

*И.А. Платова*ЗАМЕТКИ К ВОССОЗДАНИЮ ЖИВОПИСНОГО ПЛАФОНА
ЛИОНСКОГО ЗАЛА ЕКАТЕРИНИНСКОГО ДВОРЦА
В ЦАРСКОМ СЕЛЕ*I.A. Platova*NOTES ON THE RECONSTRUCTION OF THE PAINTED PLAFOND
OF THE LYONS HALL OF THE CATHERINE PALACE
AT THE TSARSKOYE SELO

Аннотация

Лионский зал Екатерининского дворца в Царском селе — одно из примечательных творений английского архитектора Чарльза Камерона. Интерьер выделялся богатством и красотой отделки. Особое место занимал живописный плафон зала. К сожалению, практически все убранство зала было уничтожено пожаром во время Великой Отечественной войны. В советское время интерьер восстановлен не был. В 2018 г., благодаря благотворительной деятельности компании «Газпром» было принято решение интерьер восстановить. Подрядные работы по воссозданию живописи взяла на себя реставрационная компания «Царскосельская Янтарная мастерская». Одной из сложностей реконструкции живописи зала было отсутствие иконографического материала. В данной статье подробно рассматриваются различные аспекты работы над воссозданием живописного декора зала.

Ключевые слова: Лионский зал, Екатерининский дворец, Царское Село, Чарльз Камерон, воссоздание живописи

Abstract

The Lyons Hall of the Catherine Palace at the Tsarskoye Selo Museum is one of the remarkable creations of English architect Charles Cameron. The interior stood out for its richness and beauty. The hall's picturesque plafond held a special place. Unfortunately, almost all the decoration of the hall was destroyed in a fire during the Great Patriotic War. It was not restored in the Soviet times. In 2018 with the support from Gazprom, it was decided to restore the interior. The famous restoration company Tsarskoselskaya Amber workshop took over the contract for the restoration of the painting. Absence of iconographic material posed one of the difficulties in the reconstruction process. This article deals with the various aspects of work on the reconstruction of the painted decoration of the hall.

Key words: Lyons Hall, Catherine Palace, Tsarskoye Selo, Charles Cameron, reconstruction of painting

Воссоздание утраченных интерьеров пригородных дворцов г. Санкт-Петербурга — отдельная страница в истории нашей культуры. Это задача сложная и неоднозначная, требующая хорошо подготовленных специалистов. С 1992 г. обучение специальности «реставратор монументально-декоративной живописи» ведется на кафедре «Живопись и реставрация». Кафедра была открыта профессором Художественно-промышленной академии В.М. Мошковым, куда он пригласил преподавать видных специалистов в этой области, таких как Р.П. Саусен, Н.В. Малиновский. Их профессионализм и любовь к собственной профессии стали путеводной звездой для многих молодых специалистов.

В данной статье мы расскажем об опыте реконструкции живописи плафона Лионской гостиной. Работы были выполнены под научным руководством реставратора высшей категории Н.И. Русаковой, преподавателями и выпускниками кафедры, а также преподавателями Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

История создания

Гостиная Екатерининского дворца, известная как «Лионский зал», впервые была оформлена в 1784 г. по проектам английского архитектора Чарльза Камерона [Швидковский 2008]. Свое название зал получил благодаря великолепному шелку желтого цвета, использованному для украшения стен и вытканному во Франции на старинной мануфактуре г. Лиона. Лионский зал был оформлен одним из первых среди других помещений, которые Камерон создал для Екатерины II в интерьерах Царскосельского дворца. Зал был также известен благодаря паркету изысканного рисунка, с инкрустацией перламутровыми раковинами. Об оригинальном плафоне нам неизвестно ничего. Можно предположить, что для работы над ним Камерон привлекал группу художников под руководством Ж.-Б. Шарлеманя, с которым активно сотрудничал.

Сохранилось несколько проектных чертежей, по которым можно судить об особенностях первоначального живописного убранства зала (Ил. 1). Композиционная схема плафона — круг, вписанный в квадрат. По двум сторонам к квадрату примыкают прямоугольные фризы. Возможно, живописью были украшены также и стены (такое решение есть на одном из проектов Камерона), но, к сожалению, никаких сведений о ней не сохранилось. Орнаменты, вероятнее всего, были написаны по штукатурке клеевыми

красками, а фигурные композиции — маслом на бумаге или холсте.

В таком виде интерьер просуществовал до середины XIX века. В 1856 году по приказу императора Александра II Лионский зал был переделан по проекту архитектора И.А. Монигетти [Листов 1976] (Ил. 2). В сохранившихся документах написано, что живопись плафона была частично переделана. Роспись по штукатурке «перетерли» и выполнили заново, а фигурные вставки были сняты, «отреставрированы» и вновь смонтированы [Арх. ЕДМ. Инв. N 1242: 20–22]. Выполнял работы художник А. Титов. Таким образом, композиционное решение Ч. Камерона было частично сохранено: основная композиция плафона и фигурная живопись в позолоченных медальонах разной геометрической формы. Монигетти изменил общий колористический замысел, активно используя темно-синий цвет лазурита в отделке интерьера. Это качество он привнес и в живопись, изобразив большую часть орнаментов на насыщенном «лазуриновом» фоне. К этому времени искусственно был синтезирован ультрамарин, который и применили в росписи.

В таком виде Лионский зал запечатлен на фиксационной акварели 1878 г. Л. Премацци. Во время описи, которую проводили в 1917–1918 гг. в Екатерининском дворце под руководством архитектора-искусствоведа Г.К. Лукомского, было составлено полное описание зала, в том числе перечислено краткое содержание медальонов-вставок плафона. В этот период была выполнена фотография в технике «автохром». На ней видна часть стены, обитой шелком, камин и небольшой, плохо различимый фрагмент плафона.

В 1938 год группа студентов проходила в Екатерининском дворце практику под руководством архитектора А. Травина [Арх. ЕДМ. Инв. N 1242: 58]. Ими был составлен обмерный чертеж плафона, сняты кальки с орнаментальной росписи. В это время была сделана единственная сохранившаяся фотография плафона, отображающая его четверть (Ил. 3). На фотографии заметно, что темно-синий фон в орнаментальных вставках выглядит светлыми. Возможно, в этот период могли быть предприняты попытки по изменению колорита плафона.

Во время Великой Отечественной войны в 1944 г. Лионский зал был полностью уничтожен. От живописного декора ничего не сохранилось. В 1950-е были восстановлены кровля и перекрытия. В 2009 г. в помещении

проводился косметический ремонт. В 2018 г. было принято решение восстановить интерьер Лионского зала таким, каким он существовал с середины XIX в.

Источники

Для воссоздания живописи Лионского зала были собраны различные материалы. Большая часть из них была предоставлена сотрудниками научного отдела ГМЗ «Царское Село» А.В. Тархановой, Л.В. Бардовской, И.К. Ботт. Другая часть — материалы сопроводительного характера, не имеющие прямого отношения к плафону, но раскрывающие и уточняющие детали и стилистику изображений. Таким образом, для воссоздания живописи плафона были использованы:

1) акварель Л. Премацци 1878 г. (на ней зафиксировано две трети плафона в цвете);

2) архивное ч/б фото плафона 1938 г. (изображена четверть плафона);

3) опись 1918 г. (в документе описаны все 42 медальона-вставки на холсте);

4) живопись Агатовых комнат. По сохранившимся сведениям, росписи по проектам Камерона выполняла одна команда художников. В качестве стилистического материала было решено опираться на живописные вставки Агатовых комнат;

5) графические материалы Ч. Камерона. Изучен альбом рисунков, хранящийся в библиотеке ГМЗ «Царское село». Исследованы материалы его книги «Термы римлян», опубликованной в СССР в 1939 г. [Камерон 1939];

6) наследие английского архитектора Р. Адама (Ч. Камерон был его учеником, и во многом их творчество перекликается);

7) гравюры Джованни Вольпато. Цветные гравюры Лоджий Рафаэля Вольпато — источник вдохновения для художников Старого Света. Их широко использовали как художники, так и архитекторы;

8) европейская живопись XVI–XVIII вв. Изучено большое число станковых и монументальных произведений, которые могли послужить в качестве вспомогательного материала при исполнении живописи.

Последовательность разработки материала

В дальнейшем работа велась по следующему плану:

1) разработка материалов и выявление стилистических особенностей росписи;

2) подготовка цветового эскиза росписи. Поиск общей тональной и колористической композиции;

3) определение масштаба элементов росписи и подготовка рисунков в натуральную величину;

4) тональная разработка элементов живописи (грязайль);

5) отработка технологии исполнения росписи;

6) исполнение живописных эталонов в натуральную величину в количестве не менее двух;

7) утверждение эскизов;

8) выполнение разметки на плафоне;

9) подготовка и исполнение росписи на холстах;

10) выполнение окрасочных работ фонов и платиков, выполнение вышпаровки между лепными элементами;

11) выполнение росписи в интерьере на плафоне;

12) фиксация живописных элементов на плафоне.

Программа росписи и принципы исторической достоверности

Значительно больше трудностей представляла живопись вставок. Основная проблема при воссоздании плафона была заключена в скупом иконографическом материале. Единственный довоенный архивный снимок показывает всего лишь четверть живописи плафона. Таким образом, достоверно известно изображение 13 из 42 медальонов. Изучение описи позволило установить, что часть элементов имеет схожее композиционное построение. Это, вероятно, дало повод не воспроизводить контурное изображение для проекта 1938 г. На основе изученных материалов была составлена графическая схема, отражающая то, насколько исторически точно возможно воспроизвести живопись плафона. Изучение акварели Л. Премацци, сравнение ее с исторической фотографией, позволило выявить некоторые нюансы изображений. Так, на фотографии 1938 г. запечатлены только две фигуры в центральном круге, а на акварели изображена фигура в красном хитоне. Так как эта фигура ближе всего была расположена к художнику, она наиболее подробно воспроизведена в акварели. Колористическое решение, постановка фигуры, движение, складки драпировок, цвет волос — все эти детали можно было увидеть при внимательном изучении акварели, поэтому было принято решение взять акварельное изображение за основу для разработки изображения третьей центральной фигуры. Позже удалось установить композиционное сходство со статуей Флоры

Фарнезской, изображенной на гравюре Джованни Батиста Пиранези.

Изучение особенностей росписи, схемы расположения фигур, а также описи 1918 г. дало возможность сделать предположение о программе росписи. Известные по черно-белой фотографии две центральные фигуры — Флора (на голове — венок из роз, держит в руке цветок) и Веста (держит чашу с огнем, олицетворяя хранительницу домашнего очага). Эти две фигуры традиционно олицетворяют весну и зиму. Следовательно, две другие должны быть аллегориями лета и осени. Описание 1918 года указывает, что в одном из медальонов изображен «юноша в звериной шкуре, с венком на голове и виноградной лозой». Эти атрибуты с большой долей очевидности указывают на то, что третья фигура — изображение Диониса. Ассоциация его с аллегорией «осени» имеет давнюю традицию. После изучения многочисленных прототипов было принято решение использовать в качестве аналога гравюру XVIII в. из собрания П.А. Маффеи («Собрание древних и современных статуй», 1704) изображающую статую Диониса — римскую копию с греческого оригинала III в. до н.э. (Ил. 4). Несмотря на некоторые отличия, данная гравюра повторяет композиционную структуру других фигур и хорошо иллюстрирует общий замысел плафона. Особенности иконографии четвертой фигуры описаны выше. Ей условно присвоили имя Аврора, аллегория лета.

Другая важная деталь описи 1918 г. — многофигурные сюжеты во вставках-трапециях. В описании указано, что они все имеют различные композиции. Центральная тема изображений — поклонение богине Весте. Были предприняты попытки найти аналоги, соответствующие описанию. На акварели видно, что они выполнены в технике «гризайль», имитируют лепной барельеф. В качестве прототипов были рассмотрены многочисленные барельефы, которые Ч. Камерон использовал в украшении своих интерьеров. Особое внимание было уделено и фарфоровым изделиям Веджвуда, а также другим предметам декоративно-прикладного искусства, находящимся в интерьерах дворца. Похожие рисунки были найдены в книге Камерона «Термы римлян» на одном из плафонов терм Тита. Ввиду того, что рисунки очень условные, были разработаны эскизы в 1:4 величины с вариантами неизвестных композиций. Однако ввиду недостаточности и необоснованности материала, предложенные решения были отклонены научным

советом. Было предложено изобразить повторение той композиции, которую видно на черно-белой фотографии: одно прямое и две зеркальных.

Фризы, примыкающие к центральной части плафона, изображают мифологических персонажей, олицетворяющих морскую стихию: путти на дельфинах и тритонов. На фотографии видно мужскую вполборота фигуру со спины с поднятой вверх рукой и двумя хвостами, повернутыми вправо. На акварели же, изображена фигура, имеющая оборот в три четверти лицом, рука вытянута вперед и хвосты расположены по обе стороны от торса, создавая плотное заполнение тондо. В книге «Термы римлян» Камерон приводит два рисунка с изображением тритонов: один с поднятыми руками бьет в тарелки, а другой трубит в ракушку. Эти рисунки и были предложены научному совету на рассмотрение в качестве прототипов. В дальнейшем для разработки фигур тритонов были использованы все вышеуказанные материалы.

Композиции «Путти на дельфинах» на фотографии представлены в двух вариантах. Было принято решение выполнить по четыре копии каждой композиции, прямые и зеркальные, допуская небольшие различия.

Поиск художественного решения изображения сидящей женской фигуры долгое время вызывал затруднения (Ил. 5). В описи значится, что в медальоне в раковине сидит Амфитрита — богиня, жена Посейдона. В живописи западноевропейских мастеров можно встретить много картин и посвященных теме «Триумф Амфитриты». Ее свита — тритоны, трубящие в раковины, гиппокампы, а также путти на дельфинах. Подобные полотна посвящались также и Венере. Их объединяет общая идея воспевания женской красоты, чистоты и в то же время могущественности. Среди множества подобных изображений редкий композиционный прием был использован в живописи Лионского зала. Фигура сидит в раковине, в четверть оборота, на одной подогнутой ноге, а руки ее подняты и находятся на уровне головы. Долгое время предполагалось, что идея композиции восходит к античному изображению «Венера, распускающая волосы». Однако широко расставленные руки пластически не соответствовали этому образу. Данное решение зафиксировано на одном из графических эскизов. Позднее был предложен вариант изображения Амфитриты с кувшином и жемчужной нитью — атрибутами богини (Ил. 6). На черно-белой фотографии они угадываются в расплывчатых пятнах.

Разработка эскиза плафона в цвете

Основным источником для эскиза послужила фиксационная акварель 1878 года Л. Премацци. На этом этапе работы была разработана не только общая колористическая гамма плафона, но и выявлен ряд закономерностей, определивших ключевые моменты в дальнейшей работе над деталями изображения. Во-первых, в ходе выполнения эскизов было отмечено, что в целом плафон строится на предельно контрастных тональных отношениях, что задает его ясную геометричность, с одной стороны, а с другой — позволяет уйти от чрезмерной пестроты и «вульгарности» цвета, несмотря на максимально интенсивные по цвету фона под орнаментами, характерные для эпохи историзма. Плафон имеет скорее графическое, чем живописное звучание, что позволяет ему гармонично существовать как внутри самого себя, так и в окружении ярко-желтых стен и насыщенного по цвету и тону интерьера. Паузы, создаваемые нейтральными светлыми платиками, строго и четко организуют композицию плафона. Тем не менее необходимо было сохранить и живописный баланс всех фоновых колеров, общее колористическое звучание. Во-вторых, в цветовом эскизе была определена основная цветовая закономерность — самым интенсивным, чистым и открытым цветом плафона должен быть синий цвет под орнаментами, взятый в довольно плотном тоне. Его насыщенность должна быть сопоставима с лазуритовой отделкой интерьера. Остальные цвета должны играть соподчиненную ему роль. В-третьих, общий колорит плафона должен строиться с определенным запасом холодных оттенков, поскольку впоследствии мощный рефлекс от желтого шелка стен будет сообщать живописи дополнительную теплоту.

Важным моментом в разработке первого цветового эскиза, а также и в ведении всей дальнейшей работы с изображениями было определение соотношения плоскости и глубины пространства. Этот вопрос касался как плафона в целом, так и каждой детали изображения. Известно, что при построении любого живописного изображения, должна выдерживаться определенная глубина построения пространства, а в монументальной живописи этот вопрос является одним из ключевых. Во многом глубина изображения задается и техникой живописи, и материалом, каким живопись выполнена. Сложностью в работе с плафоном Лионского зала было то, что в медальонах, ограниченных золочеными рамами различной геометрии,

должны были быть изображены как фигуры в реалистичной манере конца XVIII в., в технике масляной живописи, так и темперно-клеевые орнаменты в довольно условной манере эпохи историзма. В результате выполнения эскизов и их сопоставления было определено, что орнаменты должны иметь очень малую глубину, то есть, фактически, напоминать плоские гипсовые накладки или же прорезные решетки. Тогда как фигуры, изображенные на темно-коричневых и синезеленых фонах должны быть более объемными, разработанными в пространстве, но при этом сохранять ясный светлый силуэт по отношению к фону — качество, которое задаст им некую «камейность» (Ил. 7). Такой характер этих изображений был необходим, во-первых, поскольку высота расположения плафона в Лионском зале достаточно высока и изображение должно быть ясно читаемым, во-вторых, для того, чтобы избежать чрезмерной черноты и тяжеловесности в живописи. При таком соотношении плоскостности и объемности изображения все-таки максимальный тоновой контраст был построен, как уже говорилось, между фонами внутри медальонов и внешними светлыми платиками, затем — между силуэтами орнаментов и фонами под ними, и в последнюю очередь внутри медальонов с изображениями фигур. В них было решено придерживаться максимальной мягкости и «списанности», чтобы добиться четко определенной соподчиненности изображений в общей композиции плафона (Ил. 8).

Эскизная часть работы по времени заняла 2/3 от всего срока работы по воссозданию живописного плафона, что в первую очередь объясняется скудностью и неоднозначностью сохранившихся источников. Графическая разработка фигурных композиций начиналась с «набирания» карандашом видимых на черно-белой фотографии пятен света и тени, а также с попыток найти контуры формы.

В границах найденных пятен разрабатывалась пластика, движение формы. При этом делалась поправка на то, что черно-белая фотография во многом скрадывает полутона, делая изображение излишне резким и контрастным, с черными провалами теней и «вспышками» света. Более пластичное и мягкое изображение разрабатывалось в технике «гризайль». Для разработки более детальных нюансов формы, освещения и типажей использовались графические и живописные аналоги античности и европейской живописи XVII–XVIII вв.

В живописном отношении большое внимание было уделено проблеме «чистоты цвета». Первоначально, на основании общего цветового эскиза, была разработана шкала цветовых оттенков, на которой отрабатывались цветовые сочетания в гармоничном сочетании между собой. Доминантой живописи, как уже отмечалось, был лазурный синий, который использовал И. Монигетти в эффектном сочетании с позолотой лепных позренок на плафоне. Поэтому первоначально были подобраны темно-синий и насыщенный красный колера для орнаментов.

В обоих случаях достаточную интенсивность цвета при плотном тоне удалось получить, используя только двухслойное нанесение краски: по более светлой подложке наносился лессировкой яркий цвет; в случае с синим фоном использовался чистый темный ультрамарин. К этим фонам был подобран сложный коричневый цвет фона центральных фигур, который для создания эффекта воздушности и прозрачности наносился также лессировкой по зеленоватой подложке, составленной из битума и кости жженой. Для изображений путти на дельфинах цвет фона был составлен сложный зеленый оттенок на основе зеленого ультрамарина.

Проблема в поиске живописных отношений и колористической согласованности всех частей плафона заключалась в том, что основные, фоновые, цвета подбирались в стилистике эпохи историзма, тогда как в живописной разработке фигур старались придерживаться сложных переходов, перламутровой мягкости и нежности оттенков, свойственных стилю рококо. Такая двойственность была обусловлена историей создания и позднейших переделок плафона. Однако во многом эта проблема решалась сюжетной составляющей. Некая игрушечность, фантазийность программы росписи позволила создать живописные образы, построенные на звонких, можно сказать «фарфоровых», соотношениях теплых и холодных оттенков. Их многообразие позволило гармонизировать изображения с фонами, а контрастность и силуэтность, а также дополнение нейтральными платиками, как уже отмечалось, помогло избежать пестроты и чрезмерной многоцветности в цветовой композиции плафона.

Заключение

Воссоздание живописи Лионского зала стало сложным и многоплановым процессом. За основу восстановления взята фиксационная акварель 1878 года, выполненная Л. Премацци. На акварели запечатлен зал, который подвергся существенным переделкам в середине XIX в. Оригинальная отделка XVIII в., выполненная по проекту Ч. Кameron, сохранилась частично. Данный пример отражает современный научный подход восстанавливать только то, что документально известно. В середине XX в. широкую практику имела концепция восстановления первоначального, освобожденного от поздних напластований, художественного стиля. Негативная сторона данного подхода — создание «творческой» модели, свободного воссоздания в пределах стиля. В данной работе концепция воссоздания живописи была конкретно определена и сформулирована заказчиком и являлась основным вектором в решении поставленной задачи. Существенную помощь в реализации данной работы оказали сотрудники Государственного музея-заповедника «Царское Село»: заместитель директора по научной и просветительской работе И.К. Ботт, заместитель директора по учету и хранению (главный хранитель) Т.В. Серпинская, старший научный сотрудник научно-фондового отдела А.В. Тарханова

Список литературы

Камерон 1939. Камерон Ч. Термы римлян, их описание и изображение вместе с исправленными и дополненными реставрациями Палладио, чему предпосылается вводное предисловие, указывающее на природу настоящего труда, а также рассуждение о состоянии искусств на протяжении различных периодов Римской империи / пер. с англ. А.А. Войтова и др.; под ред. Г.И. Котова, В.Н. Талепоровского. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1939. 110 с.

Козьян 1987. Козьян Г.К. Чарльз Камерон. Л.: Лениздат, 1987. 176 с.

Арх. ЕДМ. Инв. N 1242. Лемус В.В. Историческая справка по Лионскому и Арабесковому залам, 1977 // Арх. ЕДМ. Инв. N 1242. 59 с.

Листов 1976. Листов В.Н. Ипполит Монигетти: биография отдельного лица. Л.: Стройиздат, 1976. 144 с.

Швидковский 2008. Швидковский Д.О. Чарльз Камерон и архитектура императорских резиденций России в эпоху Просвещения. М.: Улей, 2008. 392 с.

References

Cameron, C., *Termy rimlian, ikh opisanie i izobrazhenie vmeste s ispravlennymi i dopolnennymi restavratsiiami Palladio, chemu predposylaetsia vvodnoe predislovie, ukazyvaiushchee na prirodu nastoiashchego truda, a takzhe rassuzhdenie o sostoianii iskusstv na protiazhenii razlichnykh periodov Rimskoi imperii* [The Baths of the Romans Explained and Illustrated. With the Restorations of Palladio Corrected and Improved. To Which is Prefixed, an Introductory Preface, Pointing Out the Nature of the Work. And a Dissertation upon the State of the Arts During the Different Periods of the Roman Empire], eds. G.I. Kotov, V.N. Taleporovskii, Moscow: All-Union Academy of Architecture Publ., 1939, 110 p., (In Russian).

Koz'mian, G.K., *Charlz Kameron* [Charles Cameron], Leningrad: Lenizdat Publ., 1987, 176 p., (In Russian).

Lemus, V.V., *Istoricheskaia spravka po Lionskomu i Arabeskovomu zalam*, 1977 [Historical Background of the Lyons Hall and the Arabesque Room, 1977], *Arkhiv EDM*, [Catherine Palace Archive], inv. no. 1242, 59 p., (In Russian).

Listov, V.N., *Ippolit Monighetti: biografiiia ot del'no-go litsa* [Ippolit Monighetti: the Biography of an Individual], Leningrad: Stroizdat Publ., 1976, 144 p., (In Russian).

Shvidkovsky, D.O., *Charlz Kameron i arkhitektura imperatorskikh rezidentsii Rossii v epokhu Prosveshcheniia* [Charles Cameron and the architecture of imperial residences during the enlightenment], Moscow: Ulei Publ., 2008, 392 p., (In Russian).



Ил. 1. Проект росписи плафона Лионского зала. Архитектор Ч. Камерон, кон. XVIII в.

Fig. 1. Draft for the painted plafond of the Lyons hall. Architect Charles Cameron, the end of the 18th century



Ил. 2. Фиксационная акварель, 1878 г. Художник Л. Премацци

Fig. 2. Interior in watercolor, 1878. Artist Luigi Premazzi



Ил. 3. Архивное фото плафона Лионского зала, 1938 г.

Fig. 3. Archive photo of the plafond of the Lyons hall, 1938



Ил. 4. Гравюра с римской статуи «Дионис». III в. до н. э. Из сборника нач. XVIII в.
 Fig. 4. Engraving of the Roman statue *Dionysus*, 3rd century BC. From the collection of the early 18th century



Ил. 5. Амфитрита. Эскиз композиции
 Fig. 5. Amphitrite. Sketch for the painting



Ил. 6. Амфитрита. Окончательный вариант
 Fig. 6. Amphitrite. The final version



Ил. 7. Этапы работы воссоздания живописи с изображением фигуры «Дионис»
 Fig. 7. The steps of *Dionysus* figure restoration process



Ил. 8. Общий вид плафона после завершения работ
 Fig. 8. General view of the plafond after the restoration