. Островский. Им была записана относящаяся к 1830-м – 1840-м гг. пословица, являющаяся наиболее ранним из известных нам свидетельств народного интереса к памятнику на Красной площади: «Борода-то Минина, а совесть-то глиняна» [25, с. 148].

Одновременно наступало разочарование в том, что создававшиеся по аллегорическим программам Академии художеств памятники оставались непонятными большинству людей и потому не решали своей просветительской задачи. В 1844 г. поэт Н. М. Языков писал о толках, порожденных статуей Клио в памятнике Карамзину, казавшейся то ли дочерью историка, то ли женой [36, с. 19]. В 1856 г. молодой литератор С. В. Максимов записал, как проезжая мимо Соборной площади в Архангельске, спросил извозчика, знает ли тот, кого изображает скульптурная группа памятника Ломоносову, и тот, имея в виду фигуру ученого, ответил: «Колдун надо быть какой» [8, с. 24].

Очевидно, именно это осознание оторванности ранней городской скульптуры от реальной жизни побудило в свое время комитет по сооружению памятника А. С. Пушкину отказаться от предложения Академии оказать помощь в виде экспертной оценки проекта в 1874 г. [10, с. 42–43] и специально требовать от скульпторов, принимавших участие в конкурсе, избегать второстепенных изображений «какого бы ни было содержания» и сосредоточиться на выражении характерного в облике поэта [10, с. 24].

В Николаевскую эпоху концепция «народного памятника» приобрела, наконец, еще один важный аспект. Сложилось ясное понимание того, что монумент, который сооружается во славу нации и государства, не может производиться иностранцем. В художественной жизни России 1820-х–1830-х гг. иностранные художники еще сохраняли большое влияние. Заказ на памятники Кутозову и Барклаю-де-Толли первоначально, то есть в 1822 г., «миновал петербургскую Академию художеств» [35, с. 48] и был дан Э.-Ш. фон дер Лауницу, и только в 1828 г. после неудачи курляндца

для осуществления проекта был организован конкурс в Петербурге. Немецкие мастера пользовались авторитетом как представители направления в монументальной пластике, с которым связывался расцвет жанра городских памятников в первой половине XIX в. Публицисты 1830-х гг. признавали их «пионерами современной... скульптуры» и с особым вниманием следили за событиями художественной жизни Германии [18, с. 44].

Недовольство преимущественно иностранных мастеров в конкуренции за государственные заказы приводило к открытым конфликтам при создании декоративного убранства фасадов Исаакиевского собора (1835–1855) [40, с. 49] и Нового Эрмитажа (1845–1852) [9, с. 384]. В отношении городских памятников апология отечественной художественной школы имела особенный смысл. Складывалось представление, что создатель памятника должен мыслить, как гражданин и патриот, а его искусство должно утверждать ценности всего народа. Первый крупный мастер городской скульптуры, представлявший петербургскую Академию художеств, Мартос входил в круг литераторов, участвовал в заседаниях Российской Академии и состоял в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств [14, с. 355]. Пример его творчества возвысил статус скульптора. Теперь в своей профессиональной сфере скульптор не ограничивался выполнением технических задач и образованием учеников, но также участвовал в решении вопросов взаимосвязи искусства и общества, выражал свои идеи, иногда защищая их в споре с Советом Академии, строительными комиссиями, министерствами. Оригинальными взглядами на современное направление искусства, принципиальностью отличалась и творческая личность Орловского [28, с. 129].

Идея о миссии «художника-гражданина» была ясно выражена в сообщении журнала «Иллюстрации» о немецком памятнике Гёте, опубликованном в 1845 г. Патриотам Франкфурта-на-Майне пришла мысль увековечить память о поэте-земляке, и они решили создать для города памятник. Выполнить статую доверили знаменитому скульптору Милана Помпео Маркеше. Модель работы итальянского мастера была отвергнута, после чего заказ был передан

Л. фон Шванталеру. На взгляд обозревателя «Иллюстраций», Маркезе не мог справиться со своей задачей уже потому, что был для заказчиков иностранцем и ему «неизвестны были ни отношения Гёте к Германии, ни даже, может быть, его сочинения». В вылепленной им фигуре «недоставало того верного характеристического выражения, по которому всякий немец мог бы узнать <...> своего любимого поэта» [27, с. 282].

Согласно выраженному здесь взгляду, профессиональный опыт и образование скульптора городского памятника недостаточны для того, чтобы его произведение смогло пробудить в зрителе патриотический дух. Его творчество непременно должно питаться гражданским чувством. Мнение автора статьи о немецком памятнике отражает сложившееся в философии романтизма представление о природе творчества. Вот как его выразил философ А. С. Хомяков: «Не из ума одного возникает искусство. Оно не есть произведение одинокой личности и ее эгоистической рассудочности. В нем сосредоточивается и выражается полнота человеческой жизни с ее просвещением, волею и верованием. Художник не творит собственную свою силою: духовная сила народа творит в художнике. Поэтому очевидно, что всякое художество должно быть и не может не быть народным» [38, с. 137–138]. А вот слова А. И. Герцена, который, несмотря на свою оппозицию по отношению к славянофилам, в этом вопросе с ними соглашался: «Поэт и художник в истинных своих произведениях всегда народен. Что бы он ни делал, какую бы он ни имел цель и мысль в своем творчестве, он выражает, волею и неволею, какие-нибудь стихии народного характера и выражает их глубже и яснее, чем сама история народа» [7, с. 368].

Чтобы понять, какое реальное воздействие имела эта идея, стоит вновь обратиться к памятнику Барклаю-де-Толли перед Казанским собором. Анализ данной Орловским портретной характеристики обычно побуждает искусствоведов к сравнению статуи с образом фельдмаршала в стихотворении Пушкина 1935 г. [28, с. 136; 35, с. 93–95; 39, с. 42]. Поэт посетил Военную галерею в Зимнем дворце, где на него произвел впечатление портрет Барклая-де-Толли работы Дж. Доу. Он был поражен, насколько верно портретист передал

выражение грусти, вызвавшее в его памяти несчастливую судьбу великого полководца. Едва высказанное сомнение «свою ли точно мысль художник обнажил» обнаруживает догадку Пушкина о том, что сам он понял героя глубже, чем английский художник. По замечанию Г. Г. Таракановского, во взгляде поэта живописный портрет приобрел значение, какое Доу ему не придавал [35, с. 94].

Если сопоставление пушкинского «Полководца» с картиной Доу наталкивает на выявление различий, то сопоставление его же со скульптурным памятником у Казанского собора заставляет говорить о единстве. Два произведения – поэтическое и скульптурное – близки по мысли, которую они выражают. В свою очередь, их невозможно представить в отдельности от взгляда, который был принят в обществе вообще и согласно которому победу России над Наполеоном в наибольшей степени предрешили действия русской армии в 1812 г., в том числе и ее отступление. Когда Пушкина на торжестве открытия памятника в 1880 г. чествовали как «народного поэта», в одной из торжественных речей говорилось о том праве на народную память, которую ему дало правдивое, оказавшее влияние на мысли людей изображение Барклая-де-Толли [6, с. 231].

Может быть, именно в силу убеждения в том, что «народные памятники» создаются народом, личность художника традиционно оставалась в тени. В торжественных речах на открытие памятника Пушкину не звучало имя А. М. Опекушина [6], в речи на открытие памятника Г. Р. Державину обойден вниманием Гальберг [37]. Характерна брошюра, изданная по случаю установки Александровской колонны. В ней мы читаем подробное сообщение о вырубке колонны из камня и лишь единожды встречаем сделанное как бы мимоходом упоминание о заслуге О. Р. Монферрана: «Честь и слава Русскому народу! Честь и слава и художнику, который возымел мысль предложить подобную громаду на памятник великому, единственному государю, и подал русским повод, и случай восторжествовал над всеми сопряженными с сим подвигом затруднениями!» [24, с. 48–49].

Итак, понятие «народный памятник», возникшее в художественной критике начала XIX столетия, в 1830–1840-х гг. обогатилось

идеями о том, что автором памятника должен быть отечественный мастер. Получило обоснование требование ясного содержания: памятник, воздвигаемый на всеобщие пожертвования, должен выражать общепринятый взгляд на события истории, а его образное решение должно быть понятным неискушенному зрителю. Наиболее полно эта концепция воплотилась в творчестве Орловского, которого можно назвать крупнейшим мастером городской скульптуры николаевского времени.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 472. Оп. 12. Д. 68. О памятниках для фельдмаршалов князя Кутузова и Барклая-де-Толли.
2. РГИА. Ф. 1311. Оп. 3. Д. 43. О составлении модели фигуры Ангела.
3. *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. М. : Институт русской цивилизации, 2014.
4. *Бадалян Д. А.* Понятие «народность» в русской культуре XIX века // Исторические понятия и политические идеи в России XVI–XX веков. СПб. : Изд-во Европейского университета, 2006.
5. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. XI. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1956.
6. *Булгаков Ф. И.* Венки на памятник Пушкину. Адреса, телеграммы, приветствия, речи, чтения и стихи по поводу открытия памятника Пушкину. СПб. : тип. и хромолит. А. Траншеля, 1880.
7. *Герцен А. И.* Былое и думы: Исповедь. М. : Захаров, 2003. 969 с.
8. *Гундакова Л.* Объект культурного наследия федерального значения «Памятник М. В. Ломоносову». Историческая справка. 2011 // Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова. URL: https://narfu.ru/lomonosov/mem_arh.pdf (дата обращения: 15.02.21).
9. *Давыдова Л. И.* К истории создания статуи Винкельмана на главном фасаде Нового Эрмитажа в Петербурге // *Συστάτια*. Сборник статей памяти Ю. В. Андреева. СПб. : Алетейя, 2000. С. 379–386.
10. *Давыдова О. А.* Увековеченный в бронзе : Пушкиниана скульптора Александра Опекушина. М. : МИК, 2016.
11. *Еремеева С. А.* Памяти памятников. М. : Издательский центр Рос. гос. гуманитарного ун-та, 2015.
12. *Захарова О. Ю.* Светские церемониалы в России XVIII – начала XX в. М. : Центрполиграф, 2003.

13. Из бронзы и мрамора. Л. : Художник РСФСР, 1965.
14. *Карпова Е. В.* Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. СПб. : Искусство-СПб., 2009.
15. *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М. : Искусство, 1978.
16. *Клишевич Е. А.* Николай Карамзин у истоков традиции создания городских памятников // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 58: Художественное образование. Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2021. С. 145–157.
17. *Кривдина О. А., Тычинин Б. Б.* Обнаженная натура в российской скульптуре середины XIX века // Петербургские искусствоведческие тетради. 2018. Вып. 48. С. 76–82.
18. *Кривдина О. А., Тычинин Б. Б.* Размышления о скульптуре. СПб. : Северная звезда, 2010.
19. *Крюкова И. А.* Русская скульптура малых форм. М. : Наука, 1969.
20. *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. СПб. : Азбука, 2015.
21. *Мазур Н. Н.* Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стенфорде, 1999 : материалы и исследования. М. : ОГИ, 2001. С. 54–105.
22. *Майорова О. Н.* Бессмертный Рюрик // Новое литературное обозрение. 2000. № 43 (3). С. 137–165.
23. *Мартынов В. А.* Эпизод из жизни «русской идеи». Омск : Омский гос. ун-т, 2011.
24. МонуMENT Александру благословенному, или Подробное описание колонны, воздвигнутой в память незабвенного монарха, 30 августа 1832 года. СПб. : тип. К. Вингебера, ценз. 1833.
25. *Муравьев В. Б.* История Москвы в пословицах и поговорках. М. : Алгоритм, 2007.
26. *Оленин А. Н.* Опыт о правилах медальерного искусства / вступ. ст. В. М. Файбисовича. СПб. : Альфарет, 2009.
27. Памятник Гёте во Франкфурте-на-Майне // Иллюстрация. 1845. Т. I. № 18. С. 281–282.
28. *Петров В. Н.* Избранные статьи о русском искусстве XVIII–XX вв. М. : Советский художник, 1978.
29. *Петрова Е. Н.* Степан Степанович Пименов. 1784–1833. Л. ; М. : Искусство, 1958.
30. *Полевой Н. А., Полевой К. А.* Литературная критика: статьи и рецензии. 1825–1842. Л. : Художественная литература, 1990.

31. *Пунин А. Л.* Архитектура Петербурга середины XIX века. Л. : Лениздат, 1990.
32. *Рязанцев И. В.* Скульптура // История русского искусства. В 22 т. Т. XIV. М. : Гос. ин-т искусствознания : Северный паломник, 2011.
33. *Сокол К. Г.* Монументальные памятники Российской империи. М. : Вагриус Плюс, 2006.
34. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. М. : ГАЛАРТ, 2005.
35. *Таракановский Г. Г.* Скульптор Б. И. Орловский. Тула : Приокское кн. изд-во, 1986.
36. *Трофимов Ж. А.* Симбирский памятник Н. М. Карамзину. М. : Россия молодая, 1992.
37. *Фойгт К. К.* Речь при открытии в Казани памятника Г. Р. Державину. Казань : тип. Казан. ун-та, 1847.
38. *Хомяков А. С.* О старом и новом: статьи и очерки. М. : Современник, 1988.
39. *Шурыгин Я. И.* Борис Иванович Орловский. Л. ; М. : Искусство, 1962.
40. *Якирина Т. В., Одноралов Н. В.* Иван Петрович Витали. 1794–1855. Л. ; М. : Искусство, 1960.

Руины на бумаге. К истории восстановления царскосельских дворцов

В статье впервые освещена неизвестная прежде роль художников – выпускников и студентов ленинградской Академии художеств – в самом начале восстановления царскосельских дворцов из руин в первые годы после освобождения г. Пушкина от немецко-фашистской оккупации (1944). Зарисовки и живописные этюды руин и поврежденных интерьеров дворцов работы А. В. Васильева, Н. Л. Веселовой, Ю. Н. Тулина и И. А. Михрянца, на которых в художественной форме были зафиксированы последствия недавней оккупации, стали первым этапом в многолетнем процессе реставрации петербургских памятников. В собрании ГМЗ «Царское Село» хранятся 33 листа этих художников.

Ключевые слова: руины; г. Пушкин; дворцы; реставрация; восстановление; культурное наследие; рисунки; живописные этюды; Академия художеств

**Larisa Bardovskaya,
Irina Raspopova**

Ruins on Paper. On History of the Tsarskoye Selo`s Palaces Restoratio

The issue sheds a new light on the unknown before fact: participation of the academic artists – both graduated and still students, in the restoration of the Tsarskoye Selo palaces during first years after the liberation of the city of Pushkin in 1944. Drawings and sketches in color made by Vasiliev, Veselova, Tulin and Mikhranyan should be valued now as the artistic documentation of

the war damages. Their work had been an initial step in the long-term process of the revival of the Saint-Petersburg historical heritage. There are 33 pieces of their art works kept in the collection of the Tsarskoye Selo museum now. *Keywords:* Ruins; city of Pushkin; palaces; restoration; cultural heritage; revival; drawings; color sketches; Academy of Arts

77 лет назад отгремели последние залпы Великой Отечественной войны. Сразу после освобождения жители Пушкина невероятными усилиями начали возвращать из небытия свой прекрасный город. Знаменитые царскосельские архитектурно-парковые ансамбли лежали в руинах. Сегодня наши современники, любуясь их красотой, постепенно начинают забывать о подвиге тех, кто начинал по крупицам восстанавливать дворцы.

В годы оккупации из города были выселены все жители, многие расстреляны или отправлены в лагеря. В Екатерининском и Александровском дворцах располагались казармы вермахта, а также испанских бригад, в Zubovskom корпусе находилось отделение гестапо. Практически не сохранилось документальных свидетельств о том, что происходило тогда в Пушкине и его дворцах. Есть лишь краткие упоминания в мемуарах немецких оккупантов и коллаборационистов, небольшое число фотографий немецких солдат и офицеров на фоне дворцов и в их интерьерах. Этими документами исследователи стали располагать лишь в последние годы.

В январе 1944 г. в г. Пушкин начали возвращаться музейные работники. Первым делом они приступили к обследованию дворцовых руин, делая свои записи и обмеры одновременно с саперами, которые разминировали дворцовые территории. Предполагалось, что эти материалы лягут в основу рукописи «Незнакомый Пушкин», которая так и не была издана.

Главный архитектор Ленинграда Николай Варфоломеевич Баранов¹, оказавшись в Пушкине на следующий день после освобождения города, записал в дневнике свои впечатления: «25 января. Мы едем в „эмке“ с Александром Ивановичем Гегелло². Нас сопровождает капитан инженерных войск фронта. Еще вчера он участвовал в боях за Пушкин. Мы пересекли бывшую линию фронта. С поля еще не успели убрать трупы фашистов. Проехали Египетские

ворота... Памятник изрешечен осколками и взрывными пулями. Направо от ворот печальной грудой развалин возвышались остатки Федоровского городка... от многих корпусов остались только обгорелые бесформенные куски кирпичной кладки. Впереди открывалась та же мрачная картина: десятки черных дымовых труб... черные провалы окон в разрушенных каменных зданиях. Улицы были безлюдны.

Мы подъехали к Александровскому дворцу... увидели искорверканные фасады. Перед чудесной дворцовой колоннадой... раскинулось обширное военное кладбище немцев... внутри дворец оказался опустошенным... он был превращен в казарму солдат испанской „голубой“ дивизии... с тяжелым чувством мы покинули дворец, но оказалось, что впереди нас ждали еще более тягостные впечатления... некогда блестящий Екатерининский дворец сейчас страшен – большая его часть была без крыши, торчали многочисленные стояки печных труб и зияли опаленные пожарами оконные проемы. Войдя в первый этаж, мы увидели большую полутонную авиабомбу... гитлеровцы разместили десять таких чудовищ, соединенных с часовым механизмом. Взрыв дворца должен был довершить изуверство варваров XX века, но стремительное наше наступление сорвало преступный план фашистов. Здесь находились казармы. Дворцовая церковь... интерьер небольшого зала, прекрасный живописный плафон и роскошный, в стиле барокко, резной, сияющий позолотой иконостас. Глубокий бархатный кобальт стен церкви чудесно сочетался с белыми вставками, золотом витых колонн. Теперь мы увидели жалкий ее скелет. Все живописные полотна – плафон и иконы – были варварски вырваны из своих обрамлений, и сырой ветер, проникающий через амбразуры окон, раздувал клочья холста... вся эта архитектурная сказка превращена в печальное, разгромленное, занесенное снегом кладбище архитектуры, живописи и скульптуры. Над десятками... парадных залов, главной лестницей, Янтарной комнатой, Тронным залом и антикамерами не было крыши, и январское мрачное небо нависло над мертвым дворцом. Проехали по почти полностью разрушенным улицам Пушкина. Зрелище страшного опустошения сжимало сердце...» [2, с. 144–145].

Через две недели после освобождения города в него стали возвращаться люди и уже в феврале приступили к разбору завалов, организации жилья и быта. Начались консервация сохранившихся элементов отделки, сбор фрагментов архитектурного декора, поиски похищенных из дворцов предметов, которые были разбросаны в парках по пути бегства оккупантов. Так был заложен фундамент будущих реставрационных работ по воссозданию дворцов, которые и сегодня еще не завершены.

В марте 1944 г. в только что созданную Дирекцию дворцов-музеев и парков г. Пушкина были направлены по заданию Государственной инспекции по охране памятников (ГИОП) молодые специалисты, чтобы зафиксировать состояние архитектурных ансамблей, вернее, того, что от них осталось. Это художники Александр Васильев³, Нина Веселова⁴, Ия Михранянец⁵, Юрий Тулин⁶ и фотографы М. А. Величко⁷, С. Г. Гасилов⁸, И. А. Наровлянский⁹. В их рисунках, набросках, акварелях и фотографиях с художественной убедительностью и документальной точностью предстала удручающая картина разрушений. Многим тогда казалось, что возродить дворцы уже будет невозможно.

Тулин и Веселова в это время были еще студентами Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ (ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина). Тулин приступил к зарисовкам в Пушкине в апреле 1944 г., а в мае к нему присоединилась Веселова – его однокурсница. Михранянец уже в довоенное время принимала участие в различных научных экспедициях, во время которых делала многочисленные натурные рисунки, отличавшиеся документальной точностью. Эту специфическую художественную манеру она привнесла в свои царскосельские зарисовки. Несомненно, самым опытным был архитектор-художник Александр Викторович Васильев. Он появился в Пушкине осенью 1944 г. и координировал работу художников и архитекторов, выполнявших обмеры зданий. В этот период Васильев создал немало архитектурных зарисовок разрушенных дворцовых зданий. Позднее на их основе был выпущен альбом литографий, а в 1960-х гг. многие листы использовались

в качестве иллюстраций в книгах по истории г. Пушкина. Это дает нам основание считать Васильева своего рода продолжателем традиций П. А. Шиллинговского, запечатлевшего руины после-революционного Петрограда в серии гравюр на дереве «Петербург. Руины и возрождение» (1923), и С. Б. Юдовина, создавшего блокадную серию линогравюр (1941–1947).

Художники стали фиксировать состояние руин еще до того, как в 1945 г. начал осуществляться государственный план восстановления Ленинграда и его пригородов с их архитектурно-парковыми ансамблями и здравницами. Художники были ограничены в использовании материалов – работали в технике рисунка карандашом и тушью на простой бумаге, часть работ выполнена в технике акварели и гуаши. Все художественные материалы были строго лимитированы и доставались с большим трудом.

Художники жили вместе с музейными сотрудниками в двух квартирах Дежурных конюшен, в Кухонном корпусе Александровского дворца и в парковом павильоне «Адмиралтейство». Кровли в этих зданиях были наскоро подправлены, окна забиты фанерой, старые печи, которые, к счастью, сохранились, были наскоро отремонтированы. Около них грелись все работающие в дворцовых руинах сотрудники. Здесь же обсуждались и дорабатывались композиции эскизов и зарисовок, выполненных на натуре. Мастерской для них была улица, где за долгие часы работы на холоде застывали краски, из-за чего их с трудом удавалось нанести на бумагу. Художники голодали и замерзали, согревала и поддерживала их только вера в то, что они занимаются важным делом – созданием документальной хроники своей эпохи. Прямо на их глазах постепенно с каждым месяцем чудовищные руины, которые художники увидели в первые дни, начинали уходить в прошлое: сохранившиеся фрагменты зданий очищались от завалов и мусора, воронки от бомб заполнялись щебнем и землей. Природа брала свое – уже весной 1944 г. цветы сирени и жасмина стали скрывать следы жестоких разрушений.

Сюжеты для зарисовок выбирались совместно. Сотрудники музея рекомендовали нужные им фрагменты интерьеров и фасадов Екатерининского дворца, Камероновой галереи, Агатовых комнат,

Белой башни, Концертного зала и других объектов. Всеобщее внимание привлек живописный этюд Юрия Тулина «Атлант у Парадной лестницы», выполненный в технике гуаши. Он был одобрен всем музейным коллективом и занесен в инвентарную книгу под № 1ПП (опись парковых павильонов). Полуфигура атланта на фоне искореженной стены дворца была воспринята всеми как символ перенесенных страданий. Подобно людям, пережившим войну, он несет на своих плечах вечную ношу испытаний. Его сильное тело изранено и разбито пулями и осколками снарядов, уничтожен картуш, к которому обращен указующий перст атланта. Взгляду зрителя, следующему за ним, должен был бы предстать пышный декор роскошных залов дворца, но вместо этого открывалось лишь высокое небо и обломки обгорелых стен. Внизу, на ступенях лестницы пробивается молодая изумрудная зелень прорастающей травы.

Зарисовки художников, задуманные как фиксация военных разрушений, приобрели со временем не только ценность документа своей эпохи. В них современный зритель находит ту художественную убедительность, которая заставляет почувствовать и эмоционально воспринять смысл того, что такое блокада, оккупация, война и цена победы. Во всех работах – живописных у Тулина, легких, почти прозрачных у Веселовой, более детальных и строгих у Васильева и тонально-пластичных у Михранянц – ощущается характерное живописно-поэтизированное восприятие руин.

Живописные этюды Камероновой галереи, часть из которых написаны совместно Тулиным и Веселовой, несут в себе жизнеутверждающий заряд. В них не сразу заметны разрушения, возможно потому, что их заслоняют заросли цветущей сирени. Зрителю кажется, что перед ним пейзаж мирной жизни. И только всмотревшись внимательно, он видит разбитые колонны, куски штукатурки на полу, окна без стекол. Но яркая сирень передает зрителю оптимистическое настроение молодых и сильных художников.

Графическая серия Ии Михранянц, исполненная карандашом в сочетании с тушью, вошла в число самых узнаваемых произведений о городе Пушкине. Ее работы этих лет приобрели

широкую известность и постоянно используются на выставках. В послевоенные года она продолжила сотрудничество с Екатерининским дворцом-музеем, выполняя пейзажи г. Пушкина по заказу музея. Произведения Михранянц были представлены в 1949 г. на выставке «История города Пушкина» в павильоне «Концертный зал» посреди Екатерининского парка.

Однако впервые результаты работы художников были показаны уже в июне 1944 г. на маленькой экспозиции в так называемой Пушкинской комнате в Лицее. Через год, 17 июня 1945 г., в Лицее была открыта большая выставка, посвященная лицейским годам жизни поэта А. С. Пушкина, где были представлены этюды Юрия Тулина. Над созданием выставки «Пушкин-лицеист» трудилась Елена Сергеевна Гладкова (1909–1981), пришедшая в 1944 г. восстанавливать дворец буквально «по кусочкам». Очевидно, литературная выставка была поручена именно Гладковой, поскольку до войны она работала в Институте русской литературы (ИРЛИ) и могла с легкостью применить свои знания на новом месте работы. Записи, сделанные Е. С. Гладковой в ее рабочем дневнике, свидетельствуют о том, что создание выставки велось параллельно с работами по восстановлению интерьеров (фиксацией разрушений, сбором и инвентаризацией сохранившихся деталей архитектурной отделки). В последнем зале демонстрировались «издевательства фашистских варваров над русской культурой», в частности, «злостные систематические разрушения дворцов и парков, а также наглое надругательство над местами, связанными с именем великого русского поэта» [1]. Для этого в экспозиции были использованы гуаши, исполненные художником Тулиным летом 1944 г., на которых изображены разрушения царскосельских парковых павильонов, памятников, исторических зданий города. Другим иллюстративным материалом, органично дополнявшим экспозицию, были фотографии 1944 г., на которых были зафиксированы уничтоженные парки с вырубленными аллеями, разрушенные фасады и интерьеры дворцов. Характерным примером сознательного разрушения немцами пушкинских мест явилась размещенная на выставке фотография простреленного оккупантами памятника Пушкину у Египетских ворот,

в котором было найдено 15 следов от пуль. Контрастно к выставке, посвященной документальным материалам о разрушениях в годы войны, выглядела экспозиция в соседнем зале, посвященная восстановлению дворцов. Стены здесь были покрашены в нежный голубоватый цвет, а основными экспонатами этих комнат также были рисунки и фотографии.

Все рисунки и этюды группы художников и архитекторов, фиксировавших разрушения дворцов и парков в послевоенный период, объединены общей тематикой, но в художественном плане они выражают стилистическую манеру и пластические решения своих авторов.

Скромные возможности послевоенной полиграфии, а также идеологические ограничения не позволили издать задуманную в 1944 г. монографию «Неизвестный г. Пушкин», которую предполагалось иллюстрировать работами этих художников. Сегодня в собрании ГМЗ «Царское Село» хранятся тридцать три листа, которые являются важным художественным документом нашей истории. Они могут составить основу будущего музея истории возрождения пригородных дворцов Санкт-Петербурга.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ **Николай Варфоломеевич Баранов** (1909–1989) – советский, российский архитектор, педагог. Народный архитектор СССР (1972). В 1931 г. окончил Ленинградский институт гражданских инженеров (ныне Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет). Завершил архитектурное образование в ленинградском Институте живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ (1932–1934). Учился у Л. А. Ильина, В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейха, до войны был главным архитектором института Гипрогор. В блокадном Ленинграде был начальником технической маскировки Ленинграда (1941–1943). Профессор Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина АХ СССР с 1947 г., заместитель председателя Ленгорисполкома, возглавлял аварийно-восстановительные работы в Ленинграде, Колпине, Кронштадте, Пушкине, Петродворце и Павловске (1943–1944). В 1948–1949 гг. – главный архитектор Ленинграда. Был осужден по «Ленинградскому делу», исключен из Союза архитекторов и выслан в Среднюю Азию. Реабилитирован в 1954 г.

² **Александр Иванович Гегело** (1891–1965) – советский архитектор, в 1910 г. учился в Санкт-Петербургском политехническом институте, после окончания первого курса перевелся в Институт гражданских инженеров. Во время учебы работал на стройках архитектора И. А. Фомина. В 1921 г. поступил на архитектурное отделение Петроградских высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) (ныне Санкт-Петербургская академия художеств), которое успешно окончил в 1923 г. В 1934–1948 гг. – руководитель мастерской Ленпроекта, в 1948–1950 гг. возглавлял Ленинградский филиал Академии архитектуры СССР.

³ **Васильев Александр Викторович** (1913–1976) – архитектор, живописец, график. В 1932–1938 гг. учился в Академии художеств (в те годы Институт живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ), где получил две специальности – архитектора и графика. В предвоенные годы занимался станковой и прикладной графикой. С 1945 г. работал в институте «Ленпроект» в мастерской Е. А. Левинсона и И. И. Фомина. Осенью 1944 г. направлен по заданию ГИОП в г. Пушкин, где координировал работу по обмерам и зарисовкам дворца, принимал участие в начальной стадии реставрации фасадов Екатерининского дворца. В 1945 г. стал победителем архитектурного конкурса. Один из представителей послевоенного неоклассицизма, работал в духе сталинского ампира. А. В. Васильев вместе с Е. А. Левинсоном автор проекта мемориального комплекса на Пискаревском кладбище.

⁴ **Веселова Нина Леонидовна** (1922–1960) – художник, живописец, кандидат искусствоведения, член Ленинградского отделения Союза художников РСФСР. В 1941 г. окончила СХШ (Среднюю художественную школу) при Академии художеств и в том же году поступила в Институт живописи, скульптуры и архитектуры на факультет живописи, который окончила в 1950 г. по мастерской Б. В. Иогансона. С 1950 по 1954 г. училась в аспирантуре у академика А. М. Герасимова, написав картину «Идет экзамен» (1954). Участник художественных выставок с 1939 г., писала картины в творческих коллективах совместно с Л. В. Кабачеком, Ю. Н. Тулиным и др.

⁵ **Михраянц Ия Альфонсовна** (1908–1983) – график, иллюстратор, член Союза художников РСФСР, дочь известного русского и советского художника А. К. Жаба (1878–1942), жена художника-графика Г. П. Фитингофа (1905–1975). В 1924 г. поступила в Ленинградский художественно-полиграфический техникум на отделение литографии. В начале Великой Отечественной войны вернулась из экспедиции в Среднюю Азию в Ленинград к родителям, где прожила всю блокаду. В 1943 г. в блокадном Ленинграде

открылась ее персональная выставка. В 1944–1948 гг. исполняет серию рисунков разрушенных памятников пригородов Ленинграда – Павловска, Пушкина и Гатчины. Михрянц совершает творческие поездки по разрушенным городам СССР и создает серии рисунков с видами Сталинграда, Пскова и др. Похоронена на Казанском кладбище г. Пушкина [4].

⁶ **Тулин Юрий Нилович** (1921–1983) – живописец, график, член Ленинградской организации Союза художников РСФСР, заслуженный художник РСФСР, заслуженный деятель искусств РСФСР. В 1930–1936 гг. занимался в студии А. Р. Эберлинга [3], в 1937–1941 гг. учился в Ленинградской СХШ при Академии художеств. В годы блокады Ленинграда работал на заводе, в 1943 г. поступил в Таврическое художественное училище, с 1944 по 1950 г. учился в Институте имени И. Е. Репина у А. Д. Зайцева и Б. В. Иогансона, дипломная картина «Киров в Хибинах» (1950). Весной 1944 г. был приглашен Дирекцией дворцов-музеев и парков г. Пушкина делать зарисовки дворцов и павильонов парков, разрушенных в годы войны.

⁷ **Михаил Антонович Величко** (1898–1986) – советский фотограф, с 1938 г. штатный фотограф Инспекции по охране памятников Управления по делам искусства. В 1939–1941 гг. проводил фотофиксацию Гатчинского дворца и его коллекций, на протяжении всей блокады работал в Ленинграде. Вместе с фотографами М. Г. Гасиловым и В. В. Стрекаловым в 1942 г. был принят в Союз художников. С 1944 г. составлял фотоальбом разрушенных памятников искусства Ленинграда для Чрезвычайной государственной комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков, по заказам издательств создал цикл снимков «Пригороды Ленинграда».

⁸ **Сергей Гаврилович Гасилов** (1893–1968) – фотограф, организатор кино- и фотолабораторий, фотохудожник. С 1925 г. фотограф Публичной библиотеки (ныне Российская национальная библиотека), в 1934–1935 гг. руководил работой фотолаборатории Эрмитажа, а с августа 1935-го до конца жизни возглавлял фотолабораторию Всесоюзной академии художеств (АХ СССР), был бригадиром фотохудожников, занимался фото-репродукцией для научных и учебных целей. Им впервые в СССР внедрено цветное фотографирование (методом трехцветки). С 1933 г. стал заниматься художественной фотографией и фотографированием предметов искусства. Во время войны и блокады был фотографом Всесоюзной академии художеств, Инспекции по охране памятников, Чрезвычайной государственной комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков.

⁹ **Илья Абрамович Наровлянский** (1921–2000) – известный ленинградский художник-фотограф. Начал фотографировать еще в 1930 г., но война отодвинула любимое занятие. Участник Великой Отечественной войны, награжден орденом Отечественной войны II степени (1987). Демобилизовавшись в 1946 г., пришел на работу лаборантом в «Ленфотохудожник». В 1950–1960-х гг. работал внештатным фотокорреспондентом фотохроники Ленинградского отделения ТАСС. Много лет работал фотографом в Графическом комбинате Художественного фонда РСФСР.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 812. Л. 158.
2. *Баранов И. В.* Силуэты блокады. Записки главного архитектора города. Л. : Лениздат, 1982.
3. *Загонек В. В.* Альфред Эберлинг. Мастерская художника. СПб. : АРТЕК, 2022.
4. *Насонова Т.* Фотохудожник Михаил Антонович Величко // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 5. СПб. : АИС, 1995 С. 28–33.



1. Юрий Тулин. Атлант у Парадной лестницы
Екатерининского дворца. Бумага, гуашь. 1944.
ГМЗ «Царское Село»

154



2. Александр Васильев. Интерьер дворцовой церкви.
Бумага, гуашь. 1944. ГМЗ «Царское Село»

155



3. Александр Васильев. Парковый фасад
Екатерининского дворца. Бумага, гуашь. 1944.
ГМЗ «Царское Село»

156



4. Нина Веселова. Разрушенный интерьер.
Екатерининский дворец-музей. Бумага, гуашь. 1944.
ГМЗ «Царское Село»

157



5. Ия Михрянц. Белая башня.
Бумага, карандаш, тушь, перо. 1944.
ГМЗ «Царское Село»

158



6. Ия Михрянц. Мостики в Александровском парке.
Бумага, карандаш, тушь, перо. 1944. ГМЗ «Царское Село».

159



7. Юрий Тулин, Нина Веселова. Агатовые комнаты.
Бумага, гуашь. 1944. ГМЗ «Царское Село»

160



8. Юрий Тулин. Камеронова галерея. Бумага, гуашь. 1944.
ГМЗ «Царское Село»

161

**А. К. Карева,
А. В. Васильева,
Г. Жанкашева,
Д. П. Данилович,
В. А. Парфенов**

Комбинированный метод очистки окрашенного гипсового барельефа с помощью лазерной и химической обработки

В данной работе окрашенный гипсовый барельеф с фасадов внутреннего двора здания Санкт-Петербургской академии художеств был исследован с помощью оптической и электронной сканирующей микроскопии с целью определения структуры его красочных слоев и определения его исторического цвета. В ходе реставрационных работ по расчистке барельефа, проводившихся на кафедре реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств, было обнаружено, что традиционный метод удаления нежелательных слоев живописи с помощью химических растворителей не решает задачу в полной мере. Поэтому была разработана комплексная методика, включающая химическую и лазерную очистку, что позволило более эффективно удалить верхние плотные слои краски, не повредив историческую патину.

Ключевые слова: реставрация; сохранение культурного наследия; гипсовый барельеф; химическая очистка; лазерная очистка

**Arina Kareva, Anastasia Vasilieva,
Gulsina Zhankasheva,
Dmitry Danilovich, Vadim Parfenov**

Combined Method of Laser and Chemical Treatment of Painted Gypsum Bas-Relief

In this work, a painted gypsum bas-relief from the facades of the inner courtyard of St Petersburg Academy of Arts building was investigated using optical and electron scanning microscopy to determine the structure of its paint lay-

ers and suggest its historical color. During the restoration work, conducted at the Department of Restoration of Painting of the St Petersburg Academy of Arts, it was found that the traditional method of removing painting layers using chemical solvents did not solve the problem in completed way. Complex technique for cleaning the bas-relief was developed, including chemical and laser cleaning, which made it possible to remove the upper dense layers of paint more effectively without damaging the historical patina.

Keywords: restoration; preservation of cultural heritage; gypsum bas-relief; chemical cleaning; laser cleaning

1. История бытования барельефа. Исследование структуры красочных слоев

Строительство главного здания Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге было окончено в 1788 г. Отличительной чертой архитектурного ансамбля является центральный круглый двор, который, согласно легенде, по указу Екатерины II должен соотноситься в размерах с куполом собора Святого Петра в Риме. Спроектированный в классическом стиле, «циркуль» украшен 24 метопами (барельефами), расположенными над окнами второго этажа. В ходе последних ремонтных работ на фасаде внутреннего двора оригинальные барельефы были демонтированы и заменены на копии. Фрагмент одного из снятых метопов, находящийся в аварийном состоянии, для изучения и консервации поступил на кафедру реставрации живописи Института имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина) под руководством Ю. Г. Боброва.

Гипсовая основа имеет множественные утраты, красочный слой разнородный, загрязненный. Связь нижнего красочного слоя с основой слабая. Верхние покровные слои образуют плотную жесткую корку. За время бытования барельеф многократно перекрашивался, однако при визуальном наблюдении затруднительно указать точное количество покрывных слоев, а также датировать их. Для детального анализа было решено провести ряд оптоэлектронных исследований и отобрать пробу красочного слоя для уточнения стратиграфии.

Фотофиксация общего вида фрагмента в инфракрасном спектре не принесла ощутимых результатов. При фотофиксации

фрагмента в длинноволновом ультрафиолетовом излучении (365 нм) удалось зарегистрировать видимую люминесценцию отдельных красочных слоев и основы.

Образец закраски (перпендикулярный срез всех красочных слоев без гипсовой основы) был подготовлен и зашлифован капельным способом [5, с. 92–95]. Изучение микрошлифа производилось с помощью цифрового микроскопа DigiMicro Prof 300x (DigiMicro, Германия/Китай) в прямом неполяризованном свете широкого спектра (ил. 1а) и в ультрафиолетовом излучении (ил. 1б).

В первом случае хорошо видно количество слоев в образце, их цвет и структуру; различие цвета люминесценции химических веществ в составе пигментов позволило более точно определить распределение слоев по поверхности барельефа.

Для выяснения элементного состава каждого слоя микрошлиф был также проанализирован на электронном сканирующем микроскопе TESCANVega3 SBH (TESCAN, Чехия), имеющем следующие характеристики: разрешение 3–8 нм; увеличение от 4,5 до 1 000 000 крат; ускоряющее напряжение от 200 В до 30 кВ. По результатам исследования были получены данные о химическом составе слоев барельефа и составлена карта распределения элементов, так называемый мэппинг (ил. 2).

Мэппинг микрошлифа показал наличие слоев белой закраски, содержащих большое количество бария и цинка. В двух слоях красной краски обнаружены крупные включения кремния и железа.

После сканирования стало возможно соотнести полученные данные о природе материалов с историческими сведениями о барельефе и предположить, когда был нанесен каждый слой краски. Результаты анализа представлены в табл. 1, где описаны все слои по порядку в соответствии с ил. 1, начиная с гипсовой основы и заканчивая слоями белой закраски.

Особенно затруднено определение времени нанесения железосодержащих слоев красноватого и оранжевого цвета. На чертежах из собрания музея Академии художеств, выполненных в 1794 г. С. Ф. Ивановым [2], отсутствует контраст, который

давал бы основание предположить, что метопы были окрашены в цвет, отличный от основного цвета фасада. Поскольку нет данных об исходном колористическом решении метопов внутреннего двора, то возможно выдвижение гипотез о причинах окрашивания гипса.

Таблица 1

Стратиграфия слоев барельефа

№	Слой	Основной элементный состав (в порядке убывания), цвет люминесценции	Датировка по составу вещества	Приблизительный период создания слоя, комментарий
1	2	3	4	5
	Гипсовая основа	Ca, S, O; фиолетовое свечение		1770–1780-е гг., время окончания работ по внешней отделке здания
1.	Темно-красный слой (болюс)	Ca, S, Si, Fe, C, Al, O; малый размер частиц; видится темным	–	–
2.	Тонкий серый слой	Ca, C; малый размер частиц; молочно-белое свечение	–	–
3.	Оранжевый слой	Ca, O, Si, C, Fe, Al; частицы среднего размера с разнородными включениями; неоднородное свечение фиолетового оттенка	–	–

1	2	3	4	5
4.	Гипсовый слой (предположительно)	Ca, S, O; крупный размер частиц; покрыт жесткой плотной черной сульфатной коркой; свечение, угасающее по мере приближения к корке	–	Предположение о поновлении в 1900 г. под руководством архитектора В. Ф. Свинына. «После бывшего весной пожара... академическим советом решено ограничиться пока лишь восстановлением сгоревшего этюдного класса с заменой всех деревянных креплений железными и, так сказать, наружной чисткой всего здания» [1]. На снимках 1913 г., посвященных юбилею Академии, фасады и декоративные элементы выглядят свежее-выкрашенными либо очищенными [10]. Общее загрязнение и запустение здания хорошо видны на архивных фотографиях 1920-х гг. На фотографии, сделанной С. Г. Гасиловым в 1934 г. [1], хорошо заметен темный тон барельефа, что соответствует наличию на памятнике единой плотной черной гипсовой корки с повышенным содержанием S. Содержание диоксида серы в воздухе может объясняться как развитием городской промышленности в начале XX в., так и активными военными действиями.

1	2	3	4	5
5.	Гипсовый слой	Ca, S, Cl, O; малый размер частиц; покрыт более тонкой сульфатной коркой; яркое желтоватое свечение	–	Ремонтные работы в 1946 г., когда производился ремонт музея в «циркуле» второго этажа [1]
6.	Белый слой (баритовые белила)	Ba, Na, O, Zn, S, O, Si; малый размер частиц; приглушенное сиреневое свечение; ярко выраженные борозды от зачистки металлической щетиной по слою баритовой краски, следующие 2 слоя выравнивают поверхность.	Промышленное производство с 1830-х (бланфикс) [3, с. 46]	Может соответствовать периоду 1950–1960-х гг., когда производилась замена перекрытий и коммуникаций по проекту архитекторов И. Н. Бенуа и В. Н. Рахманина [6]
7.	Серо-желтый слой (цинковые белила)	Ca, Zn, Cl, O, Na; малый размер частиц; ярко-зеленое свечение	Промышленное производство с 1840-х гг. [3, с. 62]	Может соответствовать периоду 1972–1980-х гг., когда реставрировались парадные залы [6]
8.	Бежевый слой	Ca, O, S, Al; малый размер частиц; свечение отсутствует	–	–

Запланированный архитектором стиль декора внутренних фасадов дворика Академии предполагал окрашивание под терракоту согласно представлениям классиков XVIII в. о греческом стиле. В таком случае более поздний оранжевый слой мог возникнуть либо в 1820–1830-х гг. в ходе строительных работ под руководством К. А. Тона, либо во время 8-летнего по капитальному ремонту здания в 1859–1864 гг., о котором пишет в своих воспоминаниях В. П. Львов [4, с. 111–113].

Разъемная архитектурная модель здания Академии художеств, представленная в постоянной экспозиции Научно-исследовательского музея при РАХ, являет собой подробное воспроизведение в миниатюре будущего строения, выполненное в 1764 г. по планам профессоров архитектурного факультета Академии А. Ф. Кокорина и Ж.-Б.-М. Валлен-Деламота. Вероятно, по первоначальному замыслу архитекторов многие декоративные элементы здания предполагалось покрыть сусальным золотом, как это было сделано в интерьере модели. Начатое строительство здания Академии художеств в начале 1770-х гг. приостановилось из-за прекращения ассигнований, вследствие чего ради сокращения расходов авторы могли отказаться от золочения уже после того, как метопы были подготовлены к нанесению масляного лака и выкрашены в терракотовый цвет. Однако макет не дает однозначного ответа на вопрос о замысле архитекторов, поскольку он также был перекрашен.

2. Разработка методики очистки барельефа

После исследования структуры памятника было принято решение произвести очистку поверхности метопа от поздних наслоений с применением реставрационных методик по очистке гипса. Обработка начиналась с наиболее слабых, щадящих реактивов в минимальных концентрациях. На финальном этапе пробных расчисток применялись такие составы, как полярный растворитель диметилсульфоксид и диметилформамид в компрессе. В каждом случае экспозиция выдерживания компресса постепенно увеличивалась до 60 минут. В результате размягчались нижние красочные слои, в то время как верхние белые красочные слои и гипсовые корки оставались устойчивы к раствори-

телям. Недостаточная эффективность опробованных методик привела к поиску иного решения задачи, в результате чего была разработана методика комбинированной очистки с применением лазера.

Лазерная технология в настоящее время широко применяется в реставрации культурного наследия и особенно эффективна при очистке памятников из камня и металлических объектов [8]. Лазерная очистка является бесконтактным и экологически чистым методом удаления загрязнений. Но самое главное заключается в том, что на сегодняшний день обработка лазером является самым деликатным способом очистки, поскольку она позволяет удалять даже самые стойкие загрязнения без изменения состояния сохранности памятника. Это выгодно отличает ее от традиционных методов, особенно в тех случаях, когда необходимо очистить химически устойчивые слои с поверхности хрупких объектов.

Физический принцип лазерной очистки основан на взаимодействии лазерного излучения определенной длины волны с сильно поглощающим это излучение материалом. При воздействии излучения на материал происходит его нагрев и последующая абляция слоя загрязнений. Это сложный комбинированный физический процесс, в котором основным механизмом удаления загрязняющих веществ является процесс их испарения с очищаемой поверхности в месте фокусировки лазерного излучения.

Изменяя такие параметры лазерного излучения, как плотность энергии и частота следования импульсов, можно регулировать толщину удаляемого слоя. Лазерная очистка является наиболее эффективной, когда необходимо удалить загрязнение с подложки, которая не поглощает или слабо поглощает излучение, поскольку в этом случае обеспечивается максимально щадящий характер воздействия лазера на памятник.

2.1. Выбор лазера для очистки барельефа

В настоящее время при решении задач по сохранению культурного наследия наиболее широкое распространение получил импульсный твердотельный Nd:YAG лазер с длиной волны 1064 нм [8; 16]. Обычно он применяется для очистки каменных скульптур

и металлических объектов. Однако известны случаи его использования для реставрации настенной живописи и каменных поверхностей с декоративной отделкой красочными слоями [15, р. 28–44], что делает данный тип лазера потенциально полезным для решения нашей задачи.

Для очистки нашего барельефа было необходимо удалить не только поверхностные загрязнения, но и нежелательные слои белой закраски. Стратиграфические исследования показали, что имеется несколько таких слоев поверх красной краски, которую предполагается сохранить как историческую патину, кроме того, присутствует слой гипса черного цвета в виде твердой корки (ил. 1). При этом из-за множественных утрат белой покровной краски эти гипсовые корки хорошо видны даже невооруженным глазом, они покрывают большую площадь барельефа. Но следует заметить, что однозначно судить о природе черных корок довольно сложно, так как этот вопрос требует подробного изучения. Обычно гипсовые корки черного цвета формируются на поверхности мрамора и известняка в результате трансформации кальцита в соль кальция (CaSO_4) в результате химической реакции, инициируемой воздействием кислотных дождей. Поскольку барельеф находился на открытом воздухе и в составе его красочных слоев был обнаружен гипс и сера на его поверхности, то можно предположить, что в данном случае мы так же, как и в случае каменных памятников, имеем дело с корками, которые в научной литературе получили название обогащенной гипсом патины [7, с. 80–84]. Это важно с точки зрения выбора лазера, так как Nd:YAG лазер с длиной волны 1064 нм позволяет легко удалять черные гипсовые корки [8; 9; 12; 17].

С учетом данного обстоятельства было принято решение при очистке барельефа использовать именно такой тип лазера. Однако белые красочные слои, в химический состав которых входят элементы Ва и Zn, имеют низкое поглощение на длине волны излучения 1064 нм [14, р. 291–296], что затрудняет процесс одноэтапной очистки при помощи лазерной обработки. Более того, гипс сам по себе тоже сильно отражает излучение в ближней ИК-области

[13], что также препятствует раскрытию барельефа, так как гипсовый слой по толщине сравним с толщиной слоев белой закраски (см. ил. 1). По этой причине, как показали проведенные в работе эксперименты, необходимо комбинировать использование лазера с традиционными методами реставрационной очистки.

2.2. Эксперименты по очистке барельефа

Применение традиционной расчистки с использованием химических растворителей показало, что участки с белыми закрасками и гипсовыми корками очень слабо поддаются химическому воздействию, хотя гипс в чистом виде хорошо реагирует с использованными нами растворителями диметилсульфоксидом и диметилформамидом [11]. Поэтому было предложено применить комплексную методику для расчистки барельефа, включающую в себя лазерное удаление гипсовой корки, лазерное разрушение приповерхностного слоя белой закраски и использование химического растворителя с последующим механическим удалением нежелательных слоев.

Лазерное воздействие на приповерхностный слой белой закраски в предложенной методике не удаляет его, а разрушает его поверхностную структуру, что способствует более быстрому проникновению растворителя внутрь слоев белой закраски. Это существенно облегчает ее последующее удаление механическим способом. Лазерное удаление гипсовой корки позволяет растворителю вступить в реакцию со слоем гипса, который размягчается и очень легко удаляется с помощью скальпеля. Примечательно, что при этом исторический слой красной краски не удаляется вместе с размягченным гипсом, то есть гипсовый слой благодаря своим оптическим и химическим свойствам служит защитой исторической патины от прямого воздействия как лазерного излучения, так и растворителя, что делает разработанную комплексную методику эффективной.

2.3. Подбор режимов лазерного воздействия

В ходе исследований лазерного воздействия на гипсовую корку и приповерхностный слой белой закраски было апробировано

два метода очистки: сухой и влажный [8]. При влажном методе поверхность барельефа перед лазерным воздействием обрабатывалась диметилсульфоксидом (время экспонирования 5 мин), после чего она подвергалась лазерной обработке, а затем снова экспонировалась диметилсульфоксидом с последующей механической очисткой. Результаты показали, что как сухая, так и влажная очистки являются в равной мере эффективными при удалении гипсовых корок и приповерхностных слоев белых пигментов, поэтому было решено использовать метод сухой лазерной очистки, чтобы расходовать меньшее количество растворителя и не подвергать участки барельефа более длительному химическому воздействию.

Лазерная очистка производилась при помощи Nd:YAG лазера с длительностью импульса 100 мкс, максимальная импульсная энергия 2 Дж. Было выявлено, что при воздействии на гипсовую корку такой параметр лазерного излучения, как плотность энергии, который обычно в задачах лазерной очистки является основным, в данном случае не играл ключевой роли. Она удалялась как при низких значениях плотности энергии (порядка 4 Дж/см²), так и при высоких значениях (около 15 Дж/см²), после чего видимых изменений цвета или структуры гипсового слоя не происходило.

Для приповерхностного слоя белой закраски, наоборот, плотность энергии оказалась важна, несмотря на слабое поглощение белых пигментов. Термическое воздействие при высоких уровнях плотности энергии излучения порядка 13–15 Дж/см² вызывало потемнение белых слоев и изменение их структуры, что приводило к неконтролируемому процессу очистки неравномерно распределенных слоев барельефа, при которой в отдельных местах мог быть поврежден исторический красочный слой. Экспериментальным путем был получен оптимальный режим лазерного воздействия на белую закраску, который соответствует значению плотности энергии около 11 Дж/см² при частоте следования импульсов 1 Гц, диаметре лазерного пучка 2,5 мм; сканирование выполнялось за 4 прохода. Этот режим

использовался в ходе всех дальнейших экспериментов, включая удаление гипсовых корок (в данном случае было достаточно одного прохода).

3. Результаты комбинированной очистки

После подбора оптимальных значений плотности энергии излучения лазера была опробована методика комплексной очистки участка с гипсовой коркой, которая не поддается действию химического растворителя (*ил. 3а*).

С помощью лазерного излучения была удалена черная гипсовая корка, после чего остался слой гипса, на который ватным тампоном нанесли диметилсульфоксид (время экспонирования 10 мин). Далее размягченный слой гипса удалили скальпелем. Результат очистки представлен на *ил. 3б*.

Затем была произведена расчистка участка барельефа площадью 3×4 см, покрытого слоями белой закраски (*ил. 3в*).

После лазерного воздействия и нанесения диметилсульфоксида часть слоев белой краски практически сразу начала отслаиваться (*ил. 3г, 3д*), а оставшаяся площадь участка была очищена с помощью скальпеля и дополнительного экспонирования диметилсульфоксидом (в зависимости от толщины закраски) на стадии механического воздействия. В результате участок был раскрыт без видимых повреждений исторического слоя красной краски (*ил. 3е*).

С помощью цифрового микроскопа DigiMicro Prof 300x были получены снимки поверхности барельефа до (*ил. 3ж*) и после очистки (*ил. 3з, 3и*).

Микрофотографии показали, что в результате использования комбинированной методики очистки поверхность обладает более выраженным красным цветом в сравнении с поверхностью, очищенной традиционным химическим методом. Белесые следы (*ил. 3и*) могут свидетельствовать о том, что на поверхности присутствуют незначительные остатки гипсового слоя, что искажает цвет поверхности после очистки. Однако они легко могут быть удалены.

На *ил. 3ж* отчетливо видны ровные впадины на поверхности, которые могли появиться после механической чистки барельефа перед очередными ремонтными или реставрационными работами. Это объясняет неоднородность распределения слоев белой закраски, а также отсутствие гипсовых корок в некоторых местах.

Заключение

Анализ стратиграфии, оптические методы исследований, а также электронная сканирующая микроскопия позволили сделать предположение о том, какие слои барельефа являются исторически значимыми и как происходила модификация данного исторического объекта. Главным результатом стала разработка комплексной методики удаления нежелательных красочных слоев, которая основана на использовании химической обработки в сочетании с технологией лазерной очистки. Данная методика показала свою эффективность и безопасность в сравнении с традиционными методами расчистки, о чем свидетельствуют микрофотографии очищенной поверхности.

Данная работа является примером того, как использование современных инновационных технологий позволяет решать сложные задачи в области сохранения культурного наследия, с которыми невозможно справиться в полной мере с помощью традиционных методов. Разработанная комплексная методика, включающая как традиционную химическую, так и лазерную очистку дает предпосылки для создания модифицированной методики выполнения реставрационных работ на сложных многослойных объектах (станковая живопись, настенные росписи), включающих трудно-растворимые слои синтетических покровных лаков, олифы, копоти и других видов загрязнений.

Авторы выражают благодарность заведующему кафедрой реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств Ю. Г. Боброву за полезные обсуждения и консультации в ходе проведенных исследований.

БИБЛИОГРАФИЯ

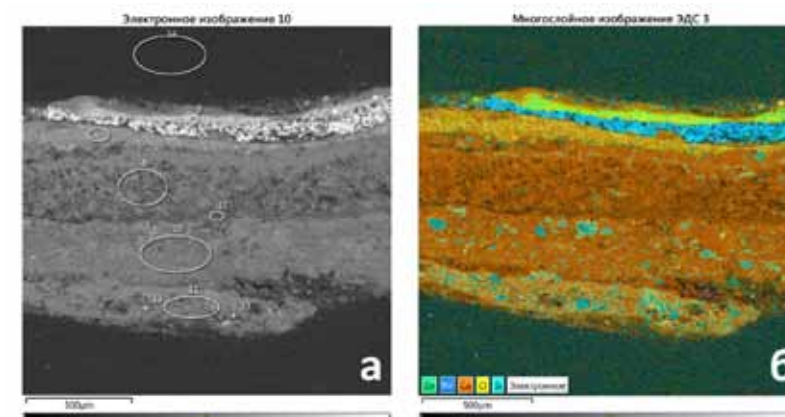
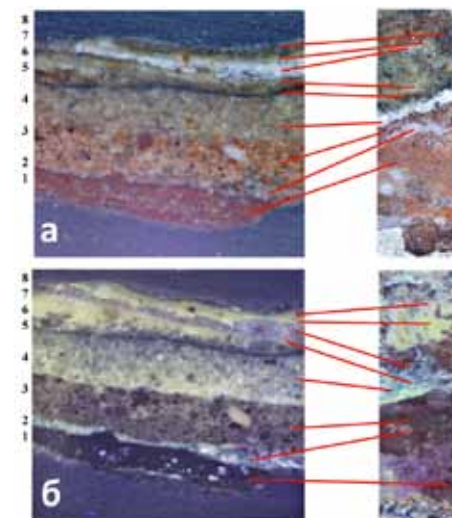
1. Академия художеств: История в фотографиях. 1850-е – 1950-е : каталог выставки. СПб. : Историческая иллюстрация, 2004.
2. Иванов С. Ф. Здание Академии художеств. Разрез по центральной оси. 1794 г. // Академия художеств: архитектурные материалы [Коллекции онлайн]. URL: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT> (дата обращения: 03.06.2022).
3. Киплик Д. И. Техника живописи. М. : В. Шевчук, 2011. 602 с.
4. Литовченко Е. Н., Полякова Л. С. Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников. XIX – начало XX в. СПб. : Премиум Пресс, 2014.
5. Малиновский Н. В. Тонкие микрошлифы: особенности исследования // Terra artis. Искусство и дизайн / под ред. Т. В. Горбуновой. СПб. : изд-во СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. 93 с. С. 92–95.
6. Никитенко Г. Ю., Соболев В. Д. Дома и люди Васильевского острова. М. : Центрполиграф, 2007.
7. Памятники музейных некрополей Санкт-Петербурга. Бытование, материалы, диагностика сохранности : монография / под ред. Д. Ю. Власова, В. В. Рытиковой, О. В. Франк-Каменецкой. СПб. : Изд-во ВВМ, 2016. 171 с.
8. Парфенов В. А. Лазерная очистка памятников истории и культуры. СПб. : изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2015. 160 с.
9. Парфенов В. А., Кылосова А. Н. Из опыта лазерной очистки скульптуры «Зефир, качающийся на ветке» // VII Грабаревские чтения : доклады, сообщения, тезисы. М. : Сканрус, 2010. 496 с. С. 271–275.
10. Шилов В. А. За фасадами знакомых зданий Петербурга. СПб. : Стройиздат, 2003. 316 с.
11. Bingjie Yu, Junqi Wang, Shanshan Miao, Yongsheng Ren. Solubility and thermodynamic modeling of calcium sulfate dihydrate in three organic aqueous solutions (ethylene glycol, acetic acid, dimethyl sulfoxide) from 303.15 K to 348.15 K // The Journal of Chemical Thermodynamics. Vol. 166. 2022. P. 106684.
12. Grammatikakis G., Demadis K. D., Melessanaki K., Pouli P. Laser-assisted removal of dark cement crusts from mineral gypsum (selenite) architectural elements of peripheral monuments at Knossos // Studies in Conservation. Vol. 60 (sup.1). 2015. P. S3–S11.
13. Long L. L., Querry M. R., Bell R. J., Alexander R. W. Optical properties of calcite and gypsum in crystalline and powdered form in the infrared and far-infrared // Infrared Physics. Vol. 34(2). 1993. P. 191–201.

14. Schnell A., Goretzki L., Kaps C. et. al. IR-Laser Effects on Pigments and Paint Layers. Lasers in the Conservation of Artworks, 2005.

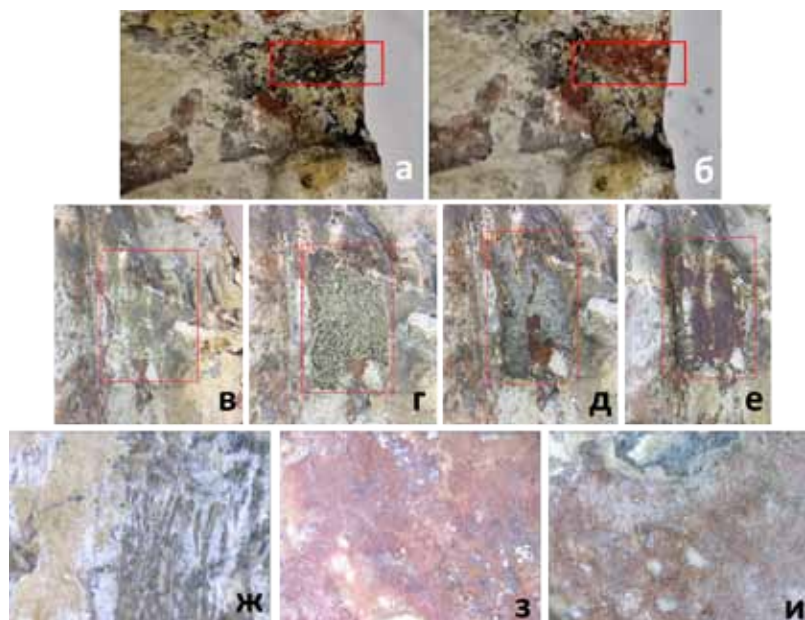
15. Science and Art. The Painted Surface / ed. by Antonio Sgamellotti, Brunetto Giovanni Brunetti, Costanza Miliani. The Royal Society of Chemistry, UK, 2014.

16. Siano S., Agresti J., Cacciari I., Ciofini D., Mascalchi M., Osticioli I. & Mencaglia A. A. Laser cleaning in conservation of stone, metal, and painted artifacts: state of the art and new insights on the use of the Nd:YAG lasers // Applied Physics A. Vol. 106. 2012. P. 419–446.

17. Siano S., Giamello M., Bartoli L., Mencaglia A., Parfenov V., Salimbeni R. Laser cleaning of stone by different laser pulse duration and wavelength // Laser Physics. 2008. Vol. 18. No.1. P. 1–10.



1. Микрошлиф фрагмента метопа
(справа соответствующие слои на поверхности метопа):
а – в видимом свете; б – в УФ-излучении
2. Общий вид микрошлифа:
а – электронное изображение в режиме BSE;
б – мэппинг поверхности микрошлифа



3. Фотографии различных участков барельефа до и после расчистки:

а – участок с гипсовой коркой до начала очистки;
б – участок с гипсовой коркой после расчистки; *в* – участок с белой закраской до расчистки; *г* – участок с белой закраской после лазерного воздействия; *д* – результат воздействия диметилсульфоксидом на участок с белой закраской; *е* – окончательный результат очистки после механического удаления размягченного белого красочного слоя;
ж – микроснимок оригинальной поверхности барельефа с белыми накрасками; *з* – микроснимок очищенной комбинированным методом поверхности; *и* – микроснимок очищенной традиционным методом поверхности

178

УДК 533.9.082.5

**А. В. Поволоцкая, Д. В. Панькин,
 С. Л. Ронгонен, Е. В. Борисов,
 А. А. Михайлова, Т. С. Ткаченко,
 Н. М. Доведова, Л. П. Рылькова,
 А. В. Курочкин**

**Исследование облаток
 из рукописного фонда академика
 В. Я. Струве СПбФ АРАН**

Статья посвящена исследованию облаток, небольших разноцветных округлых пластинок, которые в XVII–XIX вв. использовались для запечатывания писем. Множество облаток было выявлено нами в рукописях академика В. Я. Струве. Проведен комплекс исследований оптическими методами для определения состава облаток в рамках работ по сохранению фондовых документов. Установлено, что они встречаются двух типов: предположительно на основе крахмала и желатины. В составе облаток обнаружены следующие пигменты: киноварь, свинцовый сурик, массикот, берлинская лазурь, ультрамарин, а также пигмент антрахинонового типа.

Ключевые слова: В. Я. Струве; рукопись; архивы; облатки; спектроскопия КРС; спектроскопия поглощения; пигменты

**Anastasia Povolotckaia, Dmitrii Pankin,
 Sofia Rongonen, Evgenii Borisov,
 Alexandra Mikhailova, Tatiana Tkachenko,
 Natalia Dovedova, Larisa Rylkova,
 Alexey Kurochkin**

**Wafers Investigation
 in the Academician von Struve's Manuscripts
 from the Archive of the Russian Academy
 of Sciences, Saint-Petersburg Branch**

The presented work is devoted to the study of wafers – objects in demand in the 17th–19th centuries, widely used to seal letters. A wide variety of wafers founded in the Academician Friedrich Georg Wilhelm von Struve manuscripts

179

(Archive of the St Petersburg Academy of Sciences, Fund N 721). A set of studies was carried out using optical methods to determine the composition of wafers in order to preserve archival documents. Two types of wafers – of starch and gelatin origin, were specified. The following pigments were in their composition: cinnabar, red, ultramarine, massicot, Prussian blue, and an anthraquinone group pigment.

Keywords: von Struve; manuscript; archives; wafers; Raman spectroscopy; absorbance spectroscopy; pigments

Введение

Облатки представляют собой тонкие плоские клейкие диски, изготовленные из связующего вещества (преимущественно крахмала) и пигментов путем их смешивания и термической обработки. Патент на производство облаток был получен в 1635 г. [26]. В XVII–XIX вв. облатки использовались прежде всего в почтовых отправлениях, до изобретения конверта с клеевой полоской [21; 24; 19]:

Письмо дрожит в ее руке; Облатка розовая сохнет
На воспаленном языке
(А. С. Пушкин, «Евгений Онегин»)

В представленной здесь работе мы исследовали облатки разных цветов и состава, обнаруженные в фонде академика В. Я. Струве. Благодаря одному необычному приему, которым пользовался ученый в рукописях своих масштабных трудов, мы получили хорошую выборку. Струве скреплял облатками листы бумаги в тех случаях, когда необходимо было дописать или переписать часть текста, чаще всего вычислений.

Василий Яковлевич Струве (Friedrich Georg Wilhelm von Struve, 1793–1864) – великий астроном, геодезист, начинавший свою научную карьеру как филолог, директор Дерптской обсерватории, первый директор Пулковской обсерватории, член-учредитель Русского географического общества [22, с. 693–698; 23; 6; 5, с. 303–315; 10, с. 830–832; 9, с. 549 – 558; 8, с. 171–208; 7; 4]. Документы, связанные с В. Я. Струве, хранятся в Национальном архиве Эстонии,

Российском государственном историческом архиве. Личный фонд академика находится в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН (Ф. 721).

Для выработки стратегии реставрации и консервации облаток, а также прогнозирования возможных процессов деградации на начальном этапе работ было проведено комплексное исследование их состава неразрушающими методами оптической спектроскопии.

Описание фонда

Фонд В. Я. Струве [1] содержит одну опись, 113 единиц хранения: рукописи изданных сочинений, записи астрономических и геодезических наблюдений и измерений, материалы научной и общественной деятельности, личную переписку (1811–1863 гг). Он поступил из Пулковской обсерватории в 1941 г., позже пополнился делами из Центрального государственного архива литературы и искусства и музея Пулковской обсерватории [2]. Краткое содержание документов фонда Струве изложено в работе [3, с. 11, 12]

При проверке состояния фонда выявлено, что механические повреждения бумаги документов незначительны (разрывы по краям) и составляют 4,5% от общего количества листов; более серьезные повреждения (утраты, многочисленные и значительные разрывы) составляют 0,2% от общего количества листов. Бумага хорошего качества, с фабричными оттисками, иногда тряпичная, сохранность ее можно охарактеризовать как удовлетворительную. В фонде В. Я. Струве облатки были обнаружены в 14 делах. В двух из них они использованы, как обычно, для запечатывания конвертов, но в рукописях фундаментальных исследований, требующих огромного количества измерений и вычислений, Струве использовал облатки оригинальным образом – для скрепления листов рукописи, точнее, для приклеивания фрагментов с верным текстом.

Для понимания масштаба приведем общее количество облаток в делах 30–32 – 358 облаток; в делах 54, 58 и 59 – 110; в делах 89 и 90 – 26. Облатки красные, оранжевые, розовые, зеленые, темно-синие, фиолетовые и бесцветные. Их размер в диаметре

колеблется от 1,2 см до 1,7 см. Не все они имеют правильную круглую форму. Одни облатки хорошо видны из-под бумаги, присутствие других можно понять только на ощупь. Есть очевидные места утраты облаток.

Жирных следов на бумаге вокруг облаток не обнаружено, в некоторых случаях видны следы красящего и (или) клеящего вещества вокруг облаток.

При визуальном обследовании стало понятно, что большинство облаток сохранило первоначальный внешний вид, хотя некоторые подверглись явной деградации, раскрошились. Обнаружено 24 листа с деградировавшими облатками, при этом большинство деградировавших облаток на этих листах зеленые и красные.

Отбор проб проводился непосредственно в хранилище. Микрообразцы упаковывались в стерильные чашки Петри. На *ил. 1* приведен общий вид облаток, встречающихся в фонде.

Результаты и обсуждение

Изучение состава облаток включало в себя определение типа связующего, а также идентификацию пигмента или смеси пигментов, которые формируют соответствующий оттенок.

Исследование состава связующего

Исследованные облатки были разделены на две группы по типу связующего вещества. В первую группу вошли объекты с преимущественно растительным связующим (полисахаридами), а во вторую – с белковым. Связующее было определено с помощью спектроскопии комбинационного рассеяния света (КРС, Рамановской спектроскопии).

Появление интенсивных пиков в области менее 1500 см^{-1} и отсутствие интенсивных пиков в диапазоне, характерном для валентных колебаний связей $\text{C}=\text{C}$ и $\text{C}=\text{O}$, свидетельствует о растительном происхождении связующего [25]. В облатках с основой растительного происхождения отличительной особенностью является наличие группы пиков, характерных для крахмала: полоса около 480 см^{-1} , максимумы при 856 см^{-1} и 938 см^{-1} , а также полоса

около 1456 см^{-1} [11]. При изучении работ академика В. Я. Струве были найдены оранжевые, зеленые и белые (бесцветные) облатки на растительной основе. Условно названные бесцветные облатки не содержали в спектрах КРС пиков каких-либо веществ, кроме основы. На *ил. 2а* представлены спектры основы оранжевой облатки, *2б* – основы бесцветной облатки (без пигмента), и *2в* – спектры эталонного кукурузного крахмала.

Облатки с другим типом связующего были идентифицированы на основании наличия в спектре КРС набора пиков, характерных для белковых веществ. Он включает в себя пик амид I (1666 см^{-1}), деформационное колебание CH_2 (1449 см^{-1}), широкую полосу, которая представляет собой наложение пиков около 1247 и 1267 см^{-1} , соответствующих колебаниям в амиде III, а также малоинтенсивного, но характерного узкого пика при 1004 см^{-1} , интерпретируемого как «дышащее» колебание в ароматических углеводородах [25; 16]. Дальнейшее сравнение пиков, обнаруженных в диапазоне $800\text{--}1180\text{ см}^{-1}$ в полученных спектрах КРС, показывает хорошее совпадение с данными, приведенными для желатины [25; 17].

Исследование пигментного состава

Наиболее часто встречались облатки оранжевого цвета (*ил. 1*). Визуальный осмотр оранжевых облаток при 50-кратном увеличении выявил наличие относительно крупных оранжевых пигментных включений размером в десятки микрон, находящихся в прозрачной среде. С помощью спектроскопии КРС было установлено, что для придания оранжевого оттенка использовались два типа минеральных пигментов (*ил. 3а, 3б*): киноварь ($\alpha\text{-HgS}$) и смесь свинцового сурика (Pb_3O_4) с массикотом ($\beta\text{-PbO}$). Наличие киновари в облатках подтверждается характерными пиками с частотами 253 , 282 и 343 см^{-1} (*ил. 3а*) [15]. Спектры КРС других оранжевых пигментов (*ил. 3б*) содержат две группы пиков, в каждой из которых интенсивность менялась синфазно. К первой группе относятся интенсивные пики с частотами примерно 125 , 227 , 313 , 391 и 550 см^{-1} , которые соответствуют свинцовому сурику (Pb_3O_4), ко второй группе пики с частотами 144 см^{-1} и 289 см^{-1} , которые

**Полученные результаты по пигментам и связующему
в составе облаток**

Цвет облатки	Тип связующего	Пигмент	Номер листа (единица хранения)
Бесцветный	Крахмал	Отсутствует	509 (31)
Оранжевый	Крахмал	Присутствует смесь свинцового сурика (Pb_3O_4) и массикота (β - PbO)	495 (31) 498 (31)
Оранжевый	Крахмал	Киноварь (α - HgS)	265 (48)
Зеленый	Крахмал	Берлинская лазурь $KFeIII[FeII(CN)6] \cdot xH_2O$ с редкими включениями массикота (β - PbO)	495 (31)
Красный	Желатина	Пигмент антрахинонового типа	218 (30)
Розовый	Желатина	Пигмент антрахинонового типа	374 (58)
Фиолетовый	Желатина	Пигмент антрахинонового типа с несколькими синими пигментами (берлинская лазурь и ультрамарин)	376 (59) 43 (48)
Темно-синий	Желатина	Берлинская лазурь	388 (58)

относятся к массикоту (β - PbO) [14]. Вариативный характер соотношения количества массикота и свинцового сурика в составе пигмента предположительно связывается с особенностью производства пигмента, одной из стадий которого был нагрев, для достижения оранжевого оттенка [12].

В ходе изучения материалов фонда были обнаружены облатки зеленого цвета с растительным связующим (ил. 3в, 3г). Оптическая микроскопия показала относительно небольшое количество темных гранул, а также наличие крупных желтых частиц. Предположительно, зеленый цвет является составным цветом и может быть получен путем смешивания синего пигмента – берлинской лазури (2092 и 2152 cm^{-1}) и желтого пигмента с фазами переменного состава, в качестве которых одновременно присутствуют массикот (β - PbO) и свинцовый сурик (Pb_3O_4) (ил. 3г).

Следует отметить, что берлинская лазурь также использовалась в темно-синих облатках с белковым связующим. Включения других частиц синего пигмента (ультрамарина) были отмечены в ряде фиолетовых облаток.

Дополнительные исследования электронных спектров поглощения красных, розовых и фиолетовых облаток (ил. 3е) продемонстрировали присутствие максимумов при 522 и 560 нм, характерных для красителей антрахинонового типа согласно литературным данным [18].

Выводы

В данной работе оптическими методами были исследованы облатки из собрания В. Я. Струве. Помимо обычного назначения облаток для запечатывания писем, было найдено еще два способа их использования. Первый заключался в наклеивании небольших фрагментов с исправлениями на основной лист (наш современник сделал бы это двусторонним скотчем). Второй способ заключается в использовании облаток для соединения листов, на которых есть продолжающийся текст (громоздкие расчеты). Этот прием позволяет исследователям проследить за ходом рассуждений автора.

В данной работе с помощью метода спектроскопии КРС было определено два типа связующего: растительное (предположительно, крахмал) и белковое (предположительно, желатина). Обнаруженные оранжевые, зеленые, а также бесцветные облатки – с растительным связующим. Оранжевый цвет формировали минеральные пигменты: киноварь, а также смесь свинцового сурика и массикота. Анализ спектров КРС показал, что смесь берлинской лазури

с массивотом придает облатке зеленый цвет. Берлинская лазурь обнаружена также в темно-синих облатках с белковым связующим. В составе красных, розовых облаток с белковым связующим обнаружен пигмент антрахинонового типа, фиолетовый оттенок облаток из той же группы достигался при добавлении берлинской лазури и ультрамарина.

В работе показана перспективность использования неразрушающих оптических методов для изучения состава облаток. Применение этих методов может послужить не только первым шагом к выработке стратегии при сохранении подобных документов с облатками, но и в перспективе на основании состава помочь восстановить очередность листов текста, разъединенных в результате разрушения облаток.

Авторы выражают благодарность Н. Л. Сухачеву, Н. И. Маршенниковой, Е. Г. Хосид. Исследование выполнено при финансовой поддержке Санкт-Петербургского государственного университета (проект № 93021679).

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. СПбФ АРАН (Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук). Фонд 721. Струве В. Я.
2. СПбФ АРАН. Дело фонда 721. Струве В. Я.
3. Архив Академии наук СССР. Обзор архивных материалов. Т. III / под ред. Г. А. Князева, П. Н. Корявова, Г. П. Блока. М. ; Л. : Издательство Академии наук СССР, 1950. 142 с.
4. Василий Яковлевич Струве. Сборник статей и материалов к 100-летию со дня смерти / под. ред. акад. А. А. Михайлова. М. : Наука, 1964. 249 с.
5. *Левецкий Г. В.* Струве В.Я. // Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Юрьевского бывшего Дерптского Университета за сто лет его существования (1802–1902). Т. I. Юрьев, 1902. 666 с. с библиогр.
6. *Литвинова Е. Ф.* В. Я. Струве, его жизнь и научная деятельность : биографический очерк. СПб. : тип. Ю. Н. Эрлих, 1893. 78 с. (Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова; [№ 172]).

7. *Новокишанова (Соколовская) З. К.* В. Я. Струве. М. : Наука, 1964. 296 с., библиогр.

8. *Орлов Б. А.* Василий Яковлевич Струве // Струве В. Я. Этюды звездной астрономии / пер. С. М. Эйгенсона. М. : Издательство АН СССР, 1953. С. 171–208.

9. Струве Василий Яковлевич // Русский биографический словарь / под ред. А. А. Половцова. СПб., 1909. Т. 19. СПб. : Тип. Товарищества «Общественная Польза», 1909. 620 с.

10. Струве В. Я. // Энциклопедический словарь под редакцией И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. Т. 31а (статика – судостроительство). СПб. : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон., тип. АО «Издательское дело», Брокгауз-Ефрон, 1901. С. 473–954.

11. *Almeida M. R. et al.* Determination of amylose content in starch using Raman spectroscopy and multivariate calibration analysis // Analytical and bioanalytical chemistry. 2010. Т. Vol. 397. №. 7. P. 2693–2701.

12. *Aze S. et al.* Chromatic alterations of red lead pigments in artworks: a review // Phase Transitions. 2008. Vol. 81. № 2 3. P 145–154.

13. *Bingham R.* Photographic Manipulation. Part 1. London : George Knight and Sons, 1852. 57 p. 14. *Burgio L., Clark R. J. H., Firth S.* Raman spectroscopy as a means for the identification of plattnerite (PbO₂), of lead pigments and of their degradation products // Analyst. 2001. Vol. 126. № 2. P. 222–227.

15. *Dawson P.* The vibrational spectrum of α-mercuric sulphide // Spectrochimica Acta Part A: Molecular Spectroscopy. 1972. Vol. 28. № 12. P. 2305–2310.

16. *Frushour B. G., Koenig J. L.* Raman scattering of collagen, gelatin, and elastin // Biopolymers: Original Research on Biomolecules. 1975. Vol. 14. №. 2. P. 379–391.

17. *Hebert L.* The Engineer's and Mechanic's Encyclopædia: Comprehending Practical Illustrations of the Machinery and Processes Employed in Every Description of Manufacture of the British Empire. Kelly, 1836. Vol. 2. 483 p.

18. *Morales K. M., Berrie B. H.* A note on characterization of the cochineal dyestuff on wool using microspectrophotometry // e-Preservation Science. 2015. Vol. 12. P. 8–14.

19. *Ostade I. T.-B., van.* In Search of Jane Austen : The Language of the Letters. New York : Oxford University Press, 2014. 282 p.

20. *Petrova O. I. et al.* Identification of pigments in colored layers of a painting by Raman spectroscopy // Optics and Spectroscopy. 2017. Т. 123. №. 6. P. 965–969.

21. *Rees A.* The cyclopædia; or, universal dictionary of arts, sciences, and literature. London : Longman, Hurst, Rees, Orme&Brown, 1819. Vol. 4. 766 p.

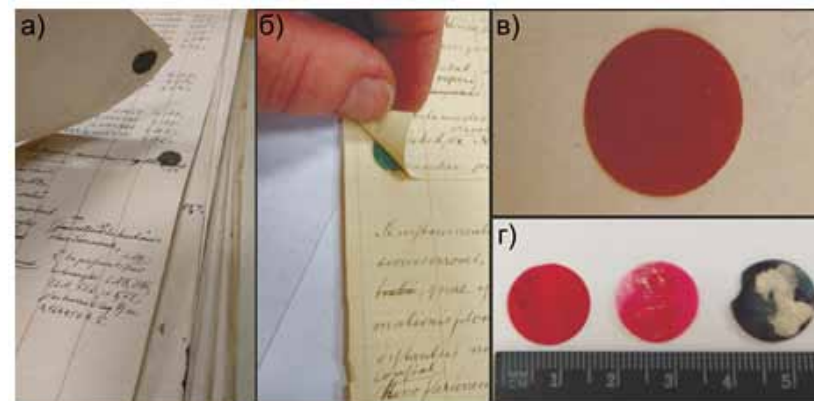
22. *Stieda L. Struve, Wilhelm von* // Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig, 1893. Vol. 36. S. 693–698.

23. *Struve W.* Zur Erinnerung an den Vater den Geschwistern dargebracht von Otto Struve. Karlsruhe : Druck der G. Braun'schen Hofdruckerei, 1895. 92 S.

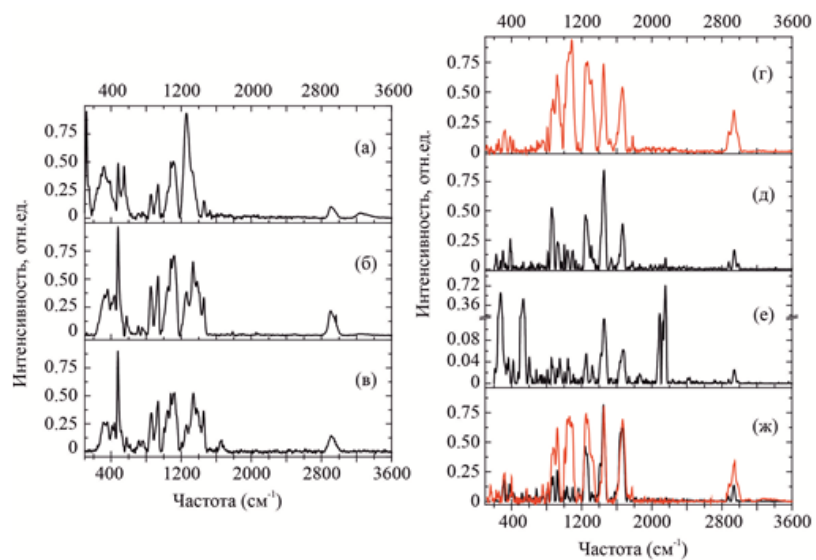
24. *Tomlinson C.* Cyclopaedia of useful arts, mechanical and chemical, manufactures, mining, and engineering. London, New York : G. Virtue & co. 1854. 1116 p.

25. *Vandenabeele P. et al.* Analysis with micro-Raman spectroscopy of natural organic binding media and varnishes used in art // *Analytica Chimica Acta*. 2000. Vol. 407. №. 1–2. P. 261–274.

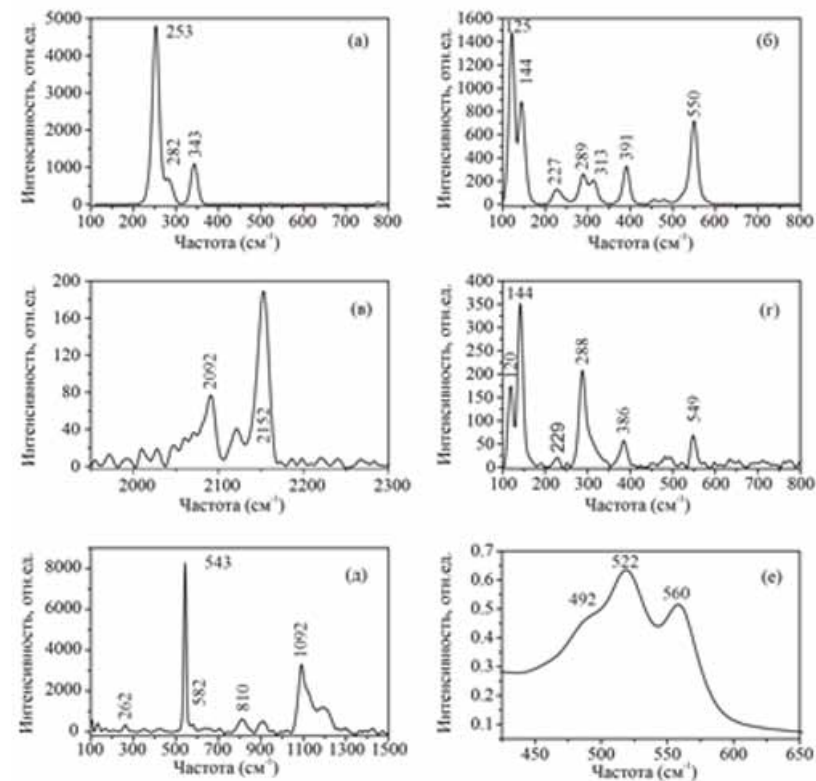
26. *Woodcroft B.* Subject Matter Index of Patents of Invention .London, 1857.



1. Пример документа из фонда №721 СПбФ АРАН трудов академика В. Я. Струве с применением темно-синей (а), зеленой (б), оранжевой (в) облаток; фотография группы облаток (г) слева направо – красная, розовая и синяя



2. Набор спектров КРС: с оранжевой облатки с растительном связующим (а); с белой (бесцветной) облатки с растительном связующим (б); референсный спектр КРС крахмала (в). Набор спектров КРС: с красной облатки с белковым связующим (г), розовой облатки с белковым связующим (д), темно-синей облатки с белковым связующим (е), референсный спектр желатины (ж)



3. Спектр КРС киновари (а); смеси пигментов свинцового сурика и массикота (б); Берлинской лазури (в); крупных частиц желтого пигмента, в состав которого одновременно входят массикот и свинцовый сурик (г); ультрамарина (д); электронный спектр красной облатки с белковым связующим (е)

Основные технологические приемы изготовления китайских изделий в технике прорезного лака*¹

Статья посвящена исследованию основных технологических приемов изготовления изделий в технике прорезного лака и создания сложных форм лаковых изделий в контексте сложения и развития традиционного лакового искусства Китая. В течение более 3000 лет применение в Китае лака в разных качествах, от покрытия готовых предметов до создания разнообразных высокохудожественных лаковых изделий развивалось и достигло высочайшего уровня.

Ключевые слова: лак; резной лак; форма тотай; деревянные формы; техника прорезного лака; Китай

Liu Yi

The Main Technological Methods in the Manufacture of Chinese Products in the Technique of Carved Lacquer

The article is devoted to the basic technological methods of manufacturing products in the technique of carved lacquer and creation of complex forms of lacquerware in the context of formation and evolution of traditional lacquer art in China. For more than 3000 years, the process of applying lacquer in different qualities in China, from covering finished items to creating a variety of highly artistic lacquer products, has developed and reached the highest level.

Keywords: lacquer; carved lacquer; totai form; wooden forms; carved lacquer technique; China

Самым ранним из известных лакированных изделий можно считать лук для стрельбы, найденный в руинах Куахуцяо. Он был изготовлен 8000 лет назад². Его длина 121 см, ширина около 3,3 см, толщина 2,2 см. На всей поверхности лука, за исключением ручки, виден лаковый слой с кракелюрами; имеются незначительные утраты лакового слоя. Согласно физико-химическому анализу лака, проведенному японским археологом профессором Накамурой, лаковый слой изготовлен из натурального лака. Как явствует из этой находки, китайские предки уже 8000 лет назад использовали смолу лакового дерева, чтобы, покрыв ею поверхность посуды, продлить жизнь предмета и одновременно украсить его, тем самым превращая обиходный предмет в художественное изделие.

Изделия из лака производятся одновременно для удовлетворения утилитарных потребностей и потребностей в украшении. Это сознательное использование природных ресурсов для создания красивых и практичных изделий уважали правители всех династий. Популярность лаковых изделий способствовала технологическим инновациям и виртуозному овладению этой техникой.

В 1906 г. исследователь Штейн обнаружил в Миране (поселок в Синьцзян-Уйгурском автономном районе, КНР) часть кожаного доспеха. Подобные производились в VIII в., при династии Тан. Согласно описанию Штейна, он мог быть изготовлен из верблюжьей кожи. Каждый лепесток доспеха имеет прямоугольную форму и отличается по размеру. Лак наносили с двух сторон. Некоторые доспехи имеют до семи лаковых слоев, в основном красного и черного цвета, но найдены также покрытые темно-красным, коричневым и желтым лаком.

Рисунки на лепестках доспеха имеют форму концентрических кругов, овалов, запятой и перевернутой формы «S». Орнамент получали путем соскабливания слоев лака определенного цвета. Для достижения нужного эффекта на изделие наносились слои разного цвета. На самых ранних примерах использования техники прорезного лака отчетливо видно, что он не имел следов глубокой резьбы, резной нож не использовался. Поэтому принято считать, что техника изготовления лаковых кожаных доспехов в период

правления династии Тан состояла в получении рисунка, который выскабливался шилом [7, с. 68].

Процесс изготовления изделий в технике прорезного лака сложен и разделяется на шесть этапов: изготовление формы, проклейка ее тканью, покрытие слоем кирпичного порошка, нанесение лака, шлифовка и полировка. Все этапы тесно связаны, и ошибка, допущенная на любом этапе, приводит к получению бракованного изделия. При создании изделий в традиционной технике используется несколько видов форм. Их можно подразделить в зависимости от материала, из которого они изготавливаются: деревянные, тотай, кожаные, медные, фарфоровые и т. д. Рассмотрим две из них.

Создание формы

Форма тотай³

Форма тотай – полая форма, созданная из тканей, пропитанных лаком. Первый этап ее изготовления – создание формы из глины, которую необходимо подготовить, удалить из нее посторонние примеси. Для размягчения глины используется деревянная толкушка. Слишком влажная глина должна быть помещена в проветриваемое место, чтобы дать ей высохнуть до нужного процента влажности. Слишком сухая глина должна быть разбита и помещена в воду, чтобы она напиталась влагой, затем ее необходимо растолочь. Лучше всего, когда глина мягкая, при этом не липкая. Для больших глиняных форм нужно создавать каркас, а для маленьких – не требуется. Каркас должен быть прочным, чтобы обеспечить стабильность глиняной формы, он не должен находиться под наклоном и обваливаться после обмазки глиной. Также он должен быть прост и легок в перемещении. После того как глина и каркас подготовлены, можно приступить к созданию самой формы. Сначала форма смачивается, чтобы сделать глину и форму более прочными, уменьшить вероятность разрушения формы. При обмазке глина последовательно наносится на форму. Наслоение глины требует сильного надавливания при укладке. Для ее уплотнения используется доска до тех пор, пока глина не перестанет спадать

и каркас не перестанет выступать за пределы формы. Следующим этапом является формирование деталей. Глиняная форма объемна, поэтому по окончании работ над общей формой следует начать работать с деталями. Последний этап при нанесении глины должен принести защитные меры. На глину распыляется вода. Для предупреждения высыхания глины форма накрывается влажной тканью. Цель этих манипуляций – держать форму увлажненной, чтобы глина не отваливалась. Принятые меры помогут эффективно защитить форму от растрескивания при сухой погоде.

После выполнения вышеперечисленных работ можно приступить к наклеиванию льняной ткани на основу для завершения и сушки глиняной формы. Сначала следует приготовить сырой лак, добавив в него тунговое масло. Состав находится в жидком состоянии, как вода, кристально чистая, но при этом липкая. После этого можно начать наносить сырой лак на глиняную форму. Для этого используются кисти разных размеров. Лак наносится постепенно, слой за слоем, чтобы гарантировать его вязкость. Первый слой называется грунтовкой. Когда грунтовка закончена, наклеиваются нарезанные льняные или шелковые ткани. На каждый слой ткани требуется нанести сырой лак от одного до трех раз. Чтобы ткань полностью прилипла к глиняной форме, лак следует наносить слой за слоем. Когда толщина достигает 3–5 см, можно перестать наклеивать ткань на форму. Теперь необходимо дважды нанести кирпичный порошок. Его нужно наносить на лаковый слой. Проклеенную глиняную форму следует поместить в прохладное место, подождать, пока она полностью не высохнет и не станет твердой, затем поместить форму в воду. Суть формы тотай заключается в том, что удаляется глина и сохраняется лишь тканевый слой. После замачивания в воде в течение одного–двух часов глина станет влажной, тогда ее можно извлечь из формы. Когда глина удалена, а внешняя поверхность высохла, форму необходимо отшлифовать. Шлифовка является чрезвычайно важной частью изготовления формы тотай. Качество шлифовки влияет на качество лакированных изделий. Для шлифовки надо приготовить наждачную бумагу, которая нужна, чтобы сгладить края и углы

формы, а также зашлифовать некоторые шероховатости. При обнаружении небольших отверстий для более тонкой заливки можно использовать шпаклевку из кирпичного порошка, смешанного с сырым лаком. Изделия в технике прорезного лака, изготовленные в форме тотай, богаты по форме, легки и прочны [1, с. 134].

Деревянные формы

Деревянные формы, как правило, изготавливаются из мягких пород дерева, таких как липа, тополь и тунг. Требования к выбору материалов для изготовления изделий в технике прорезного лака очень строгие. Необходимо использовать древесину с длительным сроком хранения, без дефектов и с хорошей просушкой. Например, применяется старое дерево, которое было использовано в жилищном строительстве, поскольку срок службы этого вида дерева довольно велик, более десяти лет, так что вероятность деформации будет небольшой. Для новой древесины можно использовать только естественную сушку, нельзя прибегать к просушке жаром. Цель состоит в том, чтобы улучшить качество лакированных изделий, уменьшить вероятность повреждения лака при работе, которое может произойти из-за трещин в форме. Формы, выполненные из дерева, для предотвращения деформаций и растрескивания проклеиваются тканью. Некоторые деревянные формы являются резными, некоторые соединены на шип, склеены рыбьим клеем и зафиксированы лаком. Для проклейки деревянной формы используются традиционные материалы – льняные ткани, сырой лак, свиная кровь, кирпичный порошок и глина. На первом этапе используется лак, который смешивается с кирпичным порошком и плотно приклеивает льняные ткани к форме, чтобы ее закрепить. Поскольку деревянная форма проклеена льняной тканью, тонкие места формы и ее сопряжения укреплены и их не так легко ослабить и сломать. Для проклейки используют свиную кровь, добавляя немного кирпичного порошка, чтобы увеличить вязкость. Такой способ отвечает критериям изделия по влагостойкости, защите от гнили и фиксации формы. Этот процесс обычно повторяется три раза. Каждый последующий этап проводится после того, как пре-

дыдущий слой полностью высушен. Форма приобретает нужную прочность, не деформируется и не трескается.

Подготовка формы к нанесению лаковых слоев

Форма после наклейки ткани должна быть сухой, затем ее покрывают шпаклевкой из кирпичного порошка. Она изготавливается из сырого лака, смешанного с мелким кирпичным порошком и мелким лессовым порошком. Соотношение сырого лака и кирпичного порошка для получения шпаклевки составляет примерно 1:2. Эффект этого покрытия заключается в заполнении неровностей формы. Каждый слой шпаклевки не должен быть слишком толстым, не следует наносить слишком много слоев, обычно наносится от двух до трех. Когда основные области будут заполнены, мелкие неровности могут быть исправлены с помощью локальных покрытий шпаклевкой. После того как форма будет полностью прошпаклевана и тщательно высушена, можно приступить к шлифовке, которая должна производиться деликатно. Шпаклевка придает форме определенную толщину. На этом изготовление формы завершается, далее следует нанесение лаков и гравировки.

Кожаные, медные, фарфоровые и прочие формы создаются по соответствующим технологиям.

Процесс нанесения лака

Прорезной лак – один из видов резного лака. Он создается путем последовательного нанесения слоев лака разного цвета, в основном красного и черного. Этот процесс является ключевой частью изготовления изделий в технике прорезного лака. Качество исполнения этого этапа напрямую влияет на качество всего лакового изделия. На форму сначала наносится лак одного цвета в несколько слоев до получения общего слоя нужной толщины, затем несколько слоев другого цвета, тоже до получения нужной толщины. Лак равномерно наносится на форму с помощью кисти. Если поверхность лака ровная, то гравированный узор выглядит более красиво. Суммарный слой для работы в технике прорезного

лака должен быть очень толстым. Толщина каждого промежуточного слоя лака составляет всего около 0,04 мм. Поэтому, чтобы получить желаемый художественный эффект, надо нанести больше сотни слоев. Но следует отметить, что каждый следующий слой лака должен быть нанесен до высыхания предыдущего слоя, потому что когда весь лак высохнет, он будет очень прочным и ломким, что усложнит резьбу. Поэтому необходимо строго контролировать условия высыхания лака. Общие требования: затененное помещение, температура около 18°C, влажность около 24%. Чтобы лак не был хрупким, в него добавляют тунговое масло. Время высыхания в тени не должно быть слишком длинным или слишком коротким, обычно 24 часа. За один раз можно наносить только один слой. На выполнение всего процесса нанесения лака уходит четыре – пять месяцев.

Художественная резьба

Красота изделий, выполненных в технике прорезного лака, напрямую зависит от точности выполнения резьбы. Это самая сложная часть всего производственного процесса. Все стадии изготовления играют важную роль в создании изделия, но если допустить ошибку при выполнении резьбы, то вся проделанная тяжелая работа будет утрачена.

Для резьбы по лаку применяются три вида ножей: разделочный нож, крючок и острый нож. Острый нож – первый используемый инструмент. Для разметки и нанесения орнамента определяется узел или начальная точка на нарисованном узоре. Затем с помощью острого ножа точка «обуривается» – раскрытие отверстия ведется по принципу бурения, что помогает определить глубину будущей резьбы. Работа начинается с фиксированной точки. От нее резьба ведется ножами по направлениям узора. Форма ножа для резьбы напоминает ласточкин хвост или латинскую букву V. В России подобный нож называют эйсмус. Глубина резного узора достигает 0,5 см. В линиях резьбы верхний край широкий, нижний узкий. Резьба ведется под углом 45° по отношению к плоскости. Полученный орнамент на срезе – изогнутый

и извилистый, немного напоминающий рококо. В рисунках на поверхностях лаковых изделий, выполненных в этой технике, используется традиционный китайский орнамент в виде стилизованных облаков, листьев и трав и т. п. [3, с. 37]. Иногда говорят, что техника прорезного лака основана на «принципе рога носорога», так как грань рисунка, полученная резом ножа, предстает в виде чередования лаков разных цветов, что очень напоминает текстуру слоев рога носорога на срезе. Яркие чередующиеся линии выглядят очень эффектно. После того как все узоры вырезаны, используется крючок-нож для аккуратной зачистки. Резьба наносится равномерно по глубине и ширине, контуры закругляются, при этом линии остаются плавными.

Шлифовка и полировка

Перед выполнением резьбы выполняется шлифовка. На первом этапе шлифовки используется наждачная бумага № 800 с водой (в прошлом применялось натуральное растение – хвощ.), затем – водостойкую наждачную бумагу № 2000 (маркировка ISO 6344). Шлифовать нужно до тех пор, пока поверхность лака не станет гладкой. Затем выполняется резьба орнаментального узора. После того как резьба завершена, выполняется полировка. Смешивается кунжутное масло с мелким кирпичным порошком или порошком из белой черепицы и с помощью повторяющихся круговых движений достигается эффект сияния поверхности. Из-за высокой скорости движений температура поверхности лака повышается и масло может проникнуть в лаковый слой, который после полировки становится тоньше. Полученная таким образом лаковая посуда обладает особой красотой и блеском.

Техника прорезного лака, как и техника красного лака, предназначена для изготовления изделий, декорированных резьбой. Однако в изделиях прорезного лака текстура линий на срезе богаче. Художники не используют такие изобразительные мотивы, как ландшафты, изображения цветов или птиц. Вместо этого они фокусируются на лаконичном свободном изображении традиционных орнаментов, чаще всего облаков. В Пекине и Шаньси такой

орнамент называют «облачной резьбой», в Японии – «согнутым колесом». Эта техника возникла в эпоху династии Тан (618–907), достигла вершины во время правления династии Юань (1279–1368) и распространилась на период Сюаньдэ (1426–1435) династии Мин (1368–1644). Она оказала влияние на лаковое искусство всей территории бассейнов великих китайских рек.

Прорезной лак является драгоценным видом китайской лаковой культуры, его развитие прошло долгий исторический путь. В период правления династии Мин Ян Мин в примечании книги «Лаковое ремесло» (《髹饰录》)⁴, говорит о том, что техника прорезного лака произошла из техники выскабливания рисунка шилом [6, с. 80]. Разница между этими двумя техниками состоит в том, что в изделиях прорезного лака больше слоев лака разных цветов, которые наносятся снова и снова для возможности вырезания рисунка ножом. При использовании шила для выскабливания рисунка рисунок получался более легким и тонким.

Процесс изготовления изделий прорезного лака является особо сложным процессом. Требования, как к техническому, так и к художественному оформлению предмета очень высоки. В настоящее время в Китае очень мало людей, занимающихся этим искусством.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Статья выполнена при финансовой поддержке Китайского Совета по Стипендиям (CSC) (грант № 201908090282).

¹ Термин «прорезной лак» имеет в разных языках свою трактовку. В китайском языке он обозначается иероглифом 《剔犀》(Ти Си), что в переводе может означать прорезной лак. В русскоязычных публикациях, например, в энциклопедии «Духовная культура Китая» М. Л. Титаренко использует именно этот перевод иероглифа. В английском языке изделия, выполненные в этой технике, носят название *carved lacquer* – резной лак. Название техники «прорезной лак» довольно точно отражает существо изделий, в которых слои разноцветного лака накладываются друг на друга и главная художественная ценность изделий состоит в раскрытии красоты слоев лака разного цвета.

² Материалы IV Международного симпозиума по культуре Куахуцяо и лакового искусства. 09.11.2013, Музей Куахуцяо, город Ханчжоу.

³ Эта техника также известна под названием «сухой лак». Этимология этого названия описана М. Л. Титаренко в энциклопедии «Духовная культура Китая» [2, с. 281].

⁴ Оригинал книги «Лаковое ремесло» давно утерян в Китае, в Японии сохранилась только одна рукопись. Скопировано и возвращено в Китай в 1927 г. [4, с. 75]. Рукопись «Лаковое ремесло» посвящена описанию технологии изготовления лаковых изделий. Хуан Чэн написал ее в 1566–1572 гг. В том же столетии Ян Мин издал книгу, в которой привел развернутые объяснения приемов работ в этой технике [5, с. 72].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ван Бингген, Чэнь Сяоя. Чжи тай цзя чжу ци ци чжи цзо гун и чан цзянь вэнь ти цзи цзе цзюе фан фа [Общие проблемы и решения в процессе производства лакированных изделий из скрепок для бумажных шин] // Чжун го и шу. 2014 нянь 01 ци. ди 134–135 е. [Китайское искусство. 2014. Вып. 01. С. 134–135.] (На кит. яз.; 王炳根 陈小霞. 纸胎夹纆漆器制作工艺常见问题及解决方法 // 中国艺术. 2014年01期. 第134–135页.)

2. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. + доп. том / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока ; гл. ред. М. Л. Титаренко. М. : Восточная литература, 2006–2010. Доп. том: Искусство. 2010. 1120 с.

3. Сунь Ли. Шань си синь цзян юнь дяо ци ци чу тань [Предварительное исследование резных лаковых изделий Шаньси Синьяньюнь] // Шань си дан ань . 2014 нянь 02 юе . ди 36–37 е . [Архив Шаньси. Февраль 2014 г. С. 36–37.] (На кит. яз.; 孙溧. 山西新绛云雕漆器初探 // 山西档案. 2014年02月. 第36–37页.)

4. Чан Бэй. Во го гу дай ци ци дэ цзин дьянь чжу цзо – лунь 《сю ши лу》 [Классическое произведение древней лакированной посуды сю ши лу] // Дун нань да сюе сюе бао (чжэ сюе шэ хуй кэ сюе бань) 2006 нянь 01 юе .. Ди 75–80 е [Журнал Юго-Восточного университета (издание по философии и социальным наукам). Январь 2006. С. 75–80]. (На кит. яз.; 长北. 我国古代漆器的经典著作 – 论《髹饰录》 // 东南大学学报(哲学社会科学版) 2006年01月. 第75–80页.)

5. Чан Бэй. Гу дай ци ци сю ши гун и цзин дьянь чжу цзо 《сю ши лу》 [Классическое произведение древней технологии росписи и декорирования лакированной посуды "сю ши лу"] // И шу тань со . 2016 нянь 02 юе . ди 71–79 е . [Художественное исследование. Февраль 2016. С. 71–79.] (На кит. яз.; 长北. 古代漆器髹饰工艺经典著作《髹饰录》艺术探索. 2016年02月. 第71–79页.)

6. Чэнь Цзэнби, Чжан Лихуа. Цзе шао да тун цзинь дай ти си лянъ цзянь тань сун цзинь ти си гун и [Познакомьтесь с технологией сбора носорогов династии Датун Цзинь и расскажите о технологии сбора носорогов династии Сун Цзинь] // Вэнь у . 1985 нянь ди 12 ци . ди 79-81 е . [Культурные реликвии. Вып. 12. 1985. С. 79–81]. (На кит. яз.; 陈增弼 张利华. 介绍大同金代剔犀奁兼谈宋金剔犀工艺 // 文物. 1985年第12期. 第79-81页.)

7. Ши Ай, Ян Цзин. Ци ци и шу чжун дэ гуй бао – ти си [Сокровище в лакированном искусстве – прорезной лак] // Вэнь у ши цзе . 2009 нянь . ди 6 ци . ди 68–71 е . [Мир культурных реликвий. 2009. Вып. 6. С. 68–71]. (На кит. яз.; 史爱 杨静. 漆器艺术中的瑰宝 – 剔犀 // 文物世界. 2009年. 第6期. 第68-71页.)



1. Лук, покрытый лаком.
Раскопан в руинах Куахуцяо.
Эпоха неолита



2. Кожаный доспех. Династия
Тан. VIII в. Британский музей



3. Слои лака красного и черного цвета
 4. Круглая шкатулка в технике прорезного лака
- Чжан Чэна. Династия Юань

Реставрация картины «Портрет Ермака». Опыт применения некоторых современных технологических решений

В статье рассказывается о консервации, реставрации и изучении картины «Портрет Ермака» из собрания Государственного Эрмитажа. Ее реставрация выполнялась с использованием ряда технологических решений, почерпнутых из опыта зарубежных коллег. В частности, техническими особенностями проекта стало использование планшетного подрамника, полиэфирной ткани, вакуумного стола низкого давления, а также сохранение шва авторского холста и некоторые другие решения.

Ключевые слова: реставрация; консервация; методика; сшивной холст; планшетная система

Tong Xinyuan

Conservation of the Painting “Portrait of Yermak”. Practical Experience of Application Some Modern Technological Solutions

The article is dedicated to conservation and research of the painting «Portrait of Yermak» from the collection of the State Hermitage museum. Undertaken project using several advanced technological method and some practical solutions known from western conservation experience. In particular, flatbed stretcher, polyester fabric, low pressure vacuum table, preservation of the seam of the author’s canvas, and some other solutions were used.

Keywords: restoration; conservation; method; stitched canvas; flatbed system

Введение

Картина «Портрет Ермака» работы неизвестного художника в 2020 г. поступила на кафедру реставрации живописи Академии художеств имени Ильи Репина из собрания Государственного Эрмитажа. Картина явно требовала комплексной реставрации, так как изображение на провисшем и деформированном холсте практически не читалось, и лишь запись в хранительском акте позволяла угадать в темном силуэте очертания портрета завоевателя Сибири.

Поскольку картина нуждалась в сложной и нестандартной реставрации, требующей знаний, владения технологиями и навыками, выходящих за рамки компетенций музейного реставратора, данный проект был реализован в рамках программы ассистентуры-стажировки – постдипломного образования, проходящего по индивидуальной программе.

История картины

Картина, по сведениям, записанным в учетной карточке, представляет собой портрет Ермака Тимофеевича Повольского, выполненный неизвестным русским художником предположительно в конце XVIII в. Размер картины 82×71 см, техника исполнения – масляная живопись на холсте.

Известно, что личность казачьего атамана Ермака (1530–е–1585), возглавившего поход в Сибирь, овеяна легендами. О его происхождении существует множество предположений, точно же оно до сих пор не установлено. Описание внешности атамана приводится в одной из сибирских летописей, составленной спустя почти столетие после его гибели при описании последнего сражения атамана: «Вельми мужествен, и человекен, и зрачен, и всякой мудрости доволен, плосколиц, черни брадою и власы прикудрявь, возрастом средней, и плоски, и плечист» [8, с. 56] (*ил. 4*). Часто в русском былинном фольклоре Ермак сравнивается с эпическим богатырем Ильей Муромцем, образ которого представляет собой собрание самых добродетельных черт личности, в котором едва

ли можно разглядеть определенного человека. Большинство исследователей личности Ермака, вслед за летописным текстом, отмечают его средний рост, коренастость, темные курчавые волосы, черную бороду, живой и пронизательный взгляд.

В XVI в. портретный жанр на Руси еще не существовал. Ни один портрет Ермака из известных доньше не является прижизненным. Живописные и графические изображения Ермака, в XVIII в. получившие широкое распространение, особенно в Сибири, восходят к вымышленному, обобщенному образу. Многочисленные портреты Ермака, таким образом, являют собой своеобразную разновидность исторического жанра, когда художник на основании существующих воззрений на историю и личность человека визуализирует его собирательный образ. Живописные произведения, посвященные Ермаку, часто работы неизвестных русских художников, отражают в большей степени романтические представления своего времени, эпос о легендарном герое российской истории, нежели реальную историю.

Портреты выполнены в стилистике так называемого парсунного письма, ознаменовавшего переход от русского иконописного стиля к персонифицированной портретной живописи, формирующейся под влиянием картин европейских художников с присущей им стилистикой, развивающейся в русском искусстве как художественное эхо реформ, предпринятых Петром I.

Портретных образов Ермака в русской живописи и гравюре известно достаточно много. Наиболее ранние из них относятся к концу XVII в.

Как правило, на них, в соответствии с летописным описанием, изображен средних лет человек, с крупными, мужественными чертами лица и черной бородой, одетый в условно написанные легкие военные доспехи. Наиболее часто атамана изображают в металлической кольчуге или латах в виде кирасы, в нерегулярной формы шапке с изогнутыми полями и перьями, с овальным золотым медальоном, с копьем и саблей (казачьим клычком) с эфесом в виде птичьей головы [7].

Картина, ставшая предметом настоящей статьи, соответствует приведенным описаниям атамана: на портрете изображен мужчина

средних лет, с длинной черной бородой, густыми черными бровями, большими пронизательными глазами и румяным лицом. Он одет в красную одежду, черную шапку, темную кирасу; на его груди красный орден с портретом Ивана IV Грозного, на правом плече желтый погон. В правой руке мужчина держит красное копьё, в левой руке угадывается клыч с эфесом в виде птичьей головы. Ермак написан на темно-коричневом фоне, черная надпись в нижней части картины «ВЪ 1582 ГОДУ ЕРМАКЪ, ТИМОФЕИЧЪ, ПОКОРИЛЪ СИБИРСКАХЪ» помещена в белом картуше (ил. 2).

В качестве произведений, послуживших референсными для изучения рассматриваемого портрета, можно назвать следующие:

– Неизвестный художник. «Портрет Ермака». XVIII (?) в. Холст, масло. Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник.

– Неизвестный художник. «Портрет Ермака». XIX в. Холст, масло. Егорьевский историко-художественный музей.

– Неизвестный художник. «Портрет Ермака Тимофеевича». Первая треть XVII в. Холст, масло. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств (ил. 1).

Этот список может быть значительно расширен.

Общим в названных произведениях и на картине из собрания Государственного Эрмитажа является шапка, рубаха, кираса, борода, копьё и поза атамана, а также композиционное решение. И хотя на рассмотренных полотнах образ народного героя варьируется, очевидна их схожесть, при этом механическое повторение образа (калька) отсутствует.

Реставрация¹

При поступлении в мастерскую реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина картина находилась в техническом состоянии, исключающем ее изучение и экспонирование. Осмотр показал, что подрамник сильно поврежден (отсутствуют правая и нижняя планки), авторский холст – крепкий, крупного ручного плетения, состоит из двух частей, которые скреплены выпуклым, завернутым на тыльную сторону швом, прошитым толстой нитью крупными, неравномерными стяжками.

Природа волокна нитей (изученная с помощью поляризационной микроскопии и сравнения с эталонными образцами) [12] определена как джут или конопля. Кромки картины узкие, неровные, с множеством утрат.

Грунт однослойный, клеевой, желто-красно-коричневый, использованы цветные глины (болус). На отдельных участках (область лица, рук) в грунт добавлен свинцовосодержащий пигмент (свинцовый сурик). Грунт особенно толстым слоем нанесен в центральной части, на области стыка холстов, что было сделано, вероятно, с целью выровнять поверхность под живопись на участке соединения грубой ткани. Среднесетчатый и крупносетчатый кракелюр с приподнятиями присутствует на всей поверхности картины, что привело к образованию трещин и появлению мелких утрат по изломам трещин. Живопись выполнена масляными красками, крупными, локальными мазками, с минимумом детализации. Определено использование в качестве пигментов красных охр, земель различных оттенков, свинцовых белил, киновари и свинцового сурика. Участки светов выполнены фактурно, остальные элементы выполнены тонким, равномерным слоем краски. В качестве покрытия использован масляно-смоляной лак, который, будучи нанесен толстым слоем, потемнел и пожелтел, а также утратил блеск и прозрачность.

План предстоящей реставрации предполагал максимальное сохранение подлинной материальной структуры произведения, иначе говоря – минимальное внедрение в памятник. Следование парадигме сходящей реставрации потребовало ряда технологических решений, считающихся новыми в российской практике. Сразу было решено отказаться от такой столь широко распространенной операции, как дублирование авторского холста. Отказ от этого решения позволял в нашем случае сохранить неизменным авторское соединение фрагментов ткани основы, включая шов, скрепляющий куски холста, на котором написан образ Ермака. Дополнительная поддержка авторскому XVII в. холсту была создана с использованием планшетной системы.

В связи с тем, что в составе грунта картины преобладает каолинит – жесткий глинистый минерал из группы водных силикатов

алюминия, вследствие чего по всей поверхности картины образовался кракелюр, а кое-где и осыпи красочного слоя, было решено использовать полимерный адгезив для укрепления картины методом пропитки на вакуумном столе. Такое решение позволило улучшить проникновение адгезива в структуру произведения и исключало возможную деформацию основы в процессе укрепления.

Выполнив профилактическое укрепление картины, ее перевернули лицевой стороной вниз и очистили с тыльной стороны с помощью гелеобразной смывки (гель удалялся после окрашивания в цвет загрязнений). Холст стал светлым и более эластичным на ощупь.

Затем выполнено восполнение утрат холста по периметру картины. Для вставок использовался холст, вырезанный по форме утраты и близкий по фактуре к авторскому холсту [1, с. 78]

После очистки тыльной стороны стали очевидны положительные перемены в состоянии авторского холста – он стал мягким и эластичным. Повторное укрепление должно было привести к существенно лучшему выравниванию кракелюра на лицевой поверхности. Для этого была изготовлена основа с фигурной прорезью, в которую помещался шов, благодаря чему при укреплении и проглаживании лицевой стороны он не пропечатывался и не деформировался.

Следующей операцией было дублирование авторских кромок. Ее суть заключается в усилении областей холста картины, за которые она натягивается на подрамник. Так как предполагалось, отказавшись от дублировки всего холста, воспользоваться планшетной системой, дублировочные кромки для картины сделаны из тонкой и прочной акриловой ткани Sefar PET 1500 [9]. Ткань приклеивалась к авторскому холсту с использованием адгезива Lascaux 498-20x. Данная технология позволяет избежать «пропечатывания» кромок на лицевую сторону картины, часто возникающую со временем, особенно при использовании жестких клеев и ткани, сравнимой по толщине с авторским холстом.

Однако вероятность изменения поведения основы в процессе раскрытия все же оставалась. Также не исключалась необходимость

дополнительного укрепления картины после раскрытия. Поэтому она была растянута и закреплена на рабочем подрамнике на период раскрытия (ил. 3).

Куски холста мелкого плетения вырезаны по форме прямоугольника, его края приклеены к дублировочным кромкам (внешним краям) картины на акриловый клей Lascaux 498-20x [3].

Свободные края холста прикреплены к планкам рабочего расширяемого подрамника². Подрамник расширен до образования оптимального натяжения холста.

Следующим этапом стала предшествующая работе с лаком операция – удаление наиболее поверхностных загрязнений, для чего использовались так и называемые смывки – многокомпонентные составы, направленные на удаление комплексных загрязнений различной природы, образующиеся в процессе бытования произведения.

Затем был удален следующий слой поверхностных загрязнений – въевшихся в лак. Для этого использовался растворитель № 4 пинен.

Окончательное удаление нижнего, третьего, слоя загрязнения с поверхности лака выполнено 2% водным раствором детского мыла. Вата окрасилась в легкий серый цвет. Таким образом загрязнения были убраны по всей поверхности живописи картины, и настал черед приступить к работе непосредственно с лаком на поверхности живописи.

В первую очередь сделана попытка так называемой регенерации (восстановления блеска и прозрачности) сохранившейся лаковой пленки. Для этого использовался метод, разработанный в XIX в. немецким ученым Максом фон Петтенкофером, заключающийся в бесконтактном воздействии на лаковую пленку парами растворителя [2, с. 188]. Регенерационный ящик, заряженный этиловым спиртом, ставится на поверхность картины, время экспозиции 3 мин. Затем ящик переставляется по поверхности картины для достижения равномерного восстановления (регенерации) лаковой пленки.

Проведенное исследование лаковой пленки с использованием УФ-лучей (изучение вызываемой ими видимой люминесценции лака) позволило установить, что лаковая пленка лежит неравномерно.

Основной, плотный слой, имеющий желто-зеленое свечение, имеет многочисленные темно-фиолетовые области потертостей разного размера, от точечных до обширных пятен. Для утоньшения и выравнивания лаковой пленки использовались композиции растворителей, подобранные при помощи графика Тиза (Teas graph). [11, р. 364] Оптимальным растворителем, после долгих ступеней повышения полярности материала, оказался бензиловый спирт в смеси с пиненом.

Утоньшение и выравнивание лакового покрытия сделано по всей поверхности картины. Оставлен (в традициях российской реставрации) тонкий защищающий живопись слой лака, уже не искажающий колорит картины, но видимый на фото УФ-люминесценции.

Так как подрамник очевидно не годен к дальнейшей эксплуатации (сохранились только две перекладины), было решение об изготовлении новой рамы для холста. На нее перенесли надписи и наклейки со старых, частично сохранившихся, планок.

Отдельным существенным пунктом программы реставрации было сохранение авторского шва посредством прошивки толстой нитью завернутых краев куска холста. Для этого был использован планшетный подрамник, позволивший избежать сильного натяжения ткани основы для образования ровной поверхности. Поскольку надписи и другие отметки (за исключением инвентарного номера) на обратной стороне холста отсутствовали, для создания планшета было решено использовать непрозрачный легкий материал.

На подрамнике для создания поддерживающей холст поверхности, которая также снижает необходимость сильной натяжки холста, был закреплен лист пенокартона. К лицевой стороне подрамника были прикреплены тонкие рейки квадратного сечения, внутрь которых был вложен картон. Лист пенокартона был приклеен по крестовине, что давало возможность раздвинуть подрамник. Для сохранения ровной поверхности лицевой стороны картины авторский шов в месте соединения кусков холста помещался в фигурный вырез в листе пенокартона, сделанный по форме загиба тканей.

Перед применением это решение было опробовано в виде тестовой технологической модели.

Сшивной холст со сходным по размеру и способу заворота швом был натянут на глухой планшетный подрамник с фигурным пазом для шва. Тыльная сторона холста предварительно гидрофобизирована.

Модель помещена в заведомо неблагоприятный температурно-влажностный режим (уличная экспозиция) на период с 10.02.2021 по 12.04.2022. Модель показала высокую стабильность предполагаемого консервационного решения и возможность его реализации (модель хранится на кафедре реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина).

По отработанной методике для снижения восприимчивости ткани к влаге была выполнена гидрофобизация тыльной стороны картины. Затем с помощью клещей и гвоздей картину натянули на планшетный подрамник.

Первым шагом следующего этапа – восполнения утрат авторской живописи – стало нанесение реставрационного грунта в местах утрат. Затем на картину был нанесен слой лака, вернувший краскам цветность и блеск и послуживший одновременно разделительным барьером между живописью художника и реставрацией. После этого утраты тонировались с использованием красок на основе связующего Lagoral a-81 [10]. Тонирование проводилось с учетом цвета и тона авторской живописи максимально тонким слоем. Утраты крупных форм (надпись в нижней части, изображение левой руки Ермака) воссоздавались в условной манере, без реконструкции контуров утраченного изображения.

Заключение

В результате успешной реализации проекта удалось выполнить технически сложную реставрацию картины, написанной масляными красками на сшивном холсте, грунт которой выполнен из болусной жесткой глины, имевший к тому же кракелюр с приподнятыми краями. В процессе работы удалось обойтись без

использования дублирования холстов и не прибегать, как это часто бывает, к срезанию утолщенного шва, соединяющего авторский холст в единое полотно.

Картина сохранена в том виде, в каком она была задумана автором, пока остающимся неизвестным. Неизменным осталось не только художественное решение, но и все технологические особенности ее создания. Красочный слой, образованный масляной краской, был укреплен. Кракелюр с приподнятыми краями, образовавшийся на жестком глиняном грунте картины, выровнен. Тыльная сторона грубого, ручного плетения холста очищена от загрязнений. Кромки авторского холста дублированы с использованием полимерной ткани. Выполнена гидрофобизация тыльной стороны холста, снижающая влагостойкость ткани и повышающая ее биостойкость. Картина натянута на вновь изготовленный планшетный подрамник, при этом авторский шов на стыке холстов сохранен. Удалены поверхностные загрязнения, утоньшена и выровнена лаковая пленка на поверхности живописи. Картина покрыта лаком. Выполнено тонирование утрат авторского красочного слоя с использованием легко обратимых красок.

В настоящее время картина приведена в экспозиционный вид и техническое состояние, позволяющее без ограничений экспонировать и перемещать произведение, и возвращена в место постоянного хранения – фонд русской живописи Государственного Эрмитажа.

Рассмотренные и апробированные в рамках настоящей работы консервационные решения, основанные на актуальных методиках реставрации, и сопутствующие им современные реставрационные материалы могут быть использованы и во многих других областях консервации и реставрации. Практически апробированные реставрационные методики наглядно демонстрируют возможность избежать необратимого вмешательства в структуру памятника (или существенно уменьшить его последствия), столь свойственного некоторым «традиционным» решениям, ограничившись лишь необходимым минимумом, и максимально сохранить подлинность авторской материальной структуры произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Реставрационный паспорт: «Портрет Ермака» Н. х. XVIII век. ГЭ. Кафедра реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Реставратор Тун Синьюань, 2021 г.

² Lascaux Restoration Tools and Equipment. URL: https://lascaux.ch/dbFile/4803/u-9f5c/u-9f5c/Lascaux_stretcher_e.pdf

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алешин А. Б.* Реставрация станковой масляной живописи. М. : Художественная школа, 2013. 223 с.
2. *Бобров Ф. Ю.* Негативные аспекты метода Петтенкофера. Исследование Сибиллы Шмитт // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 42: Художественное образование. Сохранение культурного наследия. С. 188–210.
3. *Бобров Ю., Бобров Ф.* Альтернативное дублирование живописи на холсте // Реликвия. № 27. 2012. С. 10–15.
4. *Бобров Ю., Бобров Ф.* Консервация и реставрация станковой темперной живописи. М. : Художественно-педагогическое издательство, 2008.
5. *Горин И., Черкасова З.* Реставрация произведений станковой масляной живописи. М. : Искусство, 1977. 223 с.
6. *Никитин М., Мельникова Е.* Химия в реставрации : справочное пособие. Л. : Химия. 1990.
7. Портрет Ермака Тимофеевича // Государственный исторический музей : официальный сайт. URL: <http://nav.shm.ru/exhibits/1644/?ysclid=17q9jquus454481541> (дата обращения: 07.07.22)
8. [Ремезов С. У.]. Краткая сибирская летопись (Кунгурская) / предисл. А. Зоста. С.-Петербург, тип. Ф. Г. Елеонского и К, 1880. 110 с.
9. *Berger G. A., Zeliger H. I.* Effect of consolidation measures on fibrous materials // *Berger G. A. and Zeliger H. I. Conservation of Painting: Research and Innovations/ Archetype Books. 2007. February 6. P. 16–23.*
10. *Bestetti R.* Materials and methods for the self-production of retouching colours // *Ilaria SACCANI. 2nd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage. Porto, Portugal. 24–25 October 2014.*
11. *Nicolaus K.* The Restoration of Paintings. Cologne : Könemann. 1999. June 1.
12. The Conservation and Art Materials Encyclopedia Online (CAMEO) URL: https://cameo.mfa.org/wiki/Fiber_Reference_Image_Library



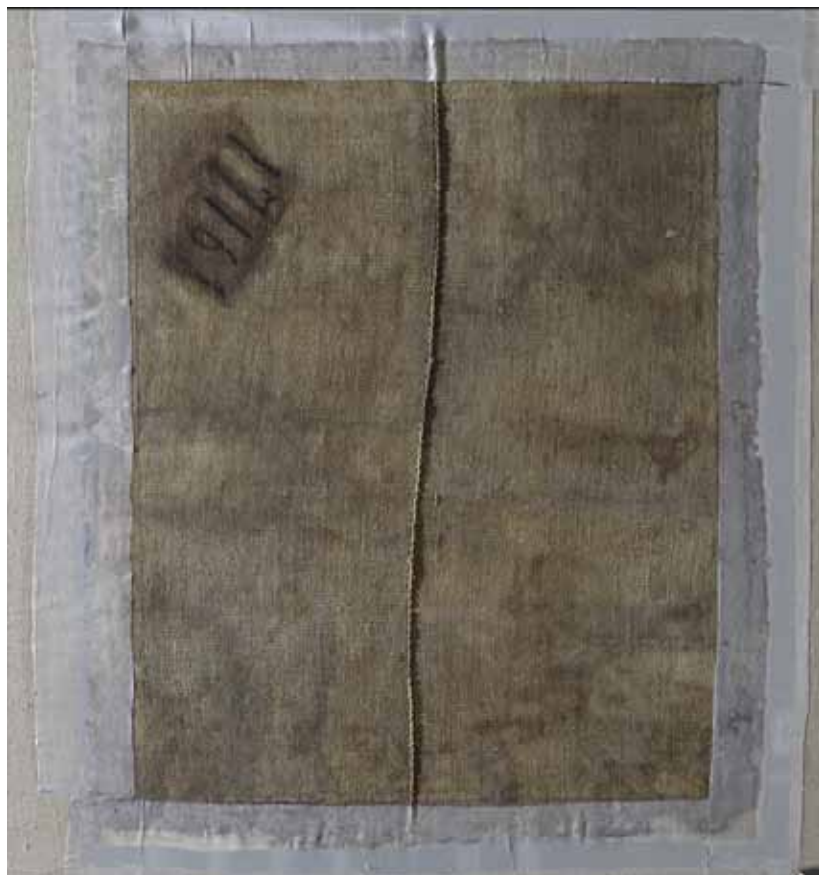
1. Неизвестный художник. «Портрет Ермака Тимофеевича». 1-я треть XVII в. Холст, масло. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств

216



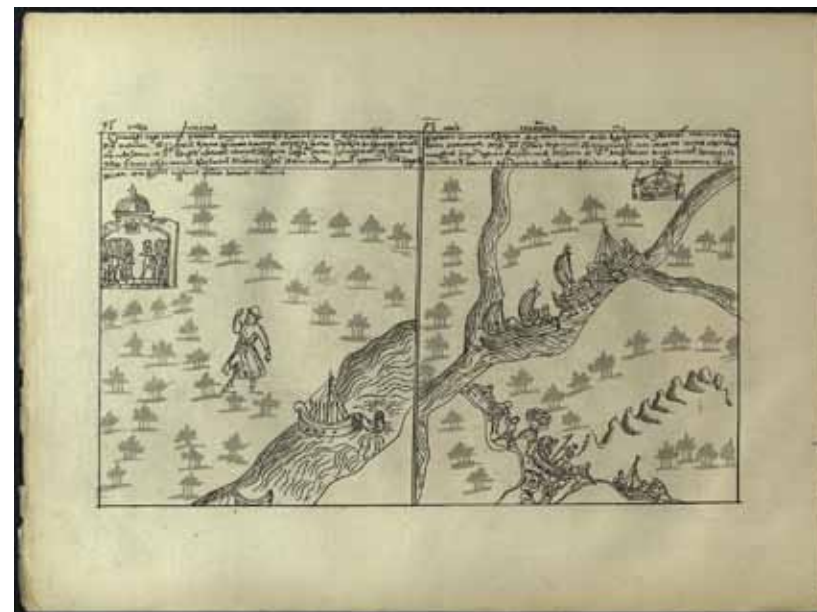
2. Неизвестный художник. «Портрет Ермака». XVIII в. Холст, масло. Государственный Эрмитаж (после реставрации)

217



3. Картина «Портрет Ермака» общий вид тыльной стороны в боковом освещении после подведения реставрационных кромок

218



4. Краткая сибирская летопись (Кунгурская). СПб., 1880. Статья 106. Стр. 97. «...Егда же приѣмше протчіе казаки во градъ вѣсть, горко плакашеса объ нем: бе бо велми мужественъ и разуменъ и человекень, и зрачень, и всякой мудрости доволенъ, плосколиц, чернъ брадою и власы прикурдьявъ, возрастъ средней, и плоскъ, и плечистъ»

219

Фелонь из музея-заповедника «Александровская слобода». Атрибуция, культурологическое исследование, реставрация

Статья посвящена комплексному исследованию фелони из музея-заповедника «Александровская слобода», в процессе которого были атрибутированы все составные части фелони, памятник соотнесен с именем царевны Марфы Алексеевны Романовой, дочери царя Алексея Михайловича, и высказано предположение, что облачение собрано в мастерской царевны-инокини в Успенском монастыре на рубеже XVII–XVIII вв. Кроме того, был выявлен комплекс образцов орнаментального шитья, которые можно отнести к работам самой царевны. Результатом исследовательской работы стала выработка методики реставрации фелони, преимущественно консервационного характера, с минимальным вмешательством в исторический памятник.

Ключевые слова: фелонь; атрибуция; аксамит; шитье «на аксамитное дело»; методика реставрации; Успенский монастырь Александровской слободы; мастерская царевны-инокини Марфы Алексеевны Романовой

Nadezda Astafyeva

The Phelonion from the Museum-Reserve “Aleksandrovskaya Sloboda”. Attribution, Cultural Studies, Conservation

This article presents the complex research, attribution and conservation of the phelonion of the museum-reserve “Aleksandrovskaya sloboda”.

As a result of the studies all the components of the phelonion were attributed. It became possible to correlate the artifact with the name of the Princess Marfa Alekseevna Romanova – daughter of the Tsar Alexei Mikhailovich – and

assume that the vestment was assembled in the workshop of the Princess-nun in the Assumption Monastery at the turn of the 17th and 18th centuries. In addition a set of samples of ornamental embroidery was identified that may be attributed to the works of the Princess herself. The result of the studies was the development of the method of restoration, mainly a conservation-preservation concept with minimal interference in the historical artifact.

Keywords: phelonion; attribution; aksamit; embroidery “handmade like aksamit”; the method of restoration; the Assumption Monastery of Aleksandrova Sloboda; the workshop of the Princess-nun Marfa Alekseevna Romanova

В 2008 г. в отдел тканей Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГосНИИР) из музея-заповедника «Александровская слобода» на реставрацию поступила фелонь¹ (ил. 1). Сопроводительные документы содержали следующую атрибуцию памятника: «Фелонь. По белому атласу тканый почти сплошь золотной и серебряной нитью пышный орнамент. Оплечье вишневого бархата с шитым растительным орнаментом с тюльпанами, украшено плетеным кружевом. Подольник выделен таким же кружевом. Подкладка – белый киндяк. XVII в.»².

До поступления на реставрацию фелонь ранее не публиковалась и не получила должной научной оценки. Статья посвящена атрибуции и выявлению места изготовления тканей фелони и всего памятника в целом, его меморативной принадлежности и реставрации. Комплексное культурологическое исследование фелони как документального и исторического свидетельства³ позволило в итоге выбрать консервационную методику реставрации, предполагающую сохранение памятника в его первоначальном виде.

Источником поступления фелони в музей-заповедник в 1920 г. значилась ризница Успенского девичьего монастыря Александровской слободы. В книге поступлений была записана легенда, которая связывала появление памятника в монастыре с именем царевны Марфы Алексеевны Романовой.

История Александровской слободы – великокняжеской загородной резиденции – прослеживается со второй половины XIV в. При царе Иоанне Васильевиче Грозном она стала столицей опричнины [11]. В середине XVII в. на территории государева двора Александровской слободы был организован Успенский девичий

монастырь. Обитель существовала на небольшие пожертвования, поступающие из Москвы. Во второй половине XVII в. число монахинь возросло до двухсот, при этом средства по-прежнему поступали из царской казны. В 1698 г. царь Петр укрывался в Успенском монастыре от сотрясавшего Москву стрелецкого бунта. После его подавления он сослал в Успенский монастырь и постриг в монахини свою сводную сестру царевну Марфу Алексеевну Романову за поддержку царевны Софьи в стрелецком деле. Царевна Марфа, попав в монастырь в 46-летнем возрасте, пробыла в нем около 9 лет. Она скончалась в 1707 г. и была погребена «без чина», как простая монахиня в общей усыпальнице. В 1712 г. ее сестры – царевны Мария и Феодосия посетили монастырь и распорядились перенести прах Марфы в особое подвальное помещение «Царевнину усыпальницу» [7, с. 99–12; 12].

Как известно, фелонь – верхнее богослужбное облачение православного священника – восходит в своей семантической основе к ризе Христа. Все конструктивные смысловые части фелони имеют определенное символическое значение и всегда выделяются визуально. В древности фелонь имела колоколообразную форму, одинаковую длину спереди и сзади. С середины XVII в. с реформами патриарха Никона фелонь укорачивается спереди для удобства служения. Форма исследуемой фелони с укороченной передней частью позволяет отнести ее ко второй половине XVII в.

Стан фелони выполнен из трех больших кусков и двадцати шести фрагментов разного размера золотой парчовой ткани. Оплечье фелони представляет собой прямоугольный кусок вишневого бархата с композиционно законченной орнаментальной золотой вышивкой. Спереди по центру и по низу оплечья – вставка из рельефного золотого бархата со стилизованным растительным узором из шелков разных цветов, которая подгоняет прямоугольную форму куска вышивки под овальный вырез и надставляет оплечье. Полоса шелковой зеленой ткани, конструктивно выделяющая подольник и нашитая также по периметру оплечья и всего облачения, составлена из множества кусков разного размера. На шелк нашито золото-серебряное «петельчатое» кружево двух видов. Крест и кусто-

дия отсутствуют. Подкладка выполнена из нескольких видов белого льняного домотканого полотна. Длина фелони сзади 150 см.

Многочисленные разноразмерные куски – фрагменты парчовой и шелковой ткани, вставки бархата на оплечье, кружево двух видов – свидетельствуют о том, что фелонь относится к вещам «второго кроя» и была перешита из другого предмета, возможно светской одежды. Подкладка, составленная из нескольких видов разнофактурного домотканого льняного полотна, дает основание предполагать, что окончательная сборка фелони осуществлена в мастерской Успенского монастыря.

Изучение фелони показало, что все ее части, кроме подкладки, выполнены из привозных тканей. Известно, что до возникновения отечественного шелкоткачества в начале XVIII в. все запросы русского высшего общества в драгоценных и шелковых тканях удовлетворялись за счет иностранных. В Московской Руси такие ткани высоко ценились: они считались художественным и материальным богатством. Иноземные ткани при этом получали местные названия, которые более соответствовали русскому средневековому менталитету. Русский человек воспринимал ткань целиком, определяющее значение имели ее текстурные особенности и декоративные характеристики, что и находило отражение в названиях тканей.

Хотелось бы отметить, что в отечественном искусствознании древнерусская текстильная терминология используется прежде всего для идентификации многих музейных экспонатов по архивным документам. Подобное явление характерно и для зарубежной науки, где также применяются древние и средневековые местные названия при описании музейных тканей [9, с. 26; 14].

Крупнорепортный плотный узор парчовой ткани стана фелони состоит из двух стилизованных многолепестковых цветов, расположенных по вертикали в центре, и отдельных разнообразных стилизованных цветов и листьев по сторонам. Основной узор выткан пряженными золотыми нитями, сердцевины цветов и отдельные завитки – серебряными пряженными нитями; белый атласный фон едва просматривается. Разнообразные прикрепы

в деталях узора дробят поверхность, создавая непрерывное золотое мерцание. Золотная ткань стана фелони может быть определена по русской средневековой текстильной терминологии как гладкий аксамит [8, с. 13].

Следует отметить, что на Руси термин «аксамит» появляется уже в XII в. В «Слове о полку Игореве» читаем: «...помчаща красныя девки половецкыя, а с ними злато, и паволокы, и драгыя оксамиты» [10, с. 60]. В комментариях к тексту поэмы Д. С. Лихачев отмечает, что «паволоки и оксамиты – шелковые ткани, выделявавшиеся в Византии и высоко ценившиеся всюду в Европе» [10, с. 201].

С конца XIX в. русские исследователи текстиля полагали, что свое название аксамит получил от техники выработки «земли» (от греч. *hexamitos* – ткань, выработанная в шесть нитей основы) [8, с. 3–14]. Термин, созвучный аксамиту, встречается и в итальянских средневековых документах. Так, в Венеции в XIII в. образуется шелкоткацкий цех – *samiteri*, производивший ткани высочайшего уровня сложности – *sciamiti* [9, с. 26]. В современной западной текстильной терминологии термин «самит» (*samit*) определяет все плотные узорные ткани особой текстуры [6, с. 38]. Сопоставление понятия аксамит с русскими архивными документами и вещественным материалом дает основание утверждать, что в Московской Руси в XVII в. аксамитами назывались самые дорогие парчовые ткани, преимущественно итальянского происхождения, затканые пряженными золотными нитями [3, с. 49; 15, р. 61–65].

Аksamит упоминается в описи царской казны 1640 г.: «...аксамит петельчатый по золоту... тот аксамит снесен от государя сверху» [2, л. 159]. В этой же описи значится «завес аксамит петельчатый по червчатому бархату...» [2, л. 334 об.]. Необходимо отметить, что с середины XVII в. аксамиты стали наиболее популярными и дорогими тканями московского двора. Роскошные аксамиты лучше всего подходили по текстурным и художественным характеристикам для изготовления парадной царской, светской и церковной одежды. Эти ткани, максимально соответствуя придворному церемониалу, являлись его важнейшей составляющей. Различались аксамиты

гладкие и петельчатые, в которых часть узора выполнялась особым технологическим приемом, создающим неразрезные петли. В русских документах XVII в. встречаются названия «двупетельчатых» и «трехпетельчатых» аксамитов, в которых золотные петли были разной величины в одном и том же образце. Встречались и ткани чрезвычайно усложненной текстуры – «аксамиченные» бархаты, соединявшие особенности рытых (рельефных) бархатов и петельчатых аксамитов [3, с. 49].

Хорошо известно, что художественное решение итальянских тканей, в том числе и аксамитов, было напрямую связано с развитием итальянской живописи. С середины XV в. на шелкоткацкой мануфактуре Италии живописец являлся художественным руководителем, изготавливавшим образцы, картоны рисунков⁴ [3, с. 48; 15, р. 108, 110–111, 116, 127, 138–139].

К середине XVII в. композиционная доминанта перестает быть резко выражена, в растительных орнаментах появляются крупные цветы и листья, выстроенные по вертикали.

Цвет в итальянских тканях подавался целиком, без нюансировок. При этом существовала иерархия цветов, обозначающая социальный статус владельца ткани. Цветами-доминантами, символизирующими социально-политическую власть, были красный⁵ и золотой⁶. Не случайно итальянские аксамиты с использованием золотных нитей, превалирование которых придавало тканям торжественность и парадность, стали при Московском дворе «символом власти, знаком богатства и могущества» [3, с. 50].

Из аксамитов, доступных во второй половине XVII в. лишь царской семье, шились и многократно перелицовывались парадная одежда царской семьи и облачения высшего духовенства.

Появление в ризнице Успенского монастыря самой драгоценной иноземной ткани второй половины XVII в. могло быть связано с нахождением там царевны-инокини, в состав гардероба которой могла входить парадная одежда из аксамита [5, с. 398].

Большой интерес в атрибуционном исследовании фелони вызвало ее оплечье. Оно выполнено из прямоугольного куска орнаментального шитья, который терминологически может быть

определен как вошва (в значении «вшивать, вышивать») [5, с. 400]. В остроовальных клеймах, расположенных горизонтальными рядами, вышит вертикальный стебель с профильным изображением тюльпана наверху и изображением двух тюльпанов и двух гвоздик по сторонам. Шитье выполнено золотными прямыми нитями вприкреп различными швами. Контур клейм и сердцевин цветков шиты петельками двух размеров из серебряных и золотных пряженных нитей – способом «на аксамитное дело» [5, с. 420]. Шитье оплечья фелони умело имитирует текстуру «двупетельчатого аксамитного» бархата [8, с. 27]. В техническом отношении шитье выполнено на высочайшем уровне, делающим его похожим на тканый образец так, что вышивку невозможно отличить глазом от ткачества. Золотные нити положены без настила, горизонтально, имитируя уточную нить, закреплены очень плотно и точно. Для вышивки двухуровневых петелек были подложены ювелирно отполированные прутки разной толщины, аналогичные пруткам в итальянском ткачестве.

Узор шитья оплечья в основном копирует образцы турецкой текстильной орнаментики. Следует отметить, что в авторский рисунок русского средневекового шитья часто включались отдельные элементы текстильного орнамента, что может быть определено как «вариации на тему» иноземных драгоценных тканей. При этом русское золотное шитье выглядело представительнее, декоративнее и богаче оригинальной ткани и полностью соответствовало русскому национальному пониманию красоты в XVII в. Колористическую особенность шитья оплечья составило контрастное сочетание золота и серебра на вишневом фоне, что придало ему особенно торжественный вид и парадное звучание. Орнамент оплечья изыскан, видна рука опытного травщика.

Музейные аналогии композиционного построения шитья и рисунка исследуемой фелони мы находим на оплечье, вложенном патриархом Филаретом в 1620-х гг. в ризницу Александро-Свирского монастыря⁷ (ил. 2а). Рисунок стебля со стилизованным цветком тюльпана и листьями на фелони близок шитью верхней части набедренника патриарха Никона из ризницы Валдайско-Иверского монастыря⁸ (ил. 2б). Прямой аналог узора вышивки оплечья ис-

следуемой фелони (ил. 2в), но в менее качественном техническом исполнении происходит из ризницы Спасо-Вифанского скита⁹ (ил. 2г). Очевидно, что безупречный по композиции рисунок приведенных музейных образцов XVII в. имеет один и тот же прототип, происходящий из Кремлевских мастерских и использовавшийся на протяжении почти целого столетия.

Царицына мастерская палата, ведущие княжеские, боярские, монастырские мастерские, являясь эталонными, оказывали большое влияние на развитие вышивального мастерства в стране, диктовали вкус и были распространителями лучших традиций искусства русской художественной вышивки XVII в.

В нашем случае высочайшее качество шитья, безупречная техника исполнения, аналоги, созданные в Кремлевских мастерских, свидетельствуют о происхождении шитья оплечья из Царицыной мастерской палаты и позволяют датировать его серединой – второй половиной XVII в.

Шелковая ткань, нашитая по низу оплечья и по периметру всего облачения, может быть атрибутирована как китайская камка конца XVII в.¹⁰ К характеристикам камки относятся мягкий слабо крученный шелк, основные и уточные нити почти одинаковой толщины, саржевое переплетение фона и характерный свободно расположенный узор из изгибающихся стеблей с цветами хризантемы [8, с. 51, 55].

Золото-серебряное петельчатое кружево двух видов может быть атрибутировано как западноевропейское конца XVII в.¹¹ Кружево выполнено в сцепной технике плетения. Узор первого вида кружева, располагающегося по периметру ризы, состоит из волнистой полосы в виде плотной решетки в окружении пышных завитков, петелек; узор кружева под оплечьем – из фигур в виде опахал из завитков и петелек с овальными крупными зубцами гребенчатой обводки. Аналогичное западноевропейское кружево бытовало в придворных кругах и известно как «кружево немецкое, кованое плетеное» [2, л. 294].

Текстурный и стилистический анализ тканей фелони – итальянский гладкий аксамит, шитье «на аксамитное дело», китайская камка, западноевропейское кружево, а также ее меморативная

принадлежность подтвердили высокую ценность памятника как художественно-материального и документального свидетеля. Понимание значения подлинности, опирающееся на знания о форме, материалах, мастере, функции предмета, традициях, технологиях, окружении и местоположении памятника, а также его меморативной принадлежности, играет фундаментальную роль в научных, историко-культурологических исследованиях по проблемам реставрации и консервации памятника и в итоге определяет методику реставрации как консервационную¹² [13, р. 99–103, 202–207, 266–270].

Консервационно-реставрационные работы имели минимальный характер вмешательства в целостность фелони с целью ее сохранения в первоначальном виде¹³ [1].

Консервация памятника заключалась в его очистке и укреплении тканей. С целью сохранения авторских швов фелонь не стали демонтировать. Парчовая ткань была очищена сухим методом, подкладочная ткань подверглась водной очистке. Золотные нити парчовой ткани укреплялись иглой в технике вприкреп одинарной газовой нитью, окрашенной в тон парчи¹⁴. Под разрывы парчовой ткани и утраты камки были подведены фрагменты окрашенной шелковой туали и укреплены по краю газовой нитью в технике «реставрационная сетка». Золотно-серебряное кружево укреплялось иглой шелковой нитью в цвет кружева в технике «на проем». Бейка по горловине и по краю фелони была восполнена окрашенной в приближенный к оригиналу цвет и выкроенной нужной ширины тканью типа эксельсиор. Снаружи фелони шелковая новая ткань была пришита кромкой во избежание утолщений, изнутри – подогнута. Сильно посеченный край горловины был перекрыт изнутри окрашенным шелковым газом, снаружи подведен под золотное кружево.

В 2010 г. во время реставрации фелони в ходе историко-культурологических исследований был изучен комплекс церковных тканей ризницы Успенского монастыря музея-заповедника «Александровская слобода»¹⁵. Один спорок и три оплечья облачений атрибутированы как образцы орнаментального шитья, подражающие узорам турецкой текстильной орнаментики XVII в. и текстуре

итальянских гладких аксамитов¹⁶ (ил. 3), имеющие аналоги в собрании Музеев Московского Кремля¹⁷. Можно предположить, что все они были выполнены в одном и том же месте.

Известно, что царевна Марфа переехала в монастырь со своим двором, при котором были боярыни, казначея, постельницы, в дополнение к ним были выделены монастырские послушницы [7, с. 99–112; 12]. Известно также, что царевна-инокиня много времени уделяла «вышиванию шелками, золотом, что доставляло ей наибольшее удовольствие» [7, с. 105]. Можно предположить, что в монастыре была организована мастерская – светлица царевны-инокини, образцы вышивальной работы которой и сохранились в собрании музея-заповедника [7, с. 105].

Подводя итоги проделанной работы по комплексному исследованию фелони, отмечаем, что нам удалось атрибутировать составные части памятника: стан, оплечье, символично-смысловые места, выполненные из итальянского аксамита второй половины XVII в., шитья «на аксамитное дело» Царицыной мастерской палаты середины – второй половины XVII в., китайской камки XVII в. и западноевропейского золото-серебряного кружева конца XVII в. Было определено также место сборки ризы целиком – мастерская Успенского монастыря. Верхняя граница времени изготовления фелони определяется 1707 г. исходя из того, что Марфа находилась в монастыре с 1698 по 1707 г. Была установлена меморативная принадлежность памятника, связанная с именем царевны Марфы Алексеевны Романовой, и выявлены образцы орнаментального шитья, которые могут относиться к работам царевны-инокини. Комплексная атрибуция тканей, историко-культурологическое исследование позволили выбрать консервационную методику реставрации, в результате которой фелонь была сохранена в первоначальном виде.

Отсутствие следов от креста и кустодии исключает служебное использование фелони. Мы не можем утверждать, где именно и как хранилась фелонь в Успенском монастыре, но можно предположить, что она находилась на гробнице царевны-инокини по аналогии с использованием парадной царской одежды в похоронном церемониале Московской Руси XVII в. [4, с. 367].

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ГосНИИР; Гос. контракт № 10/08 от 20.03.2008.
- ² Фелонь. Инв. № АМ-381, Тк-33. Книга поступлений музея-заповедника «Александровская Слобода» 1966 г. за № 1. Рукопись.
- ³ В РГАДА нами не были обнаружены Описи тканевой ризницы Успенского монастыря Александровой Слободы.
- ⁴ Эскизы для узоров тканей выполнялись крупнейшими художниками Возрождения Якопо Беллини, Пизанелло, Антонио Пизано, Мариано Бронзино, Боттичелли.
- ⁵ В Венеции существовало множество названий для оттенков красного: алый, малиновый, киноварный, карминовый, гранатовый, вишневый, винный и т. п. [9, с. 25]. Европейская средневековая культура названия цвета нашла отражение в русской текстильной терминологии XVII в., например, при обозначении красного цвета, получившего добавочные местные названия: мясной, червчатый, брусничный и т. п.
- ⁶ В Венеции одежды золотого цвета разрешалось надевать только мужчинам, единственной женщиной была жена дожа – догаресса.
- ⁷ Фелонь с вышитым оплечьем хранится в собрании Государственного Русского музея.
- ⁸ Набедренник хранится в Звенигородском музее-заповеднике, КП-739.
- ⁹ Фелонь с вышитым оплечьем хранится в Сергиево-Посадском музее-заповеднике, инв. № 3119 их. Рисунок оплечья в точности повторяет рисунок оплечья исследуемой фелони. Очевидно, что в техническом отношении он представляет собой более простой образец золотного шитья.
- ¹⁰ Аналогичные образцы китайской камки хранятся в музее-заповеднике «Коломенское» (инв. № Т-521, Т-987).
- ¹¹ Аналогичные образцы золотного кружева хранятся в музеях Московского Кремля [3, с. 59, с. 77, 79].
- ¹² В отделе тканей ГосНИИР консервационная методика, которой предшествуют инструментальные и культурологические исследования, является приоритетной.
- ¹³ До реставрации фелонь была сильно загрязнена. По всей поверхности парчи имелись многочисленные сечения, отрывы и разрывы золотных нитей, особенно в передней части и по окружности подола. На камке имелись сечения и разрывы шелка с утратами. Кружево отрывалось по всей поверхности. На спинке фелони были большие горизонтальные

разрывы, разрывы по швам. Шелковая ткань по горловине и по краю была разрушена по сгибу по всей длине. На памятнике были непрофессиональные чинки [1].

¹⁴ Выбор методики укрепления парчи объясняется тем, что даже слабо тонированный газ перекрыл бы всю красоту и роскошь золотой ткани.

¹⁵ Протокол № 10 заседания экспертной фондово-закупочной комиссии от 22.04.2010 г. музея-заповедника «Александровская Слобода». Атрибуцию проводили заведующая сектором тканей Музеев Московского Кремля И. И. Вишневская и художник-реставратор ГосНИИР Н. А. Астафьева.

¹⁶ Инв. № АМ-378, Тк-30; АМ-386, Тк-36; АМ-393, Тк-45; АМ-468, Тк-117.

¹⁷ Музеи Московского Кремля: зарукавья саккоса патриарха Иосифа, инв. № ТК-2231; фелонь инв. № ТК-2276.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив ГосНИИР. Паспорт реставрации памятника. Контракт 10/08 от 20.03.2008 г.
2. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 396. Оп. 2. Д. 4. Опись царской казны на Казенном дворе 1640 г.
3. *Вишневская И. И.* Драгоценные ткани Италии в церемониях Московского двора // Италия и Московский двор : каталог. М. : Художник и книга, 2004. С. 48–91.
4. *Вишневская И. И., Смирнова Н. А.* Предметы из тканей в ризнице Архангельского собора // Архангельский собор Московского Кремля. М. : Красная площадь, 2002. С. 365–398.
5. *Забелин И. Е.* Домашний быт русских цариц в XVI–XVII столетиях. М. : ОЛМА медиа групп, 2015.
6. *Иерусалимская А. А.* Словарь текстильных терминов. СПб. : изд-во Гос. Эрмитажа, 2005.
7. *Иконникова А. Л.* Царицы и царевны из дома Романовых : ист. очерк. Киев : Тип. Императ. ун-та св. Владимира АО печ. и изд. дела Н. Т. Корчак-Новицкого, 1914.
8. *Клейн В. К.* Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века, и их терминология. М. : изд. Оружейной Палаты, 1925.
9. Ремесло и мода в Венеции в XIII–XVIII вв. = The Arts and Crafts of Fashion in Venice from the 13th to the 18th century : [каталог выставки] / куратор Доретта Даванцо Поли. СПб. : Palace Editions, 2005.

10. Слово о полку Игореве / Вступ. статья и под ред. Д. С. Лихачева. М. : Гос. Изд-во детской литературы мин. Просвещения РСФСР, 1961.

11. *Стромилов Н. С.* Александра Слобода. Слобода до Грозного. М. : изд. Императ. Об-ва истории и древностей российских при Моск. ун-те, 1884.

12. *Стромилов Н. С.* Царевна Марфа, сестра Петра Великого: Историческая биография. Владимир : Тип. П. Ф. Новгородского, 1883.

13. Conservazione e Restauro dei Tessili. Convegno Internazionale. Como 1980. Milano: C.I.S.S.T. - Sezione Lombardia, 1982.

14. Ipek, the Crescent & the Rose: Imperial Ottoman Silks and Velvets. London : Azimuth Editions Limited, 2001.

15. Lo Stile dello Zar. Arte e Moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo. Ginevra-Milano : SKIRA, 2009.



1. Фелонь из музея-заповедника
«Александровская слобода»



2. Вышитые образцы – аналоги оплечья фелони из музея-заповедника «Александровская слобода»

234



3. Вышитые оплечья облачений, выполненные в мастерской царевны-инокини Марфы, из ризницы Успенского монастыря

235

Особенности подготовительного рисунка в живописи И. Е. Репина на примере картины «Ангел смерти истребляет первенцев египетских»

В статье приводятся результаты исследования в лаборатории кафедры реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина картины И. Е. Репина «Ангел смерти истребляет первенцев египетских». Впервые изучается подготовительный рисунок Репина, ставший основой для создания станковой картины.

Ключевые слова: Илья Репин; подготовительный рисунок; ИК-рефлектография

Philipp Bobrov

The Peculiarities of the Preparatory Drawing in Ilya Repin's Painting on the Example of the Picture "The Angel of Death Exterminates the Firstborn of Egypt"

The article presents the results of the study of Ilya Repin's painting "The Angel of Death exterminates the firstborn of Egypt" in the laboratory of the Department of Restoration of Painting of the St Petersburg Repin Academy of Fine Arts. For the first time, Repin's preparatory drawing, which became the basis for creating an easel painting, is being studied.

Keywords: Ilya Repin; preparatory drawing; Infrared Reflectography

Композиция «Ангел смерти истребляет первенцев египетских» была написана Ильей Репиным в 1865 г. как учебное задание в Императорской академии художеств и удостоена малой серебря-

ной медали. Позднее сам Илья Ефимович вспоминал о работе над ней в своих мемуарах [5]. Технично-технологические исследования, проведенные в лаборатории кафедры реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств, позволили выявить особенности подготовительного авторского рисунка¹.

Известно, что Репин всегда получал «первые номера» за свои академические рисунки. Один из крупнейших знатоков его графического наследия А. А. Сидоров писал: «От великого живописца земли русской, И. Репина, осталось рисунков больше, чем от какого-либо иного мастера русского искусства, старого или нового. И. Репин рисовал с замечательной энергией, не ослабевшей почти до самых последних лет его долгой жизни. Карандаш был его спутником все время, его орудием познания мира, способствующим ему, послушным инструментом фиксации композиций, которые воплощались потом в больших и малых картинах» [6, с. 1]. Рисунки Репина стали предметом изучения многих исследователей. Его графические листы наравне с живописными работами заняли одно из наиболее видных мест в истории русского и европейского искусства. Александр Бенуа, несомненный поклонник европейской культуры, также признавал мастерство Репина-рисовальщика: «...они не так хороши, как могли бы быть, но все же они бесконечно выше всего, что было сделано со времен Кипренского до наших дней» [1, с. 62].

Репин, как точно заметил Игорь Грабарь, «постоянно варьировал свои приемы в зависимости от подсказа самой природы, сюжета или задания» [4, с. 34]. Неотъемлемой чертой рисунков Репина было внимательное отношение к линиям контура, исполненным «острым» штрихом.

В целом в графическом наследии И. Е. Репина можно отметить две основополагающие манеры рисования. Для академических штудий натурщиков характерен рисунок с выраженным контуром и четкой моделировкой формы. Одним из ярких примеров такого типа может служить рисунок «Натурщик (юноша)» 1866 г. (бумага, графитный карандаш, 45,4×33,6, ГРМ), где светотеневая проработка сочетается с анатомической прорисовкой контурной

линией части голени натурщика, скрытой подиумом, на котором он сидит. Деревянный постамент стал «прозрачным», художник смотрит сквозь материал, «видит» скрытые за ним части фигуры натурщика и линейно изображает их.

Другой тип рисунка, широко представленный в зрелом творчестве Репина, отличается мягкой, «живописной» манерой. «Шедевром живописной манеры, – считал Игорь Грабарь, – является рисунок старушки с чулком (1887. – Ф. Б.) в собрании И. И. Бродского, где простейшими средствами передана сложная игра света и тени» [4, с. 34]. В той же манере сделаны и рисунки «Н. И. Пирогов, А. И. Урусов и С. М. Третьяков» (1881) и «Н. В. Стасова за работой» (1887) из собрания ГРМ. «Живописная», тональная манера рисования особенно свойственна наброскам Репина вплоть до работ самых поздних лет. Финский журналист Вилли Таммела в статье по поводу выставки работ Репина в 1925 г. в салоне Стриндберга в Хельсинки отмечал, что «большинство работ составляют маленькие рисунки карандашом и акварели, относящиеся к раннему периоду творчества, а также портреты последних лет». Таммела видел в них превосходное знание анатомии и скульптурную выразительность, «как будто они родились из глины» [цит по: 3].

Нередко в набросках Репина можно видеть несколько линий, обозначающих возможные вариации трактовки формы. Линии выглядят как переплетение нитей, сходящихся в некоторых точках и расходящихся, порой значительно, на других элементах изображения. На одном листе может быть совмещено несколько вариантов положения рук или изображение затылка натурщицы с разных ракурсов. Примером подобной трактовки формы в своего рода «поисковой» манере можно назвать рисунки из серии иллюстраций к рассказу Л. Н. Толстого «Чем люди живы» (1881, ГРМ). На одном из них фигура сапожника Семена изображена многочисленными линиями, которые «описывают» сразу несколько возможных контуров одежды, положения рук и особенно ног мастерового. Определенно прорисована только голова, на которой с помощью растушевки показаны черты лица и растительность. Сидящий у церкви странник Михайла также изображен

с помощью варьирующегося контура. Можно сказать, что фигура запечатлена одновременно в нескольких позах. Особенно обращает на себя внимание положение предплечий и кистей рук на коленях. У зрителя из-за смещения контуров создается впечатление, что Михайла машет руками и художник запечатлел его кисти в движении. Такую манеру прорисовки можно видеть, например, в эскизе к картине «Христос и дьявол (сатана)» (1892, бумага, графитный карандаш, 30×41, Атенеум, Хельсинки). Сложный жест руки изображен художником в двух вариантах. Второй вариант положения руки показан как отдельный элемент, в то время как менее значительные варианты абриса даны в виде переплетающихся линий, которые в данном произведении создают впечатление несколько смещенного второго контура фигуры. Во всей полноте живой поиск наилучшей формы представлен в нижней части рисунка, на изображении драпировок и подушки под локтем согнутой руки. Подобная «нервная» манера рисунка в сочетании с многослойной живописью становится характерной для некоторых произведений И. Е. Репина, в частности, на библейские темы [7].

В поздний, «эмигрантский» период творчества художника встречаются рисунки, напоминающие по манере исполнения его ранние натурные рисунки, выполненные во время обучения в Императорской академии художеств. Примером такого рода может служить рисунок «Молодой рабочий (трудовик)» (ГМИИ им. А. С. Пушкина). Варианты положения различных элементов фигуры показаны отдельно, на фоновой части листа бумаги. Сам же рабочий нарисован определенным легким контуром, с тональной тушевкой, показывающей свет, тень и полутона. Лишь кисть правой руки носит следы поиска оптимального расположения, поэтому остается без светотеневой трактовки.

В отличие от некоторых произведений, созданных Репиным в манере «нон-финито», на которых можно видеть картину в процессе ее создания, эскиз-композиция «Ангел смерти истребляет первенцев египетских» не предполагал такой возможности, здесь рисунок скрыт от зрителя красочным слоем. Использование технологии инфракрасной фотосъемки и рефлектографии

в сочетании с анализом пигментного состава в рамках проекта по изучению ряда живописных произведений собрания НИМ РАХ позволило выявить некоторые особенности работы художника над картиной.

И. Е. Репин, в ученические годы нередко несогласный с некоторыми существовавшими в Академии традициями, задумал, по его собственным словам, изобразить сцену умерщвления максимально реалистично, нарисовав ангела упершимся коленом в живот юноши и удушающим его руками. Художник, опасаясь собственной смелости, предполагал самые серьезные последствия такой трактовки библейского сюжета. Однако совет Академии художеств одобрил предложенную композицию, лишь мягко порекомендовав сделать сцену менее реальной. Поскольку ангел смерти здесь воплощал собой некий злой дух, то, казалось бы, ему нет необходимости применять физическую силу. Можно было изобразить его лишь с простертой рукой, но Репин выбрал другое решение.

Сюжет картины на тему «Казней египетских» из ветхозаветной книги «Исход» рассказывает о десяти наказаниях Божиих, постигших Египет за отказ фараона отпустить народ Израиля из египетского плена (Исх 7–12). «Казни египетские» причинили страдания многим людям, а в итоге и смерть египетским первенцам. По всему Египту поднялся плач. Фараон призвал тогда Моисея и велел ему скорее уходить с народом еврейским из Египта. Воплощенный в картине сюжет хорошо известен в мировом искусстве. Художник стремился в деталях передать колорит древней эпохи. Вероятно, Репин пользовался советами своих профессоров. «Вы схватите сначала общий тон, настроение сцены, потом начнете различать главные действующие лица, может быть, неясно сначала: но, наконец, начнете представлять мало по малу и всю картину вашу» [5, с. 165].

На холсте изображена сцена, погруженная во мрак египетской ночи, в которой лишь два ярких пятна – свет, исходящий от фигуры ангела, и пламя факелов стражников на улице, кидающихся от одной двери к другой, будучи не в силах понять и остановить происходящее. Усугубляет темноту композиции необратимое из-

менение структуры живописных слоев – естественное потемнение связующего в краске.

Подготовительный рисунок выполнен уверенными округлыми линиями одинаковой толщины. Их характер, выявленный при изучении в коротковолновом ИК-диапазоне (SWIR), указывает на использование для рисунка мягкого графитового карандаша (так называемый итальянский карандаш – минеральный углерод). Очевидно, что художник искал наилучшее решение отдельных элементов композиции, рисуя прямо на грунтованном холсте (*ил. 1*). Наиболее ярко такой вывод иллюстрируется несколькими вариантами положения вытянутых рук ангела смерти, пришедшего причинить смерть одному из египетских первенцев. Наилучшим, как можно видеть по окончательному решению в живописном слое, оказался вариант с руками, вытянутыми словно стрелы по направлению к шее спящего юноши. Варианты рисунка рук удалось обнаружить благодаря тому, что некоторые пигменты красочного слоя обретают прозрачность в ИК-диапазоне спектра. Один из них, отвергнутый художником в процессе живописи, предполагал смертоносный жест ангела, направленный в область лба юноши. При этом пальцы его рук были изображены разведенными.

Контуры других деталей фигуры ангела – крыльев, рукавов хитона и капюшона – прочерчены уверенно, определенно, практически без изменений рисунка. Художник ищет лишь точную линию контура фигур, из-за чего кажется, что они очерчены несколькими плотно переплетенными нитями рисунка. Примечательно построение самой фигуры ангела. Под хитоном, скрывающим силуэт, художник внимательно и очень точно анатомически изобразил все необходимые подробности строения человеческой фигуры. Под зловещим капюшоном, оставившим открытым лишь подбородок и самый кончик носа, нарисована (и впоследствии скрыта живописью) голова с обозначенными скулами, строением шеи, глазами, ухом и очерченным черепом. Прорисованы плечи, положение лопатки, основные мышцы рук и спины, вытянувшиеся в стремительном движении, изображены лаконично и контурно, но анатомически верно. Другие части фигуры (бедро, спина и т. д.)

однозначно обозначены, несмотря на то, что скрыты под широкой ниспадающей драпировкой белого хитона ангела. Крылья ангела смерти вырастают из плеч, продолжая форму лопатки. Данный анатомический узел, очевидно, был не до конца понятен художнику, поэтому на стадии живописной трактовки формы оказался завуалирован большой светящейся частью крыла, поверх которой расположено крупное оперение, представленное в контражуре.

Особенности подготовительного рисунка, наблюдаемые в построении центра, характерны и для остальной части композиции. Некоторые второстепенные элементы принципиально менялись художником в процессе живописи. Например, небольшой овальный стол, покрытый красной драпировкой, расположенный у изголовья юноши, изначально был нарисован прямоугольным и имел гораздо больший размер. Натюрморт, расположенный на нем, также был радикально переработан в слое живописи: несколько сосудов исчезло, а место большой чаши занял бюст божества.

В правой части композиции видна уличная сцена. Беда, одновременно постигшая египтян, выгнала на улицы стенающие толпы. Стражники с факелами в руках сбиваются с ног, кидаясь от одной двери к другой, за которой приключилось навлеченное иудейским покровителем несчастье. Рисунок этой части композиции также был переработан Репиным в процессе живописи (*ил. 2*). Переделкам подверглись фигура стражника и другие элементы этой сцены. Первоначальный вариант, задуманный и воплощенный в подготовительном рисунке, предполагал указывающий жест вытянутой руки стражника в сторону жилища, где также случилась трагедия. Позже, работая красками, художник изменил позу фигуры, рука оказалась полусогнутой, и жест, возможно, стал более вопрошающим и менее определенным.

При этом Репин сразу со всей определенностью прорисовал стражников, прославивших появление смертоносного посланника. Их едва различимые фигуры расположены в главной, но затененной части композиции рядом со светящимся ангелом. Тем не менее они отчетливо просматриваются в ИК-диапазоне сквозь потемневшие

краски. Можно видеть правильно очерченную фигуру воина со склоненной головой, уснувшего стоя у стены и обхватившего обеими руками древко копья.

В отличие от переплетающихся карандашных линий рисунка фигур, предметов и драпировок, в котором Репин ищет лучшее решение, в подготовительном рисунке к архитектурным деталям фона он использует линейку, по которой прочерчивает прямые линии с учетом перспективных сокращений.

Таким образом, сравнивая подготовительный рисунок картины «Ангел смерти истребляет первенцев египетских», видимый в ИК-спектре, с известными графическими произведениями Репина, можно сделать вывод, что и здесь художник использует два типа линий. Это уверенные, однозначно определенные линии абриса ряда фигур и предметов, которые можно назвать контурными, и наслаивающиеся друг на друга короткие линии, с помощью которых художник ищет наибольшую выразительность образа. Окончательное решение здесь, очевидно, отложено на завершающий этап воплощения в слое живописи. Иначе говоря, в работе над композицией Репин использовал обе манеры рисования, присущие его творчеству. Причем, если первый тип более свойственен его завершенным графическим листам, то второй появляется в рисунках только позднего периода, когда мэтр, как представляется, уже мог позволить выставить на суд зрителя свои творческие поиски.

Исследования подготовительного рисунка в живописи в отношении творческого наследия как И. Е. Репина, так и большинства других известных художников находятся все еще в самом начале, но обещают открытие многих подробностей творческого процесса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исследования в ИК-спектре, а также ряд других проведены автором статьи Ф. Ю. Бобровым.

БИБЛИОГРАФИЯ

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

2. *Богдан В.* Первый музей изобразительного искусства в России // Третьяковская галерея : официальный сайт журнала. URL: <https://www.tg-m.ru/magazine/our-authors/veronika-bogdan?ysclid=17ho2iqhbp423913568> (дата обращения: 02.08.2022).

3. *Бородина Т. П.* И. Е. Репин в финляндской прессе. 1918–1930 // Художественная культура русского зарубежья 1917–1939 : сб. статей. М. : Индрик, 2008. URL: <https://culture.wikireading.ru/72492?ysclid=17g5efka70670821583> (дата обращения: 02.08.2022).

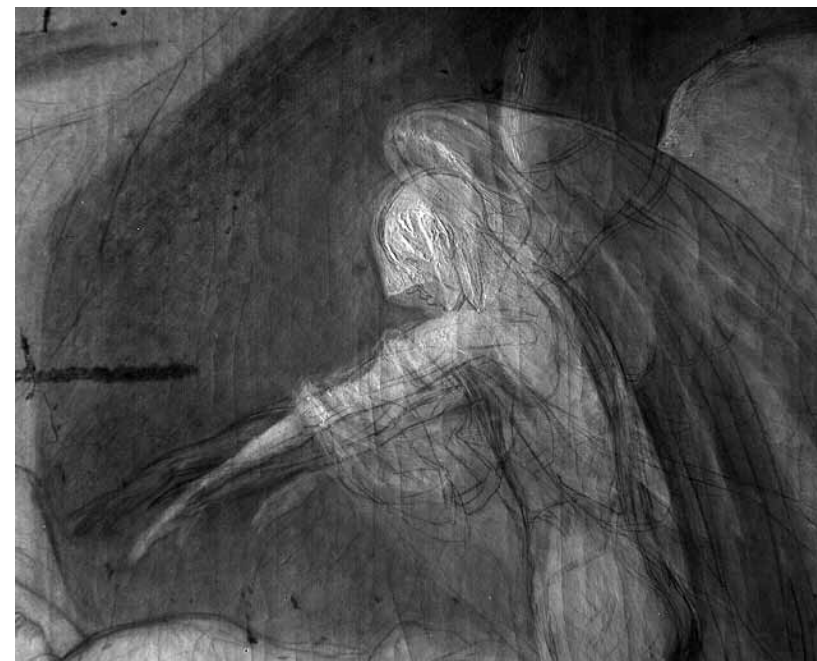
4. *Грабарь И.* Репин. М. : Наука, 1964.

5. *Репин И. Е.* Далекое близкое. М ; Л. : Искусство, 1949.

6. *Сидоров А. А.* Рисунок русских мастеров. 1958.

7. *Чурак Г.* Репин: Вечные темы человеческого бытия // Третьяковская галерея : официальный сайт журнала. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2019-62/repin-vechnye-temy-chelovecheskogo-bytiya> (дата обращения: 02.08.2022).

8. *Stuart V. H.* Analytical techniques in material conservation. Chichester : John Wiley&sons, 2007.



1. Фрагмент картины И. Е. Репина
«Ангел смерти истребляет первенцев египетских»
в коротковолновом инфракрасном диапазоне (SWIR)



2. Фрагмент картины И. Е. Репина «Ангел смерти истребляет первенцев египетских».
Слева – видимое невооруженным взглядом изображение;
справа – изображение в коротковолновом инфракрасном диапазоне (SWIR)

246



3. Фрагмент картины И. Е. Репина «Ангел смерти истребляет первенцев египетских»
в коротковолновом инфракрасном диапазоне (SWIR)

247

Авторы

Астафьева Надежда Анатольевна

Московский государственный
объединенный музей-заповедник.
Хранитель коллекции тканей.
115487 Москва, пр. Андропова, д. 39.
Тел.: +7 916 617 24 05; e-mail: 7256241@mail.ru

Бардовская Лариса Валентиновна

ГМЗ «Царское Село».
Искусствовед, старший научный сотрудник.
196601 Санкт-Петербург, г. Пушкин, ул. Садовая, 7.
Тел.: +7 921 915 94 82; e-mail: bobrov98@yandex.ru

Бобров Филипп Юрьевич

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

Борисов Евгений Вадимович

Научный парк Санкт-Петербургского университета.
Специалист РЦ «Оптические и лазерные методы
исследования вещества».
Кандидат физико-математических наук.
198504 Санкт-Петербург, Петергоф, Ульяновская ул., 5.

Тел.: +7 (812) 428 43 35;
e-mail: eugene.borisov@spbu.ru

Васильева Анастасия Валерьевна

Санкт-Петербургский государственный
электротехнический университет «ЛЭТИ»
им. В. И. Ульянова (Ленина).
Ассистент кафедры фотоники, аспирант.
E-mail: anastasiastru@mail.ru

Говорова Екатерина Александровна

Энгельсский краеведческий музей.
Старший научный сотрудник.
413100 г. Энгельс Саратовской обл., ул. М. Горького, 4.
Тел.: +7 917 319 13 00; e-mail: katringa@yandex.ru

Данилович Дмитрий Петрович

Санкт-Петербургский государственный
технологический институт (Технический университет).
Старший преподаватель кафедры химической технологии
тугоплавких неметаллических и силикатных материалов,
куратор инжинирингового центра.
Кандидат технических наук.
190013 Санкт-Петербург, Московский пр., 24-26/49 лит. А.
E-mail: danilovich@technolog.edu.ru

Доведова Наталья Михайловна

Санкт-Петербургский филиал Архива РАН.
Младший научный сотрудник
лаборатории консервации и реставрации документов.
196084 Санкт-Петербург, Киевская ул., 5, корп. 9, стр. 1.
E-mail: dovedovanatascha@mail.ru

Елизарова Елизавета Михайловна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Заведующая методическим отделом факультета живописи.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: lisart@inbox.ru

Жанкашева Гульсина

Санкт-Петербургский государственный
электротехнический университет «ЛЭТИ»
им. В. И. Ульянова (Ленина).
Магистрант.
197022 Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, 5.
E-mail: gzhanikasheva@stud.etu.ru

Исаев Геннадий Анатольевич

Санкт-Петербургская академия художеств.
Старший преподаватель кафедры рисунка.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 911 911 51 94; e-mail: art-isaeff@mail.ru

Кадикова Ирина Фанисовна

Государственный научно-исследовательский
институт реставрации (ГОСНИИР).
Заведующая лабораторией физико-химических
исследований.
107014 Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1.
Тел.: +7 (499) 748 14 10; e-mail: kadikovaif@gosniir.ru

Карева Арина Константиновна

Санкт-Петербургская государственная художественно-
промышленная академия имени А. Л. Штиглица.
Магистрант.
191028 Санкт-Петербург, Соляной пер., 13.
E-mail: arinakfrestorer@mail.ru

Клишевич Евгения Александровна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры русского искусства.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Государственный Эрмитаж.
Менеджер Реставрационно-хранительского центра
«Старая Деревня».
197183 Санкт-Петербург, Заусадебная ул., 37.

Тел.: +7 (812) 340 10 26, +7 911 299 4093;
e-mail: klishevich_e@mail.ru

Котломанов Александр Олегович

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия
имени А. Л. Штиглица.
Профессор кафедры общественных дисциплин
и истории искусств.
Кандидат искусствоведения, доцент.
191028 Санкт-Петербург, Соляной пер., 13.
E-mail: kotlomanov@yandex.ru

Курочкин Алексей Викторович

Научный парк Санкт-Петербургского университета.
Директор РЦ «Оптические и лазерные методы
исследования вещества».
Кандидат физико-математических наук.
198504 Санкт-Петербург, Петергоф, Ульяновская ул., 5.
Тел.: +7 (812) 428 43 35; e-mail: alexey.kurochkin@spbu.ru

Кутейникова Нина Сергеевна

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

Лисовский Владимир Григорьевич

Санкт-Петербургская академия художеств.
Профессор кафедры истории и теории архитектуры.
Доктор искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 921 926 46 13; email: volis_99@mail.ru

Лю И

Санкт-Петербургский государственный университет,
Институт истории.

Аспирант кафедры истории искусств.
199034 Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5.
Тел.: +7 911 741 07 98; e-mail: liuyi_lynn@foxmail.com

Михайлова Александра Александровна
Научный парк Санкт-Петербургского университета.
Специалист РЦ «Оптические и лазерные методы исследования вещества».
198504 Санкт-Петербург, Петергоф, Ульяновская ул., 5.
Тел.: +7 (812) 428 43 35; e-mail: alexandra.mikhaylova@spbu.ru

Морозова Екатерина Александровна
Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР).
Научный сотрудник лаборатории физико-химических исследований.
107014 Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1.
Тел.: +7 (499) 748 14 10; e-mail: morozovaea@gosniir.ru

Панькин Дмитрий Васильевич
Научный парк Санкт-Петербургского университета.
Специалист РЦ «Оптические и лазерные методы исследования вещества».
Кандидат физико-математических наук.
198504 Санкт-Петербург, Петергоф, Ульяновская ул., 5.
Тел.: +7 (812) 428 43 35; e-mail: dmitrii.pankin@spbu.ru

Парфенов Вадим Александрович
Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ».
Профессор кафедры фотоники.
Санкт-Петербургская академия художеств.
Научный сотрудник научного отдела.
Доктор технических наук.
197022 Санкт-Петербург, ул. Проф. Попова, 5.
Тел.: +7 921 752 78 53;
e-mail: vadim_parfenov@mail.ru

Писарева Светлана Алексеевна
Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР).
Ведущий научный сотрудник лаборатории физико-химических исследований.
Кандидат культурологии.
107014 Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1.
Тел.: +7 (499) 748 14 10; e-mail: pisarevasa@gosniir.ru

Поволоцкая Анастасия Валерьевна
Научный парк Санкт-Петербургского университета.
Заместитель директора РЦ «Оптические и лазерные методы исследования вещества».
Кандидат физико-математических наук.
198504 Санкт-Петербург, Петергоф, Ульяновская ул., 5.
Тел.: +7 (812) 428 43 35; e-mail: anastasia.povolotckaia@spbu.ru

Распопова Ирина Петровна
ГМЗ «Царское Село».
Научный сотрудник, хранитель фонда «Рукописные материалы».
196601 Санкт-Петербург, г. Пушкин, Садовая ул., 7.
Тел.: +7 967 597 23 30; e-mail: i.p.raspopova@yandex.ru

Репина Елена Дмитриевна
Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант.
194034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 981 737 80 62;
e-mail: elena.repina.luck@gmail.com

Ронгонен Софья Львовна
Санкт-Петербургский филиал Архива РАН.
Старший научный сотрудник лаборатории консервации и реставрации документов.
Кандидат филологических наук.
196084 Санкт-Петербург, Киевская ул., 5, корп. 9, стр. 1.
E-mail: softagonobobleva@mail.ru

Рылькова Лариса Петровна

Независимый исследователь.

192238 Санкт-Петербург, Бухарестская ул., 94-4-101.

Тел.: +7 921 399 53 43; e-mail: larisa.rylkova@mail.ru

Савкуев Хамид Владимирович

Санкт-Петербургская академия художеств.

Доцент кафедры живописи и композиции.

Академик РАХ.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 905 200 21 68

Ткаченко Татьяна Семеновна

Санкт-Петербургский филиал Архива РАН.

Старший научный сотрудник лаборатории

консервации и реставрации документов.

196084 Санкт-Петербург, Киевская ул., 5, корп. 9, стр. 1.

E-mail: 2332863anton@mail.ru

Тун Синьюань

Санкт-Петербургская академия художеств.

Аспирант кафедры зарубежного искусства,

ассистент-стажер кафедры реставрации живописи.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 911 714 97 17, e-mail: tongxinyuan0405@gmail.com

Турчин Алексей Федорович

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица.

Доцент кафедры живописи.

191028 Санкт-Петербург, Соляной пер., 13.

Тел.: +7 981 988 82 32; e-mail: aleksej.turchin.88@mail.ru

Чикова Татьяна Валентиновна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Старший преподаватель кафедры рисунка.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: chikova@yandex.ru

Authors**Astafyeva Nadezda**

Moscow State Integrated Museum-Reserve.

Curator of the Textile Collection.

39 Andropova avenue, Moscow, 115487 Russia.

Phone: +7 916 617 24 05; e-mail: 7256241@mail.ru

Bobrov Philipp

St Petersburg Academy of Fine Arts.

Professor of the Painting Conservation Department.

PhD (Art History).

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 921 931 44 53;

e-mail: philippbobrov@gmail.com

Bardovskaya Larisa

Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site.

Art Historian, Senior Researcher.

7 Sadovaya str., Pushkin, St Petersburg, 196601 Russia.

Phone: +7 921 915 94 82; e-mail: bobrov98@yandex.ru

Borisov Evgenii

Research Park of St Petersburg State University.

Specialist of the Resource Center

for Optical and Laser Materials Research.

PhD (Physics and Mathematics).

5 Ulianovskaya str., Peterhof, St Petersburg, 198504 Russia.

Phone: +7 (812) 428 4335;
e-mail: eugene.borisov@spbu.ru

Vasilieva Anastasia

St Petersburg Electrotechnical University “LETI”.
Assistant of the Photonics Department.
Post-graduate student.
5 Professora Popova str., St Petersburg, 197022 Russia.
E-mail: anastasiastru@mail.ru

Govorova Ekaterina

Museum of Local Lore in Engels.
Senior Researcher.
4 Gorkiy str., Engels, Saratov region, 413100 Russia.
Phone: +7 917 319 1300; e-mail: katringa@yandex.ru

Danilovich Dmitry

St Petersburg State Institute of Technology.
Senior Lecturer of the Department of Chemical Technology
of Refractory Non-Metallic and Silicate Materials.
Curator of the Engineering Center.
PhD (Technical Sciences).
24-26/49 letter A, Moskovsky avenue, St Petersburg, 190013 Russia.
E-mail: danilovich@technolog.edu.ru

Dovedova Natalia

St Petersburg Branch of the Archive
of the Russian Academy of Sciences.
Researcher of the Laboratory of Conservation
and Restoration of Documents.
Bldg 1, 5/9 Kievskaya str., St Petersburg, 196084 Russia.
E-mail: dovedovanatascha@mail.ru

Zhankasheva Gulsina

St Petersburg Electrotechnical University “LETI”.
Master’s Degree student.
5 Professora Popova str., St Petersburg, 197022 Russia.
E-mail: gzhankasheva@stud.etu.ru

Isaev Gennadiy

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Senior Lecturer of the Department of Drawing.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 911 911 5194;
e-mail: art-isaeff@mail.ru

Kadikova Irina

State Research Institute for Restoration (GOSNIIR).
Head of the Laboratory of Physical and Chemical Research.
Bldg. 1, 44 Gastello st., Moscow, 107014 Russia.
Phone: +7 (499) 748 14 10; e-mail: kadikovaif@gosniir.ru

Kareva Arina

St Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
Master’s Degree student.
13 Solyanoy lane, St Petersburg, 191028 Russia.
E-mail: arinakfrestorer@mail.ru

Klishevich Evgenia

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Post-graduate student of the Russian Art Department.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
State Hermitage Museum.
Manager of Staraya Derevnaya Restoration and Storage Centre.
37 Zausadebnaya str., St Petersburg, 197183 Russia.
Phone: +7 (812) 340 1026, +7 911 299 4093;
e-mail: klishevich_e@mail.ru

Kotlomanov Alexander

St Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design.
Professor of the Department of Social Sciences and History of Arts.
PhD (Art History), Associate Professor.
13 Solyanoy lane, St Petersburg, 191028 Russia.
E-mail: kotlomanov@yandex.ru

Kurochkin Alexey

Research Park of St Petersburg State University.

Director of the Resource Center for Optical and Laser materials research.
PhD (Physics and Mathematics).
5 Ulianovskaya str., Peterhof, St Petersburg, 198504 Russia.
Phone: +7 (812) 428 4335; e-mail: alexey.kurochkin@spbu.ru

Kuteynikova Nina

St Petersburg 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

Lisovskiy Vladimir

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of History and Theory of Architecture.
Doctor of Sciences (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 921 926 46 13; e-mail: volis_99@mail.ru

Liu Yi

St Petersburg State University, Institute of History.
Post-graduate student of the Department of Art History.
5 Mendeleevskaya line, St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 911 741 07 98; e-mail: liuyi_lynn@foxmail.com

Mikhaylova Alexandra

Research Park of St Petersburg State University.
Specialist of the Resource Center for Optical and Laser Materials Research.
5 Ulianovskaya str., Peterhof, St Petersburg, 198504 Russia.
Phone: +7 (812) 428 43 35; e-mail: alexandra.mikhaylova@spbu.ru

Morozova Ekaterina

State Research Institute for Restoration (GOSNIIR).
Researcher of the Laboratory of Physical and Chemical Research.
Bldg. 1, 44 Gastello st., Moscow, 107014 Russia.

Phone: +7 (499) 748 1410;
e-mail: morozovaea@gosniir.ru

Pankin Dmitrii

Research Park of St Petersburg State University.
Specialist of the Resource Center for Optical and Laser Materials Research.
PhD (Physics and Mathematics).
5 Ulianovskaya str., Peterhof, St Petersburg, 198504 Russia.
Phone: +7 (812) 428 43 35;
e-mail: dmitrii.pankin@spbu.ru

Parfenov Vadim

St Petersburg Electrotechnical University "LETI".
Professor of the Photonics Department.
St Petersburg Academy of Fine Arts.
Researcher of the Research Department.
Doctor in Technical Sciences.
5 Professora Popova str., St Petersburg, 197022 Russia.
Phone: +7 921 752 78 53; e-mail: vadim_parfenov@mail.ru

Pisareva Svetlana

State Research Institute for Restoration (GOSNIIR).
Leading researcher of the Laboratory of Physical and Chemical Research.
PhD (Culture Studies).
Bldg. 1, 44 Gastello st., Moscow, 107014 Russia.
Phone: +7 (499) 748 14 10; e-mail: pisarevasa@gosniir.ru

Povolotckaia Anastasia

Research Park of St Petersburg State University.
Vice-director of the Resource Center for Optical and Laser Materials Research.
PhD (Physics and Mathematics).
5 Ulianovskaya str., Peterhof, St Petersburg, 198504 Russia.
Phone: +7 (812) 428 43 35;
e-mail: anastasia.povolotckaia@spbu.ru

Raspopova Irina

Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site.
Curator of the Tsarskoye Selo Museum Archives.
Art Historian. Researcher.
7 Sadovaya str., Pushkin, St Petersburg, 196601 Russia.
Phone: +7 967 597 23 30; e-mail: i.p.raspopova@yandex.ru

Repina Elena

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

Rongonen Sofia

St Petersburg Branch of the Archive
of the Russian Academy of Sciences.
Senior researcher of the Laboratory of Conservation
and Restoration of Documents.
PhD (Philology).
Bldg 1, 5/9 Kievskaya str., St Petersburg, 196084 Russia.
E-mail: sofiaigonobobleva@mail.ru

Rylkova Larisa

Independent researcher.
94-4-101 Bukharestskaya str., St Petersburg, 192238 Russia.
Phone: +7 921 399 53 43; e-mail: larisa.rylkova@mail.ru

Savkuev Khamid

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Associate Professor of the Department
of Painting and Composition.
Academician of the Russian Academy of Arts.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 905 200 21 68.

Tkachenko Tatiana

St Petersburg Branch of the Archive
of the Russian Academy of Sciences.

Senior researcher of the Laboratory
of Conservation and Restoration of Documents.
Bldg 1, 5/9 Kievskaya str., St Petersburg, 196084 Russia.
E-mail: 2332863anton@mail.ru

Tong Xinyuan

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Postgraduate student of the Department of Foreign Art.
Assistant of the Department of Painting Restoration.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 9117149717;
e-mail: tongxinyuan0405@gmail.com

Turchin Aleksey

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
Associate Professor of the Department of Painting.
13 Solyanoy lane, St Petersburg, 191028 Russia.
Phone: +7 981 988 82 32;
e-mail: aleksej.turchin.88@mail.ru

Chikova Tatiana

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Senior Lecturer of the Department of Drawing.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
E-mail: chikova@yandex.ru

Elizarova Elizaveta

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Head of Methodical Department of the Faculty of Painting.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
E-mail: lisart@inbox.ru

Информация для авторов

Периодическое издание «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» публикует статьи и материалы по следующим отраслям науки: 17.00.00 Искусствоведение, 24.00.00 Культурология, 09.00.00 Философские науки, по следующей тематике: изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, теория и история искусства, культурология, философия и эстетика, художественное образование, сохранение памятников культуры. 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://naukarpro.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 подрисуночными 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 Стежаруского кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 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. 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: 17.00.00 Art History, 24.00.00 Cultural Studies, 09.00.00 Philosophical Sciences, in the following themes: Fine and Applied Arts and Architecture, Theory and History of Art, Cultural Studies, Philosophy and Aesthetics, Art Education, Preservation of Cultural Heritage. 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. Музеи). 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 yayınları, 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 1. 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

А. Л. Пунин. Памяти ученого (<i>В. Г. Лисовский</i>)	3
Говорова Е. А. Наследие А. А. Мыльникова в городе Энгельсе	10
Исаев Г. А. Основы композиции в заданном формате при изображении обнаженной модели с поставленным светом	28
Кутейникова Н. С., Елизарова Е. М. Ленинградские–Петербургские живописцы-академисты на Псковской земле.	38
Савкуев Х. В. Ренато Гуттузо и его гражданская позиция.	53
Чикова Т. В., Котломанов А. О. Традиции синтеза искусств в российском художественном академическом образовании: к определению современного реализма.	63
Репина Е. Д. Ленинградский и петербургский пейзаж второй половины XX века. От пленэра к картине.	75

Турчин А. Ф. Мемориал воинам, павшим в советско-финской и Великой Отечественной войнах в городе Зеленогорске	89
Морозова Е. А., Кадикова И. Ф., Писарева С. А. Титановые белила в советской живописи.	101
Клишевич Е. А. Концепция «народного памятника» в культуре эпохи Николая I	126
Бардовская Л. В., Распопова И. П. Руины на бумаге. К истории восстановления царскосельских дворцов	143
Карева А. К., Васильева А. В., Жанкашева Г., Данилович Д. П., Парфенов В. А. Комбинированный метод очистки окрашенного гипсового барельефа с помощью лазерной и химической обработки	162
Поволоцкая А. В., Панькин Д. В., Ронгонен С. Л., Борисов Е. В., Михайлова А. А., Ткаченко Т. С., Доведова Н. М., Рылькова Л. П., Курочкин А. В. Исследование облаток из рукописного фонда академика В. Я. Струве СПбФ АРАН	179
Лю И Основные технологические приемы изготовления китайских изделий в технике прорезного лака	192
Тун Синьюань Реставрация картины «Портрет Ермака». Опыт применения некоторых современных технологических решений	205

Астафьева Н. А.	
Фелонь из музея-заповедника «Александровская слобода».	
Атрибуция, культурологическое исследование, реставрация	220
Бобров Ф. Ю.	
Особенности подготовительного рисунка в живописи И. Е. Репина на примере картины «Ангел смерти истребляет первенцев египетских»	236
Авторы	248
Информация для авторов.	262

Contents

Andrei Punin. In Memory of the Scholar (by Vladimir Lisovski)	3
Govorova, Ekaterina	
Legacy of Andrey Mylnikov in the Town of Engels	10
Isaev, Gennadiy	
Basics of Composition in a Given Format by Depicting a Nude Model with a Set Light	28
Kuteynikova, Nina; Elizarova, Elizaveta	
Leningrad–St Petersburg Academic Painters on the Land of Pskov	38
Savkuev, Khamid	
Renato Guttuso and His Civic Position	53
Chikova, Tatiana; Kotlomanov, Alexander	
Traditions of Synthesis of Arts in Russian Art Academic Education: to the Definition of Contemporary Realism	63
Repina, Elena	
Leningrad and St Petersburg Cityscape of the Second Half of the Twentieth Century. From Work en Plein Air to Painting	75

Turchin, Aleksey Memorial to the Fallen Soldiers in the Soviet-Finnish and the Great Patriotic War in Zelenogorsk (Leningrad Region)	89	Tong Xinyuan Conservation of the Painting “Portrait of Yermak”. Practical Experience of Application Some Modern Technological Solutions	205
Morozova, Ekaterina; Kadikova, Irina; Pisareva, Svetlana Titanium White in Soviet Art	101	Astafyeva, Nadezda The Phelonion from the Museum-Reserve “Aleksandrovsкая Sloboda”. Attribution, Cultural Studies, Conservation	220
Klishevich, Evgenia Concept of the “Public Monument” in the Cultural Context of the Epoch of Nicolas I	126	Bobrov, Philipp The Peculiarities of the Preparatory Drawing in Ilya Repin's Painting on the Example of the Picture “The Angel of Death Exterminates the Firstborn of Egypt”	236
Bardovskaya, Larisa; Raspopova, Irina Ruins on Paper. On History of the Tsarskoye Selo`s Palaces Restoratio	143	Authors.	255
Kareva, Arina; Vasilieva, Anastasia; Zhankasheva, Gulsina; Danilovich, Dmitry; Parfenov, Vadim Combined Method of Laser and Chemical Treatment of Painted Gypsum Bas-Relief.	162	Information for Authors	268
Povolotckaia, Anastasia; Pankin, Dmitrii; Rongonen, Sofia; Borisov, Evgenii; Mikhailova, Alexandra; Tkachenko, Tatiana; Dovedova, Natalia; Rylkova, Larisa; Kurochkin, Alexey Wafers Investigation in the Academician von Struve`s Manuscripts from the Archive of the Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg Branch	179		
Liu Yi The Main Technological Methods in the Manufacture of Chinese Products in the Technique of Carved Lacquer.	192		

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Санкт-Петербургская академия художеств
НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
ВЫПУСК 62
июль / сентябрь 2022

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

Научные редакторы:

Ю. Г. Бобров, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ;

В. А. Могилевцев, профессор, член-корреспондент РАХ;

В. С. Песиков, профессор, академик РАХ, народный художник РФ

Составители:

А. В. Чувин, профессор, академик РАХ, заслуженный художник РФ;

Е. М. Елизарова; С. А. Елезова

Рецензенты:

С. С. Ершова, кандидат искусствоведения, ведущий специалист
экскурсионно-лекционного отдела Государственного Русского музея;

В. С. Торбик, кандидат искусствоведения, доцент,

заведующий кафедрой реставрации СПбГУ

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

Перевод на англ. яз. Г. М. Амировой

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

SCIENTIFIC PERIODICAL
SCIENTIFIC PAPERS
OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS
ISSUE 62

July / September 2022

**ART EDUCATION
CULTURAL HERITAGE PRESERVATION**

Scientific editors:

Yury Bobrov, Doctor of Science (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts;

Vladimir Mogilevtsev, Professor, Corresponding member of the Russian Academy of Arts

Vladimir Pesikov, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts,

Peoples's artist of the Russian Federation

Compilers:

Aleksandr Chuvin, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts,

Honoured Artist of the Russian Federation;

Elizaveta Yelizarova; Sofia Elezova

Reviewers:

Svetlana Ershova, PhD (Art History), leading specialist of the Excursion and Lecture Department
of the State Russian Museum

Vladimir Torbik

PhD (Art History), associate professor, head of the Chair of Restoration of St-Petersburg State University

Translator: **Gulnaz Amirova**

Подписано в печать 10.08.2022. Тираж 1000. Объем 12,34 уч.-изд. л. Заказ 3847.

Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе

Санкт-Петербургской академии художеств

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