И.В. АКИЛОВ
Старший преподаватель кафедры академической живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: akiloff@yandex.ru

Н.В. АКИЛОВ
Старший преподаватель кафедры академической живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: akilov.nik@yandex.ru

А.Д. АКИЛОВА
Начальник отдела по воспитательной работе и культурно-массовым мероприятиям РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: pad.1994@mail.ru

А.В. ВАСИЛЬЕВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического рисунка РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: uchiharus@gmail.com

I.V. AKILOV
Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: akiloff@yandex.ru

N.V. AKILOV
Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: akilov.nik@yandex.ru

A.D. AKILOVA
Head of the Educational Work and Cultural Events Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: pad.1994@mail.ru

A.V. VASILYEV
PHD of Art History, Associate Professor of Academic Drawing Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: uchiharus@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_3_1_167_182

ИСТОРИЯ РЕПРОДУЦИРОВАНИЯ ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ: ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ КОПИИ И ОРИГИНАЛА

REPRODUCTION PAINTINGS HISTORY: THE PERCEPTION PROBLEM OF COPY AND ORIGINAL

Статья посвящена техникам и методам репродуцирования живописных произведений, которые неизбежно искажали восприятие художественных особенностей оригинала. Авторами рассматриваются примеры творческого переосмысления доступных репродукций при невозможности очного знакомства с оригиналами, а также влияние копийных искажений на отдельные проявления художественной эволюции в живописном искусстве.

This paper is devoted to the techniques and methods of reproducing paintings, which inevitably distorted the perception of the original artistic features. The authors examine creative rethinking examples of available reproductions, when it is impossible to get acquainted with the originals in person, as well as the copy distortions influence on individual manifestations of artistic evolution in painting.

Ключевые слова: оригинал, копия, эстетическое восприятие, изобразительный язык, гравюра, фототипия, репродукция, цифровое искусство.
Keywords: original, copy, aesthetic perception, picturesque language, engraving, phototype, reproduction, digital art.

Любые воспроизведение и тиражирование живописного произведения перемещают его из оригинального контекста в актуальную для зрителя среду восприятия [6, с. 22], что автоматически поднимает вопрос восприятия копии как временного оригинала для конкретного зрителя. При этом изображение подвергается не только тем изменениям, которые продиктованы техникой воспроизведения, но и нередко дополнительной переработке — интерпретации в соответствии с текущими культурными тенденциями. По этой причине анализ технических несовершенств или принятой условности того или иного способа «перевода» светотеневой живописи в репродукционную графику является актуальной исследовательской задачей, способствуя построению новых взаимно дополняющих связей в анализе различных видов искусств, а также способствуя воссозданию утраченных произведений.

Наше исследование посвящено двум вопросам: во-первых, влиянию техники и метода копийного воспроизведения на точность репродукции; во-вторых, вопросам восприятия художественных достоинств оригинала и копии в историко-культурном контексте. Однако, отдавая себе отчет, сколь обширную область исследований мы затронули, мы рассмотрим ее лишь на некоторых примерах, затронув ряд наиважнейших, на наш взгляд, аспектов.

История копийного воспроизведения живописных произведений прослеживается со времен зарождения светотеневой живописи, когда античные мастера красками на досках (пинаках) научились передавать подлинное сходство с натурой, сделав живопись самостоятельным видом искусства, не связанным с архитектурой [22, с. 30]. Однако об иллюзорности картин Аполлодора, Поликлета [2, с. 242], Зевксида и Парразия известно только из словесных описаний [24, с. 30–31]. Их поздние воспроизведения были в состоянии лишь ознакомить древнего зрителя с композиционным решением сюжета, упростив рисунок и цветовую палитру. В итоге известная картина становилась иконографической основой для новых произведений, постепенно приводя к огрублению художественного языка, подчас влияя на общий вектор развития искусства.

Известно, что византийские мастера копировали живопись с помощью промасленной бумаги, которую накладывали на оригинал и обводили контуры изображения, а затем обозначали тени и света красками с незначительным добавлением яичного желтка [10, с. 462]. Вполне допустимо, что нечто похожее практиковалось и в античности, но у нас нет об этом сведений.

Новый подход к копированию, не требующий соприкосновений с живописной поверхностью оригинала, разработал и опубликовал в 1435 г. Л.Б. Альберти, назвав его «методом завесы», благодаря которому художник мог через прицел переносить видимое по точкам пересечения с нитями «завесы». При этом Альберти особо подчеркнул наибольшее удобство своего метода для копирования живописи [5, с. 29]. Однако полученное путем срисовывания по клеткам изображение было лишь интерпретацией с неизбежным присутствием погрешностей, обусловленными индивидуальным восприятием и степенью рисовальной компетентности копииста.

Безусловно, в дофотографическую эпоху важнейшим инструментом воспроизведения живописных полотен и способом их популяризации стала гравюра, оказывая значительное влияние на обновление художественного языка эпохи Нового времени, внося коррективы в восприятие живописного оригинала и нередко отступая от него в некоторых деталях композиционного решения. Если в XVIII в. мастерство гравера, прежде всего, ценилось за способность точно перевести живописное произведение в гравюру [15, с. 190–199], то с XIX в. и особенно к середине столетия отношение к гравировальным копиям меняется — возрастает интерес к творческой индивидуальности гравера, приходит осознание ценности гравюры как художественной интерпретации оригинала, что отмечалось как в отечественных очерках (А.А. Писарев, М.П. Погодин, В.В. Стасов), так и за рубежом (Э. Делакруа) [23, с. 6]. Все это находит отражение и в педагогическом подходе Императорской Академии художеств.

В XVIII–XIX вв. гравюрное копирование известнейших картин европейских мастеров практиковалось в Академии художеств в качестве обязательного этапа ученичества [4, с. 62; 26, с. 193], поскольку именно через копию ученик приобщался к их изобразительному языку [16, с. 15]. Однако методы копирования в XIX в. отличались большей свободой. Так, Д.А. Ровинский в биографическом очерке об одном из крупнейших мастеров отечественного эстампа Н.И. Уткине (1780–1863) сообщает о педагогической методике его учителя: «Клаубер заставил Уткина тоже копировать картинки из Орлеанской галереи, но не штрих в штрих, а свободным манером и с легкими тенями, причем Уткин, скопировав контур крепкой водкой, должен был сам отыскивать штриховки для теней и вместо вполне оконченного чистым и блестящим резцом оригинала, награвировать легкий живописный эскиз» [21, с. 5].

Важным аспектом восприятия живописного произведения посредством гравюры являлось то, что зрители, не имея возможность сравнить с ней оригинал, очевидно, отождествляли их художественные характеристики. Так, например, гравюрная копия портрета «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке» (с Кагульским обелиском на фоне), созданная Уткиным в 1827 г. по живописному оригиналу В.Л. Боровиковского (1800–1810), стала широко известной и получила лестные отзывы современников, считавших ее «одним из капитальнейших листов новейшей калькографии» [21, с. 27]. Необходимо принять во внимание, что в те годы оригинал Боровиковского не был доступен широкому зрителю [20, с. 68–71], по этой причине в те времена гравюра Уткина была единственным источником представлений об этой картине.

Рис. 1. Таннауэр И.Г. «Портрет императора Петра I». 1710-е гг. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-2212

Рис. 2. Чемесов Е.П., Панин С.А. «Портрет Петра I». 1764. Бумага, офорт

Рис. 3. Неизвестный художник «Портрет помещика И.Г. Черевина». 1741 г. Холст, масло. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 596

Рис. 4. Неизвестный художник «Портрет помещицы Н.С. Черевиной». 1741 г. Холст, масло. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 597

Неслучайно, что художественным ориентиром для мужских портретов вплоть до времен правления Павла I служила портретная иконография Петра I [18, с. 79]. В провинции же одним из таких прототипов для репрезентативного портрета стала гравюра, которая в некоторых случаях являлась эталоном и использовалась в качестве художественного образца для портретной живописи [23, с. 3]. Например, упрощенный рисунок гравюры портрета профильного образ Петра I на офорте Е. П. Чемесова и С. А. Па-

нина (1764), заметно отличающийся от оригинала И.Г. Таннауэра (1710-е гг.) абсолютизацией силуэта, обобщением портретных черт и упрощением детализации, был, очевидно, воспринят как точное соответствие оригиналу, что нашло отражение на парных профильных портретах 1741 г. помещика И.Г. Черевина и его супруги [3, с. 88–89], написанных в духе поздней парсуны (рис. 1). Таким образом, эстетика гравюры способствовала формированию особого языка живописного портрета в русской провинциальной культуре.

Кроме того, ставя вопрос о причинах столь частых отступлений гравюрных копий от живописных оригиналов, на наш взгляд, стоит принять во внимание различия средств их художественной выразительности. В гравюре по меди линия является основой изобразительного языка, выполняя задачи, которые в живописи решаются цветом. По этой причине при «переводе» живописных эффектов в офорт раздельность цветов заострялась светотеневым контрастом, усиливая эффект детализации, что в ряде случаев приводит к очерчиванию и уплощению силуэтов.

Копирование художниками эталонных живописных образцов имело огромное значение в становлении и развитии классицизма, поскольку владение навыками их цитирования позволяло не только приобрести мастерство, но и придать искусству вневременной универсализм — зримое воплощение красоты и гармонии. Копия как непременный объект цитирования служила актуализации накопленного с веками живописного опыта, его переосмыслению и приобщению к текущим творческим задачам [16, с. 15]. Так продолжалось, пока оригинал и копия являлись художественными произведениями и говорили на общем языке рукотворного мастерства.

Восприятие живописных произведений изменилось, когда в середине XIX в. к печати репродукций картин выдающихся живописцев вместе с литографией и акватинтой добавилась фототипия. В 1858 г. крупнейшая на этом рынке художественно-торговая фирма А. Гупиля первой напечатала фоторепродукции картин П. Деларош (1797–1856), сделанные Р. Бингэмом. Новизна изобразительного языка фотографии настолько завораживала художественных критиков, что даже Т. Готье считал, что репродукции Гупиля «превращают посредственные картины в прекрасные» [25, с. 392–393].

Постепенно фотографическое черно-белое обобщение стало доминирующим на поле художественного эстетического восприятия. Так, сотрудничество Ж.-Л. Жерома с Гупилем [31, p. 13–14] позволило ему

стать не только автором наиболее часто репродуцируемых картин, но и полностью переосмыслить собственную манеру письма. Адаптируя живописный язык под специфику фотогеничности [25, с. 392–393], Жером заметно уменьшил размеры своих картин, усилил общую контрастность силуэтов и максимально заострил детали, тем самым наиболее ярко выразив эстетические чаянья своего времени.

Рис. 5. Жером Ж.-Л. «Араб и его собаки». 1875. Холст, масло. Частное собрание.

Рис. 6. Фототипия. Жером Ж.-Л. «Араб и его собаки». Goupil, Ltd. Edn. No. 25/1000 publ. S. Hall N.Y. 1882

Но если сравнить картину Жерома «Араб и его собаки» (1875) с фототипией фирмы Гупиля (рис. 2), то становится ясно, что репродукция полностью разрушила тональную композицию оригинала, значительно нивелируя контраст — высветлив темные элементы и утемнив светлые. Эффектные силуэты фигур совершенно потерялись на блеклом фоне, утратившем глубину теней. В результате зритель мог видеть все детали живописного произведения, но был совершенно лишен наслаждения его художественными достоинствами.

Новая реальность восприятия живописи посредством фотообъектива побудила ее стать более жесткой и повествовательной, сместив акцент на остроту композиции и сюжета. Показательно, что критик В.В. Стасов сложил свое первое восторженное мнение о картинах В.В. Верещагина (ученика Жерома) исключительно по фотографиям Обернеттера, считая их потрясающими и без красок. Его мнение разделял и сам художник, активно включавший на выставках фоторепродукции своих старых серий картин, наравне с оригиналами новых [25, с. 396]. Таким образом, успех фоторепродукции, с ее «переводом» колорита в монохром, способствовал восприятию копии как эстетически ценного инварианта живописного оригинала.

Актуализированные черно-белой фотографией картины еще активнее участвовали в обновлении восприятия искусства при их массовом воспроизведении в полиграфической продукции. Повторная пересъемка в качестве книжных и журнальных иллюстраций привела к ухудшению

Рис. 7. Ходлер Ф. «Выступление Йенских студентов в 1813 году». 1908. Холст, масло. Актовый зал Йенского университета. Инв. № М 124

Рис. 8. Репродукция. Ходлер Ф. «Выступление Йенских студентов в 1813 году». Ferdinand Hodler. Katalog der Verzig Gravüren. R. Piper & Co. Verlag in München. 1914. S. 5

Рис. 9. Дейнека А.А. «Оборона Петрограда». 1928. Холст, масло. Центральный музей Вооруженных Сил. Инв. № 12/5280

качества изображения, уменьшению размера и к потере большинства полутонов [13, с. 63–66], а возникшая необходимость в фоторетуши для контрастного разделения тона способствовала искусственному упрощению [13, с. 19–24]. При этом нельзя не заметить, что столь низкие требования к фоторепрезентации живописных произведений никак не противоречили художественной эстетике периода социальных и политических потрясений первой половины XX в.

В отдельных случаях низкое качество черно-белого репродуцирования вдохновляло художественное сообщество. Так, усиление контраста при монохромном репродуцировании картины Ф. Ходлера «Выступление Йенских студентов в 1813 году» (1908) вдохновило А.А. Дейнеку свести весь колорит картины «Оборона Петрограда» (1928) к черно-белому градиенту (рис. 3). При этом, как ни парадоксально, композиционное заимствование было одобрено советской критикой, но цветовое решение было расценено отрицательно и названо «перегибом палки» и «внеэмоциональностью» [11, с. 259]. Однако позже, в 1945 г., картина Дейнеки приобрела статус «памятника безымянным героям гражданской войны» [11, с. 261] и разошлась в репродукциях по всему миру, став ориентиром в творчестве многих художников, в том числе, украсив мастерскую сицилийца Р. Гуттузо [11, с. 261–262].

Во второй половине XX в. цветная полиграфия постепенно вытеснила черно-белое воспроизведение живописи, оставив этот язык графике и скульптуре. Ее главной особенностью стала абсолютизация колорита. Это произошло вследствие муара на итоговом оттиске из-за легкого

Рис. 10. Г.М. Коржев «Поднимающий знамя». 1960. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-8120
Рис. 11. Открытка. Г.М. Коржев «Поднимающий знамя». Бумага. Издательство «Советский художник». Москва. 1966
Рис. 12. Г.М. Коржев «Художник». 1961. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № ЖС-154
Рис. 13. Открытка. Г.М. Коржев «Художник». Бумага. Издательство «Советский художник». Москва. 1966
Рис. 14. Гао Сяохуа «Почему?». 1978. Музей изобразительных искусств Китая

смещения растровых решеток разделенных по цвету изображений. Зримое обобщение цвета не могло не повлиять на восприятие живописи в целом, развивая вкусовые предпочтения зрителя о подчинении отдельных оттенков общему, что дополнительно подтверждалось пожелтевшим лаком живописных оригиналов.

Таким образом, цветная полиграфическая продукция знакомила зрителя лишь с обобщенным образом живописного произведения, а высокие тиражи обеспечивали его широкую популяризацию и международную доступность, вдохновляя мировое художественное сообщество.

Так, колористические и композиционные решения творчества советских живописцев второй половины XX в. оказали прямое влияние на живопись КНР именно через распространение полиграфической продукции [19, с. 119]. Так, художественный язык картин Г.М. Коржева «Художник» (1961) и «Поднимающий знамя» (1960) прозвучал на полотне Гао Сяохуа «Почему?» (1978) [12, с. 117–120]. Помимо очевидного сходства в

построении перспективы и композиции, китайский мастер постарался передать также и колористический строй советского художника. Однако технические особенности цветной полиграфии привели к искажению восприятия оригинала и, как следствие, к значительному обобщению итогового колорита в произведении Гао (рис. 4).

В первой четверти XXI в. станковая живопись предстала совсем в ином качестве. Активная популяризация реставрационных работ по снятию загрязнений и удалению пожелтевшего лака способствовала переосмыслению колористических данных произведений живописи из музейных собраний. Стало ясно, что нейтральные оттенки (валёры) далеко не всегда были подчинены колориту финальными лессировками [1, с. 134–136]. Новое знание, проиллюстрированное в медиапространстве посредством цифровой фотографии, сформировало особое восприятие классических образцов живописи, где стали возможны резкие цветовые контрасты. Это неминуемо привело к усилению роли цвета взамен абсолютизации колорита в прошлом.

Необходимо отметить, что современная визуальная культура окружила зрителя источниками визуальной информации, через которые транслируются произведения живописи в качестве самоценных объектов, вплетенных в общий цифровой поток. Еще больше отредактированной цифровой информации [7, с. 84] несут социальные сети, демонстрируя тематические подборки работ того или иного художника, искаженные по тону и цвету. Также фрагменты узнаваемых живописных произведений нередко включаются в зрительный ряд различных мультимедийных проектов. Их кажущаяся произвольность создает ложную систему визуальных образов у зрителя, тем самым искажая и утрируя исходную систему визуальных координат, заложенных автором.

Очевидно, что восприятие живописного полотна — как станкового, так и монументального, может отличаться, в зависимости от аналогового или цифрового источника предоставления визуальной информации. Все дело в особенностях воспроизведения изображения в полиграфии и в цифровом эквиваленте. При печати репродукции на бумагу наносится краска, пигмент, который отражает падающий на него свет. В цифровом пространстве изображение для зрителя транслирует монитор, матрица которого состоит из пикселей, каждый из которых имеет три светодиода Red/Gren/Blue — RGB — адаптивное смешение цветов. За счет добавления этих базовых трех цветов в разном процентном соотношении возможно

получить любой другой оттенок, видимый для человеческого глаза. В соответствии с этим, такая система передачи цвета кардинально отличается от всех способов печати и обладает гораздо более обширными возможностями по цветопередаче, вследствие чего цифровые репродукции аналоговых произведений живописи могут быть достаточно сильно искажены в угоду визуально яркому образу. Напротив, произведения цифровой живописи при печати требуют значительных корректировок, так как зачастую аналоговый оттиск цифрового оригинала не отражает все богатство полутонов. Однако поскольку современный зритель главным образом знакомится с произведениями живописи в цифровом формате, то их полиграфическое воспроизведение постепенно теряет свою актуальность.

Отдельно стоит отметить, что цифровое искусство стало неотъемлемой частью музейного коллекционирования, несмотря на текущие сложности в его консервации и хранении [17, с. 98, 101–102]. Несмотря на богатое многообразие современных направлений цифровой живописи, множество из них сложно классифицировать как изобразительное искусство по причине отсутствия систематических признаков, характерных для произведений станкового и монументального характера. Причиной этому является изначальная ориентированность цифрового изобразительного искусства как прикладного направления, лишенного своих теоретических концепций. В своем большинстве цифровые живописцы работают на заказ для крупных студий и компаний, выпускающих массовый развлекательный контент. Ориентированность на массового потребителя исключает возможность высокохудожественной работы в силу ее уникальности [8, с. 73]. Вследствие этого существует множество талантливых цифровых художников, чьи работы с точки зрения технического исполнения не вызывают нареканий. Но в то же время их самостоятельная художественная ценность находится под вопросом — с точки зрения изобразительного искусства. Безусловно, существует множество примеров работ, решенных на высоком техническом и вкусовом уровнях, но, к сожалению, пока что это носит хаотичный характер в связи с отсутствием у большинства цифровых художников профессионального художественного образования. Из-за этого зачастую их самобытный изобразительный язык испорчен информационным и визуальным мусором, навязанным современной культурой [9, с. 289–290; 14, с. 47–52].

Тем не менее, направления цифровой живописи можно разделить на работы, созданные в мультикультурных традициях игровой и кино-про-

Рис. 15. Пукирев В.В. «Неравный брак». 1862. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 350

Рис. 16. Пукирев В.В. «Неравный брак». File: Vasily Pukirev — Неравный брак — Google Art Project.jpg. 2011

Рис. 17. Чен Цзянтао «Неравный брак». 2020. ZBrush, Maya (3-D модели), The Foundry Mari, Substance Painter (текстуры), Arnold (визуализация)

изводственной стилистики, и работы цифровых живописцев, пытающихся работать в традиционных жанрах, обращающихся к изобразительному наследию прошлого. Некоторые из них лишь поверхностно перерабатывают художественный опыт предыдущих поколений. Так, в пейзажах британца Д. Дэвисона (р. 1972), заявленных как подражание Б.К. Куккуку (1803–1862), совсем отсутствует понимание композиционных и колористических принципов нидерландского мастера [32]. Пейзажи Дэвисона сродни открыточным коллажам и равно далеки от живописи и природы. Таким же простодушием дилетантизма пропитаны и обнаженные сюрреалистические образы турецкого художника М. Атеса (р. 1960) [33]. Вторичность и примитивизм подобных произведений иллюстрируют художественную несостоятельность творчества, взявшего за эстетическую основу лишь безвкусно отредактированный изобразительный медиа-фрагмент, будь то искаженная живописная картина или переработанная фотография.

При этом в контраргументы можно привести произведения цифровых художников, работающих в реалистичном жанре и создающих, помимо профессиональных работ на заказ, творческие произведения: цифровые портреты С. Алексеева (р. 1988) [34], академические штудии А. Нургалеева (р. 1987) [30], пейзажи А. Сурнова (р. 1983) [29] или А. Шестак (р. 1991) [28].

Безусловно, это не каноничные произведения академической школы. Но, тем не менее, их авторы ничем не уступают современным реалистичным академическим художникам, работающим в масле, акварели, пастели и других классических техниках, а в чем-то даже и превосходят, пользуясь богатством инструментов и возможностей цифрового пространства.

Нельзя обойти стороной и 3D-интерпретации известных произведений живописи, основанные на их цифровых фотографиях. Так, картина В.В. Пукирева «Неравный брак» (1862) была трансформирована в 2020 г. Чен Цзянтао в плоскость современного цифрового 3D-искусства. Похожие эксперименты предпринимались и ранее: самый известный пример — это интерпретационные копии, сделанные Ван Гогом с гравюр Рембрандта, Делакруа, Милле и Домье в период с 1887 по начало 1890 г.

Несмотря на то, что Чен поставил себе задачу воссоздать картину Пукирева в технике цифровой графики [27], результат работы по репродукции и существующие устойчивые стилистические приемы рендеринга 3D моделей, а также влияние контекста новейших цифровых медиа весьма отдалили художественные качества копии от академического языка оригинала. Добавив детали, китайский мастер не отнесся к ним внимательно: архитектура интерьера храма, иконостас, паникадило и фелонь претерпели ненужные изменения. Кроме того, Чен полностью изменил светотень на лицах жениха и невесты, сделав старика величавым, а девушку заурядной. При всех затраченных усилиях художник создал весьма неоднозначное произведение, напоминающее умело раскрашенные пластиковые куклы. Однако самым удивительным и показательным является то, что в эпоху доступности музейных фоторепродукций Чен использовал для работы фотографию низкого качества, вследствие чего добавил несуществующие пигментные пятна на коже автопортрета Пукирева, а верх головы женщины у левого края полотна принял за плечо соседнего персонажа (рис. 5).

Таким образом, становится очевидной связь репродукций живописных произведений с универсализацией изобразительного языка каждой эпохи. Гравюра, фототипия, растровая печать или электронный ресурс — все они, популяризируя произведение живописи, способствовали его эстетическому переосмыслению.

Проведенный анализ выявил, что техника и метод репродуцирования неизбежно определяли характер и качество копии, из-за чего художественная сложность и деликатность оригинала, сделавшие его

эталонным, вынужденно искажались. Также мы обозначили вероятность влияния копийных упрощений на отдельные проявления художественной эволюции в живописном искусстве Нового и Новейшего времени через прямую зависимость формирования творческого видения художника от технических особенностей доступного образца при невозможности очного знакомства с оригиналом. Тем самым мы выделили направляющую роль качества репродуцирования в формировании не только изобразительного языка и творческих потенций художника, но и отношения общества к актуальным задачам живописи в целом.

Список литературы:

1. *Акилов И.В., Акилов Н.В.* О цветовой инверсии валёров // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 1 (1). — С. 132–139.

2. *Акилов И.В., Гаврилин К.Н.* Живопись Поликлета Старшего и ее влияние на эволюцию творчества скульптора // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2020. — № 1 (1). — С. 255–265.

3. *Акилова А.Д.* Русский провинциальный портрет второй половины XVIII — середины XIX вв.: особенности художественной эволюции: диссертация кандидата искусствоведения: 5.10.3. — Москва, 2024. — 343 с.

4. *Акилова А.Д., Гаврилин К.Н.* Проблема художественного образования и провинциальная живопись второй половины XVIII — первой половины XIX в. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2022. — Том 22. — № 4. — С. 58–68.

5. *Альберти Л.Б.* Три книги о живописи // Десять книг о зодчестве. В 2 томах. Том 2. — Москва: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1937. — 792 с.

6. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. — Москва: Медиум, 1996. — С. 15–65.

7. *Быльева Д.С., Краснощеков В.В.* Оригинал и копия: технологический вызов искусству // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. — 2023. — № 2. — С. 77–91.

8. *Васильев А.В.* Компьютерные технологии в современном изобразительном искусстве. Цифровая 2D графика в системе проектного мышления: диссертация кандидата искусствоведения: 5.10.3. — Москва, 2022. — 227 с.

9. *Васильев А.В.* Концепт-арт в кино: законы живописи в дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2022. — № 2 (2). — С. 281–291.

10. *Васина С.А.* История возникновения и развития копирования // Молодой ученый. — 2023. — № 4 (451). — С. 462–464.

11. *Воронович Е.В.* Две «Обороны Петрограда» А.А. Дейнеки // Третьяковские чтения 2013. — Москва: ГТГ, 2014. — С. 257–265.

12. *Гаврилин К.Н., Лу С.* Творчество Гелия Коржева и живопись Нового Китая // Россия-Китай. Диалог пластических искусств. Международная научно-практическая конференция. — Москва, 2022. — С. 236–240.

13. *Геодаков А.И.* Мастерство ретуши. — Москва: Искусство, 1987. — 96 с.

14. *Гладков А.А., Орлов И.И., Ромашко Е.В.* Проблема взаимодействия искусственного интеллекта и художественного творчества. Тупик или союз технологий искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2023. — № 4 (3). — С. 39–56.

15. *Дидро Д.* Салоны. В 2 томах. Том 1. — Москва: Искусство, 1989. — 398 с.

16. *Евангулова О.С., Карев А.А.* Свое чужое. Особенности цитирования в русском изобразительном искусстве XVIII века // Academia. — 2021. — № 1. — С. 11–22.

17. *Карлова А.И.* Музейная консервация цифрового искусства: от объекта к процессу // Идеи и Идеалы. — 2016. — № 1 (27). — Том 1. — С. 98–108.

18. *Карев А.А.* Модификация портретного образа в русской художественной культуре XVIII века. — Москва: Прометей, 2006. — 219 с.

19. *Лу С.* Исторический жанр в китайской живописи XX века: становление и развитие: диссертация кандидата искусствоведения: 5.10.3. — Москва, 2022. — 208 с.

20. *Принцева Г.А.* Николай Иванович Уткин, 1780–1863. — Ленинград: Искусство, 1983. — 248 с.

21. *Ровинский Д.А.* Николай Иванович Уткин, его жизнь и произведения. — Санкт-Петербург: Типография Императорской академии наук, 1884. — 196 с.

22. *Слепухин В.В.* Природа образа в пластических искусствах Древней Греции периода классики (V в. до н.э.) // Язык. Словесность. Культура. — 2019. — Том 9. — № 3. — С. 28–45.

23. *Тетермазова З.В.* Портретная гравюра в России второй половины XVIII века в ее взаимоотношении с живописным изображением: автореферат диссертации кандидата искусствоведения: 17.00.04. — Москва, 2020. — 34 с.

24. *Чернышева М.А.* Мимезис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма. — Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2014. — 392 с.

25. *Чернышева М.А.* Новый взгляд на феномен реализма: о фотографическом проекте художника Верещагина и генерала Кауфмана // Ab Imperio. — 2015. — № 4. — С. 379–413.

26. *Чубаков А.В.* Традиции копирования в Императорской Академии Художеств // Обсерватория культуры. — 2017. — Том 14. — № 2. – С. 192–197.

27. 3D-художник месяца, март 2020 года: Чен Цзянтао. [Электронный ресурс]. — URL: https://render.ru/ru/rebusfarm/post/17345 (дата обращения: 16.08.2024).

28. *Anastasia Shestak*. Lead artist, Illustrator. [Электронный ресурс]. — URL: https://anastasiashestak.artstation.com/ (дата обращения: 18.08.2024).

29. *Andrey Surnov*. Digital Artist. [Электронный ресурс]. — URL: http://andreysurnov.com/ru_RU/category/art-ru/ (дата обращения: 18.08.2024).

30. *Azat Nurgaleev*. Portfolio [Электронный ресурс]. — URL: https://www.artstation.com/azatnurgaleev (дата обращения: 18.08.2024).

31. *Lafont-Couturier H.* Mr Gérôme works for Goupil // Gérôme & Goupil: Art and Enterprise. — Paris: Réunion des musées nationaux; Bordeaux: Musée Goupil; Pittsburgh: Frick Center; New York: Dahesh Museum, 2000. — P. 13–29.

32. Domenic Davison. [Электронный ресурс]. — URL: https://www.dominicdavison.com/ (дата обращения: 16.08.2024).

33. Mahir Ates. [Электронный ресурс]. — URL: https://mahirates.com/ (дата обращения: 16.08.2024).

34. *Stepan Alekseev*. Portfolio [Электронный ресурс]. — URL: https://www.artstation.com/chosac (дата обращения: 18.08.2024).