

ОТ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ К ПОНИМАНИЮ ЗАМЫСЛА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л. Р. ЦЕСЮЛЕВИЧА)

И. В. Черняева

Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия
gurkina-22@mail.ru

Г. Д. Булгаева

Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия
bulgaevagd@yandex.ru

Н. А. Айхлер

Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия
zabrodina-nataliya@mail.ru

А. С. Неборская

Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия
anna-neborskaya@mail.ru

Исследование выполнено при финансовой поддержке
Российского научного фонда в рамках научного проекта № 24-28-00692
«Технологические особенности произведений живописи XX века:
комплексный анализ».

Статья посвящена рассмотрению технологических приёмов исследования живописи в их соотношении с задачами атрибуции, датировки и реконструкции замысла художника. Цель исследования заключается в выявлении преимуществ и ограничений методов технического анализа живописи, а также определении условий их эффективного применения в искусствоведческой практике. В качестве задач последовательно рассматриваются: определение специфики технического подхода в исследовании произведений искусства; характеристика комплекса методов, используемых при изучении живописи; анализ преимуществ каждого из методов в атрибуционной и интерпретационной работе; выявление проблем и ограничений, связанных с их применением.

Методологическая основа исследования включает совокупность оптико-физических и сравнительно-искусствоведческих методов, рассматриваемых не изолированно, а в их взаимосвязи. Особое внимание уделено методам, обеспечивающим получение объективных данных о материальной основе произведений: спектральному анализу, микроскопии, рентгенографии, инфракрасной рефлектографии. Использование этих методов позволяет выявлять подоснову живописного слоя, авторские правки, технику нанесения красочного слоя, а также сопоставлять стилистические и технологические характеристики произведения.

Результаты исследования показывают, что технологический анализ значительно расширяет возможности искусствоведа в атрибуции и экспертизе произведений живописи. Он позволяет выявлять подлинность и степень сохранности полотен, уточнять хронологию, восстанавливать отдельные этапы работы художника. Однако выявлены и ограничения: зависимость от технического оснащения лаборатории, необходимость интерпретации результатов с учётом контекста художественной культуры, возможность неоднозначного прочтения данных. Применение исключительно технологических методов не обеспечивает полного понимания произведения искусства и должно сочетаться с искусствоведческим и историко-культурным анализом.

Научная новизна исследования заключается в комплексной оценке преимуществ и недостатков технологических методов в применении к живописи. Акцентируется внимание на необходимости системного подхода, который позволяет рассматривать технологические исследования не как вспомогательную, а как равноправную составляющую современного искусствovedения. Сделан вывод о том, что интеграция технологических и гуманитарных методов создаёт условия для более точной атрибуции, всестороннего анализа произведения и углублённого понимания авторского замысла.

Ключевые слова: живопись, технологические методы, атрибуция, экспертиза, художественный замысел, искусствоведение

FROM TECHNOLOGICAL FEATURES TO THE UNDERSTANDING OF ARTISTIC INTENTION (ON THE EXAMPLE OF WORKS BY L. R. TSESYULEVICH)

Irina V. Chernyaeva

Altai State University, Barnaul, Russia
gurkina-22@mail.ru

Galina D. Bulgaeva

Altai State University, Barnaul, Russia
bulgaevagd@yandex.ru

Natalya A. Aikhler

Altai State University, Barnaul, Russia
zabrodina-nataliya@mail.ru

Anna S. Neborskaya

Altai State University, Barnaul, Russia
anna-neborskaya@mail.ru

This study presents a comprehensive examination of the paintings of Leopold Romanovich Tsesyulevich (1937–2017), one of the most distinctive

representatives of the Altai artistic school of the second half of the 20th century. The research aims to identify the technological features, artistic techniques, and semiotic interpretations of his works, as well as to attribute paintings from different periods of the artist's career. The authors employ an interdisciplinary approach that integrates methods of art history, semiotics, and advanced technological analysis of painting structure and techniques. The study utilizes ultraviolet and infrared imaging, macro and micro photography, photodocumentation, and cross-section analysis of paint layers. The focus is on two key works by Tsesyulevich: the triptych *People-Bogatyr* (1969) and the painting *Altai Roses* (1974). The triptych is analyzed as a complex semiotic system in which formal elements (geometricized forms, contrasting color schemes, and dynamic textures) are interwoven with profound symbolic meanings reflecting the ideas of historical continuity and national identity. The painting *Altai Roses* is examined through the prism of its unique technique of optical color mixing, which creates an atmospheric haze effect and symbolizes the harmony between humans and nature. Technological analysis confirms the artist's consistent use of multilayered painting, a technique rooted in the traditions of medieval and Renaissance art. The identification of this distinctive technological method within Tsesyulevich's body of work suggests that it is an inherent component of his creative process. Consequently, the presence of such characteristics in unattributed paintings may serve as indirect evidence of their authorship and provenance. The study contributes to the expansion of methodological frameworks in art history by integrating humanities-based and scientific approaches. Furthermore, it deepens the understanding of Tsesyulevich's artistic legacy as an essential part of Altai's cultural heritage. The authors argue that the combination of visual-semiotic analysis with modern technological methods enables the discovery of new aspects of the artist's creative intent and technical mastery. The findings of this research can be applied in further studies of Tsesyulevich's oeuvre, as well as in comparative analyses of Russian and international artistic schools. The methodology and technological insights derived from this research hold significant potential for applications in art conservation, museum studies, expert authentication, and artwork attribution. Additionally, the study provides valuable perspectives for examining the artistic practices of Siberian and Russian painters of the 20th century within an international context.

Keywords: painting, technological methods, attribution, expert examination, artistic concept, art history

DOI 10.23951/2312-7899-2025-4-173-195

Введение

В современном искусствоведении интеграция научных и гуманитарных подходов становится важным инструментом для глубоко-

го понимания культурного наследия, особенно в контексте изучения произведений XX века, когда происходили активные поиски новых пластических и технологических решений. Применение такого комплекса подходов, включающего анализ формальных и содержательных аспектов, а также методов семиотического и технологического исследования, позволяет выявить скрытые структурные элементы художественного текста. Известно, что каждое произведение искусства представляет собой многослойную систему смыслов, где интерпретация зависит в том числе и от семиотической организации изобразительного пространства. Применение комплексных методов актуально при исследовании региональных художественных школ, где происходит взаимодействие традиционных и новаторских подходов. Алтайская художественная школа второй половины XX века объединяла мастеров, представлявших различные живописные традиции. В этот период выпускники художественных вузов Урала и европейской части страны возвращались в Алтайский край, формируя локальную живописную среду. Наряду с ними на территории региона работали художники, развивавшие свой стиль без влияния внешних академических традиций. Цель исследования заключается в выявлении преимуществ и ограничений методов технического анализа живописи, а также определении условий их эффективного применения в искусствоведческой практике (на примере живописных произведений Леопольда Романовича Цесюлевича (1937–2017), чьё художественное наследие отличается глубокой символичностью и оригинальными колористическими решениями).

Методы и подходы

В работе применён семиотический подход в специфическом объединении ориентаций визуальной семиотики, методов иконологического анализа и позиций структурно-семиотического анализа художественного текста. В качестве теоретической базы привлечена концепция Р. Барта [Барт 1989], рассматривающая произведение искусства как систему знаков, интерпретация которых зависит от культурного и контекстуального кода. Особую роль сыграли позиции Ю. Лотмана [Лотман 1970], исследовавшего художественный текст как сложную семиотическую структуру, обладающую внутренней организацией и смысловой многослойностью. Для раскрытия символического содержания живописных произведений применён иконологический метод Э. Панофского [Панофский

1999], предполагающий выявление скрытых значений образов через их соотнесение с культурно-историческим контекстом. Исследования Б. А. Успенского [Успенский 1970] позволяют рассмотреть взаимодействие вербального и визуального в структуре изобразительного текста, а труды Э. Гомбриха [Гомбрих 2023] дают основания для анализа механизмов восприятия живописного изображения и его связи с реальностью. Методология нашего исследования включает также структурный анализ композиции, основанный на работах М. Баксандалла [Baxandall 1988], выявивших социальные аспекты формирования художественного стиля. Ориентации визуальной семиотики, представленные в трудах Г. Роуз [Rose 2016], Г. Кресса и Т. ван Льюэна [Kress, Van Leeuwen 2020], были привлечены для выявления смысловых структур изображения.

В процессе исследования была применена комплексная методика, включающая базовые оптико-физические методы исследования живописи: УФ-лучи, съёмку в ИК-лучах, бинокулярное исследование микро- и макросъёмку. Изучение поперечных срезов (микрошлифов) живописного полотна основано на методе Джойс Плестер [Plesters 1954]. С другой стороны, для изучения живописных произведений основными стали методы описания и анализа памятников искусства, методы сравнительного анализа, типологизации, историзма.

Итак, современные исследования визуальной семиотики, представленные Г. Крессом и Т. ван Льюэном [Kress, Van Leeuwen 2020], Г. Роуз [Rose 2016], развивают понимание визуального нарратива и символического значения произведений искусства. Э. Панофский [Панофский 1999] акцентирует внимание на вопросах смыслового и иконологического анализа.

Применение семиотических методов к анализу работ Л. Р. Цесюлевича позволяет выявить культурные коды, заложенные в его произведениях, а также их связь с традициями русской и сибирской художественной школы [Нехвядович 2006, Степанская 2016, Балакина, Гусева 2022]. Вопросы интерпретации художественного произведения в контексте эстетических и культурных традиций представлены в трудах Н. Д. Васюченко [Васюченко 2018]. Исследования А. С. Березиной [Березина 2020] и Д. В. Ильичева [Ильичев 2021] подчёркивают значимость междисциплинарного подхода в изучении живописи, что актуально для анализа технических и стилистических аспектов работ Л. Р. Цесюлевича.

Развитие изобразительного искусства Алтая во второй половине XX века проходило в контексте сложных художественных про-

цессов, связанных с поисками новых форм выразительности и взаимодействием различных живописных традиций. «В 1960-е гг. в искусстве Алтая развивается тенденция, направленная к усилению колористической выразительности полотна. Колоризм полотен тех лет отличался от тональной разработки цвета тем, что воспроизведение подлинных колеров воссоздаваемого участка природы заменялось стремлением к автономности цветовых композиций. Эта тенденция, развиваемая Ф. С. Торховым, В. Д. Запрудаевым, С. И. Черновым, Л. Р. Цесюлевичем и другими, способствовала появлению в алтайском искусстве 1970-х годов таких произведений, для которых характерны красота и разнообразие живописной формы, декоративность красочных сочетаний» [Нехвядович 2006].

Леопольд Романович Цесюлевич¹ родился в городе Риге. «...Л. Р. Цесюлевичу присуще чувство современности, соединённое с обращением к традициям, фольклорным истокам, историчности, к разным жанрам живописи. В целом искусство художника тяготеет к символизму. Традиционному познанию мира символисты противопоставили идею конструирования мира в процессе творчества» [Степанская 2017]. Леопольд Романович учился в академии в то время, когда среди студентов и педагогов наибольшим авторитетом пользовался французский художник Поль Сезанн. Художники-преподаватели сами продолжали своё образование во Франции и Бельгии в 1920–1930-х годах. Среди этих педагогов были такие мастера, как Убан Карлис, Отто и Хуго Скулме. Они отвергали натурализм в живописи, критиковали салонную живопись, стремясь научить студентов выражать свою индивидуальность и восприятие мира через искусство. Часто студенты слышали от своих наставников фразу: «Нужно изображать жизнь средствами искусства, а не копировать её» [Черняева, Булгаева, Айхлер 2024]. Педагоги также обучали студентов техникам и приёмам живописи эпохи Ренессанса. Преподаватели поддерживали стремление студентов к самостоятельному творчеству и индивидуальным поискам. В результате

¹ Цесюлевич Леопольд Романович (1937–2017) – советский, российский художник-живописец, график, публицист, рериховед, переводчик, педагог, общественный деятель. Член Союза художников СССР (1967), России. Заслуженный художник России (2006). В 1955 году окончил Рижскую среднюю художественную школу имени Я. Розенталя (учился у А. К. Грикиса). Выпускник Государственной академии художеств Латвийской ССР (выпуск 1961 года, факультет станковой живописи, педагоги-художники Эдуард Калнынь, Отто Скулме, Хуго Скулме, Конрад Убан). После окончания Академии был направлен на работу в филиал Рижского училища прикладного искусства (г. Резекне). С февраля 1964 года началась его работа в качестве художника-живописца в художественно-производственных мастерских Алтайского отделения художественного фонда РСФСР.

уже в первых своих работах Л. Р. Цесюлевич начал смелые эксперименты с цветом, используя контрасты и дополнительные оттенки. К концу учёбы он определил основную тему своего творчества.

«Работы Л. Р. Цесюлевича выделяются своим уникальным чувством цвета и фактурой живописного слоя. Его творческий метод основывается не столько на прямом отображении действительности, сколько на работе воображения, которое играет ключевую роль в создании художественного образа. Художник стремится к особому, специфическому восприятию мира через живопись, что во многом связано с развитием в его творчестве художественных традиций, сформировавшихся в латвийской живописной школе 1930-х годов под влиянием западноевропейских течений, таких как импрессионизм и постимпрессионизм. Манера письма Л. Р. Цесюлевича отражает влияние таких художников, как А. Грикас, К. Убан и Э. Калнынь» [Нехвядович 2006]. Произведения мастера находятся в коллекциях России: Государственном художественном музее Алтайского края («Гостиница “Империял” в Барнауле в свои лучшие годы», 2005), Государственном музее искусства, литературы и культуры Алтая («Снега России», 2017), – а также в музеях Нью-Йорка, Японии и частных собраниях.

Достигнутые результаты

Визуально-семиотический анализ позволил выявлять знаковые, структурные и смысловые элементы произведения, а также связанные с ним культурные коды, отражающие историко-культурный контекст и традиции его создания.

Триптих «Народ-Богатырь» (1969; ил. 1.) экспонировался в 2019 году на выставке произведений художников Алтая «Свет искусства», посвящённой 80-летию доктора искусствоведения, профессора, члена Союза художников России Т. М. Степанской, в галерее Universum факультета искусств и дизайна Алтайского государственного университета [Черняева, Булгаева, Айхлер 2024]. Триптих выполнен в экспрессивной манере, характерной для искусства второй половины XX века. Художник использует грубоватую фактуру мазков, лаконичную геометризацию форм и насыщенную, контрастную цветовую палитру. Все составляющие триптиха – центральное произведение «Бой», левое «Дума», правое «Рассвет» – несут в себе символическое начало, отражая этапы исторического пути, метафорически связанные с национальной идентичностью, борьбой и возрождением. Общая стилистика произведения демонстрирует

влияние экспрессионизма и монументального искусства: формы предельно обобщены и геометризированы, фигуры напоминают архаические скульптурные изображения, что придаёт им обобщённо-символический характер.

Визуальная структура триптиха подчинена контрасту статичности и динамики: «Дума» и «Рассвет» строятся на фронтальном размещении фигур, передавая статику размышления и продолжения жизни, тогда как центральная часть «Бой» насыщена энергией движения и конфликта. Композиционная взаимосвязь подчёркивает идею преемственности исторического процесса: прошлое, представленное образом старца, воплощает народную мудрость и память, настоящее – борьбу и преодоление трудностей, а будущее, выраженное в фигуре женщины с младенцем, символизирует надежду и продолжение рода.



Ил. 1. Цесюлевич Л. Р. Триптих «Народ-богатырь», 1969.
«Дума» – левая часть триптиха; «Бой» – центральная часть;
«Рассвет» – правая часть. Собрание галереи
«Универсум», Барнаул [Черняева и др. 2024]

Колористическое решение подчинено этому смысловому строю: холодные, сдержанные оттенки в «Думе» создают ощущение глубины размышления и вековой тяжести накопленного опыта, центральная часть выполнена в драматически контрастной палитре с преобладанием красного, усиливающего ощущение напряжения и схватки, а в «Рассвете» доминируют зеленовато-охристые оттенки, которые традиционно ассоциируются с жизненной силой, обновлением и гармонией. Фактурное решение, основанное на динамичных мазках, приближает поверхность живописи к рельефу, создавая эффект материальной плотности изображения, что усиливает монументальность образов и делает их визуально устойчивыми, словно высеченными из камня. Подобная живописная манера актуализирует архаические представления о народном героическом эпосе, приближая изображение к древним наскальным росписям или резьбе по камню.

Семиотический анализ триптиха транслирует многослойность в передаче смыслов. Фигура старца с посохом в левой части композиции отсылает к архетипу хранителя традиции, связующего звена между прошлым и будущим. Центральная сцена, разворачивающаяся в виде конного поединка, апеллирует к древнерусскому эпосу, где борьба с врагом интерпретируется не только как военное столкновение, но и как духовное испытание, а контраст светлой и темной фигур подчеркивает бинарность борьбы добра и зла. Правая часть, изображающая женщину с младенцем, заключает триптих в семантическую структуру вечного обновления: народ, прошедший через войну и испытания, сохраняет жизнь и продолжает свой путь.

На картинах триптиха тень проработана холодными цветами: сине-фиолетовыми, зеленовато-серыми, а свет тёплыми – охристо-красными. Игра света и тени позволила передать различное освещение на полотнах. На левой картине свет льётся слева снизу, на центральной – справа наискосок, а на правой части источник света расположен посередине внизу. Подобное направление света придаёт изображению монументальность и значимый объем. Художник выступил как тонкий колорист. В своих произведениях он играет на сочетании таких противоположных цветов, как ультрамарин, охра и английская красная, изумрудная зелень, сиренево-фиолетовый и бордовый. На полотне «Дума» фрагментарно просматривается структура холста.

Подписи и надписи, выявленные на произведении, несут в себе важную информацию для атрибуции памятника. Основа триптиха – холст плотного полотняного переплетения двойной нити средней зернистости. Атрибутировать произведение как авторское возможно через обращение к документам Алтайского отделения Союза художников. На обороте холста нанесена надпись черным пигментом. Текст расположен в верхней части холста, крупными буквами. На первом произведении при чтении слева направо значит: «*Алтайская орг. СХ РСФСР Цесюевич Леопольд Романович 1937 «Народ-богатырь» триптих левая «Дума» х/м. 94,5 × 61,5 Барнаул Договор с фондом РСФСР*», – отдельно графитом в овале «№ = 11». Аналогичная подпись с указанием местоположения картины в триптихе и её названия имеется на каждом произведении. Публикация исследуемых произведений с кратким описанием вышла в 1977 году [Изобразительное искусство Алтая 1977, 67–69]. Внизу справа на живописи каждого произведения триптиха расположена авторская подпись. Автографы выполнены плотной, укрупненной однородной краской цвета английской красной.

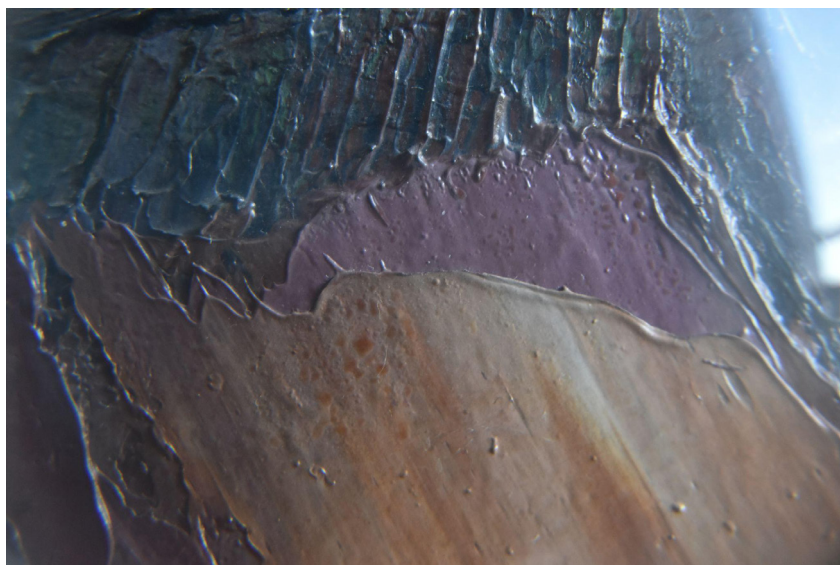
На картине «Дума» краска авторской подписи средней консистенции, нанесена тонким слоем, который повторяет неровности основы, грунта и красочного слоя. В некоторых местах цвет подписи почти смешивается с живописным слоем. Соответственно, можно сделать вывод, что подпись была нанесена на не до конца высохший авторский красочный слой и после просушки произведения покрыта лаком. Подпись в УФ-лучах просматривается под люминесценцией неравномерного авторского лака. Аналогичное свечение – в других местах и на боковых сторонах пастозных мазков. На подписи люминесценция наиболее интенсивная. Поновлений и записей не просматривается. Данные результаты исследования свидетельствуют об отсутствии поновлений, поздних записей и покрывных слоёв в местах авторской подписи.

На картине «Рассвет» авторская подпись нанесена тонким слоем, местами повторяющим рельеф красочного слоя картины, при этом густой мазок также присутствует в изображении букв. Можно предположить, что подпись художник наносил по слегка просушенной живописи, так как явного смешения красочных слоёв живописи и автографа не выявлено. При исследовании в УФ-лучах лак на подписи люминесцирует очень тонким слоем, выявлены значительные потёртости по всей поверхности покрывного слоя. Наличие авторского лака сохранилось на боковых сторонах пастозных мазков, выявлено сгребливание лака справа от подписи. Прослойки лака между живописью и авторской подписью не просматриваются.

На центральной части триптиха авторский лак сохранился неравномерно, просматривается наличие сгребливания лака в правой части. Авторская подпись нанесена тонким слоем. На пастозных мазках авторский лак неравномерный: значительное утолщение с боковых сторон. На гладких поверхностях покрывной слой местами потёрт. В результате макросъёмки выявлено, что уровень красочного слоя авторской живописи и подписи однороден, перепадов и значительных различий живописных слоёв не выявлено. Полученные результаты позволяют предположить, что авторские подписи на произведениях являются оригинальными.

Макросъёмка живописной поверхности триптиха, выполненная в 4-кратном увеличении, показала преобладание в произведении пастозных мазков, которые нанесены вертикально или по форме. На стыке плоскостей просматриваются нижние красочные слои, которые значительно отличаются по цвету (ил. 2). Мазки нанесены динамично, объёмно, при этом контрастные цвета нанесены по-

слоино, в большинстве случаев не смешиваются друг с другом на холсте. По фону и на одежде виден приём процарапывания краски до уровня холста. Важным средством выразительности является контраст: сочетание противоположных цветов изумрудного и краплака, фиолетово-сиреневого и охры. Результаты микросъёмки с увеличением $\times 20$ показали, что художник наносил красочные слои последовательно друг на друга. Толщина и площадь нанесения слоёв различны. Нижний колористический слой может выступать из-под нескольких верхних слоёв. Мастер применяет контрастные цвета независимо от толщины лессировки, и это даёт ему возможность прибегать к оптическому смешению на полотне.

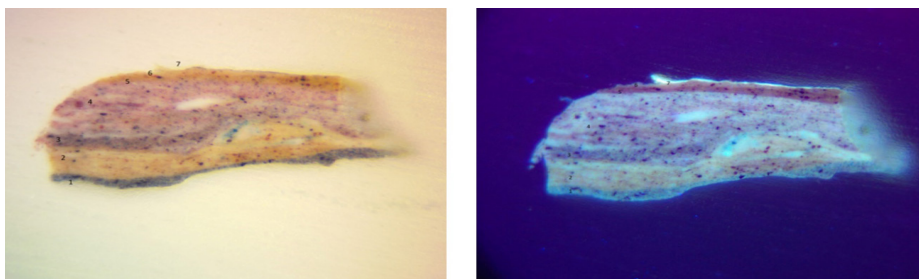


Ил. 2. Макросъёмка фрагмента «Дума» с 4-кратным увеличением.
Фото: Г.Д. Булгаева

Для исследования структуры произведения был использован метод описания поперечных срезов микрошлифов. Результаты применения методики выполнения и фотофиксации поперечных микрошлифов подтвердили наличие многослойной структуры живописи в произведениях художника. Микропробы были взяты с каждого произведения триптиха¹. Результат изучения поперечных срезов микропроб показал наличие нескольких красочных

¹ Микрошлифы выполнены в 2024 году на кафедре живописи и реставрации в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штигица.

слоёв контрастного цвета, нанесённых последовательно друг на друга (ил. 3). В поперечных микрошлифах правой и левой частей триптиха присутствуют схожие по пигментному составу цвета: сиренево-розовый колер с примесью синего цвета. Слои живописи последовательно нанесены друг на друга. Толщина красочных слоёв различна, больший объем занимает 4-й бордовый слой. Исследования в УФ-люминесценции показали яркое свечение покрывного слоя и контраст верхних красочных слоёв. Ярko высвечиваются вкрапления синего, бордового и фиолетового пигмента, которые встречаются во всех составляющих многослойной живописи.



Ил. 3. Микрофотографии поперечного среза микрошлифа с произведения «Дума». Внизу слева (фрагмент одежды). Прямой отражённый свет и УФ-люминесценция.

Увеличение $\times 40$: 1 – красочный слой синий; 2 – красочный слой охристый; 3 – красочный слой фиолетовый; 4 – красочный слой бордовый; 5 – красочный слой охристо-оранжевый; 6 – красочный слой светло-охристый; 7 – тонкая тёмная покрывная плёнка. Фото: Г.Д. Булгаева

Таким образом, триптих «Народ-Богатырь» представляет собой сложную визуально-семиотическую систему, в которой средствами живописи передаётся идея исторической преемственности, коллективного подвига и неизменности народного духа. Автор использует выразительные художественные средства – геометризацию форм, динамическую фактуру, контрастную колористику – для создания произведения, которое выходит за рамки конкретного исторического контекста и приобретает универсальный характер мифопоэтического высказывания. Технический анализ живописной поверхности и микрошлифов подтвердил использование многослойной техники нанесения красочных слоёв, приближенной к традициям старых мастеров, что расширяет представление о технологических возможностях художника. Применение оптико-физических методов исследования позволило выявить особенности авторской колористики, основанной на сложных сочетаниях дополнительных цве-

тов и оптическом смещении пигментов. Атрибуционные исследования подтвердили подлинность произведения и его соответствие стилистическим и технологическим приёмам, характерным для художника.

Работая над произведениями, Леопольд Романович не следует одним и тем же правилам, и это лишает его творчество рутинности. Ему доступны не только сложные аллегории, отвлечённые поиски гармонии, но и внимательное изучение природы. Эти свойства убедительно сочетаются в картине «Алтайские розы». Картина преподнесена в дар галерее автором [Балакина, Гусева 2022, 56]. Данное произведение несколько раз публиковалось в каталогах 1977–1980 годов [Изобразительное искусство Алтая 1977; Художники Алтая 1980; Алтай в изобразительном искусстве 2007].

Исследуя творчество Л. Р. Цесюевича, искусствовед, профессор Т. М. Степанская (1939–2020) отмечала «...живописец руководствуется выбором любимой им палитры красок: сочетанием золотисто-белых, синих, лиловых, фиолетово-голубых тонов. Тончайших нюансов цвета, плавных предметных очертаний художник достигает освоенной им техникой “бесконтактной лессировки” (или набрызгом краски на холст). Благодаря такой технике изображение как бы погружено в туманную дымку и создаёт у зрителя ощущение нереальности. Это уже не картины-впечатления (как пейзажи рижской серии), а картины-видения. Стилизованное композиционное решение этих картин возникло на основе изучения и наблюдения художником строения соцветий роз и гладиолусов, им было сделано множество рисунков и набросков. Композиция в “Алтайских розах” как бы движется к центру по кругу, подобно лепесткам прекрасного цветка» [Степанская 2016].

Произведение Л. Р. Цесюевича «Алтайские розы» представляет собой сложную художественную композицию с заложенными культурными и семиотическими смыслами. Картина наполнена экспрессивной динамикой, переданной через плавные ритмы фигур женщин, участвующих в символическом действии сбора цветов (ил. 4). Их движения вплетены в пластичную структуру полотна, что создаёт эффект единства человека и природы.

Цветовое решение играет ключевую роль в раскрытии семантического содержания произведения. Преобладание красных и зелёных оттенков можно интерпретировать как метафору жизненной энергии, плодородия и связи с землёй. Контраст между насыщенными тонами одежды персонажей и прохладным фоном формирует напряжённое визуальное поле, усиливающее эмоциональное

воздействие сцены. Красные платья героинь отсылают к традиционной символике жертвенности и труда, что переключается с темой социалистического реализма, но в то же время выходит за его рамки, приобретая более глубокий экзистенциальный смысл.



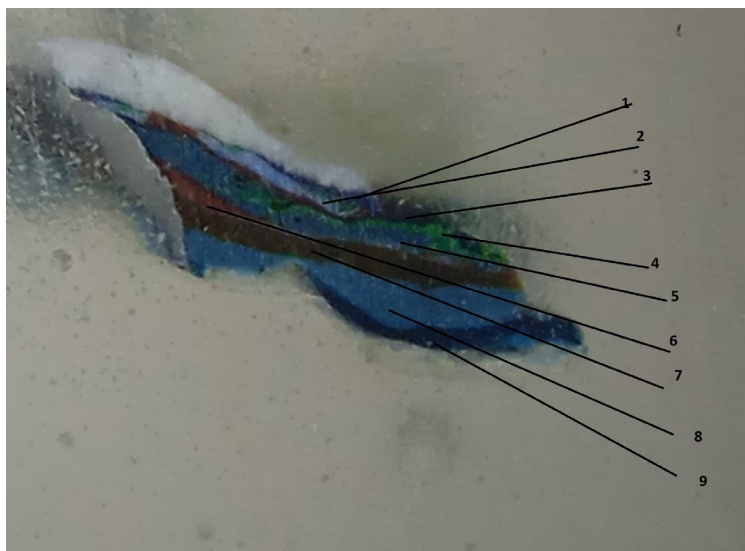
Ил. 4. Цесюлевич Л. Р. Алтайские розы, 1974. Собрание галереи «Универсум», Барнаул. Экспонировалось на персональной выставке Л. Р. Цесюлевича «Корабль счастья» (2008, Барнаул) [Черняева и др. 2024]

Композиционно фигуры женщин организованы таким образом, что создаётся ощущение гармоничного взаимодействия. Их позы и взгляды образуют визуальные связи, подчёркивающие коллективность действия. Однако в отдельных деталях прослеживается и индивидуализация героинь, что вносит в картину элемент личного переживания. Семиотический анализ жестов и расположения персонажей позволяет выявить многослойность смыслов: от мифологической трактовки сцены до её прочтения в контексте национальной идентичности и культурной преемственности.

На первый взгляд сюжет картины прост и повествует о будничном труде: пять молодых женщин собирают розы, каждая выполняет свою задачу. Однако символическая нагрузка композиции выходит за пределы жанрового мотива. Удлиненные, изящные фигуры персонажей намеренно приближены к идеализированному пластическому канону, где линии тел напоминают тонкие, переплетающиеся стебли цветов. Это сближает образы женщин и растений, подчёркивая их неразрывную связь с природой и создавая

аллегория женского труда, требующего терпения, силы и внутренней стойкости. Особенно выразительна эмоциональная отстранённость героинь: их лица лишены явных эмоций, взгляды опущены, а позы сосредоточены на работе. Этот приём создаёт эффект отрешённости, подчёркивая монотонность труда, который, несмотря на свою тяжесть, наполнен ритуальной размеренностью. При этом композиция организована так, что зритель ощущает движение: девушки словно вплетены в круговорот непрекращающегося процесса, что метафорически связано с цикличностью жизни и труда.

Колористическая гамма произведения построена на контрастах. Доминирующие красные и белые элементы одежды персонажей усиливают декоративную выразительность сцены, а многочисленные оттенки зелёного и глубокие охристо-синие тона земли и фона создают богатую цветовую полифонию. Горизонтальный формат композиции раскрывает сюжет постепенно, создавая эффект повествовательной ленты, где каждый элемент сцены логично продолжает предыдущий.



Ил. 5. Микрофотография поперечного среза микрошлифа с произведения «Алтайские розы». Внизу слева (стебли роз).

В отражённом свете, увеличение $\times 40$:

- 1 – красочный слой светло-синий; 2 – красочный слой светло-голубой;
- 3 – красочный слой красно-бордовый; 4 – красочный слой светло-зелёный;
- 5 – красочный слой светло-синий; 6 – красочный слой светло-бордовый;
- 7 – красочный слой красно-коричневый; 8 – красочный слой темно-голубой;
- 9 – красочный слой темно-синий. Фото: Г.Д. Булгаева

Результаты изучения поверхности живописи в ультрафиолетовых лучах выявили наличие люминесценции неравномерного покрывного слоя. Предположительно, авторский покрывной слой нанесён тонким слоем, местами потёрт. Авторская подпись находится под равномерным покрывным слоем. Макросъёмка фрагментов живописи показала наличие в её структуре тонких лессировок различных цветов, нанесённых неравномерно. На исследуемом фрагменте по бордово-коричневому колеру нанесён тонкий слой сине-фиолетового цвета с вкраплениями зелёного кобальта. Микрошлиф выполнен по указанному выше методу из микропробы, которая взята с нижней левой части произведения. В результате исследования микрошлифа было выявлено девять слоёв разного цвета и толщины, нанесённых последовательно друг на друга (см. ил. 5).

Обсуждение

Полученные результаты исследования технологических особенностей произведений Л. Р. Цесюевича соответствуют современным тенденциям в области научного изучения живописи XX века и согласуются с данными, опубликованными в ведущих международных изданиях за последние пять лет. Применённый комплекс оптико-физических методов (УФ-люминесценция, ИК-рефлектография, макросъёмка, микростратиграфия) отвечает стандартам современного технологического анализа произведений искусства, что подтверждается в исследованиях И. С. Большакова и соавт. [Bolshakov et al. 2024], В. Borg и соавт. [Borg et al. 2020], а также С. В. Сирро [Сирро 2018]. Авторы подчёркивают роль неразрушающих методов диагностики, таких как терагерцовая томография и рентгеновский анализ, в выявлении скрытых слоёв живописи и особенностей авторской техники. Ф. Ю. Бобров акцентирует внимание на традиционных методах анализа поперечных срезов, которые являются актуальными для атрибуции и реставрации [Бобров 2018]. Наиболее полное представление о пигментах и связующих веществах художественных масляных красок, используемых в живописи XX века, даёт исследование Ю. И. Гренберга, С. А. Писаревой (ГосНИИР), И. А. Григорьевой [Масляные краски 2018].

Выявленная в работах Л. Р. Цесюевича техника последовательного наложения красочных слоёв соотносится с традицией многослойной масляной живописи, сформировавшейся ещё в эпоху Возрождения. Многочисленные тонкие красочные слои с технологической точки зрения являлись показателем прочности и долговечно-

сти [Лисицын, Грибанова, Кузнецова 2019]. Такой технологический подход воплотил в себе ряд понятий и характер мировоззрения эпохи, где все стремления были направлены на вечное, устойчивое [Фейнберг, Гренберг 1989]. Исторически многослойность масляной живописи высоко ценилась за возможность передачи глубины цвета, пластичности формы и оптических эффектов. Камерные произведения Малых голландцев, например, иллюстрируют не только техническое мастерство, но и эстетические предпочтения заказчиков. В этом контексте использование Цесюлевичем многослойной техники приобретает особое значение: он становится единственным выявленным представителем алтайской живописной школы второй половины XX века, систематически применявшим данный метод. По результатам исследования микрошлифов нескольких произведений художника разного времени определена технологическая устойчивость мастера в применении такого метода, как последовательное наложение тонких красочных слоёв. Цвета этих слоёв зачастую являются контрастными, их толщина может быть приближена друг к другу или значительно различаться.

Проведённое исследование подтвердило важность комплексного междисциплинарного подхода в атрибуции и анализе живописного наследия Л. Р. Цесюлевича. Уточнение атрибуции произведений «Народ-Богатырь» (1969) и «Алтайские розы» (1974) осуществлена на основе сравнительного стилистического анализа, изучения архивных данных Алтайского отделения Союза художников, каталогов выставок и детального исследования авторских подписей. Макро- и микросъёмка поверхности живописного слоя выявила характерные особенности нанесения красок, соответствующие приёмам, зафиксированным в более ранних и поздних работах художника. Исследование в УФ- и ИК-лучах подтвердило подлинность произведений, отсутствие поздних записей и реставрационных вмешательств, а также стабильность технологического почерка мастера.

Анализ технологических особенностей творчества Л. Р. Цесюлевича подтвердил его подход к многослойной живописи. Художник систематически применял метод последовательного наложения тонких цветowych слоёв с контрастными оттенками, что позволяло достигать сложных оптических эффектов и глубины колорита. Данные микрошлифов показали, что его техника близка к традиционной, однако он активно использовал современные художественные материалы и экспериментировал с фактурой, сочетая пастозные и прозрачные слои. Применение методов микросъёмки

и изучение поперечных срезов микрошлифов позволили выявить характерную для Л. Р. Цесюлевича колористическую палитру: сочетание ультрамарина, охры, английской красной, изумрудной зелени и сиренево-фиолетовых оттенков. Исследование подтвердило, что произведения художника представляют собой сложные семиотические системы, в которых технические и символические элементы взаимосвязаны. В триптихе «Народ-Богатырь» формальные приёмы (геометризованные фигуры, динамичная фактура мазков, контрастная колористика) подчинены смысловой структуре, раскрывающей тему исторической преемственности и национальной идентичности. В произведении «Алтайские розы» многослойное наложение красок не только усиливает эффект цветового свечения, но и формирует особое визуальное восприятие образов, создавая ощущение мифопоэтического пространства, выходящего за рамки реалистической живописи.

Необходимо подчеркнуть, что концепция «семиотического оптимума», предложенная И. В. Мелик-Гайказян, обнаруживает и уточняет механизм формирования символических структур в визуальном тексте, что обеспечивает диагностические критерии для интерпретации скрытых слоёв и «конкурирующих» смыслов в палимпсестных композициях [Мелик-Гайказян 2024].

Заключение

На основе одновременной реализации технологических методов и методов семиотики удалось установить, как художественные приёмы Л. Р. Цесюлевича формируют восприятие его работ. Использование многослойных цветовых переходов и сложных сочетаний дополнительных оттенков придаёт изображениям особую глубину, усиливая их символическую многозначность. Применение динамичных мазков и фактурных контрастов в триптихе «Народ-Богатырь» подчёркивает героико-эпическое звучание композиции, тогда как мягкие, размытые цветовые градиенты произведения «Алтайские розы» создают атмосферу гармоничного слияния человека и природы.

Исследование произведений Л. Р. Цесюлевича показало, что систематическое применение многослойной техники наложения тонких красочных слоёв не только формирует визуальную глубину и насыщенность цвета, но и создаёт возможности для выражения художественного замысла. Микрошлифы и микросъёмка выявили характерные приёмы работы с фактурой, контрастность и вари-

тивность цветowych слоёв, что подтверждает стабильность мастерства художника и его способность сочетать традиционные методы с экспериментальными решениями.

Сопоставление технологического анализа с семиотическим подходом продемонстрировало прямую связь между техническими приёмами и смысловой структурой произведений: цветовые градации, динамика мазка и многослойность усиливают символическую выразительность образов, подчёркивают эпический или гармонический характер композиции и раскрывают замысел художника. Таким образом, применённый комплекс подходов позволяет не только уточнять атрибуцию и хронологию работ, но и выявлять закономерности творческой практики, раскрывая взаимосвязь технологических особенностей и художественной идеи.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алтай в изобразительном искусстве 2007 – Алтай в изобразительном искусстве России XX–XXI веков [каталог выставки, 20–30 сентября 2007 г., Москва]. Барнаул: Турина гора, 2007.
- Балакина, Гусева 2022 – Балакина Е. И., Гусева А. А. Алтай сакральный в жизни и творчестве художника Леопольда Романовича Цесюлевича // Культурное наследие Сибири. 2022. Вып. 3 (35). С. 51–59.
- Барт 1989 – Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
- Березина 2020 – Березина А. С. Комплексный подход в изучении произведений станковой масляной живописи на примере картины «Мадонна в кресле» XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства – IX: междунар. конф.: тезисы 2020. URL: <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/theses/theses-2020/336-2020-interdisciplinary-methods-in-the-research-on-cultural-heritage/2306-berezina-a-s-kompleksnyj-podkhod.html> (дата обращения: 28.02.2025).
- Бобров 2018 – Бобров Ф. Ю. Основы исследования послойной структуры живописного произведения. Методика Джойс Плестерс // Научные труды / сост. А. В. Чувин, Е. М. Елизарова. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 2018. Вып. 46: Художественное образование. Сохранение культурного наследия. С. 267–283.
- Васюченко 2018 – Васюченко Н. Д. Анализ и интерпретация художественного произведения // Искусство и культура. 2018. № 4 (32). С. 54–62.
- Гомбрих 2023 – Гомбрих Э. Г. Искусство, восприятие и реальность. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.
- Изобразительное искусство Алтая 1977 – Изобразительное искусство Алтая: сб. очерков / сост. Л. И. Снитко. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1977.
- Ильичев 2021 – Ильичев Д. В. “Madonna del libro” в собрании Свердловского областного краеведческого музея: первые данные атрибуции и технико-

- технологического исследования картины // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2021. Т. 23, № 4. С. 46–59.
- Лисицын, Грибанова, Кузнецова 2019 – *Лисицын П. Г., Грибанова А. В., Кузнецова И. В.* Эволюция технологии западноевропейской станковой масляной живописи в историко-культурном контексте (XV–XVII вв.) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2019. № 4. С. 69–76.
- Лотман 1970 – *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- Масляные краски 2018 – Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи: состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. 3-е изд., СПб.: Лань; Планета музыки, 2018.
- Мелик-Гайказян 2024 – *Мелик-Гайказян И. В.* Семиотический оптимум: новая концепция для мысленных экспериментов с информацией // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2024. № 82. С. 302–315. doi: 10.17223/19988638/82/15
- Нехвядович 2006 – *Нехвядович Л. И.* Творческий метод и стиль пейзажной живописи Алтая 1960–1970-х гг. // Известия Алтайского государственного университета. 2006. № 4 (42). С. 15–19.
- Пановский 1999 – *Пановский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Акад. проект, 1999.
- Сирро 2018 – *Сирро С. В.* Исследование произведений искусства и объектов культурно-исторического наследия. Новые технологии и их применение // В мире неразрушающего контроля. 2018. Т. 21, № 3. С. 56–59.
- Степанская 2016 – *Степанская Т. М.* Русская художественная школа в процессе интеграции культур Запада и Востока на рубеже XX – начала XXI вв. // Вестник истории, литературы, искусства. 2016. Т. 11. С. 162–185.
- Степанская 2017 – *Степанская Т. М. Л. Р. Цесюлевич (1937–2017)* // Культурное наследие Сибири. 2017. № 5 (23). С. 90–98.
- Успенский 1970 – *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970.
- Фейнберг, Гренберг 1989 – *Фейнберг Л. Е., Гренберг Ю. И.* Секреты живописи старых мастеров. М.: Изобразительное искусство, 1989.
- Художники Алтая 1980 – *Художники Алтая: живопись, графика, скульптура, монументальное, театральное-декорационное и прикладное искусство / сост. Л. Цесюлевич, Б. Лупачев.* Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1980.
- Черняева, Булгаева, Айхлер 2024 – *Черняева И. В., Булгаева Г. Д., Айхлер Н. А.* Анализ живописи алтайских мастеров как элемент образовательного процесса в вузе: опыт оптико-физических исследований // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. № 6. С. 168–177.

- Черняева и др. 2024 – Черняева И. В., Булгаева Г. Д., Айхлер Н. А., Калининкова А. Д. База данных оптико-физических исследований произведений изобразительного искусства Сибири [Электронный ресурс]. Свидетельство о регистрации базы данных № RU 2024625410; заявка № 2024624323 от 08.10.2024 г. Зарегистр. 22.11.2024.
- Baxandall 1988 – Baxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Bolshakov et al. 2024 – Bolshakov I. S., Lykina A. A., Kravtseyuk O. V., Sirro S. V., Toropov V. Y., Tsvetkov A. R., Taday P. F., Arnone D. D., Smolyanskaya O. A. Optical and terahertz methods for the study of oil painting artworks // *Opticheskii Zhurnal*. 2024. Vol. 91 (5). P. 54–65. doi: 10.17586/1023-5086-2024-91-05-54-65
- Borg et al. 2020 – Borg B., Dunn M., Amg A. et al. The application of state-of-the-art technologies to support artwork conservation: literature review // *J. Cultural Heritage*. 2020. Vol. 44. P. 239–259. [https://doi: 10.1016/j.culher.2020.02.010](https://doi.org/10.1016/j.culher.2020.02.010)
- Kress, Van Leeuwen 2020 – Kress G., Van Leeuwen T. *Reading Images: the Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 2020.
- Plesters 2004 – Plesters J. *The Preparation and Study of Paint Cross-Sections (1954)* // *Issues in the Conservation of Paintings*. Getty Publications, 2004. P. 185–193. (Readings in conservation).
- Rose 2016 – Rose G. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: SAGE Publications, 2016.

REFERENCES

- Anon. (2007). *Altai v izobrazitel'nom iskusstve Rossii XX–XXI vekov* [Altai in the visual art of Russia of the 20th–21st centuries]. Turina Gora.
- Anon. (2018). *Maslyanye kraski XX veka i ekspertiza proizvedenii zhivopisi. Sostav, otkrytie, kommercheskoe proizvodstvo i issledovanie kraski* [Oil paints of the 20th century and the examination of paintings. Composition, invention, commercial production and research of paints]. Lan'; Planeta muzyki.
- Balakina, E. I., & Guseva, A. A. (2022). Altai sakral'nyi v zhizni i tvorchestve khudozhnika Leopolda Romanovicha Tsesyulevicha [Sacred Altai in the life and work of the artist Leopold Romanovich Tsesyulevich]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri*, 3(35), 51–59.
- Barthes, R. (1989). *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics] (G. Kosikov, Trans.). Progress.
- Baxandall, M. (1988). *Painting and experience in fifteenth-century Italy: A primer in the social history of pictorial style*. Oxford University Press.
- Berezina, A. S. (2020). *Kompleksnyi podkhod v izuchenii proizvedenii stankovoi maslyanoi zhivopisi na primere kartiny Madonna v kresle" XIX veka* [An integrated approach to the study of easel oil painting using the example of the 19th-century painting “Madonna della Sedia”]. *Actual Problems of*

- Theory and History of Art. <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/theses/theses-2020/336-2020-interdisciplinary-methods-in-the-research-on-cultural-heritage/2306-berezina-a-s-kompleksnyj-podkhod.html>
- Bobrov, F. Yu. (2018). Osnovy issledovaniya posloinoi struktury zhivopisnogo proizvedeniya. Metodika Dzhoyis Plesters [Fundamentals of studying the layer-by-layer structure of a painting. The Joyce Plesters method]. In A. V. Chuvina & E. M. Elizarova (Eds.), *Nauchnye trudy* [Scientific works] (issue 46, pp. 267–283). I. E. Repin Institute.
- Bolshakov, I. S., Lykina, A. A., Kravtseyuk, O. V., Sirro, S. V., Toropov, V. Y., Tsvetkov, A. R., Taday, P. F., Arnone, D. D., & Smolyanskaya, O. A. (2024). Optical and terahertz methods for the study of oil painting artworks. *Opticheskii Zhurnal*, 91(5), 54–65. <https://doi.org/10.17586/1023-5086-2024-91-05-54-65>
- Borg, B., Dunn, M., Amg, A., et al. (2020). The application of state-of-the-art technologies to support artwork conservation: Literature review. *Journal of Cultural Heritage*, 44, 239–259. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2020.02.010>
- Chernyaeva, I. V., Bulgaeva, G. D., & Aikhler, N. A. (2024). Analiz zhivopisi altaiskikh masterov kak element obrazovatel'nogo protsessa v vuze: opyt optiko-fizicheskikh issledovaniy [Analysis of paintings by Altai masters as an element of the educational process at a university: Experience of optical-physical research]. *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, 6, 168–177.
- Chernyaeva, I. V., Bulgaeva, G. D., Aikhler, N. A., & Kalinnikova, A. D. (2024). Baza dannykh opticheskikh i fizicheskikh issledovaniy proizvedeniy izobrazitel'nogo iskusstva Sibiri [Database of optical and physical research of fine art works of Siberia] (Database Registration No. RU 2024625410) [Database]. Russian Federal Service for Intellectual Property (Rospatent). Registered 22 November 2024.
- Feinberg, L. E., & Grienberg, Yu. I. (1989). *Sekrety zhivopisi starykh masterov* [Secrets of the old masters' painting]. Izobrazitel'noe iskusstvo.
- Gombrich, E. H. (2023). *Iskusstvo, vospriyatie i real'nost'* [Art, perception and reality]. Ad Marginem Press.
- Il'yichev, D. V. (2021). “Madonna del libro” v sobranii Sverdlovskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya: pervye dannye atributsii i tekhniko-tekhnologicheskogo issledovaniya kartiny [“Madonna del libro” in the collection of the Sverdlovsk Regional Local Lore Museum: First data of attribution and technical-technological research of the painting]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 23(4), 46–59.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2020). *Reading images: The grammar of visual design* (3rd ed.). Routledge.
- Lisitsyn, P. G., Gribova, A. V., & Kuznetsova, I. V. (2019). Evolyutsiya tekhnologii zapadnoevropeiskoi stankovoi maslyanoi zhivopisi v istoriko-kul'turnom kontekste (XV–XVII vv.) [Evolution of Western European easel oil painting technology in the historical and cultural context (15th–17th centuries)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizaina. Seriya 2: Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki*, 4, 69–76.

- Lotman, Yu. M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the artistic text]. *Iskusstvo*.
- Melik-Gaykazyan, I. V. (2024). Semioticheskii optimum: novaya kontseptsiya dlya myslennykh eksperimentov s informatsiei [Semiotic optimum: A new concept for thought experiments with information]. *Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*, 82, 302–315. <https://doi.org/10.17223/19988638/82/15>
- Nekhvyadovich, L. I. (2006). Tvorcheskii metod i stil' peizazhnoi zhivopisi Altaya 1960–1970-kh gg. [Creative method and style of Altai landscape painting in the 1960s–1970s]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta*, 4(42), 15–19.
- Panofsky, E. (1999). *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva* [Meaning in the visual arts]. Akademicheskii proekt.
- Plesters, J. (2004). The preparation and study of paint cross-sections (1954). In *Issues in the conservation of paintings* (pp. 185–193). Getty Publications.
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). SAGE Publications.
- Sirro, S. V. (2018). Issledovanie proizvedenii iskusstva i ob'ektov kul'turno-istoricheskogo naslediya. Novye tekhnologii i ikh primenenie [The study of works of art and objects of cultural and historical heritage. New technologies and their application]. *V mire nerazrushayushchego kontrolya*, 21(3), 56–59.
- Snitko, L. I. (Comp.) (1977). *Izobrazitel'noe iskusstvo Altaya: sb. ocherkov* [Visual art of Altai: Essays]. Altayskoe knizhnoe izdatel'stvo.
- Stepanskaya, T. M. (2016). Russkaya khudozhestvennaya shkola v protsesse integratsii kul'tur Zapada i Vostoka na rubezhe XX – nachala XXI vv. [The Russian art school in the process of integrating Western and Eastern cultures at the turn of the 20th–21st centuries]. *Vestnik istorii, literatury, iskusstva*, 11, 162–185.
- Stepanskaya, T. M. (2017). L. R. Tsesyulevich (1937–2017). *Kul'turnoe nasledie Sibiri*, 5(23), 90–98. (In Russian).
- Tsesyulevich, L. & Lupachev, B. (Comp.) (1980). *Khudozhniki Altaya: zhivopis', grafika, skul'ptura, monumental'noe, teatral'no-dekorativnoe i prikladnoe iskusstvo* [Artists of Altai: Painting, graphics, sculpture, monumental, theatrical and decorative and applied art]. Altayskoe knizhnoe izdatel'stvo.
- Uspenskiy, B. A. (1970). *Poetika kompozitsii: Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoi formy* [Poetics of composition: The structure of the artistic text and typology of compositional form]. *Iskusstvo*.
- Vasyuchenko, N. D. (2018). Analiz i interpretatsiya khudozhestvennogo proizvedeniya [Analysis and interpretation of a work of art]. *Iskusstvo i kul'tura*, 4(32), 54–62.

Материал поступил в редакцию 20.03.2025

Материал поступил в редакцию после рецензирования 29.09.2025