

А.В. ЧУБАКОВ

ТРАДИЦИИ КОПИРОВАНИЯ В ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Антон Вячеславович Чубаков,
Российская академия живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова,
факультет живописи,
кафедра всеобщей истории искусств,
аспирант
Мясницкая ул., д. 21, Москва, 101000, Россия
E-mail: anton4ubakov@mail.ru

Реферат. В статье описывается сущность предмета «Копирование», который был введен в программу обучения Императорской академии художеств со дня ее открытия. Задачи, поставленные академией, были направлены на то, чтобы в сравнительно короткие сроки были достигнуты и высокое мастерство, и качество художественных произведений, на примере созданных во Французской и Римской академиях изящных искусств. Доказано, что система копирования в академии была введена как дисциплина, помогающая молодому живописцу овладеть техническим мастерством, провести «диалог со старым мастером» и являющаяся «переводом» языка старых мастеров на современный язык живописи. Техническое совершенствование в процессе копирования позволило многим художникам раскрыть свой талант и создать великие шедевры русской живописи. В работе использованы аналитический, компаративный и диахронический методы исследования.

Ключевые слова: академия, традиции, копирование, старые мастера, античные универсалии, творческая манера, техника исполнения.

Для цитирования: Чубаков А.В. Традиции копирования в Императорской академии художеств // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 192–197.

Трактовка формы, передача традиции изображения очень сложны. Задача копирования заключалась в некой транскрипции всех особенностей и «тонкостей» изображения, и, следовательно, художники, воспитанные на копировании старых мастеров, являются носителями развития изобразительного языка и видят не только внешнее, абстрактное различие стилей, художников и эпох, но и более глубокое художественное содержание или уникальность картины. По мнению А.А. Иванова, «копирование воспитывает чувство в понимании различий в творческом почерке художников и развивает вкус», а обучение младшего поколения становится возможным, и поход в музей не превращается в ряд «разноцветных» картинок.

В XX в. возникло много различных течений и направлений живописи: от авангарда до гиперреализма. С одной стороны, художники направления гиперреализм умеют «вырисовывать» все ресницы и морщины на портрете, с другой — художники пиксель-арта совершенно не стремятся отобразить мир в его правильных формах, по сути, не хотят и не умеют трактовать форму. Вот почему среди них много тех, кто не имеют даже художественного образования, а ведь именно на основе классики и, в частности, техники копирования формируется вкус и умение изображать форму как образ. В последние десятилетия спрос на картины, написанные в реалистической манере, снова возрос. Классическое видение композиции, серьезность и величие темы, грамотность и выразительность технического исполнения вызывают у многих зрителей интерес к сюжету и сопереживание теме, привлекают внимание к философии автора, его эстетическим, моральным и идейным принципам [1].

Именно благодаря традициям копирования художники смогли сохранить и транспортировать на родину античные универсалии, лежащие в основе всего академического и реалистического искусства.

Одной из насущных проблем каждого начинающего художника является передача, а точнее трактовка формы. Обучение современного художника начинается с рисования натюрмортов, гипсов, а вершиной учебной программы становится рисование живой природы, человека. По письмам выдающегося гравера и педагога Академии художеств Ф.И. Иордана известно, что ранее копирование начиналось с поступления в академию. «Он (преподаватель Уткин) сразу же, как я попал в ученики академии, занял нас копированием с эстампов пером, затем начали тянуть штрихи пером, затем начали тянуть штрихи на медной доске, затем гравировали части тела: целую, полфигуры; наконец, делали копию с портрета лучшего гравера Филиппа Шампеньи» [2]. Именно копирование позволяло художникам «считывать» форму у старых мастеров, видеть и переносить ее на холст во время написания живых моделей. Без копирования невозможно было главное — создание нового художественного произведения.

Отметим также влияние копии на творчество художников. Российским посольством художнику К.П. Брюллову при заграничной поездке в Рим было поручено скопировать «Афинскую школу» Рафаэля. Мастер писал: «Афинская школа заключает в себе почти все, что входит в состав искусства: композицию, связь, разговор, действие, выражение, противоположность характеров, <...> простота, соединенная с величественным стилем, натуральность освещения; жизнь всей картины — все сие кажется достигнутым совершенства!» При копировании у Брюллова возникла идея написать «Последний день Помпеи». Каноны красоты в изображении человека, совершенство композиции были усвоены Брюлловым и переданы в новом произведении.

Копия К.П. Брюллова получила высочайшую оценку современников. По мнению главы итальянских классицистов В. Камуччини, Рафаэль еще не имел подобных повторений. Об этой работе писали Стендаль, А.С. Пушкин, А.Г. Венецианов, А.А. Иванов, Н.Н. Ге и многие другие. Стремясь поделить обретенным опытом и знаниями, художник писал: «Одно желание мое теперь есть, чтобы копия сия поставлена была в академию, где б она служила для учащихся художественной философией» [3]. С 1830 г. копия Брюллова постоянно находилась в экспозиции парадных залов академии. Несомненно, росписи Исаакиевского собора — прямое отражение навыков копирования «Афинской школы» Рафаэля, полученных в Ватикане.

Надо сказать, что копии тогдашних пенсионеров отличались большими размерами и сложностью композиций.

В качестве примера можно привести копию Ф.А. Бруни «Изгнание Иллиодора из храма» (1820—1830). Параллельно Ф.А. Бруни писал своего «Медного змия». Другим примером может служить творчество А.А. Иванова и И.Е. Репина. Если А.А. Иванов пристально изучал античные образцы, копировал Веронезе, Тинторетто и Микеланджело, то И.Е. Репин много и охотно изучал портреты Рембрандта. Декоративный стиль Веронезе просматривается в монументальных работах А.А. Иванова, размер и масштаб работ художников аналогичен. Эволюция стиля особенно заметна в залах Третьяковской галереи: «Приам выпрашивает тело Гектора у Ахиллеса», «Аполлон и Гиацинт, играющий на трубе» и знаменитая картина «Явление Христа народу». А.А. Иванов переработал все художественные достижения Веронезе и воплотил их в картине со своей философией. Получился новый художественный язык, но без транскрипции Веронезе, по замечанию самого художника, это было бы не столь величественно [4].

И.Е. Репин и его любимый Рембрандт схожи и в психологии, и в колорите, и в тоновых нюансах. О психологии портретов Репина и Рембрандта сказано многое, что еще раз подтверждает мысль о пользе и необходимости копирования. З. Серебрякова в своих воспоминаниях писала, что И.Е. Репин практически каждый год ходил в Эрмитаж копировать старых мастеров, но почему-то не афишировал это [5].

Мастера Возрождения и барокко смогли в своем творчестве синтезировать художественное наследие Византии и античности. При этом выработались универсалии, которые помогают всем художникам в профессиональном и творческом росте, служат инструментом создания образа. Как, чтобы грамотно излагать свою мысль, мы читаем классиков и пишем сочинения, подражая им, так и в изобразительном искусстве изучение и подражание классикам живописи на начальном этапе творческого пути помогает художникам обрести себя. Художественный «продукт» получается серьезным, профессиональным, имеет свой индивидуальный почерк, глубокий и величественный, трогающий наше сознание.

Рубенс начинал свой художественный путь с копирования картин Рафаэля и мастеров маньеризма. В то же время он без усталости делал зарисовки с античных фриз и фигур, в изобилии находившихся в Италии. На многих его картинах представлено большое количество скопированных фрагментов античных фриз с группами людей. Позже мастер сам направлял своих учеников заниматься копированием.

Один из столпов классицизма в живописи, Н. Пуссен, родился как художник в постоянном копировании живописи своих предшественников и тщательном изучении античного наследия Рима. Сформулированные им «постулаты» живописи распространились по всему художественному миру и стали основой учебного процесса многих акаде-

мий. Гармония, найденная им в своих композициях, прошла испытание временем. Сейчас, когда творческая индивидуальность так приветствуется, классическое, пуссеновское понимание планов в композиции — залог успешного написания картины.

С учреждением устава академии учащимся было рекомендовано, на каких именно художников стоит обращать внимание при копировании. При этом производилась закупка произведений искусств, написанных в период с начала XVI до конца XVIII века. В «Описи неподвижных вещей, бывших в смотрении Кирилы Головачевского» есть большой перечень работ западноевропейских мастеров, подаренных академии И.И. Шуваловым и многие десятилетия служивших постоянными образцами для копирования. Особый интерес представляет раздел «Академические». В нем перечислены произведения, созданные работавшими в Петербурге или преподававшими в Академии художеств иностранными мастерами. Среди них Л.-Ж. Ле Лоррен, Ж.-Л. Де Велли, Л.-Ж.-Ф. Лагрене, П. Ротари (учивший известных русских портретистов А.Н. Антропова и Ф.С. Рокотова) и др.

Важным моментом в копировании была технология и последовательность «ведения копии». Отправляя пенсионеров за границу, Императорская академия художеств требовала от них четкого соблюдения технологии и последовательности в назначенных копиях. Сейчас мы можем увидеть эти масштабные копии в залах научно-исследовательского музея Академии художеств в Петербурге. При взгляде на эти картины невольно задаешь себе вопрос: почему копия, выполненная 150 лет назад, смотрится так свежо и впечатляюще, как будто только что закончена? Исходя из мнений многих преподавателей академии и технологов живописи, таких как Д.И. Киплик, можно предположить, что большое значение помимо эстетических соображений имела методика ведения копии [6]. Вплоть до конца XIX в. технология и последовательность создания копии не ставились под сомнение. Все художественные нововведения заключались в выборе сюжета, его трактовке, т. е. в описательной части. Так, в программе заданий портретного класса Академии художеств 1773 г. Д.Г. Левицкий предлагал на основе «классических поз» с картин старых мастеров создавать жанровые композиции из русской жизни, а технология и методика «написания», взятая из копирования, оставались неизменными. Это касается не только мастеров конца XVIII — начала XIX в., но и самих «передвижников».

Программа копирования предполагала освоение эстетических и технических сторон живописи. Приоритет в выборе копий, привитый в академии не только учителями, но и властью (Николай I, например, лично указывал, копии с каких старых мастеров он желает видеть), помогал воспитывать художествен-

ный вкус у молодых художников в процессе пенсионерских поездок. Предпочтение обычно отдавалось полотнам на исторические и мифологические темы, где проявлялось умение мастера компоновать группы людей (связки фигур). Драматизм и режиссура момента «композиционного» действия, где жест и эмоциональное состояние главных героев изображены умело и выразительно, а анатомические узлы представлены в красивом ракурсе, способствуют тому, что каждый элемент композиции совершенен сам по себе и мастерски согласован в целом. Сейчас особенно остро встает проблема ясного и в то же время глубокого выражения идеи через композицию. В XIX в., чтобы создавать свои картины, выпускникам следовало постичь всю композиционную сложность и колористическую выразительность больших монументальных полотен на примере классиков [7].

Важно отметить, что методика «ведения копии» в XIX в. была отлажена до автоматизма. Копиист хорошо знал технологию и последовательность нанесения красочного слоя, которую обязательно следовало соблюдать, а материалы были качественными, так что многие художники, отличающиеся сдержанной цветовой палитрой, добивались больших успехов в выражении своих творческих идей. Пример можно увидеть в Третьяковской галерее, где представлен автопортрет В.А. Тропинина на фоне Москвы. На палитре, которую держит художник, видны краски им используемые. Охра красная, умбра, сиена, кость жженая и свинцовые белила — весь перечень красок художника. Сдержанность в палитре, правильное начало работы, хорошее владение рисунком и качественно подготовленная основа холста — все позволяло копиисту не ошибиться в достижении ожидаемого результата. Часто исследователи пишут только о творчестве прославленных художников, не обращая пристального внимания на их учебу в академии, однако ведь основа их творчества была заложена именно в академии, и особенно с помощью дисциплины копирования. Копии были сделаны некоторыми будущими прославленными мастерами русского искусства так качественно и талантливо, что сами стали великими произведениями.

В чем же заключалась методика копирования в Императорской академии художеств, сложившаяся в конце XIX века? Образцом для подражания стала Королевская академия живописи и скульптуры в Париже. Историки и теоретики искусства, вдохновленные наследием великих мастеров, утверждали в своих трудах, что правила и рекомендации, сформулированные на основе изучения памятников античности и Возрождения, могут способствовать созданию столь же прекрасных произведений. Разработанная таким образом система обучения, обязательно включающая рисование с антиков, работу с натуры, а также копирование «славнейших картин», и послужила основой методики художественных школ и академий Нового времени.



Императорская Академия Художеств, Санкт-Петербург

Система и продолжительность обучения в Императорской академии художеств менялись со временем: от 15 лет в конце XV в., до 6 лет с начала XIX в. и до сего времени. Однако сама методика и роль в ней копирования вплоть до реформы 1894 г. оставалась неизменной.

С первого года обучения воспитанники копировали в технике рисунка эстампы или гравюры из фонда академии. При успешном завершении курса их переводили в класс мертвой природы, или гипсовый класс голов [4]. Здесь, наряду с рисованием розеток, глаз и носов с античных голов, воспитанники копировали лучшие рисунки из фонда академии, работы великих мастеров, часто жертвуемые благотворителями. Иногда копирование рисунков великих мастеров позволялось императорской семьей и в самом Эрмитаже, о чем сохранились сведения в фондовых журналах копирования Государственного Эрмитажа.

Оценка натуральных рисунков и копий с рисунков была одинаковой. Если студент или воспитанник успешно проходили этот учебный год, или «возраст», их допускали до рисования античных гипсовых фигур. Аналогично шло копирование рисунков фигур. Большую роль в этом играл музей Академии художеств, весомый вклад в фонды которого внесли Екатерина II, И.И. Шувалов, И.И. Бецкой, А.С. Строганов, А.Н. Оленин, А.Г. Кушелев-Безбородко и другие. Сейчас многие рисунки, эстампы и картины видных мастеров зарубежных и русской школ находятся в ведущих музеях России.

В 1817 г. президентом Академии художеств А.Н. Олениным был проведен экзамен по рисунку для всех учеников. Обучение рисунку сопровождалось копированием в академическом музее

картин европейских художников, а также произведений А.Е. Егорова и В.К. Шебуева — воспитанники должны были подражать технике старых мастеров и своих учителей. В 5-м, выпускном возрасте, создавались работы с живой природы в анатомическом классе. Параллельно шло копирование картин с обнаженными фигурами в музее академии и Эрмитаже. К концу XIX в. число копиистов в Эрмитаже доходило до тысячи. Последним этапом обучения в академии было соискание Большой золотой медали. Ученик должен был пройти все стадии конкурса: несколько заданий на композицию из античной мифологии, библейской и русской истории. Лучшие студенты допускались к Большому диплому и, соответственно, к Большой золотой медали.

Дипломы, ученические работы и копии выставлялись на ежегодной выставке в залах академии. Здесь можно было не только увидеть, «чем дышит академия», ее технический уровень, но и при желании приобрести работы, в особенности копии. Так многие копии с шедевров Эрмитажа попали в дома горожан Петербурга. Те, кто получал Большую золотую медаль, как правило, отправлялись за границу совершенствовать свое мастерство, копируя картины великих мастеров «на их родине». Сегодня в парадных залах научно-исследовательского музея Академии художеств Санкт-Петербурга, можно увидеть копии разных лет: «Афинская школа» — копия К.П. Брюллова (1823–1828), «Вознесение Богородицы» — копия Ф. Скьявони (1830-е), «Аврора» — копия Н.М. Тверского (1835) и других. По ним можно проследить вкус выбора академиков. Помимо копии, пенсионер выполнял и творческие работы. Выбор копии, методика ее выполнения сформиро-

вали вкус художников, а технические задачи помогали в будущем найти свой почерк, и умело распределять время на исполнение картин. Сегодня такая практика фактически устранена, лишь в некоторых учебных заведениях копия как предмет ведется на разных курсах.

Формирование вкуса также являлось важным аспектом копирования. По описи картин, составленной К.И. Головачевским во второй половине XVIII в., можно проследить, как формировался вкус учащихся под влиянием картин из академического музея, а на основе более поздних пополнений складывается полное суждение о «вкусе академии» и вкусовой практике в выборе сюжетов для композиций и образцов для копирования. Начало коллекции мастеров западноевропейской живописи, где основное направление было представлено французским классицизмом и мастерами барокко, положил граф И.И. Шувалов. Позже коллекция пополнялась произведениями разных художников и европейских школ. Основными стилями были Возрождение, барокко, рококо и классицизм — все, что брало свои истоки из античности. Важную роль играли политические устремления Императорского дома, высокое служение идеалам государства, попытка взрастить просвещенного человека, вера в императора и сакральность его власти, высокий патриотический дух, положенный на античные мифы и поэзию, высокое мастерство исполнения и идеализация форм. К тому же учащиеся выбирали примеры для копирования не только исходя из личных эстетических предпочтений, но и основываясь на художественном вкусе, привитом академией. Многие копии были сделаны с работ мастеров, где преобладало техническое совершенство написания обнаженной модели, групп складок на теле, ракурсов и перекрытий фигурами в композиции. Много времени учащиеся уделяли «отрисовке» отдельных частей тела. Западные мастера XV—XVIII вв. отличались умением писать сложные ракурсы человеческого тела. П.П. Чистяков в одном из писем своим ученикам советовал выбирать в Эрмитаже картины великих «стариков», где каждый «кусочек» полотна может принести пользу в постижении понимания формы, будь то лицо или ветка куста — т. е. выбор происходил из учебной потребности воспитанника. Таким образом, в Эрмитаже, а потом уже и за рубежом, сложился определенный набор из «полезных» для совершенствования картин. Из описи копий Эрмитажа в XIX в. можно понять, какие картины пользовались наибольшим успехом у учащихся. В основном это полотна П. Рубенса, портреты А. Ван-Дейка, Х. Мурильо, Рембрандта, Тициана, Н. Пуссена, К. Лорена. Почти не использовались для копирования Северное Возрождение, раннее Итальянское Возрождение. Выбор останавливался на академическом восприятии формы и композиции,

с вариацией обнаженных фигур и фигур в движении и различном эмоциональном состоянии.

Пенсионерские поездки тщательно продумывались профессорами и преподавателями академии. Преимущественно выбирались римские коллекции, картины из Венеции, Парижа, Флоренции и окрестностей Рима. Большой удачей можно считать долгие переговоры русских дипломатов с папским престолом о возможности копировать русскими пенсионерами Станцы Рафаэля в Ватикане и картины мастера. Именно в процессе копирования Станцев раскрылся талант большой исторической картины К.П. Брюллова, П.В. Басина, А.Т. Маркова. Сами же копии, выполненные маслом на холсте внушительных размеров, стали большой школой для учеников и примером для подражания. Важную историческую роль играет привезенная копия И.В. Борисопольца с картины Тициана «Мученическая смерть Петра Доминиканца» (1848—1850), которая остается единственной копией, сделанной непосредственно с оригинала до его утраты вследствие пожара.

Технические аспекты написания картин и исполнения копий были строго регламентированы уставом академии. Сейчас технологической стороне написания картин уделяется меньше внимания: холст, грунт и краски уже готовы к работе и живопись сводится только к процессу художественного творчества, а в то время изучению секретов старых мастеров придавалось более серьезное значение. Холст для копирования зачастую заказывался из Италии. Он мог быть бесшовным больших размеров. Масло и лаки варили сами или закупали из Италии или Франции. Краски также изготовляли сами, перетирая пигменты с маслом перед началом работы. Существовали ретушные и покрывные лаки, благодаря которым копии сохранили яркость красок и до наших дней. В уставе академии было указано, что даже покрывной лак следует «готовить» так, как это делалось в XVI веке.

В заключение нужно отметить богатое наследие учебных и музейных коллекций именно в направлении копирования. Эти материалы хранят не только искусствоведческие, но и научно-технические открытия. Историография с конца XVIII в. до конца XIX в. позволяет более глубоко исследовать корни творческих исканий русской школы живописи. В XVIII—XIX вв. без копийной практики собственное художественное творчество было невозможным. Идеалы и каноны красоты, изученные в процессе копирования, переносились сначала в Большие дипломы академии, а после — в собственное творчество. Изучив биографии различных художников, можно сделать вывод: без опыта копирования и изучения наследия старых мастеров невозможен поиск собственного художественного почерка и личной темы в искусстве.

Список источников

1. Моисеева С.В. К лучшим успехам и славе Академии. Живописные классы Санкт-Петербургской Императорской академии художеств XVIII — первой половины XIX в. Санкт-Петербург : ООО «Дмитрий Буланин», 2014. 216 с.
2. Иордан Ф.И. Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана. Москва, 1918. VII, 392 с.
3. Литовченко Е.Н., Полякова Л.С. Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников. XIX — начало XX века. Санкт-Петербург : Историческая иллюстрация, 2013. 320 с.
4. Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. Москва : Искусство, 1956. 519 с.
5. Императорская академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию со дня основания / сост. И.В. Рязанцев, О.В. Калугина, А.В. Самохин. Москва : Памятники исторической мысли, 2010. 612 с.
6. Киплик Д.И. Техника живописи. Москва : В. Шевчук, 2011. 536 с.
7. Канон красоты по Рафаэлю. Эпоха Рафаэля и русская художественная школа. Каталог выставки. Санкт-Петербург : Славия, 2008. 128 с.

TRADITIONS OF COPYING IN THE IMPERIAL ACADEMY OF ARTS

ANTON V. CHUBAKOV

Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, 21, Myasnitskaya St., Moscow, 101000, Russia
E-mail: anton4ubakov@mail.ru

Abstract. *The article describes the essence of the subject of “Copying”, which was presented in the curriculum of the Imperial Academy of Arts right from the day of its opening. The Academy pursued objectives that were aimed at the achievement of excellence and quality of the works of art, in a relatively short period, by the example of those created in the French and Roman Academies of Fine Arts. It is proved that the copying system was introduced at the Academy not only as a discipline that would help young painters master their technical skills and hold a “conversation with the old master”, but it also represented a “translation” of the old masters’ language into the modern language of painting. The technical perfection during the process of copying allowed many artists to reveal their talent and create great masterpieces of the Russian painting. The article uses the analytical, comparative, and diachronic research methods.*

Key words: academy, tradition, copying, old masters, antique universals, creative style, technique.

Citation: Chubakov A.V. Traditions of Copying in the Imperial Academy of Arts, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 192–197.

References

1. Moiseeva S.V. *K luchshim uspekham i slave Akademii. Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoi Imperatorskoi akademii khudozhestv XVIII — pervoi poloviny XIX v.* [To the Best Successes and Fame of the Academy. The Artistic Classes of the Saint Petersburg Imperial Academy of Arts of the 18th — First Half of the 19th Century]. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2014, 216 p.
2. Iordan F.I. *Zapiski rektora i professora Akademii khudozhestv Fedora Ivanovicha Iordana* [Notes of Rector and Professor of the Academy of Arts Fyodor Ivanovich Iordan]. Moscow, 1918, VII, 392 p.
3. Litovchenko E.N., Polyakova L.S. *Akademiya khudozhestv. Istoriya povsednevnosti v vospominaniyakh i izobrazheniyakh sovremennikov. XIX — nachalo XX veka* [Academy of Arts. The History of Everyday Life in the Memoirs and Pictures of its Contemporaries. The 19th — Beginning of the 20th Century]. St. Petersburg, Istoricheskaya Illyustratsiya Publ., 2013, 320 p.
4. Moleva N.M., Belyutin E.M. *Pedagogicheskaya sistema Akademii khudozhestv XVIII veka* [Pedagogical System of the Academy of Arts of the 18th Century]. Moscow, Iskustvo Publ., 1956, 519 p.
5. Ryazantsev I.V., Kalugina O.V., Samokhin A.V. (eds). *Imperatorskaya akademiya khudozhestv. Dokumenty i issledovaniya. K 250-letiyu so dnya osnovaniya* [The Imperial Academy of Arts. The Documents and Researches. To the 250th Anniversary of its Foundation]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2010, 612 p.
6. Kiplik D.I. *Tekhnika zhivopisi* [Painting Technique]. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2011, 536 p.
7. *Kanon krasoty po Rafaelyu. Epokha Rafaelya i russkaya khudozhestvennaya shkola. Katalog vystavki* [The Canon of Beauty According to Raphael. The Age of Raphael and the Russian Art School. The Exhibition Catalogue]. St. Petersburg, Slaviya Publ., 2008, 128 p.