

ТЕХНИКА МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ РУССКИХ МАСТЕРОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»  МОСКВА 1965

ТЕХНИКА МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ РУССКИХ МАСТЕРОВ

с XVIII по начало XX века

ОТ АВТОРА

Настоящая работа не ставит себе целью полностью отобразить историю техники масляной живописи в России с XVIII до начала XX века. Основной задачей данных очерков является разбор техники лишь особенно выдающихся мастеров, произведения которых в этом отношении наиболее интересны. В отдельных случаях техническое совершенство того или иного художника может не совпадать с его значением в истории русского изобразительного искусства. Венецианов, например, считающийся «отцом русского жанра», не отличался большим мастерством и не был новатором в области техники. С другой стороны, то новое, что внесли в технику живописи некоторые художники XIX века, не всегда было положительным явлением. Однако это никак не умаляет их прогрессивной роли в развитии русского искусства. В рассматриваемый период масляные краски являются основным живописным материалом. Они, не изменяясь в цвете при высыхании, обладают большими оптическими преимуществами: красотой и глубиной тона, разнообразием поверхности и т. п. Но при недостаточном внимании к технологии живописные качества картин, исполненных масляными красками, могут исказиться, исчезнуть (масляные краски уступают в стойкости не только фреске, но и темпера). Поэтому в основу оценки техники положено два требования: полнота использования оптических возможностей масляной живописи для реалистической и художественной передачи действительности и необходимые технологические качества, обеспечивающие долговечность произведения. С этой точки зрения рассматривается, в частности, и манера письма, фактура, мазок («*touché*», «кисть», как говорили в конце XVIII века). Живопись многих художников в этом отношении очень показательна: например, в зависимости от характера модели, видоизменяют свою разнообразную технику Д. Г. Левицкий, О. А. Кипренский или В. А. Серов; исходя из содержания картины, выписывает или обобщает детали П. А. Федотов.

Во второй половине XIX века, а иногда и в наше время, борясь с безыдейным «искусством для искусства», отдельные художники стали считать техническое мастерство чуть ли не отрицательным, «формалистическим» моментом. Такой взгляд очень опасен. Мастерское владение техникой, знание ее законов может только помочь художнику в наиболее современном выполнении его художественного замысла.

Техническая грамотность живописца вместе с хорошим качеством материалов обеспечивают долговечность картины. Так, печальным примером небрежного отношения художника к специфике своего искусства, к «ремеслу», является поздний период деятельности

Н. Н. Ге. Безусловно, прав был И. Е. Репин, когда, выступая на Всероссийском съезде художников 1911 года, называл небрежное отношение к технике живописи преступным.

В наше время советские художники, вооруженные передовым методом социалистического реализма, стараются найти новые, наиболее выразительные технические приемы. В этом им, безусловно, может помочь изучение техники живописи великих мастеров прошлого. Было бы ошибочно думать, что они обладали какими-то особыми «секретами», писали какими-то не известными нам красками. Напротив, по сравнению с ними мы имеем большее количество ярких прочных красок, например искусственный ультрамарин, синий и фиолетовый кобальт, кадмий, хромовые зеленые. Однако появилось большое количество ненадежных, но очень соблазнительных по цвету красок, как, например, большинство анилиновых. Художникам подчас трудно разобраться в этом обилии материалов, им недостает достаточных знаний и внимания к вопросам техники.

В распоряжении старых мастеров было ограниченное число красок, но они знали их свойства и умели ими хорошо пользоваться. Отдельные произведения живописи XVIII и XIX веков достигают совершенства и в техническом отношении. Однако с технологической стороны — это уже один из этапов упадка, начавшегося после эпохи Возрождения разделением «искусства» и «ремесла». Сейчас на Западе, а в прошлом и у нас, этот путь привел отдельных художников-формалистов к технологическим абсурдам, введению чуждых живописи материалов и пр. Технические живописные методы, позволяющие шире использовать оптические возможности масляных красок, были в прошлом часто разнообразнее современных и ими более рационально пользовались. В настоящее время некоторые приемы устарели и не применимы, например многократные прописки с предварительным просыханием каждого предыдущего слоя. Напротив, такие, как лессировки и *la prima*, в совершенстве применявшиеся А. А. Ивановым в его этюдах, могут быть использованы сейчас значительно шире.

Вопросам технологии живописи, в частности анализу живописных материалов в советской и зарубежной литературе, посвящены труды Ф. Ф. Петрушевского, Ф. И. Рерберга, Д. И. Киплика, А. А. Рыбникова, А. В. Виннера и других, поэтому в данной работе технологическая сторона рассматривается преимущественно в связи с сохранностью картин отдельных художников. В основу очерков положена многолетняя работа в реставрационном отделе Государственной Третьяковской галереи (просмотр и техническое описание картин).

Конечно, подобного обследования простым глазом, правда без рамы и стекла и всесторонне, для изучения техники, повреждения картин и примененных материалов недостаточно. Необходим весь комплекс современных физико-химических методов исследования. Однако подобные исследования до сих пор носили эпизодический характер. В частности, недостаточно изучен, например, процесс образования сседания, сморщивания и кракелюр-разрывов при избытке масла в красочном слое и другие причины. Более систематически такие исследования начали производиться лишь в последнее время в Государственных Центральном художественно-реставрационных мастерских имени академика И. Э. Грабаря (ГЦХРМ).

Определение примененных художниками материалов основано в настоящей работе главным образом на письменных источниках: отдельные указания в письмах художников и в воспоминаниях современников, архивные материалы Академии художеств и книги

по технике живописи. Факты указания в последних менее надежны, так как не всегда являются бесспорным доказательством практического применения данных материалов. В отдельных случаях определение сделано на основании внешних признаков: например, пигменты определены по цвету и некоторым видам повреждений (асфальт, кобальт), избыток масла и добавление к краскам лака по характеру красочного слоя и его повреждения и т. п.

Настоящая работа является первой попыткой дать обзор техники русской живописи¹. Это связано с большими трудностями, так как нет не только разработанной методологии, но и четко установленных специальных терминов, например в отношении фактуры и повреждений картин. Учитывая отсутствие литературы по истории техники русской живописи, мы все же считаем необходимым поделиться с художниками и искусствоведами теми выводами, которые могли быть сделаны на основе многолетнего, хотя и визуального, обследования картин в Третьяковской галерее и изучения литературных источников.

В заключение я считаю своим долгом выразить глубокую благодарность учреждениям и отдельным лицам, оказавшим мне помощь в работе над книгой.

¹ См. книги: А. А. Рыбников в книгах, Фактура классической картины (М., 1927) и Техника масляной живописи (изд. 2, М., 1933) и А. В. Виннер, Материалы и техника живописи советских мастеров (М., 1958), где авторы касаются техники отдельных мастеров, но изолированно, без взаимосвязи, не показывая эволюции истории техники.

Часть I. ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА

Введение. ПРИНЦИПЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Масляная живопись, преимущество которой для передачи «служащей образцом природы» подчеркивается почти во всех трактатах о живописи, начиная с эпохи Возрождения, появляется на Руси в XVII веке вместе с первыми произведениями реалистической живописи, главным образом «парсунами». Однако полное господство масляная живопись получает лишь вместе с победой реалистической живописи. При коренной ломке всего уклада жизни русского общества в период реформ Петра I она отодвинула на задний план стародавние темперу и фреску.

Ко времени появления масляной живописи в России, за три века ее существования (отдельные малоудачные попытки более раннего ее применения можно не принимать в расчет), на Западе были разработаны разнообразнейшие методы ее применения от смешанной темперо-масляной живописи ван Эйков и многократных «*Unter, Über und Ausmalen*»¹ Дюрера до чисто масляной живописи итальянцев и виртуозной техники Рубенса. Были учтены технические и оптические свойства масляных красок, на основе которых разработана классическая техника живописи. В Европе в это время уже сказываются печальные следствия начавшегося в эпоху Возрождения процесса разделения искусства и ремесла, связанного с переходом изготовления материалов из мастерской художника в руки специалистов-ремесленников, а затем фабрикантов.

Если Ченнино (рубеж XIV—XV веков) лишь отдельные краски советует покупать в готовом виде, а остальные готовить самому, Вольпато (род. 1636) рекомендует, поручая эту работу другим, следить за ее выполнением, то у де Майерна (1573—1655) видим указание на магазины, где можно купить масла, лаки и стертые краски (пигменты). С развитием капиталистических отношений наряду с ремесленниками и торговцами красок появляется и фабричное изготовление живописных материалов. Ватен пишет: «Говорят, что красная охра, называемая «*brun rouge*» [английская красная], изготавливается в Гринвиче, ее перетирают железными шарами в сундуках по 300 фунтов за два часа»². Характерно и самое предназначение книги Ватена для фабрикантов красок. Все чаще встречаются жалобы на фальсификацию тех или иных материалов и указываются способы отличить фальсифицированный материал от настоящего³. Ватен

¹ Прописки подмалевка, повторные прописки и завершение.

² Watin, *L'Art du Peintre*, Doreur, Vernisseut, Paris, 1753.

³ Так, к мастичной смоле добавляли, например, более дешевый сандарак, часто фальсифицировался драгоценный ультрамарин.

указывает и на продажу готовых стертых с маслом красок, но советует пользоваться ими лишь любителям, которым не стоит возиться с их приготовлением. Для художников такие краски неудобны, так как они годны к употреблению лишь недолгое время (краски в оловянных тюбиках еще не были известны, а узелки из свиных пузырей, в которые завязывались стертые с маслом краски, были недостаточно герметичными, чтобы предохранить краску от высыхания). Масла и лаки частью готовятся самими художниками, частью покупаются в готовом виде (мы имеем в виду дальнейшую обработку масла, а не отжимку, которая в это время художниками обычно уже не производилась). Грунтовку холста еще продолжали выполнять в мастерской, но уже не обязательно сами художники.

Не участвуя в изготовлении материалов и не наблюдая за ними, художник, естественно, утрачивал знания физических и химических свойств красок. Отсюда пошло распространение нестойких материалов, например, такой опасной для сохранности картин краски, как асфальт¹.

Растительные жирные масла, ставшие самым распространенным и привычным связующим, применяются все с меньшей осторожностью. Если ранние нидерландцы, Рафаэль (в своих первых произведениях) и многие другие художники, почти всегда писали на дереве и лишь иногда на холсте масляными красками по клеевому грунту и темперному подмалежку, то уже Паоло Пино (*Dialogo di Pittura*, 1548) с гордостью пишет, что итальянцы перешли к чистой масляной живописи. Однако Веронезе и даже Ван-Дейк применяют синие тона *à tempera*, препятствуя этим их пожелтению. В XVIII веке мы этого не встречаем. Выбору сырья, методам изготовления масла и его дальнейшей обработке уже не всегда уделяется должное внимание, и все чаще встречаются сиккативные масла дурного качества, чаще всего со свинцовыми соединениями. Широкое применение получает соблазнительное своей относительной белизной маковое масло, наиболее опасное в отношении образования сседания (сморщивания) красочного слоя и плывущих разрывов кракелюра.

Зато в смысле дальнейшей разработки самой техники и использования оптических особенностей масляной живописи французы Ватто, Шарден, итальянцы Тьеполо, Гварди и Лонги, англичане Рейнольдс и Гейнсборо и такие русские художники, как Никитин, Рокотов, Левицкий и Боровиковский, явились в XVIII веке достойными преемниками Тициана, Рубенса и Рембрандта.

Основными принципами классической техники живописи были следующие:

Тонированный грунт, цвет которого играл существенную роль в тональном построении картины.

Многослойная живопись с подразделением работы на несколько этапов, нанесением каждого последующего слоя после высыхания предыдущего. Это, естественно, заставляло предпочитать быстро сохнущие масла. В виде исключения в эскизах и этюдах применялась работа *à la prima* (Рубенс, А. А. Иванов), картины в подобном случае исполнялись по частям, что получило распространение с конца XVIII века.

¹ Неосторожное применение нестойких пигментов и рискованные эксперименты в области техники живописи привели к тому, что, по словам современников Рейнольдса, некоторые его произведения старели скорее, чем модели его портретов, а Вальполь давал шуточный совет платить за его картины погодно — до тех пор, пока они целы.

Основным принципом «классической живописи» был сознательный учет оптического смешения красок при цветном грунте и повторных прописках.

Противопоставление теплых коричневатых теней холодным полутеням.

Учитывалась, согласно формулировке XVIII века, «толща красочного слоя, прямо пропорциональная количеству света, отражаемому данной частью предмета». Света выполнялись корпусно, а тени — лессировками к переднему плану, корпусность усиливалась.

Фактура, размер, четкость и рельефность мазка использовались в качестве дополнительного изобразительного средства с видоизменением их в зависимости от сюжета и т. п.

В отношении связующего на основании литературных источников и просмотренного материала можно сделать следующие выводы: работа в несколько приемов по сухому требовала быстро сохнувших масел. Применялись отбеленные и уплотненные на солнце, уже частично окислившиеся масла и масла варенные с катализаторами, преимущественно свинцовыми соединениями (сиккативами). Применение сиккативов со временем способствовало потемнению и более быстрому старению, утрате эластичности, большой хрупкости красочного слоя. Поэтому добавление сиккативов целесообразно лишь в отношении наиболее медленно сохнувших красок, таких, как краплак, всех черных, асфальта, для того, чтобы все краски картины высыхали по возможности одновременно.

Сырые масла в западноевропейских источниках не упоминаются вовсе, а в русских — редко. На севере обычно предпочитали льняное масло, на юге — ореховое, так как на севере льняное масло лучше южного. Маковое масло, видимо, вошедшее в употребление с XVII века, несмотря на его белизну, правильно считалось худшим. Во многих источниках можно проследить добавление к масляным краскам лака (в узком смысле этого слова), то есть раствора смол в жирных и эфирных маслах. В более широком смысле слова лаком являлось и само вареное масло, применявшееся в качестве лака в иконописи (олифа). Прибавление лака имело как оптические, так и технологические преимущества.

Так же, как в XVII веке, например у Ван-Дейка¹, так и в русских и западноевропейских источниках XVIII века можно проследить добавление к краскам летучих масел, главным образом терпентинного, реже скипидарного и других.

Если в XVII веке Ван-Дейк еще говорил де Майерну о применении синих тонов *à tempera*, то в источниках XVIII века подобные указания не встречаются².

Белый (особенно клеевой) грунт применялся в XVII и XVIII веках преимущественно на досках голландскими, фламандскими и французскими художниками. Рубенс и Ватто иногда слегка приглушали его белизну легкой, неровной протиркой сероватым тоном (см. илл. 1 и 2). В России столь привычный когда-то в иконописи белый клеевой грунт на дереве почти не встречается в масляной живописи XVIII века, и его изредка применяют лишь в 10—20-х годах XIX века.

Темные коричневые грунты были наиболее распространены в XVII веке, тогда как в эпоху Возрождения предпочитали грунты «светлого телесного тона» (указания Дж. Вазари, Арменини и других). В XVIII веке как на Западе, так и в России от темных

¹ Э. Бергер. История развития техники масляной живописи, изд. 2, М., 1961, стр. 441.

² Там же, стр. 406.

коричневых грунтов стали постепенно переходить к тонировке охрой, зеленой землей или упоминаемому французскими авторами Пернети и Ватеном светло-серому грунту. У художников классического направления темные грунты при тонкой преимущественно лессировочной технике приводили к слишком темной коричневатой гамме, так как лессировки могли лишь изменить и утешить цвет грунта. Иногда темный грунт вызывал необходимость в кроющих красках с примесью белил, в тенях светлых цветов тела и светлых одежд, от чего предостерегал Рубенс. Это привело к тем белесым, мучнистым (*farineux*) тонам, за которые упрекали живопись XVIII века Мериме, Монтабер и другие авторы. Это заметно, например, в некоторых произведениях Буше, у художников школы Ватто. Вызываемый темным грунтом коричневатый или красноватый общий тон со временем усиливается. Это объясняется тем, что белила со временем утрачивают кроющую силу¹. По той же причине искажается первоначальная трактовка светотени. Выполненные очень тонкими полупрозрачными прописками белил по темному грунту полутени, становясь более прозрачными, почти исчезают, сливаясь с тенями. Это вызывает впечатление контрастности светотени, лишенной переходов, столь привычной в произведениях многих художников XVII века.

Напротив, нетемный тонированный грунт в умелых руках (особенно в портрете) облегчает и ускоряет работу. Однако целесообразное использование тонированного грунта требовало от художника умения предугадать как основную тональность картины, так и те изменения, которые вызываются в красках просвечивающим через них цветным грунтом.

Грунт, цвет которого художник выбирает соответственно цветовой гамме будущей картины, служит ему как бы цветовым камертоном, помогая тональному объединению живописи. Цвет грунта может служить основным полутонem картины. В этом случае в теневых полутонах грунт часто едва подкрашивается легкими лессировками (Ф. С. Роко-тов). Иногда грунт, напротив, контрастирует с доминирующим цветом картины, требуя в этом случае более плотных кроющих красок (Д. Г. Левицкий). Этот принцип основан на оптическом законе контраста дополнительных тонов. Нейтральная белая или серая кроющая краска, положенная на тонированный грунт, принимает оттенок дополнительного тона к грунту, например голубоватый на оранжевом грунте и т. д. Кроющие краски дополнительного цвета к тонировке грунта приобретают большую яркость.

Белый грунт наиболее целесообразен в пейзаже. Он позволяет достигнуть светлых и в то же время прозрачных тонов, не прибегая к корпусности в трактовке теней светлых цветов. Поэтому совершенно естественно, что к белому грунту наиболее последовательно переходит пейзажист Сильвестр Щедрин. Напротив, в портретной живописи Кипренского, Тропинина и Брюллова в зависимости от разных задач был использован то белый, то тонированный грунт.

Нанесение повторных прописок только после просыхания нижнего слоя вызывалось технологическими требованиями. Работа по полусырому подмалевку вызывает пожухание и часто образование разрывов верхнего слоя, с чем, к сожалению, не всегда считались позднее.

Работа по сухому нижнему слою также требует некоторых специальных мер для достижения лучшей связи слоев друг с другом, например проскабливание, пемзование,

¹ Образование свинцового мыла при химическом взаимодействии с маслом.

протирка желчью, чесноком¹. Иначе с течением времени может произойти отслоение и осыпание верхнего слоя, что наблюдается и у позднейших художников, например у И. Е. Репина («Портрет Ц. Кюи», ГТГ; «Запорожцы», ГРМ) и И. И. Левитана («Золотая осень», ГТГ; «Озеро», ГРМ).

Теплые тени и холодные полутени не всегда соответствовали реальной действительности. Зато голубоватые и зеленоватые оттенки в полутенях и теплые золотистые в тенях вносили красочность. Их сопоставление позволяло достигнуть убедительности от светотени, не впадая в черноту. Лучшие художники и теоретики учитывали при этом и рефлексы, что также способствовало убедительности светотени и богатству оттенков. Напротив, в академическом классическом направлении преобладало локальное понимание цвета. С победой классицизма эти тенденции становятся заметнее.

В пейзаже характерно кулисное построение с четким делением на три основных плана: затененный передний, исполняемый в теплых коричневых тонах, средний, выполняемый в основном в локальных цветах, и синеватая даль. Некоторое отступление от этой схемы заметно уже в пейзажах Ф. Я. Алексеева (1753—1824) с их широким простором Невы. Сильвестр Щедрин и А. А. Иванов окончательно преодолели эти условности, опередив в передаче пленера западноевропейских мастеров, включив в свою задачу изображение человека в пленере.

Сознательный учет оптического смешения красок при цветном грунте и повторных прописках, просвечивание в лессировках, сопоставление их с корпусным письмом позволяют добиться эффектов, недостижимых более примитивными приемами, например столь распространенным позднее сплошным корпусным письмом.

Все разнообразие красок можно разделить на две основные категории: кроющие — преимущественно светлые, светоотражающие и темные, светопоглощающие — большей частью прозрачные лессировочные. Первые непосредственно отражают падающий на них световой луч; при вторых световой луч, отразившись от грунта, проходит через краски вторично и лишь после этого достигает нашего глаза в окрашенном виде.

Темные прозрачные краски, положенные тонким слоем на светлый грунт или подмазков, могут казаться светлыми и при постепенном едва заметном утолщении красочного слоя до известного предела становятся не только темнее, но и ярче. После этого предела они продолжают темнеть, но теряют яркость, приближаясь к черному. В разбелке те же краски кажутся холоднее, менее яркими, теряется одно из преимуществ масляных красок — их прозрачность. При увеличении толщи после достижения нужного предела темноты темные краски теряют цветосилу, а образующийся фактурный рельеф вызывает отблески, придающие краске белесый оттенок. Кроющие краски непосредственно отражают ту часть спектра, которая определяет их цвет. В очень тонком слое они могут быть полупрозрачны, «мутны»; на светлом грунте они кажутся теплее, на темном — холоднее. В более толстом корпусном слое кроющая сила краски усиливается, усиление в отдельных местах фактурного рельефа помогает передать наиболее сильные световые пятна, увеличивая светоотражающую поверхность и, естественно, вызывая более сильное отражение на выпуклости мазка. После того как краска дает совершенно кроющий непрозрачный слой, дальнейшее усиление корпусности безрезультатно.

¹ Современные опыты с чесноком в ГЦХРМ показали отрицательные результаты, но возможно, что чесночный сок применялся прежде в каких-либо смесях.

Чрезмерная корпусность и рельефность кладки всей картины, а не ее наиболее сильных светов не усиливает, а уменьшает светоотражающую силу этой «рябой» рытой поверхности.

В отношении применения корпусного письма и лессировок очень характерны произведения и высказывания Рубенса.

В своей книге Декамп пишет: «Одним из главных правил его колористического расчета было: «тени надо писать легко; остерегайтесь того, чтобы туда попали белила: везде, кроме светов, белила — яд для картин; если белила коснутся золотого блеска тона, ваша картина перестанет быть теплой и делается тяжелой и серой». Сделав эти предостережения, необходимые при прописке теней, и указав краски, которые могут быть вредными, он продолжает: «Иначе обстоит дело в светах; в них можно в должной мере усиливать корпусность и толщу их слоя. Однако краски надо оставлять чистыми: это достигается нанесением каждой краски на свое место, одна возле другой, таким образом, чтобы легким смещением при помощи щетинной или волосяной кисти соединить их, не «замучивая»; затем следует проходить эту подготовку уверенными мазками, которые всегда являются отличительными признаками больших мастеров»¹.

Де Пиль² замечает по этому поводу: «Другим правилом было пользоваться белыми грунтами, на которых они (большие мастера. — А. Л.) писали иногда даже *à la prima*, ничего не ретушируя... Рубенс всегда ими пользовался; и я видел картины этого великого человека, сделанные *à la prima* и обладавшие сверхъестественной живостью»³.

Формулировка авторов XVII века, что толща красочного слоя должна быть прямо пропорциональна количеству света, отражаемого данной частью предмета, не вполне точна лишь в том отношении, что лессировки наиболее тонки не в глубоких тенях, а в теневых полутонах. Максимальное усиление корпусности, иногда весьма относительное, в первоначальных светах основано на том, что корпусное письмо уже само по себе дает ощущение рельефности и материальности; выпуклый мазок больше отражает свет. Лессировки вследствие своей прозрачности усиливают впечатление легкости и глубины, особенно в изображении дали и затемненных углубленных мест. Поэтому приемы художников XVII—XVIII веков и указания в литературе XVIII века следует признать вполне целесообразными как соответствующие оптическим свойствам красок, особенно масляных.

Для усиления выразительности произведения художники XVIII века широко используют фактуру, манеру письма и характер мазка. В портрете это является дополнительным средством подчеркнуть индивидуальность модели, передать особенности материалов и т. п. Они согласуют технику с содержанием, назначением, размером картины и расстоянием, с которого ее будут рассматривать.

Правда, мнения авторов XVIII века по этому вопросу не всегда сходятся. Одни упрекали Ватто за его свободную технику в «неряшливости», другие, ссылаясь на авто-

¹ De camp, *La vie des peintres flamands*, Paris, 1753. Источник, из которого Декамп заимствует текст, не установлен; вероятно, это был учитель Декампа Ларжильер, хорошо знакомый с фламандской манерой.

² Du Fresnoy *L'Art la Peinture avec figures d'Academie pour apprendre à dessiner*, Paris, 1684.

³ См. тончайший красочный слой в «Портрете камеристки инфанты Изабеллы» и «Коронации Марии Медичи» с просвечивающей неравномерной тонировкой грунта и тонкий прозрачный красочный слой с отдельными довольно массивными корпусными прописками в «Поклонении Церере», в «Портрете молодого человека» и других картинах (Эрмитаж).

ритет Рубенса, полагали, что уверенные мазки являются признаком больших мастеров. Рейнольдс считал «зализанную» тщательную поверхность одним из наиболее верных признаков «невысокого гения или скорее отсутствия всякого гения». Он хвалит фактуру Гейнсборо, живопись которого, «видимая вблизи, представляет собой лишь пятна и полосы, странный и бесформенный хаос, но на должном расстоянии принимает форму, обнаруживая ту главную красоту, которую обеспечивает правда и легкость их эффекта»¹.

Наиболее подробно и правильно освещает этот вопрос Пернети, в словаре которого под словом «*touche*»² (мазок, фактура) значится: «*touche*», что в живописи означает способ наложения художником красок или, если хотите, работы кистью: говорят, манера письма (*touche*) легкая, нежная, остроумная, твердая, сильная, смелая, гордая, тонкая, мягкая, крепкая, слишком ровная, широкая, изысканная и пр.».

«Художник изображает людей и предметы на известном расстоянии (в среднем около 6 футов) и поэтому без невидимых на таком расстоянии мелких подробностей, например отдельных волосков. Картины в натуральную величину или несколько меньше должны также рассматриваться на таком расстоянии, и от этого расстояния для зрителя в фактуре теряется то, что от него ускользает в модели. Это обстоятельство позволяет считать правильным мнение тех, которые стоят за сильные мазки. Из этого, однако, не следует делать вывод, что тех, кто воздерживается от таких мазков, можно считать художниками, лишенными силы, — всякая манера хороша под кистью умелых художников, они все следуют природе, но разными способами... Сильные мазки совершенно необходимы в картинах, которые должны помещаться на большом расстоянии, так как без них они не будут производить должного эффекта».

«То же можно сказать об изображении стариков и других произведениях подобного же характера, если они выполняются больше человеческого роста».

«Нежное тело женщин и детей, напротив, может быть передано лишь гладкой и мягкой кистью, передавая неотделимую от нежности грацию. Мазок выражает огонь, передает силу и впечатление легкости исполнения. Однако по этому вопросу не может быть раз навсегда установленных предписаний. Самое надежное — это следовать своему гению и особенно остерегаться крайностей. Излишнее стремление к мужественности ведет к грубости, а при слишком большой законченности впадаешь в сухость или дряблость, холодность и зализанность».

«Большое достоинство художника — уметь согласовать свою фактуру с изображенными предметами, местом, где его картина должна будет находиться, и видом живописи, в которой он работает»³.

От этого совершенно правильного принципа, к сожалению, часто отступали многие художники первой половины XIX века, стремясь к излишней законченности и гладкой маловыразительной поверхности. В конце XIX и в XX веке, напротив, наблюдается нарочитая подчеркнутость «свободы» толщи и рельефности мазка, доходящие до грубости. Как

¹ Из предпоследней 14-й речи Рейнольдса, посвященной памяти умершего Гейнсборо, произнесенной вскоре после смерти последнего. (Sir Walter Armstrong, Gainsborough et la place dans l'école Anglaise, Paris, 1899.)

² От глагола *toucher* — прикасаться, трогать.

³ A. Perneti, Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure, т. II, Paris, 1757, стр. 402—405.

в первом, так и во втором случае не всегда достаточно учитывался характер изображаемого, размер и масштабность картины, то есть то расстояние, на котором ее следует смотреть.

Разнообразие фактуры лучших художников XVIII и первой половины XIX века не случайно. Оно используется как одно из средств для реалистического изображения действительности: внешней и внутренней характеристики человека, передачи материала (кружев, шелка, драгоценных камней и пр.); то же можно сказать позднее о Репине, Серове и других художниках.

ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

Когда русские художники перешли от темперы к масляной живописи, им пришлось по-новому применять даже известные материалы. Вареное масло-олифа, иногда с примесью смол, служившее раньше только лаком для покрытия икон, используется теперь как основное связующее. Холст, применявшийся для паволоки¹ и изредка для хоругвей и двусторонних икон «таблеток» главным образом в XVII веке, становится наиболее распространенной основой; доски, напротив, используются в виде исключения. Толстый белый меловой клеевой грунт заменяется более тонким, цветным, обычно с масляным верхним слоем или заменяется масляной грунтовкой.

В масляной живописи применяются привычные в темпере лессировки, а на темном грунте возможна работа от темного к светлому. Но весь характер живописи все же иной. Появляются новые приемы значительного усиления корпунности и фактурного рельефа в светах, большая мягкость в переходах и пр.

Интересным переходным звеном между древней иконописью и новой более реалистической живописью были парсуны. Близкие вначале по стилю иконам и выполняемые личной темперой, они со второй половины XVII века постепенно приближаются к более реалистическим портретам и пишутся масляными красками. Авторами этих работ были мастера Оружейной палаты, русские и иностранные художники: И. И. Салтанов, И. А. Безмин, Г. и И. Адольские (или Одольские) и другие, часто известные нам лишь по имени.

Дошедшие до нас материалы этой переходной стадии в истории русского искусства еще недостаточно изучены. В качестве примера можно указать хотя бы на портреты царя Федора Алексеевича (ГИМ) и патриарха Никона с клиром (Московский областной музей), а также участников петровского «Всешутейшего собора»². Наиболее интересный из них — портрет Якова Тургенева — приписывают Ивану Адольскому. Если техника подобных портретов и не отличается большим совершенством и индивидуальным мастерством, то они интересны как переходное звено: в них как в стиле, так и в технике положено начало нового искусства живописи, хотя иконописные традиции и не были окончательно изжиты.

Русские художники быстро овладевают новой для них техникой (ок. 1690—1741). Это видно хотя бы на примере И. М. Никитина. Он был опытным мастером еще до своей

¹ Холст, который наклеивается на доску в иконописи.

² Е. С. Овчинникова, Портрет в русском искусстве XVII в., М., 1955.

поездки за границу. Когда Никитин поехал в Италию, Петр I писал своей жене в Данциг: «Попроси короля, чтобы велел свою персону ему списать... Дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера»¹. Действительно Никитин превосходил всех приглашенных Петром I иностранных художников.

Произведения Ивана Никитина выгодно отличаются не только от картин тех полуремесленников, полухудожников, которые охотно отправлялись в Россию, надеясь на хороший заработок, но и от манерной условности ранних и грубоватости и сухости поздних произведений Луи Каравакка. Несомненно превосходство живописи Никитина по сравнению со слишком темными красками и малоиндивидуальной техникой Танауэра. Портрет Трубецкого (1703, ГТГ) вряд ли может быть приписан Никитину, так как в 1703 году художнику было всего тринадцать лет. Свободное выполнение портрета говорит об умелой кисти не очень талантливого, но вполне зрелого художника.

Технические приемы Никитина и применяемые им материалы довольно разнообразны. Обычно среднезернистый холст, реже более крупный, а нередко более тонкий, сравнительно мелкозернистый, покрывается то более тонким, то более плотным грунтом, тонированным светлой или темной охрой или же какой-нибудь более темной коричневой или красновато-коричневой краской.

Довольно близки друг к другу, несмотря на разновременность исполнения, по нетемной, скорее холодной гамме и сдержанной технике исполнения портреты Г. П. Чернышева (1716, ГТГ) и А. И. Ушакова (1725, ГТГ). В них использованы среднезернистый холст с тонированным охрой грунтом. Спокойный, сдержанный, но все же заметный мазок легко и умело подчеркивает пряди пудренных париков. В сравнительно светлых тенях лиц заметна примесь белил, помогающая сгармонизировать мягкие, немного «пастельные» тона портретов. Более поздний портрет Ушакова написан несколько корпуснее, сильнее, заметным и энергичным мазком. Голубая лента и одежда исполнены холодными темно-синими лессировками по более светлой и теплой корпусной подготовке. Портрет Чернышева свидетельствует о том, что И. Никитин поехал за границу достаточно зрелым мастером. При разнообразии технических приемов и недостаточной выясненности списка произведений И. Никитина трудно сказать, действительно ли принадлежит его кисти прекрасный портрет Г. И. Головкина (ГТГ). По теплой коричневатой гамме к этому портрету ближе всего голова Петра I (ГРМ). Портрет Петра I исполнен на крупнозернистом холсте с тонированным охрой грунтом, с несколько резкой контрастной светотенью и слишком темными коричневыми тенями. Портрет Головкина, несмотря на более темный грунт, написан в более тонкой лессировочной технике без примеси белил в тенях светлых тонов, с большой тонкостью переходов и оттенков. Этому помогает применение лессировок по более светлой тонкой корпусной и полукорпусной подготовке (сероватой у волос, желтоватой под лиловатыми лессировками кафтана и пр.) Тонкие лессировки темного тона и мазочки белил передают легкость завитого пышного пудренного парика. Сдержанный, но все же слегка заметный мазок в совершенстве передает индивидуальные особенности лица умного и деспотичного вельможи «скарёдного Головкина», как его называли современники.

Свободнее и живописнее по исполнению, особенно в трактовке одежды, портрет юной цесаревны Елизаветы (ГРМ). Серые и коричневые лессировки подчеркивают

¹ Н. Н. Коваленская, История русского искусства XVIII в., М., 1940, стр. 14.

своеобразную прозрачность серо-голубых широко открытых глаз. Точки киновари в слезниках, киноварь и крапlak губ контрастируют с молочной бледностью лица. Наиболее интересны из приписываемых И. Никитину произведений: «Петр I на смертном одре»¹ (ГРМ) (см. илл. 3) и «Портрет напольного гетмана» (ГРМ).

Просвечивающий красноватый грунт помогает передать отбльки невидимых погребальных свечей у ложа Петра, голубоватые и зеленоватые тени подчеркивают мертвенность его лица. Бледно-желтая простыня имеет оранжевые и зеленоватые полутени и коричневые с красноватыми рефлексамй свечей тени. Одеяло написано синеватыми лессировками по светлому корпусному подмалевку с зеленоватыми тенями; коричневатые лессировки по светлой голубовато-зеленой подготовке подушки создают разнообразную богатую тонкими оттенками гамму мягких неярких тонов. Ясно заметный мазок не вполне законченной картины-этюда энергично и четко лепит характерное лицо Петра. Еще более свободные мазки корпусной кладки передают световые пятна мятой рубашки. Любопытно отметить небольшую техническую неудачу этого замечательного произведения. Сосредоточившись на главном, художник мало заботится об аксессуарах и применяет тот же четкий мазок жесткой кистью и в трактовке горностая, благодаря чему недостаточно передает нежность мягкого меха.

Пожалуй, еще совершеннее более законченный, отличающийся исключительным реализмом, «Портрет напольного гетмана» (см. илл. 4). Он исполнен на коричневом грунте, который просвечивает в написании волос и тенях одежды. В сравнительно жидкой, довольно прозрачной краске, не имеющей признаков «масляной болезни», возможна некоторая примесь лака. Свободные корпусные мазки смело лепят световые пятна лба загорелого лица и подчеркивают блики золотого галуна, контрастируя с тонкими лессировками теней, сквозь которые просвечивает грунт. Мазок четок и свободен, в лице он местами как бы «мятый», подчеркивает характерное, грубоватое, «корявое» лицо казака; еще свободнее мазок в чисто живописной трактовке бликов, узора ткани и даже лессировках теней одежды.

Это использование всех живописных средств, в том числе и техники для глубокого реалистического изображения человека, постепенно становится одной из отличительных черт русских художников XVIII и начала XIX века, предпочитавших интимный портрет всем другим видам живописи в противоположность сложным декоративным композициям итальянцев, изысканной манерности «пасторалей» французов и подчеркнутому аристократизму несколько идеализированных (за исключением сатирика Хогарта) английских портретов.

Позднее Никитин переходит к религиозным сюжетам с трагическим содержанием (имеется несколько вариантов «Распятия»). Если портрет М. Ю. Черкасской (Кусковский музей) действительно можно приписать Никитину, то чисто условные пробелы² в светах, резко выступающие на темном грунте, можно объяснить перенесением в портрет прежних иконописных приемов.

¹ Авторство Никитина в отношении этой картины оспаривается, так как не вполне выяснено, успел ли И. Никитин к моменту смерти Петра I вернуться из-за границы; вместе с тем по свободной, выразительной технике выполнения его трудно приписать кому-либо другому.

² Света в иконописи, выполняемые светлой краской по более темному, более или менее резко, в четких границах, без переходов.

Не менее живописен «Автопортрет с женой» (ГРМ) А. Матвеева (1701—1739), также исполненный на коричневом грунте. Однако красочный слой его более тонок; нет смелых, массивных корпусных ударов в светах. Свободный мазок четок в одежде, но стусеван и мало заметен в трактовке лиц. Еще тоньше, хотя без просвечивания зеленоватого грунта, почти одними жидкими лессировками, но частью, видимо по тонкой кроющей подготовке, написана на дереве «Аллегория живописи» (1725). Общий теплый тон картины усилен пожелтевшим лаком. Зеленоватые полутени при красновато-коричневых тенях тела, оранжевые света и зеленоватые тени драпировки говорят об интересе художника к передаче рефлексов. Свобода и четкость мазка в этой картине исчезают. Жидкая краска, вероятно, с примесью лака (масляного?) покрывает картину тонким и ровным слоем. Ее сплавленная эмалевая поверхность не нарушается корпусными ударами даже в светах. Совершенно невидимый мазок при мягкой стусеванности контуров говорит об обработке флейцем, типичной для «малых голландцев», с которыми Матвеев мог ознакомиться во время пребывания в Голландии.

ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

После смерти Петра I условия для развития искусства в России были неблагоприятны. «Расправа Бирона с петровскими пенсионерами,—как правильно пишет А. И. Зотов,—сознательно отстаивавшими отечественные интересы в борьбе с иностранщиной, тяжело отозвалась на дальнейшем развитии национального русского искусства XVIII века. В результате бироновского террора преемственная связь между петровскими пенсионерами и русскими художниками последующего времени чуть было не порвалась»¹. После крушения бироновщины начинается новый национальный подъем русской культуры, наиболее ярким представителем которой был М. В. Ломоносов. Ставится задача создания национального русского искусства.

При Елизавете Петровне заложены были основы русского искусства живописи второй половины XVIII и начала XIX веков. Последствия бироновщины все же сказались. Выросшие в неблагоприятных условиях русские художники (даже Антропов, беспощадный реализм которого пугал придворные круги) не могли сравняться с выразительностью и мастерством Никитина. В этом отношении очень показательны робость и сухость исполнения портрета Краснощекова (ГРМ) работы Антропова по сравнению со свободой и выразительностью портрета Напольного гетмана Никитина.

Пышный двор Елизаветы требовал художников-исполнителей парадных портретов и декоративных росписей для строящихся дворцов. Это вызвало необходимость создания Академии художеств для подготовки национальных художественных кадров. Если первыми профессорами Академии были иностранцы Торелли, Лагрене, Валериани и другие, то уже очень скоро в число академиков избираются и русские — А. Ф. Кокоринов, В. И. Баженов, Ф. С. Рокотов, К. Н. Головачевский. Среди приглашенных иностранных художников можно отметить не только второстепенных мастеров, но и более крупных, как, например, одного из наилучших портретистов XVIII века Л. Токке (1696—1772).

¹ А. И. Зотов. Пути развития русского искусства XVIII в.— «Советское искусство», 1951, IV—V, стр. 72—73.

Крайне характерно, что льстивый парадный портрет, в котором художник угождает заказчику, приукрашивая его, портрет-аллегория выполняется главным образом иностранцами. Из работ русских художников, типичных для середины XVIII века, можно отметить два портрета детей Фермор в пышных придворных одеждах (ГРМ) работы художника И. Я. Вишнякова (1690—1761)¹. Портреты исполнены мягко, в светлой серебристой гамме, со слегка ступеванным контуром, малозаметными мазками жидкой краски по тонированному грунту. Легки, почти неуловимы тепло-сероватые тени бледных детских лиц. Несколько свободнее мазок в реалистически написанном муаре пышной робы, перебиваемой исполненным сверху тщательным рисунком цветного узора ткани. Более четко и жестко, с подчеркиванием бликов, написаны детали пышного одеяния парадного портрета Елизаветы Петровны, исполненного в той же сдержанной сероватой гамме.

В реалистических портретах А. П. Антропова (1716—1795) чувствуется сухость и жесткость. Ему чуждо мягкое sfumato жидких, разбавленных лаком красок, которыми пользовался его учитель Матвеев, а в своих ранних вещах и Каравакк. Стремясь в некоторых поздних произведениях подражать Ротари («Портрет неизвестной», ГТГ), Антропов все же далек от его легкой, грациозной манеры. Подробная жестковатая трактовка поздних портретов Каравакка и парадных портретов Вишнякова ближе Антропову. Неожиданно архаичен, сравнительно с портретом Никитина «Напольный гетман», «Портрет атамана Краснощекова» (1761, ГРМ). Характерен четкий, но осторожный мазок, подчеркивающий узоры по «парсунному» плоскостно трактованной одежды². В трактовке лица мазок робок и малозаметен.

Антропов предпочитал холсты средней зернистости и сравнительно темные коричневатые грунты³ (сиена, умбра, темная охра), также характерные и для большинства парсун, требовавшие привычной еще для иконописцев работы от темного к светлому. От этого грунта лессировочные краски казались еще темнее и глубже (фон многих картин Антропова). Благодаря ему более кроющая краска была необходима не только в светах, но и в полутонах, иногда в виде тонкого, но плотного полукорпусного подмалевка.

В темном фоне и платье А. М. Измайловой (1751, ГТГ) преобладают лессировки, в светах платья по тонкой корпусной подготовке. Осторожный, едва заметный мазок густой светлой кроющей краски тщательно лепит освещенное лицо, не подчеркивая более массивными прописками световых пятен. По кроющей краске подмалевка проложены лессировки полутеней и нарумяненных щек. Сравнительно тонкие четкие корпусные прописки очень светлой краски несколько сухо и резко подчеркивают блики шелка на платье. Еще резче, напоминая «пробела» икон, но более свободным и выразительным мазком подчеркнуты блики платья у А. В. Бутурлиной (1763, ГТГ; см. илл. 5).

¹ Учителями Вишнякова были Матвеев и французский художник Каравакк. Вишняков в свою очередь учил Антропова.

² См.: А. К. Греч, «Портрет атамана Краснощекова», в кн. «Российская ассоциация исследовательских институтов общественных наук. Институт археологии и искусствознания. Труды», т. 2, М., 1928, стр. 148—151. Может быть, не случайно портрет напоминает некоторые произведения украинской живописи начала XVIII века, которые Антропов мог видеть, работая в Андреевском соборе в Киеве.

³ В эскизе портрета Петра III, в виде исключения, холст мелкой зернистости.

Сравнительно свободнее и с меньшим налетом архаизма, несмотря на их парадный и официальный характер, техника эскизов портретов Петра III и Екатерины II (1762, ГТГ) и большого портрета Петра III (1762, ГТГ). Наиболее свободны и живописны по исполнению два небольших эскиза, написанные преимущественно в лессировочной технике с мелкими и менее четкими, чем в других произведениях, корпусными прописками в аксессуарах без особого подчеркивания их деталей.

При увеличении мы видим, что мелкий, малозаметный простым глазом, ищущий, неуверенный мазок Антропова, однако, не случаен. Художник стремится с возможной для него точностью передать характерность лица и детали аксессуаров. Вопреки идеализирующим тенденциям своего времени он правдиво изображает уродство обезьяноподобного Петра III, грубоватость Измайловой и по-старчески обрюзгшее лицо Бутурлиной.

Как это правильно отмечает в своей книге А. А. Рыбников, портреты Антропова большей частью плохо сохранились, имеют значительные утраты, смывости, записи и сильно выраженный мелкосетчатый кракелюр, являющийся признаком общего обветшания.

Если сравнить малозаметные мазки Антропова с такими же мазками Пьетра де Ротари (1707—1762), то можно заметить, что в виртуозной технике Ротари нет робости Антропова, но заметна некоторая холодность. Если при большом увеличении мазок Антропова кажется ищущим, путаным и мятым, то мазок Ротари уверен, четок и ритмичен. Тонкая техника помогает ему передать кокетливую грацию женских головок (см. ил. 8). Лощеная техника Ротари однообразна, как и мягкие, неяркие краски и жеманная кокетливость большинства его изображений. Психологическая, и даже индивидуальная внешняя характеристика модели играет в них второстепенную роль. Некоторое исключение представляет лишь более индивидуальная техника портрета архитектора В. В. Растрелли (ГРМ). В прозрачной обладающей эмалевой плавкостью жидкой краске Ротари можно предположить примесь того или иного лака, вероятно, с добавлением летучего разбавителя. Это позволяет ему избежать избытка масла даже в жидких красках. Вместе с тонкой, немногослойной, лишенной правок живописью, с лессировками *à la prima* в тенях это обеспечивает произведениям Ротари хорошую сохранность.

Ротари с канонической точностью следует классическим принципам построения красочного слоя. Он не разрешает себе никаких «вольностей», но использует традиционную технику с большим мастерством, внося в нее своеобразную легкость и грацию.

Сравнительно светлый, тонированный охрой грунт, просвечивающий в темных полутонах и едва подкрашенный в светло-коричневом платье «Читательницы» (ГТГ), позволяет Ротари, не слишком утемняя фон и тени, выдерживать свои картины в прозрачных лессировках. Он прибегает к тонкой жидкой кроющей полукорпусной краске лишь в светах тела и светлых тонах. Наиболее сильные световые пятна лба и света одежды слегка подчеркиваются тонкими жидкими и корпусными прописками и ударами (блики глаз и пр.). Мазок, почти невидимый в трактовке молодых лиц, становится более свободным и четким в аксессуарах и в трактовке одежд («Читательницы»). При всей своей нежности и легкости уверенное движение кисти мастерски лепит форму, следуя параллельно ее поверхности. Легкая ступенчатость контуров подчеркивает округлость ротариевских головок и позволяет избежать сухости.

В той же жидкой манере с преобладанием лессировок пишет и самый крупный из работавших в России западных мастеров — Луи Токке (1696—1772). Красочный слой его произведений все же несколько плотнее; грунт, обычно тонированный охрой, почти не просвечивает, контрастирует с общей сравнительно холодной гаммой и синими, голубыми и сине-серыми тонами бархата и атласа. Смелее и эффектнее, чем у Ротари, выделяются массивные корпусные прописки, удары бликов и световых деталей аксессуаров. В виртуозном изображении аксессуаров Токке достигает исключительного мастерства, разнообразия технических живописных приемов и утонченной гармонии красок. Мягкий стусеванный мазок и приглушенность смешанной с белилами краски передают тона бархата. Смелые корпусные прописки подчеркивают блеск, лессировки по корпусной подготовке — чистоту тона атласа; мелкие четкие удары и более крупные мазки белил передают прихотливый рисунок кружев, мелкие разноцветные удары-блеск драгоценных камней. Более крупные удары и прописки передают блики парчи, золота и лат, имевших во второй половине XVIII века чисто декоративное значение, например в портретах «Дофина» и «Певца Желиота в роли Аполлона» (Эрмитаж). Реалистическому и мастерскому изображению фактуры материалов учится на произведениях Токке Левицкий. Не достигая изощренной мягкости красок и виртуозности Токке, уверенности его техники, Левицкий больше подчинял изображение аксессуаров индивидуальной трактовке лица.

Ни один из русских портретистов второй половины XVIII века не был за границей, однако реализм в творчестве их предшественников (Никитин и Антропов) и мастерство иностранцев, работавших при дворе Елизаветы (Ротари, Токке, Гроот, Торелли, Лагрене и другие), дали возможность новому поколению русских художников учиться у себя на родине. Их искреннее самобытное и глубокое творчество в сочетании с живописным мастерством не потеряло значение и в наше время.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ XVIII ВЕКА ПО ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ

Издания некоторых книг по искусству так или иначе связаны с Академией художеств. Из числа этих книг сведения о технике масляной живописи содержат следующие (в хронологическом порядке)¹.

«Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев и примечания о портретах, Спб., 1789, 1-я часть — перевод первое с итальянского, второе с французского коллежским асессором Архипом Ивановым».

В приложенном к книге списке лиц, подписавшихся на нее, указаны имена многих художников, в том числе Д. Г. Левицкого. Академия художеств подписалась на 17 экземпляров и в 1795 году купила у художника 368 экземпляров. Книга была хорошо известна профессорам и ученикам Академии. Она изменена и дополнена переводчиком Архипом Ивановым и представляет большой интерес как выражение взглядов русского худож-

¹ См. статью «Русские книги XVIII в. по искусству». — «Старые годы», VI—IX, 1907, стр. 439.

ника XVIII века на искусство¹. В ней приведены и некоторые технические сведения. Так о манере письма, фактуре автор пишет: «Кисть означает просто образ употребления красок посредством оных; и когда они, краски, не слишком троганы были или, как обыкновенно говорится, не слишком заматы действием тяжелой руки, но напротив того, когда действие оной кажется свободным, скорым и легким, тогда говорится, что картина делана хорошей кистью, но и сия свободная кисть есть мало важна сама по себе, если оною не управляет разум и если она не служит к показанию того, что живописец понимает основательно свое художество»². В главе «О распознавании подлинна ли картина какая или копия»³ автор различает копии: во-первых, верно, но рабски писанные, «хотя находятся [в ней] и рисунок, и краски, и кисти подлинника, однако опасения копииста выступить ему из пределов точности и чтобы не погрешить в верности делают тяжелой его руку»; во-вторых, легкие, свободные, но неверно написанные; в-третьих, верные и свободные, которые очень трудно отличить от подлинника.

Наибольший интерес для нас представляет глава «Делопроизводство»⁴, в которой следующим образом описывается процесс работы: «Можно работать разными способами, но не дурно писать портреты с трех разных приемов, то есть подмалевывать или подготавливать, писать и поправлять». «При подмалевке должно прежде, чем приняться за дело, хорошо все рассматривать с разных сторон и крайне нужно располагать части точно по своим местам, всегда сравнивая одну с другою, ибо портрет не токмо более сходствует от того, когда он хорошо нарисован, но неприятно перемещать части во второй прием, в котором надлежит заниматься только тем, чтобы писать, то есть класть краски, где какой быть следует и сопрягать их».

«Опыт поучает, что недурно подготавливать светлее, для подобного стеклу блеска и прозрачности красок, особливо в тенях⁵; когда ж все части приведется в надлежащую соразмерность и как все они будут проложены красками, то надобно их тогда смирять и соединять кистью осторожно, не теряя осанки, дабы оканчивая иметь удовольствие образовать каждую часть в продолжение работы. Если таковое сопряжение частей не нравится живописцам пылкого дарования, то они могут быть довольны тем, чтобы слегка означать сии самые части, и не более как нужно для выражения осанки. При подмалевке портрета лучше немного спускать волос на лоб, нежели много; дабы при окончивании оных свободно было помещать их там, где пожелается, и писать их со всею возможною мягкостью и нежностью».

Писать следует, насколько возможно, скоро, «ибо сие для списывающегося приятнее, и работа тем являет более разума и живости, но сия скорость есть плод испытанности нашей и не прежде оную можно приобрести, как по рачительном учении».

¹ Разбор взглядов авторов XVIII в. см. в указанной выше статье в «Старых годах», а также в книгах: Н. Н. Коваленская, История русского искусства XVIII в., М., 1940, стр. 65—69 и Н. Молева и Э. Белютин, Педагогическая система Академии художеств XVIII в., М., 1956 и др.

² «Понятие о совершенном живописце...», стр. 74—75.

³ Там же, стр. 138—139.

⁴ Там же, стр. 213—226.

⁵ Эти слова лишний раз подтверждают метод работы с предварительным подмалевком в три приема и указывают на то, что автор правильно учитывал значение светлого подмалевка под прозрачными лессировками.

«Третий прием служит к дополнению и к тому, чтобы дать разум, физиономию и характер. Если же кто захочет сделать портрет с одного разу, то надобно его писать так, чтобы краски все накладывать, а смирять и притирать никогда не должно и наблюдать при том, *чтобы масла было немного в красках*; а когда бы пожелая *пишучи смешивать концом кисти несколько лаку*¹ (подчеркнуто нами. — А. Л.), то сие подадо бы удобное средство накладывать краски на краски и пишучи смешивать их слегка».

«Употребление хороших картин и смотрение на них научат более, нежели что в рассуждении сего сказать можно».

Далее изложен метод работы Ван-Дейка в несколько сеансов по одному часу. Ван-Дейк делал рисунок, по нему ученики писали присылаемую для этой цели в мастерскую одежду заказчика, надеваемую на манекен или модель; руки писались с модели. Модели, имеющие красивые руки, очень ценились.

«Любопытный художник или ремесленник, или записки, касающиеся до разных художеств, рукоделий и проч. Собранные как из практического оных употребления, так и из достоверных записок со многими рисунками А. Решетниковым», М., типография А. Решетникова, 1791.

В предисловии автор пишет: «Я разделяю сию книгу на две части: в первой при начале полагаю рисовальное, живописное и миниатюрное художество; о названии красок и о их цветах, о составлении из них колеров для живописной работы. О делании сухих красок, о варении разных лаков. О золочении по дереву на полименте и гольд-фарбу, о варении разных на всякие потребности олиф. О ковании золота и серебра сусальщиками»². Далее автор перечисляет целый ряд разнообразнейших работ до «варения медов» включительно. Вторая и третья части посвящены архитектуре, типографскому делу, садоводству, заготовлению «впрок трав и кореньев» и т. п.

А. Решетников придает большое значение рисунку и поэтому до того, как перейти к живописи, советует в течение четырех лет учиться рисовать.

В противоположность другим авторам Решетников описывает метод грунтовки холста. При перенесении рисунка на холст на оригинале и подготовленном холсте при помощи натертой мелом нитки наносится сетка квадратов, или же рисунок калькируется и переводится «павзою», «припорохом», или особым методом, называемым «слепком»³.

Метод перевода рисунка «припорохом» как у нас, так и на западе применялся еще в средние века и заключался в том, что у сделанного на пергаменте, а позднее на бумаге рисунка по контуру делали наколы. Затем брали завязанную в тонкую тряпочку «павзу», то есть уголь, мел или сангину в порошке, и постукивали узелочком по рисунку. Порошок, проходя сквозь наколы, давал на поверхности, на которую должен был быть переведен, рисунок — обозначение контура.

Метод, называемый «слепком», напоминал перевод рисунка «гвентом» или «зельем» древних русских иконописцев (липкий состав с чесночным соком), но вместо чесночного сока применялись масляные краски, которыми с оборота обводились контуры рисунка, а затем отпечатывались на подготовленный холст.

¹ Это вполне правильное предостережение против избытка масла в красках и совет прибавлять к краскам лак говорит о достаточной компетентности автора в технологических вопросах. Состав лака не указан.

² «Любопытный художник...», стр. VI и VII.

³ Там же, стр. 34—96.

Работу красками Решетников описывает следующим образом: «Приправа по оригиналу колера красок. Начинают сперва открывать на картине свет, потом подмалевывают фигуры, притушевывая их колера к прокрытому свету, наконец прокладывают в лице колера возле колера и после взбивают их друг с другом ровною щетинною кистью и потом зафлейцовывают их флейцем»¹.

В главах «О принадлежащих для живописной работы инструментах» и «О знании красок и их цветах»² Решетников приводит и обстоятельный список красок, снабженный краткими пояснениями. К списку инструментов прилагается гравюра с их изображением.

В главе «О составлении из старых красок колеров» автор пишет: «Краски, употребляемые в живописном художестве, должны быть терты на сыром маковом масле³ так, что не очень густо и не жидко оным разведены они были, и притом как можно, чтобы истерты на плите гораздо были мелко. Крупно тертые краски к малеванию портретов и прочего совсем почти неспособны»⁴.

В нескольких коротких главах говорится о колерах (в смесях красок), употребляемых для тех или иных изображений, например «колера для женского молодого лица»: «В малевании лба и верхней части щек употребляется шефервейс, киноварь и немного светлого бакану»⁵. Указывается и непрочность некоторых смесей как аурипигмента со свинцовыми белилами.

«Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах». Сочинено для учащихся художников. И. У.⁶. 1793»

В главе «О производстве дела»⁷ говорится о предварительных набросках и эскизах, после которых, используя для этого модели, делается точный рисунок и переносится в соответствующем увеличении или уменьшении при помощи сети квадратов на холст.

В главе второй «показывается, как писать масляными красками и различать подлинник с копиями» и говорится «о разности писания и о том, какие краски лучше»⁸. «Писание красками производится различно. Одни пишут и отделяют картины подмалевкою, а второй и третий — выправкою; другие пишут всю картину за один прием, и ежели она очень велика, то по частям оную оканчивают»⁹. Также не всякая краска у всех мастеров во употреблении. Лучшие краски суть земляные, а которых нет в числе земляных, те приготавливаются из разных соков и минералов. Из сих различно делаемых красок одни мастера более употребляют те, другие — другие. Или и одинаковые, но с особым каким-либо искусством примешивая к ним другого рода краски... И как

¹ Любопытный художник...», стр. 37.

² Там же, стр. 18—53. Сведения, сообщаемые А. Решетниковым о красках и в дальнейших главах о маслах и лаках, использованы в главе о материалах.

³ В других источниках, кроме Решетникова и «Художника У.», сырое масло не упоминается.

⁴ «Любопытный художник...», стр. 54.

⁵ Там же, стр. 59.

⁶ Видимо, художник Иван Урванов, педагог и писатель по вопросам искусства, окончил Академию художеств в 1767 г.

⁷ И. У., Краткое руководство к познанию рисования и живописи...», стр. 100—103.

⁸ Там же, стр. 103—105.

⁹ Подобную работу по частям à la prima и с повторными прописками по сырому рекомендует своим ученикам Давид. Такой способ приобретает распространение в XIX в., например: «Юнона и Парк с младенцем Геркулесом» и портрет вел. кн. Ольги Николаевны К. П. Брюллова; «Приезд институтки к слепому отцу» В. Г. Перова и др.

лазурь, бакан, шишгиль¹ и некоторые другие краски непрочны, то под оные заготавливаются тени и освещения земляными красками, хотя бы они мало с ними сходствовали или бы даже и совсем несходны были. Потом, по высушке картины², покрываются земляные краски вышесказанными красками тонко и по протирке, которая производится очищенным маслом или лаком или без протирки. Прочность земляных и некоторых минеральных красок доказывается тем, что они даже и от огня не переменяются, а хотя некоторые и переменяются, но воспринимают цвет лучше прежнего. Деланные же из разных соков, а особливо худой работы, от огня пропадают и в живописи скоро выгорают³ без примеси прочих красок. Впрочем, один более, другой менее употребляют протирку. Также иной растушевывает краски особенной сухою кистью, а другой без сего обходится».

В пейзаже передний план, по мнению автора, надо писать в красно-желтоватых, а дальний — в синеватых тонах⁴.

Автор считает, что при изображении тела телесная краска главное, но не все: «одною тельною краскою не можно дела совершить и тронуть нашего зрения, но потребны для сего разные краски, как в тенях, так и в освещенных, и оные все полагаются таким образом: подле тельной краски при всякой тени употребляется зеленоватая⁵, а тень делается с отражением на оную света от других мест или вещей; по другую же сторону тельной краски полагается освещение. Места румянца легко приметить в натуре. Игнание крови бывает на тех местах, где кожа близка к костям, как-то на лбу, подбородке, груди, плечах, локтях и коленях; а в пальцах на всех суставах. Что же касается до кисти художника, она должна быть смела, легка и приятна, и чтобы из оной каждому можно было усмотреть, что живописец употребляет ее везде с разумом и намерением»⁶. Далее указывается на «холодные» и «теплые» колеры и т. д.

После списка красок и инструментов и изложения способа приготовления лака⁷ автор пишет: «Сим лаком притирают картину для последнего раза писания (то есть применяют его в качестве лака для ретуши.— А. Л.), таким образом, налив его несколько на палитру и прибавя к нему масла, мешают его вышеупомянутым ножиком и по довольном мешании берут его такою кистью, которая бы была довольно работою обтерта, то есть не имела бы на себе мягкой ости, и притирают оною с помощью пальца. Картина надобно быть довольно высохшей, дабы от скипидару не распустились

¹ Бакан и шишгиль как органические краски, действительно, непрочны; под лазурью же (древнерусск. «лазорь») понимали то настоящий ультрамарин или лапислазурь, прочную, но очень дорогую краску, то «голубец», более дешевую минеральную, или горную синюю, называемую немецкой синей (azzurro della Magna итальянских мастеров) из минерала азурита (углекислая медь), ввиду содержания в ней меди менее прочную.

² Работа по сухому подмалевку типична для классической техники живописи.

³ Совершенно правильное указание.

⁴ И. У., Краткое руководство к познанию рисования и живописи..., стр. 105.

⁵ Рекомендуемые автором зеленоватые оттенки в полутенях телесных тонов встречаются у художников XVIII в. очень часто, в том числе у Гроота, Левицкого, Боровиковского и других. Это изложение автора говорит о том, что в XVIII в. тело писали не локальным «телесным» цветом, а с большим разнообразием оттенков, не всегда встречавшимся позднее.

⁶ И. У., Краткое руководство к познанию рисования и живописи..., стр. 106—107.

⁷ О составе лака см. главу о материалах, стр. 40.

краски. Во время же писания надобно в несущие краски, как то: в бакан и кость слошовую прибавлять вареного масла и, по моему мнению, несколько кризмы»¹. «Иногда примешивают ко всем колерам скипидару, для того чтобы картина скорее сохла, а особливо, когда она пишется в холодном месте, также и для того, чтобы лучше действовала кисть, когда пишут что-нибудь по сухим местам, особливо деревья, которые часто пишутся по сухому воздуху, также и архитектурные линии, дабы они чище были.

Цельным же лаком прикрывают уже оконченные картины, да и то не в скором времени после окончания, но когда они совершенно высохнут, а без сей предосторожности сделаются по высушке трещины»².

Лак также кладут на палитру между красок для примешивания в колеры, дабы оные не столь много переменялись во время сушки; а без сего бывает великая перемена в красках по высушке их, и не только они переменяются, но местами и тускнут (жухнут.— А. Л.) и затем сумнительно бывает художнику, хорошо ли отделано. По окончании картины обыкновенно прикрывают оную яичным белком»³.

Кроме рисунка и масляной живописи Урванов вкратце пишет о «соковых» и «корпусных», «водяных красках» (акварели и гуаши на вишневом клее и красках на мездровом клее), пастели, красках для финифти и фарфора и о позолоте.

«Лакировщик или ясное и подробное наставление о заготовлении, составлении и употреблении разного рода спиртовых и масляных лаков и фирнисов. Для живописцев, иконописцев, гравировальщиков, маляров, каретников и пр.», Спб., 1798.

«Его высокородию почтеннейшему моему благодетелю и другу Дмитрию Григорьевичу Левицкому посвящается сия книга в знак искренности от сочинителя».

Книга во многих частях является переложением книг Ватена⁴ и других авторов.

Автор начинает с указания тех качеств, которыми должен обладать хороший лак; затем пишет о растворителях, «о густых и твердых материалах, употребляемых для составления лаков», то есть смолах, и приводит многочисленные рецепты лаков. Большинство из них предназначается для лакировки дерева и проч., и лишь сравнительно немногие применимы для картин. Уделяя главное внимание лакам, применяемым для ремесленных целей, автор отдает предпочтение твердым смолам, особенно копалу⁵.

«Способ, как в три часа неумеющий может быть живописцем, или искусство, каким образом раскрашивать эстампы; с присовокуплением двух особливых правил: 1) как копировать в точности с оригиналов; 2) как выучиться рисовать самому без учителя. Издал Я. Басин, М., в Университетской типографии, 1798».

¹ Купорос; см. стр. 33.

² И. У., Краткое руководство к познанию рисования и живописи..., стр. 122—123. Совет не торопиться с покрытием картин лаком совершенно правилен и дается во многих источниках, например в письмах Дюрера.

³ И. У., Краткое руководство к познанию рисования и живописи..., стр. 124—125. Совет покрывать картины белком встречается и в других источниках, но не целесообразен. Белок придает картине некоторый блеск, но может вызвать растрескивание и иногда применяется с этой целью фальсификаторами для достижения кракелюра на картинах-подделках. При смывании же белка, который трудно растворяется, с высохшей, но все же еще сравнительно свежей картины легко можно повредить живопись. Со временем особенно при нагревании (например, при дублировке) белок становится нерастворим и повреждения живописи при его удалении почти неизбежны.

⁴ Watin, *L'art du Peintre, Doreur, Vernisseur*, Paris, 1753, VIII изд. 1823.

⁵ Рецепты из «Лакировщика...» помещены в главе о материалах, см. стр. 37—40.

Технический интерес представляют приводимые в книге рецепты мастичного лака и список красок¹. Краски тонко стираются «с вареным льняным маслом (а с иным отнюдь не годится), стирают густо, а не жидко». Стертые краски держат в свином пузыре, в котором шилом делают небольшое отверстие для выдавливания краски. Отверстие затыкают гвоздем. Кармин и ультрамарин стирают непосредственно перед самой работой «с фирнисом из льняного масла». Желательно также поступать и с венецианской ярью и флорентийским баканом. Кисти следует иметь разных размеров и не менее двух дюжин.

ЖИВОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ XVIII ВЕКА

Главным источником, из которого мы узнаем об употреблявшихся в XVIII веке материалах, являются только что рассмотренные книги, а также счета Академии художеств. Такие счета за 1758 и 1761 годы опубликованы в «Сборнике материалов», вышедшем под редакцией П. Н. Петрова², и приложены к ряду дел за более поздние годы³.

В 1761 году в штате Академии числились «литейнова и красочнова дела мастер Данила Григорьев (с жалованьем в 120 рублей в год), подмастерья Наум Семенов (70 рублей) и краскотер Османов (30 рублей)».

В 1762 году отдается распоряжение, несколько учеников «за неприлежность и худые успехи в рассуждение четырех и пяти лет упражнения из числа академических учеников выключить и из тех годных употребить к работам для терения красок и для прочих мастерств». Поэтому художники, связанные с Академией, и ученики последней, могли не всегда сами стирать краски с маслом, а пользовались и услугами этой «краскотерной палаты».

В 1765 году при Академии организуется Факторская. При ее посредстве производилась продажа скульптурных и живописных произведений учеников. «Живописные произведения представляются в рисунках и картинах и миниатюре карандашами, чернилами и красками на масле, воску, воде, сухими и через огонь составленными».

¹ См. главу о материалах, стр. 32.

² Сборник материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, изданный под редакцией П. Н. Петрова, С.-П., 1864.

³ Например, Архив Академии художеств в ЦГИАЛ, общий № ф. 789; № 2 за 1766 г. — «О заплате купцу Ив. Скурякову за купленный у него бакан 400 руб.»; № 20 за 1767 г. — «О полученных из Московского Воспитательного дома из опекунского совета хорьковых и белчих кистей, купленных в Москве академиком Рокотовым»; № 27 за 1767 г. — «О поручении обретающемуся в Москве академику Рокотову, чтоб купил для краскотерной палаты 6 плит с курантами»; № 25 за 1769 г. — «О сделании на Невских кирпичных заводах фаянсовых палитр для водяных красок по заплате за оных денег 3 руб.»; № 34 за 1779 г. — «О покупке для акварельных классов 2 ящика соковых красок».

Рапорты служащих в Академии художеств: Головачевского, Саблукова и других о потребных для «живописного класса» материалах (№ 34, 1762) с подробным перечнем материалов, с жалобами на недостаток рисовальной бумаги и на то, что химик Данила Григорьев, изготавливающий для Академии краски, «те которые он умеет делать», не присылает обещанную им киноварь, «отчего в живописном классе за киноварью великая в работе остановка» (ф. 789, оп. 1, 1762, № 39/4). Договор с купцом Ив. Григорьевым с подробным списком материалов и указанием их цен (в том же деле № 34 за 1762 г.); «Дело о заплате английскому купцу Рандольфу Мейеру за выписанные из-за моря для фактории разные краски, бумагу и карандаши» (№ 14 за 1779 г. с перечнем материалов и пр.). См. также Н. Молева и Э. Белютин: «Педагогическая система Академии художеств XVIII в.», 1956, стр. 210—215.

Часть вырученных от продажи денег шла в пользу авторов для их «поощрения», часть — в пользу Академии для «приращения казны Академической». Факторская же должна была доставать и продавать художникам и ученикам все нужные «инструменты и материалы, то есть разные сорта красок, карандашей и бумаг; хотя Академия и должна прилагать свое попечение, дабы все таковые инструменты и материалы получать и заводить внутри государства, но как оных еще недостаточно и продаваемые привозные по обращении через трою и четверы руки по несносной дороговизне отягощает желательное художеств распространение, и для сего доколе заведение и делание внутри государства размножится, надлежит оное Академии выписывать, дабы сим воспомоществованием привести оное в цветущее состояние»¹. С этой целью Академия имела в Амстердаме и некоторых других городах специальных агентов, «дабы надежнее всегда получать от комиссионера все лучшее»². Пользовались и всевозможными «оказиями», например духовной миссии в Китае было поручено приобрести киноварь и пр.

Употреблявшиеся в XVIII веке материалы были главным образом следующие.

О с н о в а. Произведения масляной живописи выполнялись в XVIII веке почти исключительно на холсте. В счетах Академии художеств упоминается «фланское полотно»³. Возможно, что под «фланским» полотном не всегда понимается привозимое из Фландрии, а только определенного сорта. Имело распространение отечественное полотно. Оно могло изготовляться на возникающих мануфактурах и кустарным домашним способом крепостными крестьянами. Чаще всего применялись среднезернистые холсты простого гарнитурного плетения, но встречаются и мелкозернистые тонкие холсты, наиболее подходящие для мелких тщательно выполняемых произведений с гладкой поверхностью, саржевые и крупнозернистые холсты. Наибольшим разнообразием отличаются домотканые холсты, иногда имеющие даже тканый узор или цветные полосы. Такие холсты встречаются чаще всего у второстепенных художников, преимущественно крепостных. Применялись не упоминаемые в источниках дерево и металл (медь, олово и цинк)⁴. В конце XVIII века дерево употребляли в церковной живописи, металл так же — для небольших икон и вставок иконостасов и в мелких тщательно выполненных работах. Упоминаемая в счетах Академии художеств «бумага голландская» и других сортов требовалась для рисунков, гравюр, иногда для эскизов. Картон в редких случаях применялся для мелких произведений, эскизов и этюдов к портретам. Наибольшее разнообразие основы встречается у Боровиковского, применявшего все ее упомянутые виды, а для миниатюры гуашью изредка слоновую кость; для миниатюр и пастелей применялся также пергамент, а для последних — иногда замша.

Грунты. В XVIII веке применялся почти исключительно авторский⁵ цветной грунт, цвет которого художник выбирал соответственно с колористическим замыслом

¹ «Представление» Кокоринова — проект организации факторской.

² См. письма комиссионеров в делах Академии, например № 38 за 1767 г.; № 21 за 1768 г. и др.

³ Из счетов Академии 1758 и 1761 гг.

⁴ Без специального исследования они трудно различимы.

⁵ Внешними признаками авторского грунта являются негрунтованные или грунтованные частично кромки, что у нарезанного в загрунтованном виде фабричного холста может быть лишь с одной, двух сторон, и характер натяжения холста у гвоздей, правда, встречающиеся и у грунтованных холстов, покупаемых на подрамках. Впервые грунтованный холст упоминается в годовом балансе Академии в 1798 г., дело № 42.

картины. Конечно, грунтовку мог производить и не сам художник, а помощники по его заданию и под его наблюдением. В Академии грунтовка могла производиться специальными мастерами, так же как краски стирались «краскотерами» академической «краскотерной палаты».

Русские художники XVIII века применяли клеевые, полумасляные и масляные грунты по проклейке клеем или клейстером¹. Столь привычный когда-то белый клеевой грунт на дереве в XVIII веке почти не применялся². В первой половине XVIII века чаще встречаются более темный коричневый грунт (умбра, сиена, темная охра). Во второй половине XVIII века художники (кроме Рокотова) предпочитают светлые золотистые (охра), сероватые или зеленоватые, грунты тонированные сверху или во всей толще, иногда с нижним красноватым слоем, указываемым во французских источниках. Указания на способы грунтовки в русских источниках крайне редки.

В книге А. Решетникова³ грунтовка холста описана следующим образом: «Располагаясь к малеванию красками, должно прежде всего натянуть холст на раму и потом, сварив клейстеру из муки, шпателем заклеюстеровать оный, и просуша гораздо и стереть на вареном масле или олифе грунту мелко, и притом густо, и оным заклеюстерованную картину⁴ раза четыре, просушивая каждый раз до совершенства, шпателем загрунтовывать, втирая оный крепко и гладко в картину. А по дереву довольно два или три раза грунтовку делать, и просуша грунт, как можно суше, вычистить его пемзою, подмачивая водою, так, чтоб была гораздо гладка и не имела на себе никаких шишек и неровностей.

Потом, взяв несколько белил и стереть их на вареном масле на плите мелко, прибавя немного в них голландской сажки, чтобы составилась из них серенького цвета колер, который вообще называется у живописцев тарою, и тем покрыть по грунту картину и, просуша гораздо, вычистить ее опять пемзою слегка»⁵.

Мне была представлена возможность ознакомиться в ГЦХРМ с рентгенограммами, выполненными Е. Кастровым и М. П. Виктуриной, и результатами химических анализов Г. Н. Тамашевич, грунта некоторых картин XVIII и начала XIX веков. Свинцовые белила непроницаемы для рентгеновских лучей; поэтому при значительной толще белильный грунт непроницаем для лучей, а с примесью белил малопроницаем. В первом случае изображения на рентгенограмме не получится вовсе, во втором оно будет менее четко, чем, например, при меловом грунте. Свинцовые белила обычно входили в состав масляного грунта; мел — клеевого, поэтому признаки наличия или отсутствия свинцовых белил до некоторой степени позволяют сделать хотя бы предположительный вывод и о связующем веществе грунта. На основании исследований ГЦХРМ можно сделать следующие выводы: по проклейке животным (мездровым-шубным или рыбьим) клеем или клейстером делалась грунтовка на масле чаще всего свинцовыми белилами в смеси с железистой краской — два портрета Петра III — один работы Антропова (Загорский

¹ А. В. Виннер, Материалы масляной живописи, М., 1950, стр. 55 и 61—64.

² Рецептуру такого грунта можно найти в источниках XVII в.

³ А. Решетников, Любопытный художник или ремесленник, 1791, подробнее см. стр. 24—25.

⁴ Здесь и дальше под картиной следует понимать грунтуемый холст.

⁵ «Любопытный художник...», стр. 34—35. Последний совет вполне целесообразен; как доказали опыты А. Эйбнера, шлифовка грунта благоприятно влияет на дальнейшую сохранность картин.

музей), другой — Рокотова (Горьковский художественный музей). Несколько чаще встречается двуслойный грунт, из которых нижний, более толстый, клеевой болюсный, а верхний — из железистых красок и свинцовых белил на масле: портреты работы Рокотова — Румянцевой (Узбекский музей), Нарышкиной (ГИМ), Демидова, Зотовой (Московский областной музей), Мятлевой, ранее считавшийся портретом Голицыной (Дмитровский художественный музей). Портрет Трошинского работы В. А. Боровиковского имеет клеевой грунт. Рентгенограмма другого портрета этого лица (Сумской художественный музей) позволяет предположить масляный белый или серый грунт со значительным количеством свинцовых белил, не проникаемых для рентгеновских лучей, отчего рентгенограмма кажется слабой и нечеткой. Напротив, четкость рентгенограммы портретов Д. Г. Левицкого «Агаши» (частное собрание в Москве), «Кречетникова» (Киевский музей русского искусства) и «Вел. кн. Александра Павловича в детстве» (1787, Кировский областной художественный музей) позволяют предположить клеевой или смешанный грунт без свинцовых белил. Ввиду недостатка сведений по аналогии представляет интерес описание грунтов упомянутыми французскими авторами Пернети и Ватеном.

Мы встречаем также у Пернети предостережение против опасности «маруфляжа», упоминаемого еще в XVII веке де Майерном¹, — промазки оборота остатками масла с красками — «фузой». В России имел распространение другой прием — промасливание холста с оборота иногда с добавлением к маслу смолы. Если это предохраняет холст от сырости, то часто вызывает сморщивание грунта и красочного слоя и от происходящей усадки холста его хрупкость от действия масла. Нечто подобное упомянуто и в одном из английских источников XVIII века. В России этот прием появляется в конце XVIII века и получает наибольшее распространение в первой четверти XIX века, например у М. Воробьева.

Материалы для рисунка. Для рисунка применялись: уголь, карандаши «в кипарисе» и «в липе». Лучшими карандашами считались английские и нюрнбергские из одного куска одинаковой твердости, «чтобы не было в нем песчаной нечистоты», для чертежей — лучше твердые, для набросков — мягкие.

Применялись черные, красные и белые карандаши, белый и черный мел. Лучший черный мел выкапывался близ Рима: «Он заслуживает одобрения не только по отменной черноте, но паче по тому, что им можно делать как самую слабую и нежную, так и самую широкую густую тень. Редко попадаетея хороший немецкий черный мел. Белый венецианский мел имеет преимущества перед всяким другим, хотя и есть в нем некоторая желтизна².

Основные краски — пигменты XVIII века, применявшиеся в масляной живописи. *Белые:* свинцовые белила — кремнидервейс (1, 2)³, шифервейс

¹ «Учитель, или Всеобщая система воспитания», сочинение Ан. Пер. с немецкого, ч. I, отделение IV, 1789, стр. 457.

² Счета Академии 1758 и 1761 гг.

³ Указанные в скобках цифры обозначают упоминание данной краски: 1 — в счетах Академии художеств, XVIII в.; 2 — в книге А. Решетникова «Любопытный художник или ремесленник», 1791 и 3 — в книге «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода». Художник, V, 1793. Наиболее неоспоримым доказательством практического применения той или иной краски является ее упоминание в счетах Академии, в меньшей степени в русской, в еще меньшей в переводной литературе.

(1, 2, 3; лучшие сорта), белила московские (1), шульпвейс, белила немецкие (1), бянка ди Венеция (1); белилами без особого названия, или «простыми белилами» (seguise), обозначались свинцовые белила худшего качества иногда с примесью мела и т. п.

Красные: киноварь искусственная и натуральная (1, 2, 3); сурик (1), «сурик Кашинский» и «немецкий» (1); железные красные: браунрот (1, 2) и жженая охра (3); бакан¹ — «ржевский» (1, 2), «венецианский» (1), «турецкий» (2); кармин (1—2). Решетников ошибочно считает краску прочной, тогда как в действительности она выгорает сильнее, чем краплак (бакан) с красителем из марены.

Желтые: желть (1), желть неаполитанская (1, 2, 3), охра светлая (1, 2, 3), охра темная (1, 2, 3); Решетников называет ее также «толстухой»; «мертвая голова» (caput mortuum), Мих. Агентов² упоминает также «блейгельб» — то есть свинцовую желтую; желтые краски, лаки из ягод крушины и других растений, шишгиль или шиттгельб (Schüttgelb) светлый и темный (1, 2, 3), раушгельб (1; Rauschgelb).

Коричневые: умбра (1, 2), умбра голландская (3), земли сиенская, испанская, «родная» (3), осташковская. Кроме того, изредка применялся не упоминаемый в источниках асфальт (например, в некоторых поздних произведениях Боровиковского). На Западе эта опасная для живописи краска применялась в XVIII веке значительно чаще и от нее сильно пострадали некоторые произведения Дж. Рейнольдса, Прюдона и других.

Зеленые: медные зеленые: ярь — венецианская, медянка и сибирская. Решетников называет их мало употребительными красками, применяемыми: первая для платья, вторая в водяных красках, третья в клеевой живописи и во фреске; теливерда (1, 2, 3) — зеленая земля — глинозем, окрашенный закисью железа, празелень; растительные краски — лаки: ирис-грин (2), зафт-грин (2) — соковая зелень.

Синие: ультрамарин натуральный из лапис-лазури (1, 2, 3), берлинская лазурь темная и светлая (1, 3)³; бергблау — голубец (1, 2, 3) — голубая краска, которую Решетников считает применяемой только «для водяных работ», горная синяя, минерал азурит — основная углекислая соль окиси меди, упоминаемая еще в трактате Ченнини. Крутик французский (1, 2), иногда под этим названием подразумевается индиго и заменяющие его европейские растительные краски лакмус и турнисса (2, tourne-sol), — они применялись главным образом в клеевой и миниатюрной живописи; «шмель» (2) — возможно, смальта, Решетников считает ее употреблявшейся в масляной живописи.

Черные: слоновая кость (1), черная земля (1), олонецкая земля (3), римская земля (3), кельнская земля, липа жженная (3), тушь (1) для рисунков, свечная сажа; вероятно, применялась и не упоминаемая в источниках XVIII века старая краска — виноградная черная.

¹ «Баканы» — растительные краски — лаки, чаще красные, окрашенные красителями марены, красного дерева и пр.; кармин окрашивался красителем животного происхождения из тли американского кактуса — кошенили.

² «Основательное и ясное наставление в миниатюрной живописи». Перевод с немецкого М. Агентов, 1765.

Желтые растительные краски — лаки, позднее на Западе обычно называемые стил де гренами, имеют более или менее ограниченную устойчивость к свету и пр.

³ Эта искусственная железо-синеродистая краска называется также «парижской синей», изобретена Дисбахом в 1704 г. и, видимо, получила быстрое распространение; изменяется и не терпит многих смесей. В пережженном виде применялась в качестве коричневой краски.

Список красок книги Решетникова содержит и указания на большую или меньшую стойкость тех или иных пигментов. В конце списка он указывает еще «грунт». Это «земляная коричневато-го цвета краска; ею мелко тертою на вареном масле грунтуют живописцы деревянные цки (доски.— А. Л.) и полотна для картин» и не являющиеся красками крымзу и пемзу. Первая «род белого купороса, ее примешивают по несколько в тертые краски для того, что она сушит оные скорее, а особливо бакан, который в сушке всех более длителен. Крымза, в какую бы краску положена ни была, цвет краски не повреждает. Ее также и в масле во время варения для того же кладут, чтобы скорее сохли тертые на нем краски». Вторая: «...род камня, который находят в большом количестве близ огнедышащих гор. Оною живописцы чистят грунтованные цки и полотна для картин».

Масла. В счетах Академии художеств 1758—1785 годов встречаются: «масло ореховое», «масло маковое» и «масло постное в краски». Под постным маслом обычно подразумевали любое растительное масло, употреблявшееся в пищу, которое в разных областях, в зависимости от произрастающих в них растений, дающих семена, из которых оно приготовлялось, могло быть разным. Теперь под «постным маслом» обычно подразумевается подсолнечное, но в XVIII веке оно было еще сравнительно мало распространено; Решетников называет «постным» конопляное масло. При почти полном отсутствии в счетах Академии упоминания льняного масла наиболее вероятно, что под «постным» надо понимать именно наиболее употребительное льняное масло, но окончательно этот термин остается все же невыясненным.

А. Решетников пишет, что все «краски, употребляемые в живописном художестве, должны быть терты на сыром маковом масле»¹, а в главе «О варении разных олиф» мы читаем: «Маслы, употребляемые к варению олифы, обыкновенное льняное, рыжиковое (?), конопляное и маковое; из них лучшее к варению чистой олифы бывает льняное, из которого и лаки масляные также варят»².

Масло варят в медном нелуженом котле для безопасности на открытом воздухе, добавляя в него свинцовые краски: белила, «литаргириум», то есть глет³, или сурик, иногда умбры или белого купороса⁴. В одном из рецептов указана пропорция — 12 золотников глета на штоф масла и рекомендуется положить еще две «облупленные и разрезанные пополам» луковицы. «Потом, снявши с огня, простудя, вылей в чистую бутылъ. Сия олифа, что более будет стоять, тем светлее и лучше может быть»⁵.

В другом рецепте рекомендуется варить масло три часа в «вольном жару» с растворенными в речной воде солью и квасцами; затем вылить в муравленое блюдо и, покрыв стеклянной банкой, выставить на десять дней на солнце, после чего процедить через полотно. Кроме того, Решетников приводит несколько рецептов о варке олифы с примесью смол.

¹ «Любопытный художник...», стр. 54.

² Там же, стр. 61.

³ «Серебряный» и «золотой» глет — кристаллическая, желтая окись свинца; в качестве желтой краски чаще применяется аморфная окись свинца — массикот.

⁴ Цинковый купорос — сернистый диоксид — см.: А. В. Винер, Материалы масляной живописи, 1950, стр. 421.

⁵ В действительности масло, простоявшее слишком долго, может прогоркнуть и стать хуже.

Решетников считает особенно необходимым отбеливать на солнце маковое и льняное масла для белил, которые иначе «делаются палевыми». Отбеливать рекомендуется в одних рецептах в открытых, в других — в закупоренных стеклянных сосудах. Первое можно считать более целесообразным для сырого, второе — для вареного масла.

При более длительном выстаивании на солнце масло очищается, так как загрязнения осаждаются на дно сосуда, отбеливается и особенно в незакупоренном сосуде частично окисляется кислородом из воздуха, уменьшается в объеме, уплотняется и быстрее сохнет. Такое уплотненное на солнце масло лучше вареного. От варки особенно со свинцовыми соединениями масло сильнее темнеет и со временем пересыхает, «стареет», становится хрупким. Вареные и уплотненные масла приближаются по оптическим свойствам к лакам, имеют больший блеск, и краски с ним несколько меньше жухнут, чем с сырым.

Мутное масло Решетников рекомендует выставлять на солнце, налив его в банку поверх процеженного отвара щавеля, что едва ли достигает цели.

В книге «Художника У.» мы читаем: «В ящике должен еще быть маленький жестяной ящик для разных масел, как-то для макового или для льняного вареного и сырого, кои очищенные выставкою оных на солнце для употребления бывают гораздо лучшими. Чистят же масло таким образом: наливают оного в банку и прибавляют сурику или мелкого свинцу, выставляют летнею порою на солнце и оставляют там до тех пор, пока находящаяся в оном нечистота совершенно опадает на низ»¹.

В «Лакировщике» мы читаем: «Масло для жирных фирнисов почитается нужнейшим и способнейшим льняное; в недостатке оного употреблять к тому ореховое и маковое, но они далеко не таковы хороши»². Его надо приготовить, чтобы оно получило «существо сушительное» и через самое же приготовление и делается из него то, что живописцы называют олифою или вареным маслом, на котором они растирают или разводят краски». Приготовление олифы состоит в изгнании из масла всех «жирных и водянистых частиц». Через сутки на масле должна образоваться пленка; если этого не происходит, масло еще не готово. Затем масло «надо еще белить как можно более, ставя его летом в свинцовых флягах на солнце»³. Чем старее льняное масло, тем лучше, так как оно осаживается и становится чище.

Таким образом, мы из всех приведенных источников узнаем, что в России в XVIII веке наибольшее распространение имело отечественное льняное масло, а также маковое, упоминаемые почти во всех источниках, реже ореховое и «постное», вероятно тоже льняное, и согласно указанию Решетникова, конопляное масло.

В противоположность западным источникам в русской литературе наряду с вареным указывается и сырое масло (Решетников, «Художник У.»). Подразумевалось ли под сырым маслом уплотненное временем или солнцем, в источниках не указано. Предпочтение, оказываемое в ряде источников льняному маслу («Лакировщик»), вполне правильно⁴.

¹ «Краткое руководство к познанию рисования и живописи...», стр. 120.

² «Лакировщик...», стр. 17.

³ Под действием свинца сосуда и тепла масло станет более сиккативным. Использование же непрозрачного сосуда будет препятствовать обесцвечиванию масла солнечным светом.

⁴ Например, согласно опыту Тейбера из 400 накрасок кракелюр образовался в пленке на маковом масле в 83, ореховом — 65, льняном — 5 накрасках.

Как особенности красочного слоя некоторых картин, так и характер их повреждений говорят о том, что и многие русские художники добавляли к масляным краскам растворы смол — лак, что подтверждается и литературными источниками.

В книге Архипа Иванова мы читаем: «Следует наблюдать, чтобы масла было немного в красках¹, а когда бы пожелал пишущий примешивать концом кисти, то сие подало бы удобное средство накладывать краски и пишущий смешивать их слегка».

Автор книги об исторической живописи художник Урванов также пишет о примеси лака к краскам. Состав лака, добавляемого к краскам, в источниках обычно не указывается и не мог быть нами определен.

Каждая краска (пигмент) должна быть стерта с маслом в определенной пропорции. Однако при работе это количество может оказаться недостаточным, особенно при жидкой лессировочной технике, принятой в XVII—XVIII веках и густых уплотненных маслах. Поэтому краску приходится еще разводить маслом, лаком, летучим маслом или той или иной комбинацией из этих разжижителей.

Преимущества примеси лака многими учеными (А. Рыбников, В. Оставальд, Д. Эйбнер) несколько преувеличиваются. При этом они отдают предпочтение лакам с твердыми смолами, другие — с более мягкими. Например, Эйбнер предпочитает твердые смолы *Solidharze*, янтарь и твердые ископаемые сорта копала в виде масляного лака². Примесь лака делает краску более прозрачной, глубокой и блестящей. Присутствие лака лучше защищает краску от сырости и газов (сероводорода). Смолы и летучие масла³, которыми растворяются мягкие смолы и разводятся масляные лаки, ускоряют высыхание и уменьшают разницу сроков, необходимых для высыхания различных красок. Благодаря испаряющимся эфирным маслам красочный слой сохнет более равномерно во всей толще. Это предохраняет от образования сседания-сморщивания, а в отношении некоторых красок — образования клакелюра-разрывов. За редкими исключениями при лаках с участием эфирных масел масляные краски желтеют меньше.

Мнение Эйбнера может быть принято лишь с некоторыми оговорками. Меньшее потемнение масляных красок с примесью лака, видимо, объясняется более равномерным процессом их высыхания, на что указывает Эйбнер, вероятно, главным образом благодаря примеси летучих масел. Смолы же, особенно твердые (янтарь и капал), едва ли могут препятствовать потемнению, напротив, как это видно из музейной практики, покровные лаки темнеют сильнее, чем масляные краски. В отношении устойчивости против сырости именно лаки из мягких смол на эфирных маслах, видимо, менее стойки, чем масляные, о чем свидетельствует явление побеления покровного лака при излишней влажности воздуха в залах музеев. Кроме того, красочный слой с более или менее значительной примесью лака обычно, видимо, менее эластичен, чем чисто масляный.

¹ «Понятие о совершенном живописце...», стр. 218. Несмотря на то, что этот правильный совет дается в литературе довольно часто, на практике избыток масла явился одной из главных причин повреждения картин XVIII в., например Рокотова. Способствовало повреждениям (кракелюры, разрывы, сседание) и широкое применение макового масла.

² Подробнее см. во вступительной статье А. А. Рыбникова к книге Э. Бергера «История развития техники масляной живописи», М., 1935, стр. 36—37 и во вступительной статье А. Н. Луещкой ко второму изданию той же книги, М., 1961.

³ Названия летучих масел Эйбнер не указывает. Оставальд называет тулуол, который старым мастерам не был известен.

На это обстоятельство в противоположность западноевропейским ученым, видящим лишь преимущества добавлений лака, указывает Ф. Ф. Петрушевский. На картинах, написанных с примесью лака на холсте, мы часто наблюдаем жесткий кракелюр с острыми краями «сетчатый» и «концентрический», а также сломы красочного слоя. Картины, выполненные с тем же связующим на твердой основе, особенно на металле или картоне, напротив, обычно имеют прекрасную сохранность, отсутствие сседания и какого-либо кракелюра. Лессировки с примесью лака и особенно сделанные на одном лаке из легких смол на эфирном масле легче всего могут быть повреждены при удалении потемневшего загрязненного покровного лака, часто имеющего тот же состав.

Избыток масла сверх нужной для каждого пигмента нормы вызывает сседание и кракелюр-разрывы, что встречается на многих картинах XVIII века. Процесс образования сседания-сморщивания красочного слоя и плывущего кракелюра еще не вполне выяснен. Обычно они образуются при избытке масла в красочном слое и иногда (особенно кракелюр) при повторных прописках по полусырому нижнему слою.

Кракелюр чаще встречается в темных тонах и таких красках, как, например, охра, требующая очень неопределенного количества масла, невысыхающий асфальт, медленно сохнувший крапак и, напротив, быстро сохнувший кобальт. До сих пор не выяснено, почему сседание-сморщивание чаще, хотя и не всегда, бывает в светлых тонах. При опытах в масле образуются не полые морщины, а «жгутики»¹. Напротив, на некоторых картинах кракелюр по морщинам сседания, например в портрете И. И. Воронцова работы Ф. Рокотова (ГТГ)², говорит о полых морщинах. Они имеют иной характер, чем от усадки холста при его промасливании (см. примечание 1 к стр. 63). Образование сседания и разрывов можно предположительно объяснить следующим образом: в процессе «высыхания» масло первоначально расширяется благодаря поглощению кислорода, а затем сжимается. Чем больше масла сверх нормы, тем эти явления происходят сильнее. Высыхание-твердение и окисление идет с поверхности. Образовавшаяся пленка еще задерживает высыхание в глубине. Благодаря этому моменты расширения и сжатия на поверхности и в глубине не совпадают. Можно предположить, что еще мягкая пленка, образовавшаяся на поверхности при расширении нижнего слоя, растянется. Затем, в момент сжатия нижнего слоя, она уже относительно затвердеет и не вернется к первоначальному состоянию. Благодаря этому образуются морщины-сседания. Если же расширение в глубине слоя будет происходить, когда верхняя пленка стала менее растяжимой, она разорвется, образуя кракелюр-разрывы. Они могут быть до грунта или нижнего слоя и имеют рваные, не острые края.

Устраняя опасность заболеваний от излишка масла, примесь лака далеко не всегда может исправить недостатки масла, его способность темнеть и пр., что и делает красочный слой менее эластичным³.

¹ См. рис. 1 и 2 в книге А. А. Рыбникова «Техника масляной живописи», М., 1934 и изд. 2, 1937.

² См. рис. 15 в книге А. А. Рыбникова «Техника масляной живописи».

³ Имеет значение и сорт смолы, определить который в картинах мы, к сожалению, не имеем данных. Наиболее эластична пленка мастикса, но она со временем очень желтеет; пленка дамары в источниках XVIII в. не упоминается, в цвете меняется меньше, но хрупка.

Летучие масла при хорошем качестве¹ могут помочь более быстрому и равномерному высыханию масляного красочного слоя и дают возможность избежать и при жидком письме сседания и разрывов, но зато способствуют пожуханию красочного слоя, делая его менее слитным, уменьшая количество связующего. Добавление к летучему маслу смол устраняет это неудобство, но такая смесь уже будет жидким лаком.

Все указанные явления помогают определить употребленное художником связующее.

Сседание и разрывы при не очень жидкой манере письма говорят о дурном качестве масла или повторных прописках по полусырому. Те же явления при жидком письме бывают вызваны избытком масла сравнительно с требующейся для каждого пигмента нормой: например картина Ватто «Итальянская комедия» (Музей изобразительных искусств), портрет И. И. Воронцова (ГТГ) и другие вещи Рокотова.

Особая прозрачность и эмалевая плавкость красочного слоя, часто сопровождаемые недостаточной эластичностью, ведущей в картинах на холсте к образованию резкого кракелюра, являются признаком примеси лака (портреты Бакуниных работы Левицкого, портрет Булахова работы Тропинина, все в ГТГ, и др.). На твердой основе примесь лака, видимо, кракелюра не вызывает. Это подтверждает картина Ланкре «Из повестей в стихах Лафонтена», выполненная на цинке (Музей изобразительных искусств). Та же прозрачность красочного слоя при кракелюре масляного порядка дает возможность предположить применение уплотненного масла, имеющего оптические свойства лака, или масляного лака без разведения его летучим маслом.

Лаки и растворители. Наибольшее количество сведений о лаках, естественно, содержит книга «Лакировщик», хотя в ней большое внимание все же уделено лакам, служащим не для покрытия картин, а для лакировок разного рода предметов.

В первой главе, заканчивая описания свойств, которыми должен обладать лак, автор пишет, что он должен быть в состоянии «придавать покрытым им вещам лоск и глянец, быть прочным, он не должен бледнеть, ни темнеть, после высыхания оставаться твердым и неизменным, ни мокрота, ни сырость, ни теплота, ни стужа, другие распускательные или какие бы то ни было вещи не должны его портить и вредить не мало». Он должен хорошо приставать, чтобы «не мог никак отшелушиваться». Он не должен иметь трещин «равно как лянть и делаться тусклым».

Основными растворителями служили винный спирт, скипидар и жирные масла. Рекомендуемые многими источниками «шпикень» и «лавендуловое», то есть спиковое и лавандовое масло, по мнению автора, «потреблять не нужно», но почему — не указывается.

«Масло для жирных фирнисов почитается нужнейшим и способнейшим льняное; в недостатке оно можно употреблять к тому ореховое и маковое, но они далеко не таковы хороши»².

«Надлежащим образом приготовленное вареное масло или олифа есть одна только жидкая материя, которая янтарю и копалу оставляет еще несколько прозрачности, и оные столь долго содержат в жидкости, доколе то потребно для употребления»³.

¹ Иначе они оставляют липкий смолистый осадок, способствующий потемнению. Обычно это, видимо, терпентинное масло второй перегонки. Изредка возможно применение спикового масла (в отчетах Академии художеств оно не упоминается).

² «Лакировщик...», стр. 17; см. продолжение этой цитаты в разделе о маслах, стр. 34.

³ Там же, стр. 18—19.

Терпентинное масло, или получаемая из него через дистилляцию эссенция, или так называемый скипидар¹, составляет одно только вещество, пригодное для фирнисов живописных и масляных². Ректифицированный скипидар или терпентинный спирт автор не рекомендует как слишком легкий.

Смолы. В главе «о густых и твердых материалах, употребляемых для составления лаков»³ автор перечисляет гумми — растительные клеи, растворимые в воде, гуммирезины, растворимые «в половине воды и в половине спирта»⁴, и резины или смолы, растворимые только в масле или спирте, из которых одни «жидки, но притом клейки, вязки и масляничны, как натуральные бальзамы, а другие сухи, кропки»⁵.

Из них практически применяются: элери, бензоэ или росный ладан, камфора, сандарак или можжевельная смола, мастика и терпентин. «Мастика бывает в продаже «мужская» и «женская»⁶, первая лучше, употребляется во все фирнисы, делает их плотнейшими и лишает чрезмерной сухости». Растворима в скипидаре, чем отличается от сандарака, которым часто фальсифицируется⁷.

Терпентин — «вязкая, липкая, клейкая, чистая и прозрачная смола, истекающая сама из кожи деревьев или испускаемая оттуда»⁸. Наиболее собирают ее с сосен терпентинного дерева и со всех почти деревьев, приносящих шишки⁹. Перевозимый с острова Хио и собираемый с терпентинного дерева всех прочих лучше, но редко к нам привозится чистым. Сей и венецианский для фирнисов лучше всех прочих; но за дороговизну оного употребляют по нужде и другие хорошие терпентины.

«Впрочем, терпентин служит знаменитейшей вещью при составлении фирнисов и употребляется почти во все как спиртовые, так и масляные и скипидарные лаки или фирнисы». «Наиглавнейшее его преимущество состоит в том, что он делает их ясными и прозрачными и соединяет все их части». «Со всем тем имеет терпентин за собою худое то, что сообщает всем фирнисам несколько своего желтого колера».

Из терпентина получается простая смола — канифоль, «употребляемая лишь для плохих фирнисов для дешевых вещей».

Под названием «земляные смолы» автор понимает не минеральные, а ископаемые смолы — янтарь и копал¹⁰.

¹ В документах Академии также упоминается скипидар.

² См. «Лакировщик...», стр. 19. Это противопоставление дает основание думать, что автор считал масляные лаки малоупотребительными для живописи.

³ Там же, стр. 22—36. В основном эта глава является переложением соответствующей главы книги Ватена, упомянутой выше.

⁴ Там же, стр. 24.

⁵ Там же, стр. 25.

⁶ Этот термин встречается и в других старинных источниках, но значение его неясно. Ватен (изд. 1823 г., стр. 222) называет лучшей «мужскую» в зернах (*en larmes* — в слезках).

⁷ На самом деле сандарак также растворим в скипидаре, но в меньшей степени, чем мастика (Ватен, изд. 1823 г., стр. 223).

⁸ В противоположность этому так называемый русский скипидар добывается специальной обработкой дерева смолистых пород.

⁹ На самом деле порода дерева имеет значение, чем и отличались «венецианский» — из смолы пиний, «Страсбургский» — из смолы пихты, растущей в Вогезах, и т. п., о которых дальше пишет автор. В России к ним приближается смола сибирской лиственницы.

¹⁰ См. «Лакировщик...», стр. 34—36; Ватен, изд. 1823 г., стр. 226—228.

Обе смолы растворимы только после обработки и лишь в горячих маслах, что еще желтит их. Поэтому янтарь малоприменим для живописи или употребляется только в темных тонах. Копал¹—светлее и применялся сравнительно чаще, но (особенно твердые сорта) обычно не в качестве покровного лака, а для примеси к краскам. Его желтоватый оттенок мешал его применению в белых и синих красках, но не являлся серьезным препятствием в теплых тонах, особенно более темных. Его трудная растворимость делала его малоприменимым в качестве покровного лака, который в случае потемнения надо иметь возможность удалить¹. При добавлении к краскам это было, напротив, скорее достоинством, так как уменьшало опасность повреждения сделанных на нем лессировок при удалении покровного лака.

Старые и новые картины рекомендуется покрывать лаком из восьми золотников перувианского бальзама, растворенных в одном фунте накрепчайшего винного спирта. Если лак на старой картине испортился, «должно наперед чистить спиртом и при помощи онго весь прежний лак спускать с них долой»².

В другом рецепте лака для старых картин³, 1 фунт гарпиуса, 16 золотников можжевельной смолы, 8 золотников терпентина и 16 золотников льняного масла растапливаются и варятся на малом огне при помешивании.

Для «лака, коим покрытые вещи кажутся как будто под стеклом»⁴, надо « $\frac{1}{2}$ фунта чистого гумми копала, 6 лот чистой мастики, отборного белого ладана 3 лота помельче истолочь». Затем «положи в склянку; налей на то $1\frac{1}{2}$ фунта чистейший олифы и, закупорив крепко, поставь на две недели в умеренно теплое место, побалтывая по временам склянку. Когда увидишь, что большая половина разошлась, то налей туда фунт самого чистого и старого льняного масла, закупори опять склянку покрепче и дай еще стоять сутки двое в горячем песке. После этого процеди сквозь чистую холстину»⁵.

«Лак, который скоро сохнет»⁶, готовится из равных частей ладана и можжевельной смолы с терпентином, растапливаемых на огне.⁷

«Лак прозрачный»⁷. «Взяв равную часть мастики и сандараку, вымой их в щелоку и, смешавши вместе, всыпь в чистую и высушенную склянку и налей крепким спиртом столько, чтобы он стоял выше смол на палец; после того склянку ту, закупорив пробкою, болтай беспрестанно до тех пор, покуда все разойдется. Когда же все разойдется, влить туда немного бальзама копайва и поболтавшись еще поставить в тепло, только не на горячее место, где оной лак устоится и будет готов к употреблению».

¹ Копал существует несколько сортов, наиболее твердые из них ископаемые растворимы лишь путем растапливания в горячем жирном масле после превращения в порошок. Ватен (назв. изд. стр. 226) отличает «восточный» из Индии и из «Новой Испании» и из дерева, растущего на Антильских островах и Каенне. Более мягкие, легко растворимые сорта копала применялись и продолжают применяться и для покровных лаков.

² «Лакировщик...», стр. 83—84. Не удивительно, что при подобных методах картины часто бывают повреждены, особенно в местах лессировок, часто сделанных на лаке.

³ См. там же, стр. 84; почти тот же рецепт приведен вновь на стр. 98—99.

⁴ «Лакировщик...», стр. 115.

⁵ Растворение смол в теплом месте и в горячем песке, а не непосредственно на огне имеет большие преимущества, так как лак получается более светлым, но янтарь и твердые сорта копала так растворить едва ли возможно.

⁶ «Лакировщик...», стр. 98.

⁷ Там же.

Тот же лак без сандарака «прозрачен, но не так крепок». Спирта лить меньше, если нужно разбавить; бальзам кладется, чтобы лак не трескался, «глянец поверх лаков бывает более от мастики и сандарака»¹; чем материалы и сосуды чище, тем чище и лак. Смолы моют в жидком щелоке, сваренном с равными частями извести, из поташа или обыкновенном.

В большинстве других рецептов говорится о лаке для лакировки предметов быта.

В книге Решетникова «Любопытный художник...» также приведено несколько рецептов масляных (в главах об олифе) и других лаков. Как и в «Лакировщике», говорится о необходимости предварительной промывки смол, так как из нечистых смол получается мутный лак, и дается список смол.

Для картин рекомендуется лак из мелкоистолченных $\frac{1}{4}$ фунта мастики, $\frac{1}{8}$ фунта сандарака и трех золотников копала, которые заливают крепчайшим спиртом² и ставят в крепко закупоренной склянке на три дня в печь, взбалтывая четыре раза в день. Когда почти все растворится, лак процеживают. Для того чтобы лак не трескался, прибавляют еще «с обыкновенный орех» камфоры.

Другой лак готовится из 24 золотников гуммиэлемы, которые заливают скипидаром и ставят на ночь на горячую печь; затем в него вливают разогретые на огне полфунта терпентина, все взбалтывают и ставят на печь еще на двое суток.

«Художник У.» (Урванов)³ рекомендует в упомянутой выше книге лак следующего состава: самая чистая мастика промывается щелоком, сушится на оберточной бумаге и в чистой склянке заливается на палец чистым, белым скипидаром, и прибавляется кусочек камфоры «величиною с обыкновенный кусок сахару в чайную чашку полагаемый», а для ускорения высыхания «несколько крымзы, то есть белого купороса», «а иные прибавляют еще венецианского терпентина». Для растворения ставят в теплое место, или взбалтывают, или разогревают на пламени свечи.

В счетах Академии, которые являются одним из наиболее надежных доказательств практического применения тех или иных материалов, никаких лаков или их составных частей, кроме «терпентину венецианского», нам, к сожалению, не встречалось.

Художественные принадлежности. В упомянутых нами книгах перечисляются и необходимые художнику принадлежности. Наиболее обстоятелен их список у А. Решетникова⁴, который приводит и гравюру с их изображением (см. илл. 6). В главе «О принадлежащих для живописной работы инструментах»⁵ упомянуты: мольберт, муштабель из твердого дерева с костяным шариком, палитра овальная или четырехугольная из твердого дерева (из пальмы, бакаута, орехового и др.), «мастихин стальной весьма гибкий, варшитель — продолговатый ящичек, сделанный из жести. Он разделен надвое, в одной половине держат маковое сырое масло, в котором живописец обмакивает замаранные в красках после работы своей кисти, и обшмыгивает о раздел ононого ящичка в другую половину и тем чистит кисти»⁶.

¹ См. «Лакировщик...», стр. 116.

² В спирте растворимы лишь более мягкие сорта копала.

³ «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода...». Худ. У., 1793, стр. 121—122.

⁴ «Любопытный художник...», стр. 39.

⁵ «Любопытный художник...», стр. 33—41.

⁶ Там же, стр. 39.

Плита «из самого крепкого дикого камня, а не мраморная, и притом весьма гладкая»¹; курант тоже из твердого камня. На мраморной плите тертые краски теряют свой цвет.

Шпатель — гибкая планочка из пальмового, букowego или другого твердого дерева. По словам «Художника У.»², еще палочка «для поддержания руки во время писания». *Ящик* для красок.

Кисти «Художник У.» упоминает «щетиные и хорьковые»³ кисти разной величины. Флейц, по словам Решетникова, это «кисть, сделанная из барсучьей шерсти, мягкая, пушистая и ровная, ею слегка по поверхности притушевывают живописцы проложенные краски или сравнивают колера»⁴. «Художник У.» указывает, что флейц применяется «для сбивания и стушевывания воздуха».

К этому списку «Художник У.» добавляет, что для перевода рисунков (припорохом) должна еще иметься тряпочка с мелко истолченным мелом, что называется «павзой». «В ящике еще должен быть маленький жестяной ящик для разных масел»⁴.

Решетников приводит и изображение художника за работой. Еще лучшее изображение мы имеем на картине И. Фирсова «Юный живописец» (см. илл. 7), на которой мы видим стоящий перед художником мольберт с загрунтованным охрой холстом с начатым портретом. Рисунок сделан мелом, подмалевок — в трактовке тела и нейтральных тонов — светлотеневой в коричневых тонах, в одежде частью цветной, светлый. В руках у художника палитра и кисти. Справа на переднем плане стоит ящик с красками, слева в глубине — подвижной манекен.

В книжке, изданной Басиным, указывается, что кистей должно быть не менее двух дюжин, «дабы для каждой краски кисть была; чтоб той кистью, которой уже одну какую краску брал, другой не касаться и во время работы за недостатком кистей вычищать не должно, ибо как бы чиста кисть ни показалась, но поспешая в том, усмотреть будет не можно, что она не совсем будет чиста и, краску одну с другою смешавши, работу испортит»⁵.

Те же большие и малые хорьковые, «бели» и щетиные кисти — в четыре, три, два и одно перо, шпатели роговые и мастихины стальные, свиные пузыри под краски, палитры и перочинные ножи упоминаются и в счетах Академии.

Для большого удобства изображения одежд и драпировок портретистами применялись подвижные манекены в натуральный рост, а историческими живописцами — маленькие манекены и глиняные фигурки⁶. Для изображения пейзажей употреблялись «диоптра»⁷ и рама с нитками, натянутыми в виде сетки, что говорит о том, что предварительные этюды выполнялись художниками XVIII века непосредственно с натуры.

Основным технологическим дефектом масляной живописи XVIII века был избыток масла в красках, его дурное качество (например, применение способствующего

¹ «Любопытный художник...», стр. 39—40.

² «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода. Художник У.», 1793, стр. 43.

³ «Любопытный художник...», стр. 37.

⁴ Там же, стр. 120.

⁵ «Способ, как в три часа неумеющий может быть живописцем...», стр. 46.

⁶ «Краткое руководство...», стр. 125—126 и дела Академии 22/1802 и 37/1804.

⁷ Там же, стр. 126.

кракелюр-разрывам макового масла) и злоупотребление сиккативами (главным образом свинцовыми). Напротив, добавление к краскам лака давало в общем благоприятные результаты. Иногда встречается недостаточно эластичный грунт. В XVIII веке был изобретен ряд новых красок — берлинская лазурь, хромовые желтые и оранжевые, цинковые белила, — но в XVIII веке из них получает распространение лишь первая. Вместе с тем из приведенных списков красок видно, что в XVIII веке все же были в ходу, главным образом в миниатюре¹, но отчасти и в масляной живописи такие непрочные краски, как аурипигмент, легко выгорающий кармин и другие нестойкие органические краски-лаки. Однако во многих источниках указывается их непрочность и дается совет или избегать их совсем, или, употребляя их, принимать особые меры предосторожности. Это говорит о достаточном знакомстве художников со свойствами употребляемых ими материалов и известном внимании к технологическим вопросам, постепенно исчезающим в XIX веке. Асфальт, причинивший столько бед в западноевропейской живописи XVIII века (Рейнольдс, Прюдон), применяется в это время в России еще редко, например в отдельных, очень немногих произведениях Левицкого и Боровиковского.

ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ РУССКИХ ПОРТРЕТИСТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

ТЕХНИКА Ф. С. РОКОТОВА (1735—1808)

Во второй половине XVIII века в России мы встречаемся с вполне зрелым искусством, не уступающим Европе в мастерстве. Одним из наиболее одаренных живописцев того времени был Ф. С. Рокотов. Своеобразие фактуры его живописи, или, как говорил в XVIII веке, «кисти» определяется очень рано. Уже в портретах Петра III (1750-е годы, ГРМ) и вел. кн. Павла Петровича в детстве (1761, ГРМ) мы видим характерные четкие длинные рокотовские мазки, фиксирующие вибрацию света. Слегка дугообразные параллельные мазки очерчивают разрез глаз, обычно слегка удлиняя его (см. илл. 10). В одних вещах краска становится тоньше, делается жидкой и прозрачной, а в других, напротив, более плотной. При этом обе манеры своеобразно переплетаются: сравнительно густая крошущая краска с четким мазком, типичная для раннего периода, встречается и в более поздних портретах: Е. Н. Орловой (1779, ГТГ) и вел. кн. Александра Павловича в детстве (начало 1780-х годов, ГРМ).

Грунт почти всегда остается сравнительно темным (сиена, умбра, темная и красная охра). Иногда цвет нижнего слоя отличался от верхнего: нижний был клеевым, а верхний масляным². Цвет грунта во многих случаях просвечивает сквозь тонкие лессировки и определяет в качестве основного или дополнительного тона общую тональность картины. В основном Рокотов применял среднезернистый холст прямого плетения, изредка мелкий. По бортам прямоугольных портретов Рокотов делал обводку охрой, встречаю-

¹ См. краски, указываемые в книге Мих. Агентова.

² См. главу о материалах; результаты исследования грунтов Рокотова, стр. 31.

щуюся и на произведениях его учеников. Жидкая краска часто имеет признаки избытка масла. Это является главной причиной плохой сохранности большей части картин Рокотова¹.

В большинстве произведений тонкий красочный слой с преобладанием лессировок лишь слегка уплотняется в тонкой корпусности светов. В бликах золота, драгоценных камней и светов кружев он несколько плотнее. Рокотов мало пользуется дополнительными тонами. Легкие полутени лица чуть холоднее золотистых теней и обычно имеют сероватые, а не зеленоватые и голубоватые оттенки. Благодаря лессировкам (часто по просвечивающему грунту) тени все же легки и прозрачны. В голубых одеждах света иногда контрастируют с коричневыми тенями. Золотистый сумрак фона, обычно исполненный темно-коричневыми или оливковыми лессировками по просвечивающему грунту, окутывает очертания фигур в мягкое сфумато. Нервный и свободный живописный мазок передает глубину и округлость формы, не выписывая ее деталей. Только в прическе длинные, четкие, плавно изгибающиеся мазки следуют тому направлению, в котором лежат волосы. Длинный мазок на границе теневой и освещенной части лба и на переносице ломается в характерную зигзагообразную линию. Обычно не выписывая деталей аксессуаров (исключение составляет трактовка цветка в портрете Санти и «колючки» тюля в более поздних портретах), свободные мазки передают мерцание золота, драгоценных камней и легкость кружева, не давая его рисунка.

Легкость и свобода мазка придают произведению Рокотова особую живописность.

Рокотов, по словам современников, работал очень быстро². Он умел уловить сходство, не выписывая мелких внешних деталей. Тонированный грунт давал основной полутон, лессировки углубляли тени, а свободные мазки светлой краской передавали цвет и свет освещенных частей. В ранний период коричневый грунт (красная и темная охра, умбра) обычно еще не просвечивает через сравнительно плотный слой краски. Часто с примесью белил написаны и теневые полутона светлых цветов. Это придает некоторым вещам чуть белесоватый оттенок, свойственный также некоторым особенно ранним произведениям Н. Никитина, а также Токке и Ротари. Малопрозрачны светлые довольно яркие, но холодные краски трех вариантов портрета Екатерины II в профиль³ (1763). Еще не по-рокотовски тщательно следует послушный мазок рисунку деталей аксессуаров.

Вполне индивидуальна фактура двух портретов Павла I в детстве (1762, ГРМ; илл. 11). Светлые, холодноватые серебристые тона потребовали кроющей краски с примесью белил (при темном грунте). Полутени лица и голубой костюм выполнены малохарактерным для Рокотова приемом лессировок по корпусной подготовке; вместе с тем сквозь тонкие лессировки фона на втором портрете уже просвечивает грунт, контрастируя с плотной корпусностью светов. Мазки густой краски четки и ясны не только в светах, но и в подмалевке полутонов. Длинные мазки свободны и живописны и не всегда

¹ На ряде картин Рокотова имеется сседание красочного слоя, во многих случаях вызвавшее образование осыпей и многочисленные чинки.

² Н. Струйский пишет, что Рокотов кончал портреты в три приема и «почти играя» достигал сходства. (Сочинения Николая Струйского, Письмо академику Рокотову. См. в книге А. В. Лебедева: «Рокотов», М., 1941, стр. 39, 40, 45.)

³ На экземпляре ГТГ в лиловом платье, в музеях Гатчинского дворца, афинские Павловского — в зеленом, Алушкинского дворца — в голубом.

следуют форме. Немного массивные удары подчеркивают блики. Типичные длинные слегка дугообразные мазки очерчивают веки. Несколько жестковатая техника затруднила Рокотову реалистическую передачу нежной детской кожи и мягкости меха горноста. В тех же тонах крошущей, но несколько менее густой и массивной краской написан портрет Д. М. Голицына (1760, ГТГ).

Уже совсем иначе, тонкой жидкой краской с просвечивающим в тенях и фоне грунтом, исполнены портреты А. М. Римского-Корсакова и В. А. Майкова (ок. 1765, ГТГ). С этого времени цвет грунта начинает играть у Рокотова очень значительную роль. Просвечивая сквозь тонкие лессировки, он является основным полутоном картины, определяя собой их теплую золотистую или слегка красновато-коричневую гамму и контрастирует с голубыми и зелеными тонами кафтанов, платьев и лент. Рокотов варьирует цвет грунта в зависимости от красочной композиции своих картин, предпочитая умбру и темную охру для женских и юношеских портретов и натуральную и жженую сиену для мужских. Как правильно замечает А. А. Рыбников¹, эта коричневая грунтовка, а в некоторых случаях подготовка, проступила в настоящее время несколько сильнее². Грунт, тонированный сиеной, просвечивает сквозь темные серо-зеленые лессировки фона и коричневатые лессировки теней лица Майкова, подчеркивая общую теплую тональность картины. Тонкая и жидкая краска при отсутствии повреждений от избытка масла позволяет предположить, что Рокотов, разбавив его летучим маслом, применил масляно-смоляное связующее. Мазок жидкой краски потерял четкость и рельефность, но сохранил свободу и живописность.

Еще тоньше, прозрачнее и вместе с тем более свободным, живописным и четким, как в акварели, мазком исполнен портрет А. М. Обрескова (1777, ГТГ; илл. 9). Портрет, вероятно, написан в два-три, а может быть, в один сеанс. Коричневый грунт просвечивает сквозь тонкие лессировки фона, теней лица и волос, контрастируя с голубовато-зеленым кафтаном, исполненным тонкими голубовато-зеленоватыми лессировками по тонкому крошущему светло-голубому подмалежку. Крошущая краска сохранилась лишь кое-где в светлом подмалежке кафтана, в киновари лент и световых прописках.

Тонкая жидкая краска очень прозрачна и, видимо, разбавлена летучим маслом с лаком. Вся энергичная свободная техника подчеркивает своеобразие некрасивого смуглого, немного грубоватого лица. Парный портрет В. А. Обресковой (1777, ГТГ) и два портрета Н. Е. и А. П. Струйских (1772, ГТГ), в которых краски были разбавлены маслом, вызвавшим сседание, очень плохо сохранились и испещрены многочисленными чинками, частью вызванными осыпаниями. То же можно сказать и о портретах Ив. Ил. и Ил. Ив. Воронцовых (конец 60-х годов и первая половина 70-х, ГТГ). Особенно резко сседание выявлено в портрете младшего — Ил. Ив. Воронцова (в розовом).

Совсем иначе исполнен относящийся приблизительно к тому же времени овальный портрет Екатерины Николаевны Орловой, рожденной Зиновьевой (1779?, ГТГ). Краска становится гуще и несколько напоминает произведения первого периода. Незначительность признаков повреждений от избытка масла вместе с легкой, слегка эмалевой про-

¹ «Фактура классической картины», 1927, стр. 8.

² От некоторой способности «проступания» со временем железистых красок, как болус у болонцев, ослабление крошущей силы белил и изменения коэффициента преломления лучей пленкой льняного масла (см. также, стр. 12).

зрачностью говорят о примеси лака¹ или хорошего уплотненного масла. Сравнительно плотная краска преобладающих в этом портрете светлых скорее холодных тонов почти скрывает тонированный умброй грунт, лишь кое-где просвечивающий сквозь лессировки темных тонов. Тонкие, прозрачные лессировки по светлой корпусной подготовке окрашивают в слегка зеленоватый тон почти белое платье и придают слегка зеленоватый оттенок полутеням и чуть фиолетовый — некоторым теням лица. Тонкие, длинные, свободные и динамичные идущие вверх мазки светлой и темной краски по коричневатому грунту или лессировочной подготовке придают своеобразное «вихревое» движение высокой прическе. Мазок относительно густой краски, особенно в одежде, четок и ясен (даже в подмалевке), просвечивая сквозь лессировки, он становится несколько более плавким в лице. Длинные, прямые, зигзагообразные мазки перекрещиваются в световой части лба и груди, образуя причудливые крючки в фоне. Уверенно и свободно передает кисть индивидуальные особенности красивого молодого лица. Интересно сравнить этот портрет с копией, сделанной с него Левицким. Грунт стал более светлым, холодным, слегка зеленоватым. Разбавленная лаком краска — более жидкой и блестящей (типичная для Левицкого в 80-х годах). Подчеркнуты зеленоватые оттенки в полутенях лица. Менее индивидуально написано лицо. Вместо отдельных ударов, передающих искры драгоценных камней орденового знака, — более детальная выписка. Мазок стал менее четким и уверенным, более коротким и путанным. Исчезла динамика мазков прически. Только мазки, очерчивающие глаза, слегка сохранили рокотовскую манеру.

Тоньше и прозрачнее написано лучшее из произведений Рокотова — портрет В. Е. Новосильцевой (1780, ГТГ; илл. 10 и 12). Легок и нежен не имеющий рельефа, но все же заметный мазок тонкой, умеренно жидкой краски в лице, дающий тончайшую игру перламутровых оттенков. Еще более свободен и четок мазок в световых прописках и в тонком светлом корпусном подмалевке полутеней платья. Он передает как игру света, так и объемность формы, не подчеркивая мелких деталей рельефа. Прозрачные лессировки, как обычно у Рокотова, смягчают белизну платья, придавая ему теплые сероватые оттенки, оживляемые голубым бантом. Контур смягчен живописностью слегка ступенчатых мазков, а не флейцеванием. Золотистый сумрак фона (темные лессировки по просвечивающему коричневому грунту) окутывает фигуру характерным для Рокотова сфумато.

В портрете П. Н. Ланской (1790, ГТГ) мы встречаемся с масляным красочным слоем (без примеси раствора смол-лака), с его меньшей прозрачностью и признаками сседания. При светлой тональности картины, в которой нет даже обычной для Рокотова легкой приглушенности белого цвета платья более темными лессировками, эта крошущая краска вполне уместна. Тонкие лессировки теней тела, платья и волос прозрачны и лишь слегка углубляют золотистый тон просвечивающего грунта. Мазки местами сравнительно густой, тонкой корпусной кладки светов очень четки. В трактовке тюля, как обычно в поздний период, — мелкие колечки.

В портрете гр. Е. В. Санти (1785, ГРМ) жидкая краска вновь становится более прозрачной и при отсутствии сседания позволяет предположить примесь лака. Портрет

¹ Здесь, как и в дальнейшем, мы для простоты применяем слово «лак», имея в виду растворы смол в летучих или жирных маслах, разведенные летучим маслом, а не уплотненное масло без добавления смол, являющееся «лаком» в более широком смысле (олифа).

отличается сравнительно большой красочностью сопоставления зеленого платья, розовой косынки и желтых цветов, хотя все эти контрастные краски взяты в мягких неярких оттенках. Легкие отзвуки этих тонов мы встречаем в прозрачных лессировках румянца щек и слегка зеленоватых полутеней лица, переходящих в коричневатые тона теней. Тонкие лессировки, оставленные главным образом в бороздках по движению кисти, слегка усиливают интенсивность цвета светлого, чуть розового, тонкого корпусного подмалева косынки. Платье исполнено зелеными лессировками по более теплой желтоватой и коричневатой подготовке. В тенях сквозь тонкую краску местами слегка просвечивает грунт. В лице мазок жидкой краски становится малозаметным, слегка выделяясь в освещенных прядях волос. В одежде более четкий большей частью идущий по форме мазок подмалева подчеркнут последующими лессировками. С необычной четкостью прорисованы детали (цветы). Их слегка графичный характер контрастирует с общей мягкой живописью портрета.

Совершенство техники Рокотова так же индивидуально, как и все его творчество. С технологической стороны его методы не безупречны: не всегда хорошо приготовленный грунт и недостаточно плотный холст ведут к преждевременному обветшанию (например, портреты Ив. Ил. и Ил. Ив. Воронцовых, 1765, ГТГ). Избыток масла или его дурное качество в жидком красочном слое вызывает сседание (главная причина плохой сохранности многих картин Рокотова). Бесчисленные записи скрывают от нас то немногое, что сохранилось от портретов друзей Рокотова Струйских. В портрете Ил. Воронцова (и многих других) сседание нарушает все особенности рокотовской фактуры. Зато, применяя какой-нибудь подчас простой прием, Рокотов умеет использовать его по-своему. Он в совершенстве использует тонированный грунт. Просвечивающий сквозь тонкие лессировки цвет грунта окутывает персонажи Рокотова прозрачным золотистым сумраком, усиливая легкость теней. По контрасту с коричневым грунтом голубоватые и зеленоватые тона кажутся более звучными.

Своеобразна фактура Рокотова. Он умеет использовать технику для усиления психологической выразительности своих портретов. Однако эта выразительность, усиливающая привлекательность произведения, несколько однообразна. Она типична для Рокотова, но не передает внутреннюю характеристику его моделей.

ТЕХНИКА Д. Г. ЛЕВИЦКОГО (1735—1822)

Реализмом своих портретов Левицкий превосходил лучших из работавших в России иностранцев, но у него нет ни уверенности их техники, ни легкости кисти Рокотова. Сбивчивые, путанные, часто неуверенные мазки и многочисленные правки и счистки говорят о том упорном труде и длительных исканиях, путем которых Левицкий достигал «нежности» одних и «остроты» других своих произведений. Если у таких художников, как П. Ротари, О. А. Кипренский, К. П. Брюллов, упорный труд, затраченный на достижение мастерства еще в детстве, нам не виден, а их произведения кажутся исполненными уверенно и легко, то у Левицкого при внимательном рассмотрении мы видим эту упорную работу в самих произведениях.

Левицкий пользуется классическим техническим каноном очень свободно. Во многих его радостных, насыщенных светом произведениях, написанных в светлых и нежных

тонах, преобладает корпусное письмо, к которому Левицкий прибегает и в полутонах светлых цветов. Один из излюбленных приемов Левицкого — лессировки по светлой корпусной подготовке. Прием этот, широко использованный величайшими мастерами прошлого (Тициан, Рембрандт и другие), имеет большие оптические преимущества¹.

Левицкий, видимо, вполне сознательно подходит к вопросам техники живописи. Недалеком именно «почтеннейшему благоприятелю и другу Дмитрию Григорьевичу Левицкому» посвящает свою книгу автор «Лакировщика...».

Техника Левицкого чрезвычайно разнообразна: ему чужда классическая педантичность, однообразие и сдержанность Ротари. Плотная корпусность световых пятен контрастирует в его произведениях с тонкими лессировками в тенях. Мазок его густой краски иногда четок даже в некоторых женских и детских портретах, например М. А. Дьяковой (1778, ГТГ), девочек Воронцовых (ГРМ), или же, напротив, становится почти невидимым, сливаясь в блестящую эмалевую поверхность. Техника Левицкого не остается одинаковой, а эволюционирует вместе во всем характером его творчества. Меняет свою технику Левицкий и в зависимости от характера своих произведений. Самый реалистический и объективный из художников XVIII века, Левицкий отдает дань вкусам галантной эпохи и той среды, которую ему приходилось изображать главным образом в стереотипной улыбке, иногда несколько манерно изящных позах и блестящем изображении «околичностей», но остается реалистом в правдивом и индивидуальном изображении лиц. Исключение составляют лишь торжественные полуаллегорические портреты стареющей императрицы, но последние воспринимаются скорее как символ определенной идеи, чем как правдивый индивидуальный портрет².

В своих разнообразных портретах Левицкий пользуется техникой как одним из средств индивидуальной характеристики модели и подчеркивает разницу между интимным и официальным портретом. Левицкий достигает исключительного технического совершенства в реалистической и необычайно художественной передаче аксессуаров. Он с любовью изображает красоту переливов парчи и шелка, блеск драгоценных камней и легкую пену кружев, но в то же время в лучший период своей деятельности всегда умеет подчинить эти аксессуары реалистической передаче индивидуального человеческого образа.

Левицкий работал на среднезернистых холстах прямого плетения, изредка прибегая в 80-х годах к мелкозернистым (портреты супругов Бакуниных, ГТГ) и сравнительно крупнозернистым холстам (портреты супругов Митрофановых, ГРМ).

Как и большинство художников XVIII века, Левицкий применял тонированный грунт, отнюдь не относясь к нему как к безразличной нейтральной поверхности. Для Левицкого цвет грунта — отправная точка построения колорита картин, и он варьирует его в зависимости от красочной композиции своих произведений. В противоположность Рокотову цвет грунта у Левицкого сравнительно редко является основным полутоном

¹ См. на стр. 37 замечание Арх. Иванова о том, что на светлом подмаевке краски приобретают «подобный стеклу блеск и прозрачность».

² Напомним оду «Видение Мурзы» Г. Р. Державина, написанную по поводу портрета Екатерины II работы Левицкого, и взгляды теоретиков XVIII в. на цель подобных портретов (см. Н. Н. Коваленская, Русское искусство XVIII в.; а также взгляды, высказываемые о портретах вообще, в книге Архипа Иванова, упомянутой выше (стр. 23—24).

картины; чаще Левицкий строит свой колорит по принципу дополнительных тонов. Цвет грунта не доминирует в его картине, просвечивая сквозь прозрачные лессировки, а контрастирует с наложенной на него плотной кроющей краской, усиливая ее интенсивность¹. Левицкий строит бело-розовый перламутр своих телесных тонов на серо-зеленом грунте (портретов М. А. Дьяковой (1778), А. Давии и супругов Бакуниных, (1782, все в ГТГ) и противопоставляет тонировку охрой голубому кафтану Я. Е. Сиверса (1779, ГТГ). Оттенки грунта Левицкого очень разнообразны, преобладает тонировка светлой и темной охрой; несколько реже встречаются зеленоватая охра или серые, серо-зеленые (зеленая земля) и оливковые грунты (портрет А. Давиа, 1782, ГТГ), и, наконец, в виде исключения красноватая охра (портрет Е. А. Воронцовой, ГРМ) и умбра (например, портреты воспитанниц Смольного института А. П. Левшиной, Нелидовой, ГРМ). Левицкий, видимо, применял как смешанные, так и клеевые грунты². Слишком плотные, недостаточно эластичные грунты встречаются у Левицкого довольно часто, главным образом в начале 80-х годов (портреты У. Мнишек, Бакуниных, ГТГ), вызывая резкий крупносетчатый кракелюр.

Прибегая то к густой, то к жидкой и плавкой краске, Левицкий значительно разнообразил связующее. Жидкая манера письма при отсутствии повреждений от избытка масла позволяет предположить в ранних произведениях Левицкого (1769—1773), таких, как портреты М. Н. Кречетникова³, П. А. Демидова (1773, ГТГ), добавление лака с летучим маслом. В большинстве портретов смолянок, написанных той же жидкой манерой, наблюдается плывущий кракелюр, сседание и пр. от избытка или дурного качества масла. Сочетание оптических свойств «лакового» красочного слоя с повреждениями, характерными для масла, говорит о применении вареного, уплотненного масла⁴ (портрет Нелидовой, Левшиной и др., ГРМ).

Произведения конца 70-х годов написаны более густой, «сухой» краской без избытка связующего. С 1780 года краски Левицкого становятся все более и более жидкими. За исключением портрета М. А. Львовой (1881, ГТГ), исполненного жидкой, но сравнительно матовой не очень прозрачной краской, имеющей явные признаки избытка масла (сседание), почти все произведения Левицкого 80-х годов имеют типичную блестящую плавкую эмалевую поверхность очень прозрачного красочного слоя, свидетельствующего о добавлении к краскам лака. Отсутствие повреждений от избытка масла и крупный жесткий кракелюр с острыми краями некоторых из них (портреты Бакуниных и др.) также говорят о лаковом красочном слое (добавлении растворенных в эфирном масле смол), так как ввиду его меньшей эластичности идущий от грунта кракелюр выявляется при нем сильнее.

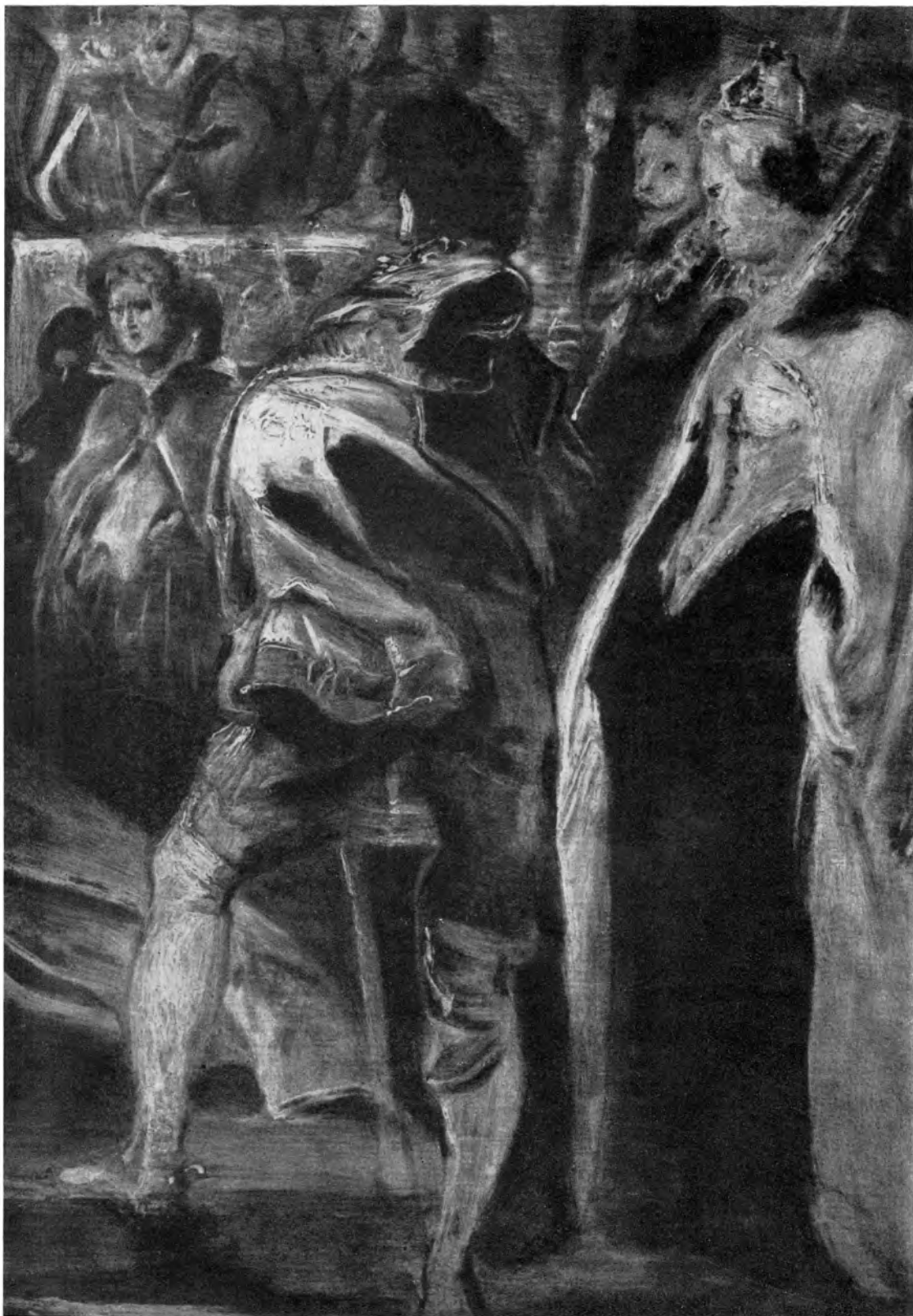
В 90-х годах, сохраняя ту же жидкую технику, Левицкий чаще прибегает к добавлению масла, и многие произведения этого периода имеют повреждения, вызываемые избытком масла в красочном слое. Сочетание их с оптическими признаками лака, например в эскизе портрета Екатерины II (ГТГ), так же как и в смолянках (ГРМ),

¹ См. теоретическое обоснование этого приема, стр. 12.

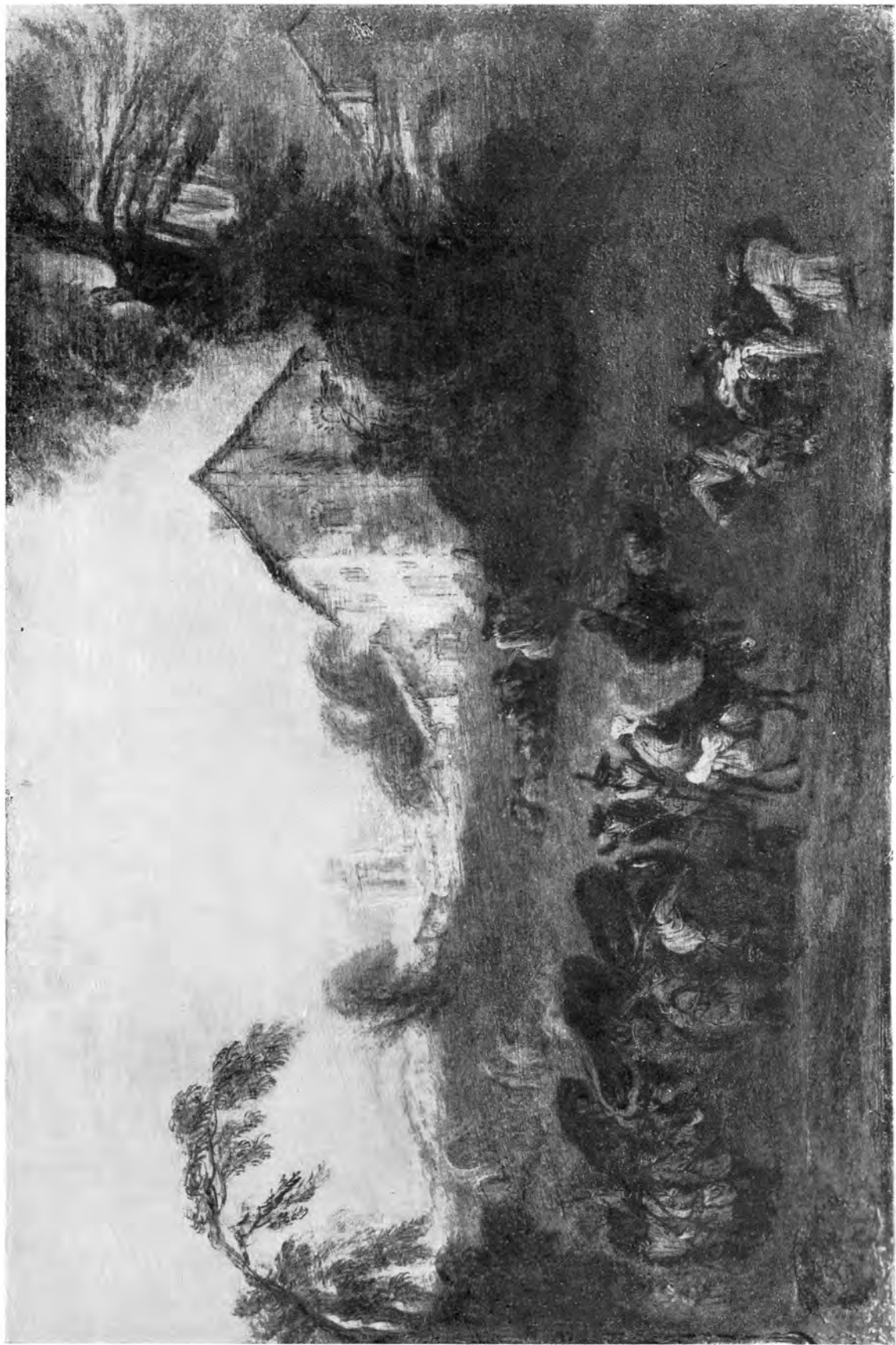
² См. стр. 31.

³ Ранее принадлежал ГТГ, откуда передан в Киевский Музей русского искусства.

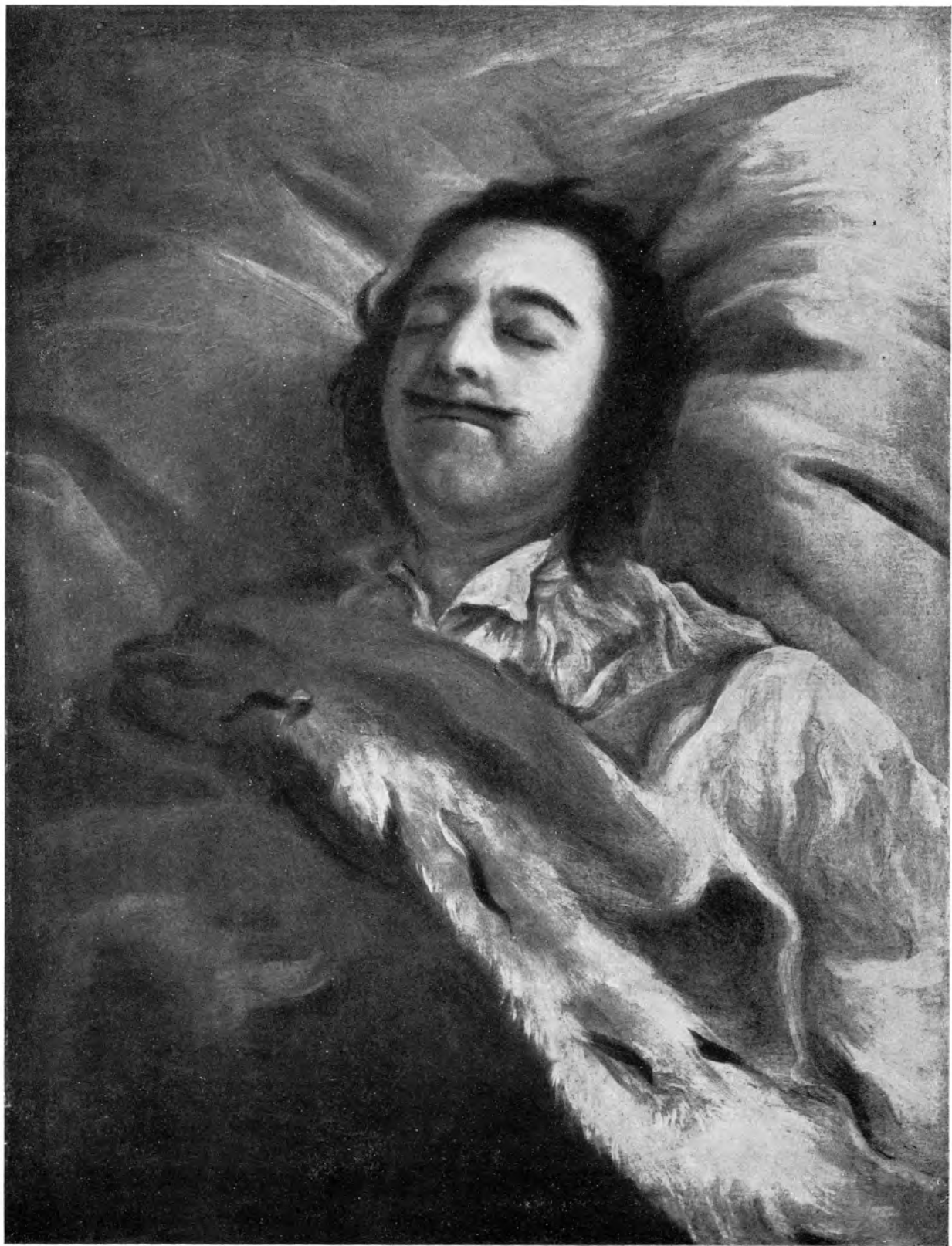
⁴ Вареное масло может приближаться по своим оптическим свойствам к лаку, но не устраняет, а иногда даже усугубляет опасность избытка масла и связанных с этим повреждений.



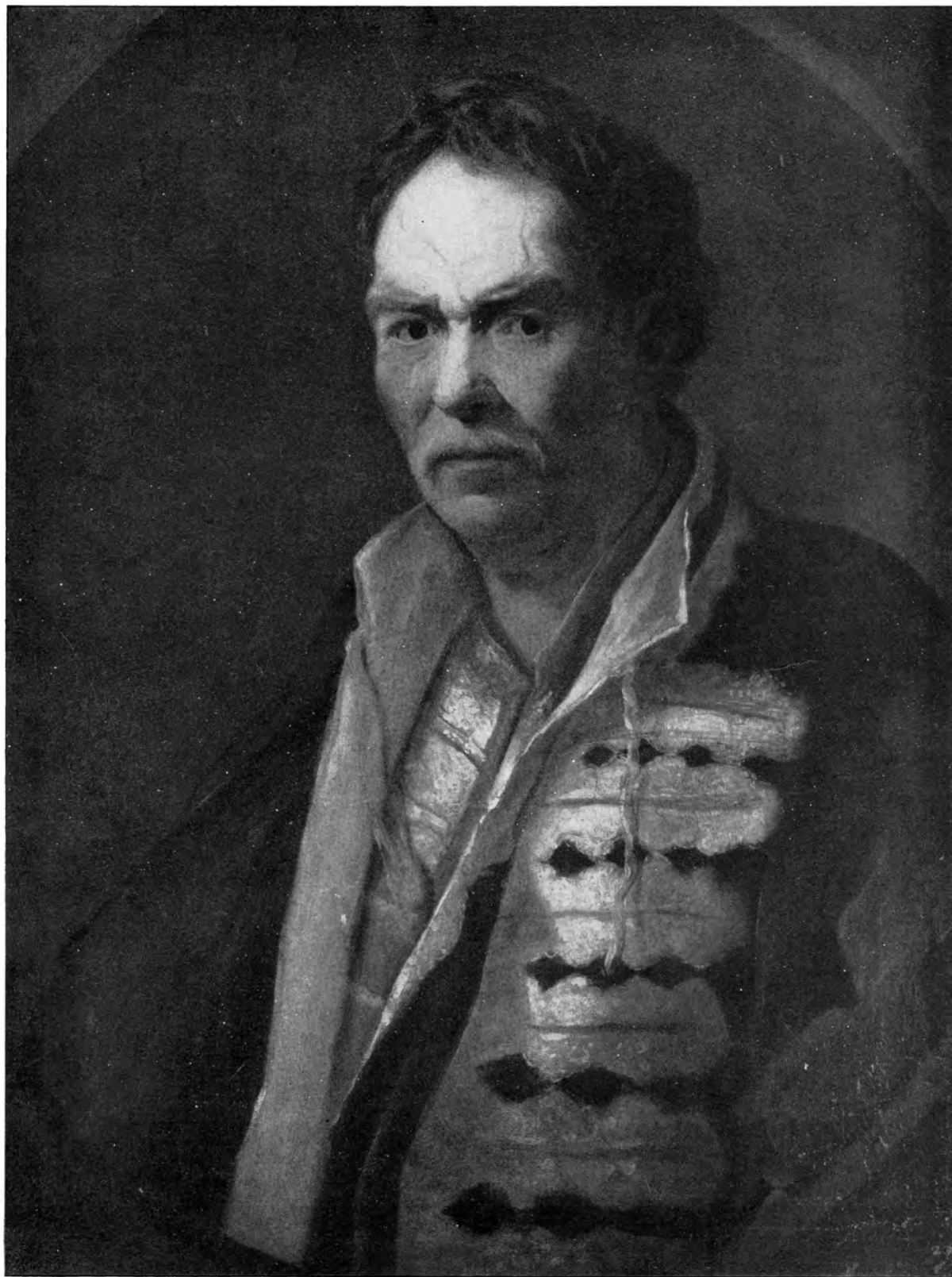
1. П. П. Рубенс. Коронация королевы Марии Медичи. Эскиз. Деталь



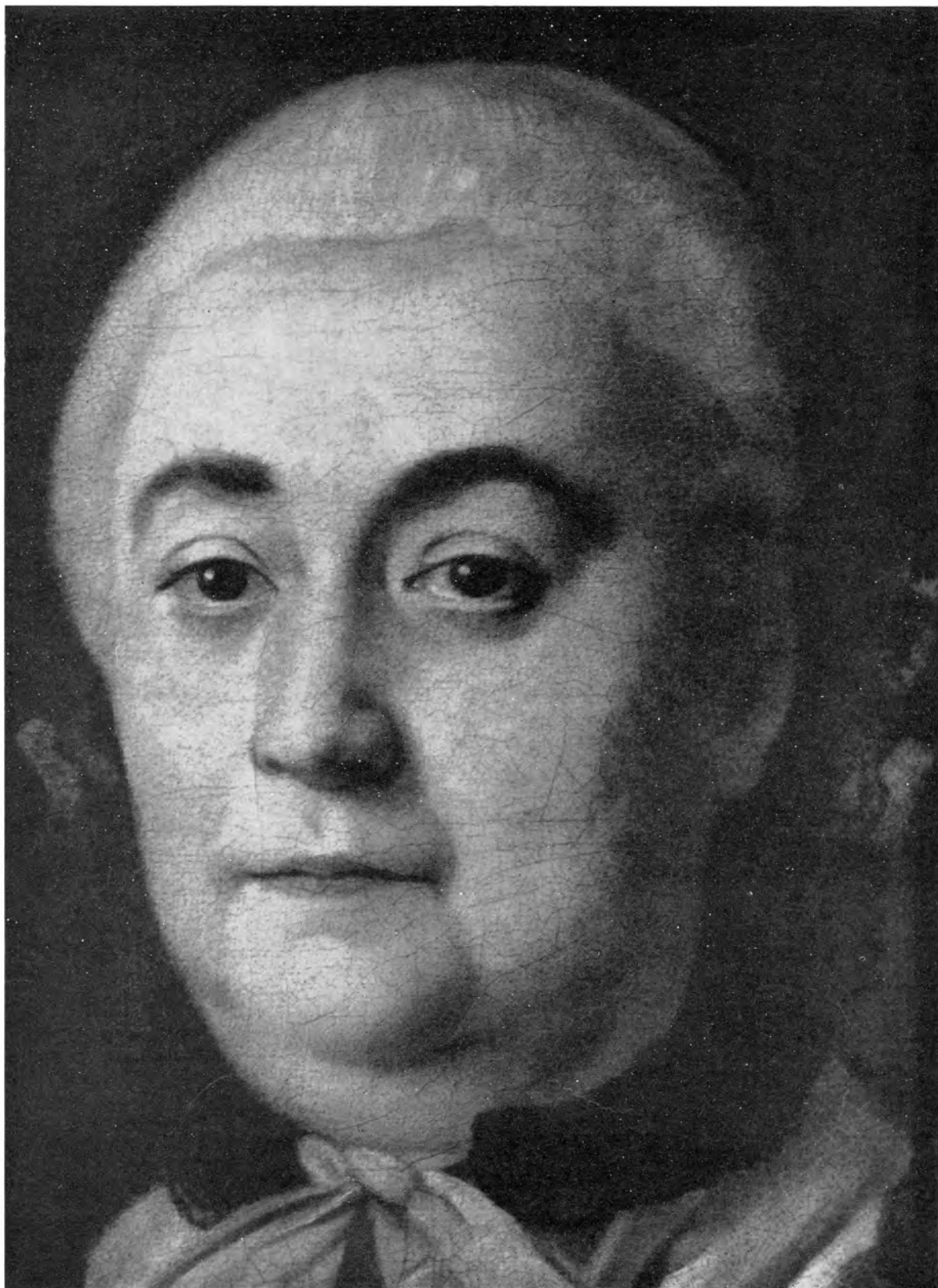
2. А. Вагто. Военный роздых



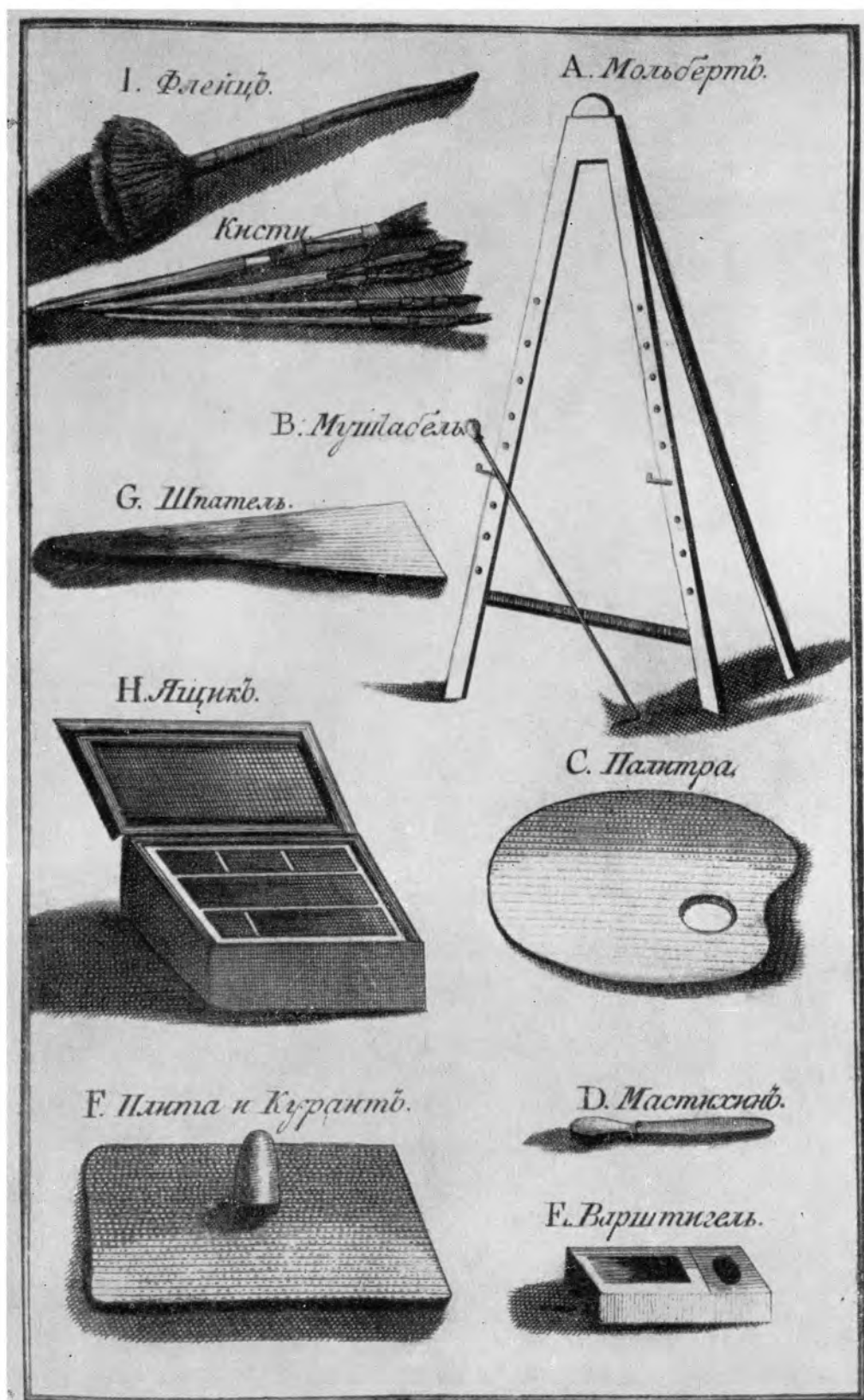
3. И. Никитин. Петр I на смертном одре



4. И. Никитин. Портрет напольного гетмана



5. А. П. Антропов. Портрет А. В. Бутуринной. Деталь. 1763



6. Художественные принадлежности. Гравюра из книги А. Решетникова «Любопытный художник...», 1791.



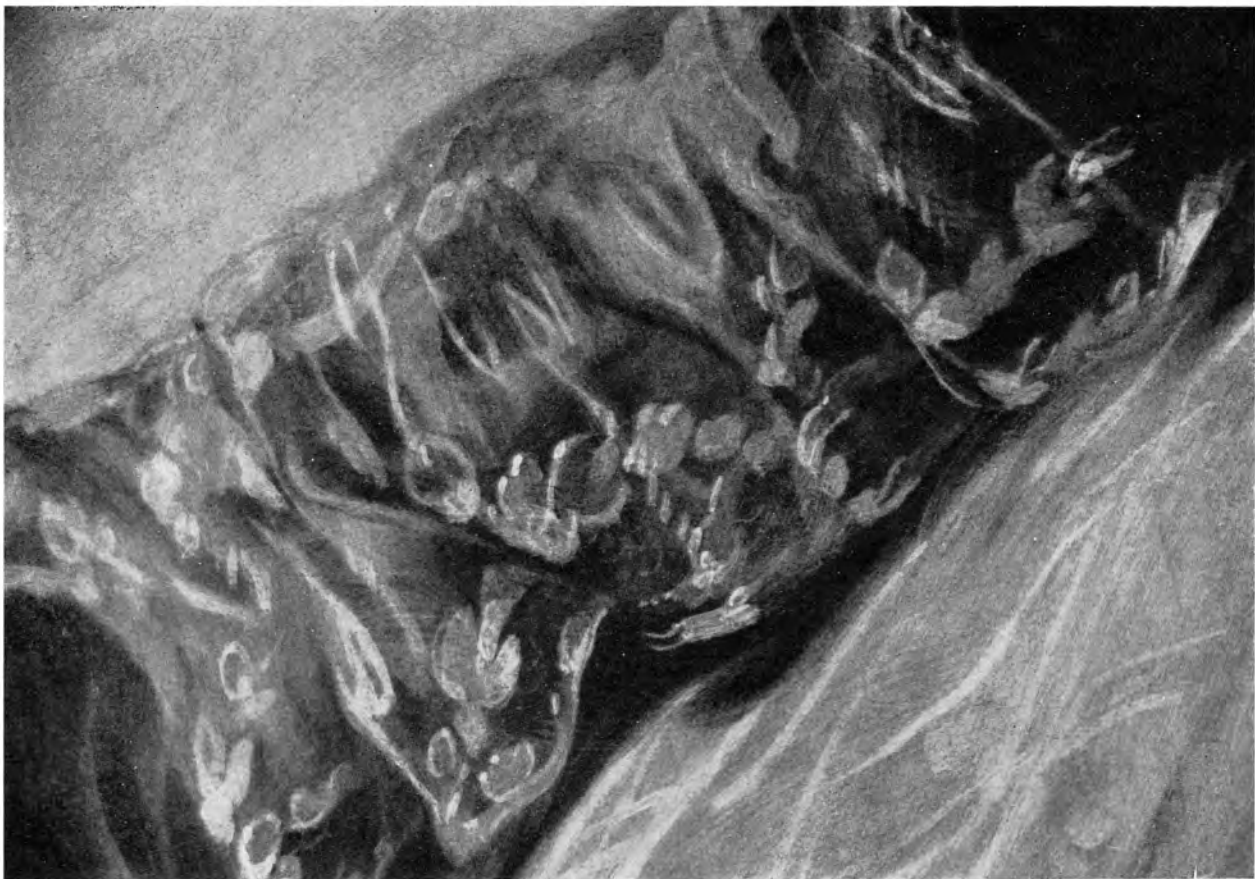
7. Н. Фирсов. Юный живописец



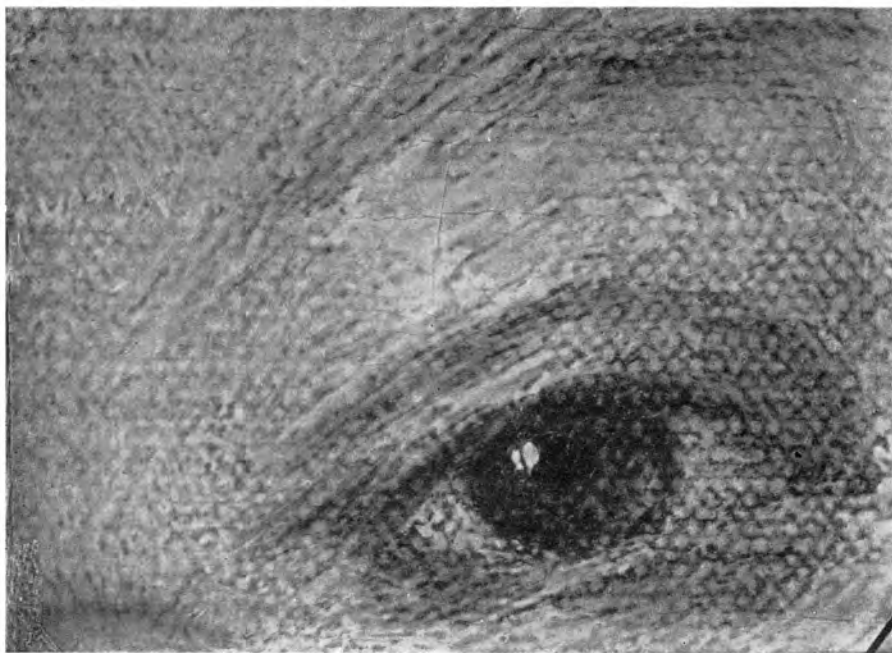
8. П. Ротари. Портрет неизвестной. Деталь



9. Ф. С. Рокотов. Портрет А. М. Обрескова. Деталь. 1777



11. Ф. С. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцевой. Деталь. 1780



10. Ф. С. Рокотов. Портрет Павла I в детстве. Деталь. 1762



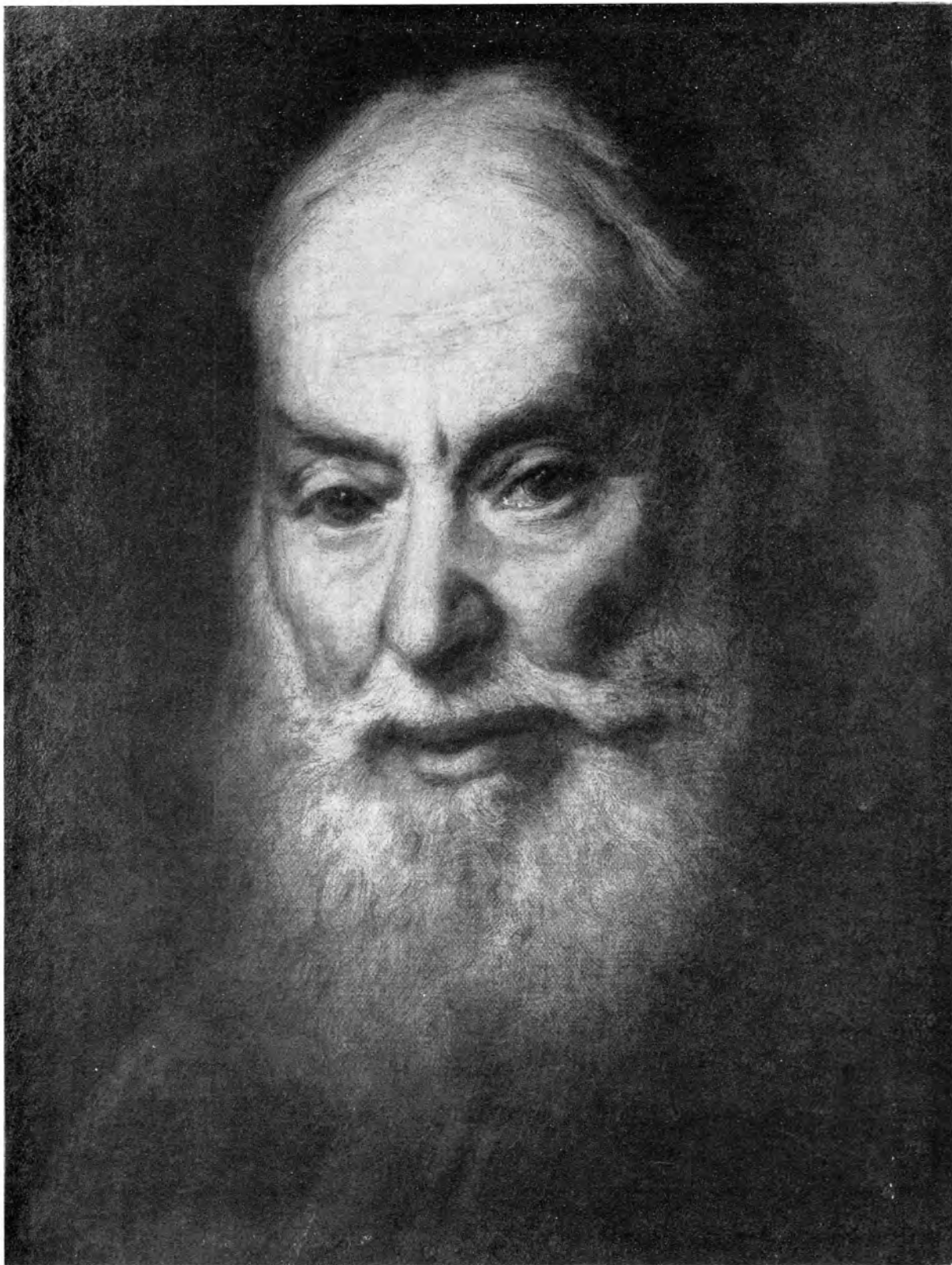
12. Ф. С. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцовой. Деталь. 1780



13. Д. Г. Левицкий. Портрет Орловой-Чесменской. Деталь



14. Д. Г. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой. 1778,



15. Д. Г. Левицкий. Портрет отца художника. Деталь. 1779



16. Д. Г. Левицкий. Портрет Уреулы Мишкек. Деталь. 1782



17. Д. Г. Левицкий. Портрет Урсулы Мишкек. Деталь. 1782

позволяют предположить применение уплотненного масла или масляного лака, не разбавленного летучим маслом.

Палитра Левицкого, которая определена по внешнему виду, обычна для XVIII века. За немногими исключениями не очень яркие краски в светлых тонах со значительной примесью белил оживляются пятнышками киновари и краплака (?) в губах. В более глубоких тенях — изредка асфальт (портреты А. П. Левшиной, ГРМ, Л. Л. Воронцовой, ГРМ, Ф. П. Макировского, ГТГ). В первую половину 70-х годов можно отметить некоторое злоупотребление охрой (портреты А. М. Голицына, 1772, и Демидова, 1773, в ГТГ, некоторые портреты смолянок, ГРМ), совершенно не встречающееся позднее.

Одной из типичных особенностей лучших вещей Левицкого являются зеленоватые, реже голубоватые оттенки полутеней тела. Контрастируя с более темными тенями, они позволяют Левицкому достигать удивительной легкости светотени и красоты оттенков чистых перламутровых тонов. Передача тех же оттенков в белом цвете, о которой много писали классики (Леонардо да Винчи и другие) и в которой такого совершенства достигает Кипренский, интересует Левицкого значительно меньше. Наибольшего разнообразия оттенков в трактовке белого Левицкий достигает в портрете «Неизвестный, из семьи Салтыковых, в синем халате» (ГТГ). Обычно Левицкий избегал чисто белого цвета, придавая ему общий бледно-зеленый, розоватый или голубоватый оттенок.

Фактура работ Левицкого очень разнообразна: его мазок — то четкий, несколько жесткий, то плавкий и неуловимый; меняется он и в отдельные периоды и в зависимости от характера модели. Изменяет его Левицкий и при переходе от лица к аксессуарам, помогая этим привлечь внимание к главному. В аксессуарах мазок остается достаточно четким, даже в вещах, напоминающих своей жидкой и плавкой краской и гладкой поверхностью эмаль. Напротив, в лицах таких портретов мазок почти неуловим невооруженным глазом. Вместе с тем далеко не всегда мазок деталей более свободен, иногда он, напротив, более осторожен и четко вырисовывает узор кружев, контрастируя с фиксирующей свет вибрацией путаных мазков ответственных мест и гладкой ткани. Путаные, перекрещивающиеся под всевозможными углами мазки Левицкого не всегда идут параллельно форме предмета; направление мазка последующих прописок не соответствует мазкам подмалевка.

Юношеские произведения Левицкого нам неизвестны. Наиболее ранние из дошедших до нас портреты архитектора А. Ф. Кокоринова (1769, ГРМ) и откупщика Н. А. Сеземова (1770, ГТГ) были исполнены, когда Левицкому было около тридцати пяти лет, и являются произведениями вполне зрелого мастера, лишенного каких бы то ни было признаков архаизма и провинциализма. Внешне блестящий портрет Кокоринова еще не очень индивидуален и напоминает Токке. Портрет Сеземова вполне зрелое произведение, отличающееся искренностью и реализмом.

Эти портреты написаны сравнительно жидкой манерой, видимо, с примесью к краскам лака, плавким и поэтому не очень четким, но все же достаточно свободным мазком. Портрет А. Ф. Кокоринова написан на сравнительно нейтральном темном, сером грунте. Грунт этот, покрытый тонким, но преимущественно кроющим подмалевком, главным образом охрой, почти нигде не просвечивает и еще не играет существенной роли в построении красочной композиции. Картина исполнена многослойными лессировками с большим разнообразием цветов и их оттенков. Коричневатый и лиловый оттенки прекрасно передают игру света на сиреневом шелке без подчеркивания

локального цвета. Тени лица коричневато-сероватые, полутени зеленоватые. Мазок, очень малозаметный в лице, становится свободнее в трактовке нарядной одежды, передача которой в этом портрете играет особенно значительную роль. Сравнительно тонкие и жидкие удары в окружении лессировок достаточно четко подчеркивают блики. В этом произведении Левицкий при первом же участии на академической выставке показал свое мастерство в передаче шелка, парчи и золота, еще недостаточно (как часто и у Токке) подчиняя их главному — характеристике изображенного лица. В данном портрете, который был заказан в основном для того, чтобы увековечить Кокорина в роскошном костюме, сшитом к академическому торжеству, подобная трактовка была вполне уместной.

Скромнее по краскам, индивидуальнее, реалистичнее, искреннее и проще портрет откупщика Н. А. Сеземова. Темная охра грунта, контрастируя с голубовато-серой поддевкой, играет уже более активную роль, определяя собой общую теплую тональность картины. Сравнительно жидкая краска с примесью лака все же местами уплотняется. Значительная часть портрета (света более темных и полутени светлых тонов) исполнена типичным для Левицкого методом лессировок по корпусной подготовке (в лице использованы розоватые лессировки по очень светлому теплому розовато-желтоватому подмалевок). Волосы и мех передают тонкие темные и серые мазочки по коричневой подготовке. Мазок этого портрета значительно более свободен и четок и вместе со сдержанной гаммой красок помогает, несмотря на некоторую манерность жеста и общую парадность композиции, подчеркнуть различие грубоватой простоты откупщика — крепостного графа П. Б. Шереметева — с нарядностью, изящной манерностью и напыщенностью обычно изображаемых царедворцев.

Следующие четыре года (1773—1776) были очень плодотворными в деятельности Левицкого. К этому времени относятся портрет П. А. Демидова (1773, ГТГ), портреты смолянок (ГРМ) и портрет Кречетникова. Кроме последнего, все это большие портреты в рост. Они написаны на более или менее светло-коричневых грунтах (светлая и темная охра, реже умбра). В большинстве портретов этого периода, особенно написанных в светлых тонах, грунт не просвечивает. В отдельных из них он виден сквозь лессировки более темных теней этих портретов (Ржевской и Давыдовой, А. П. Левшиной, Г. И. Алымовой, ГРМ) или замечен в серо-коричневых тонах. Как и в предыдущий период, краска остается жидкой, но обычно с признаками избытка масла. Во многих из них (портрет Демидова и некоторых смолянок)¹ замечен и общий зеленовато-охристый тон, свойственный также портрету А. М. Голицына (1772, ГТГ).

Большинство портретов, особенно исполненных в более светлых тонах, видимо, имеет тонкий, но кроющий подмалевок. В этих портретах примесь белил иногда заметна даже в тенях лица. Светотень трактуется довольно различно. В портретах Левшиной и Алымовой тени лица сравнительно темные, серо-коричневые. В портрете Н. С. Борщевой они становятся легкими и приобретают при переходе к полутеням зеленоватые оттенки, предвосхищая перламутровые переливы более позднего периода Левицкого. В портрете П. А. Демидова в контрасте холодных и голубовато-серых полутеней и коричневых теней мы впервые встречаем у Левицкого более красочную трактовку белого (брюки, скатерть).

¹ В портретах смолянок желтоватый тон отчасти вызван потемнением лака.

В этих портретах еще преобладают лессировки и полукорпусная манера. Даже света выполняются в сравнительно тонкой жидкой манере с подчеркиванием отдельными ударами бликов и наиболее сильных световых пятен. Контуры смягчены ступеньками (флейцеванием), и, в противоположность Рокотову, преобладает не живописная вибрация световых пятен, а мягко, но подчеркнуто округло вылепленная форма, хотя малозаметный мазок и не всегда следует ее поверхности. Более четкие и точные мазочки подчеркивают блики и более плотный рисунок легких кружев.

Заметные, но мягкие и осторожные мазки рисуют разрез глаз. Наиболее свободно и живописно написан портрет Нелидовой. Широкие мазки светлой краски передают блеск шелка, тонкие прописки белилами — прозрачный фартучек. Отдельные пятнышки — мазочки белилами — подчеркивают белые зубы улыбающейся девушки, удар блика оживляет глаза, блик на носу придает лицу молоденькой девушки особый задор. Левицкий умело использует технические средства для живой, трепетной передачи модели.

Произведения 1778—1879 годов резко отличаются от предшествующих плотным слоем густой краски, которая в 80-х годах вновь постепенно сменяется более жидкой техникой. Слегка просвечивая в одних и контрастируя с тонами других частей портретов, тонированный грунт в этот период начинает играть весьма активную роль в построении красочной композиции. Тонируя свой грунт охрой, Левицкий противопоставляет его сине-голубой одежде (портрет Я. Е. Сиверса), а зеленоватый — перламутрово-розовым тонам тела (портрет М. А. Дьяковой, 1778). В произведениях этого периода, насыщенных светом и исполненных в неярких, но светлых и радостных красках, как портрет Дьяковой, в противоположность большинству произведений XVIII века, и более ранних эпох преобладают не лессировки, а корпусное письмо. Особенно широкое применение получают столь типичные для Левицкого лессировки по корпусной подготовке. Сравнительно массивная корпусность светов, а иногда и подмалевка полутеней контрастирует с тонкими лессировками теней, сквозь которые местами просвечивает грунт.

Мазок густой краски¹ становится четким, порой даже жестким, но остается столь же пугающим и «ищущим». Мазки в большинстве случаев идут скорее по световым пятнам, чем по форме предметов, и пересекают друг друга под разными углами. Повторные прописки прокладываются в значительной степени по сухому, направление нижних и верхних слоев обычно не совпадает, и светотень и форма предметов в большей степени передаются этими последующими лессировками.

В портрете М. А. Дьяковой (в замужестве Львовой, 1778, ГТГ; цветн. илл. 14) зеленоватый грунт по контрасту усиливает игру бело-розовых тонов тела и шали. Этот прием вместе с тем требовал более плотной кроющей корпусной кладки, вполне уместной в насыщенной светом вещи, исполненной в перламутровых, зеленоватых и розовых тонах. Все, кроме теней, исполнено светлой преимущественно холодно-розовато-белой густой корпусной краской, в полутенях покрытой цветными лессировками. Зеленое платье исполнено по розовому, а местами даже по красному подмалевку². Розовый подмалевок под

¹ Густой в буквальном смысле этого слова, ввиду того что Левицкий вводил в нее мало масла и другого разжижителя.

² Подобный подмалевок дополнительного цвета в копиях указан в книге Н. Молевой и Э. Белютина «Педагогическая система Академии художеств XVIII в.» (М., 1956, стр. 221), но считать его общим правилом нельзя.

белой косынкой помогает передать просвечивающее сквозь легкую тень тело. Применение лессировок по корпусной подготовке придает прозрачность и чистоту бледно-розовым и бледно-зеленым тонам, подчеркивая мягкость и воздушность переходов, и создает своеобразное впечатление переливов перламутра. Легкие голубоватые полулессировки местами смягчают более глубокие коричневые тени, контрастирующие с голубоватыми, зеленоватыми и холодно розовыми полутенями, переходящими в более теплый розовый тон светов. У розовой шали зеленоватые полутени и коричневатые тени; та же игра дополнительных оттенков в бледно-зеленом платье с розовыми рефlekсами. Более интенсивный красный тон в разрезе улыбающихся губ подчеркивает их здоровый румянец. Сопоставление зеленых и розовых красок в одежде соответствует тем же тонам молодого тела и зеленоватых глаз. В этом интимном портрете Левицкий не стремится к натуралистической выписке материала, и четкие мазки густой краски лишь подчеркивают наиболее сильные света на выпуклостях некоторых складок, а путанные перекрещивающиеся мазки светлого подмалевка передают своеобразную вибрацию света в световых полутонах. Последующие лессировки дают переходы к теням, в то же время выявляя форму. В них движение кисти идет преимущественно по форме, не совпадая с направлением ясно заметных мазков подмалевка. Это говорит также о работе по сухому подмалевку, так как его мазки нигде не сбиты верхними. В лице более осторожный мазок менее густой краски как в верхних, так и нижних слоях чаще идет по форме, мягко, но убедительно подчеркивая ее округлость.

Красочная гамма портрета новгородского губернатора гр. Я. Е. Сиверса (1779, ГТГ) также построена на контрасте доминирующего в портрете холодного сине-голубого тона одежды с тонированным охрой грунтом. Тонкие, четкие, преимущественно прямые и кое-где зигзагообразные, беспорядочные мазки и сравнительно темные коричневатые и красновато-коричневатые тени подчеркивают некоторую жесткость мужского лица, столь отличного от нежности и мягкой округлости жизнерадостного лица молодой Дьяковой. Волосы трактованы мягко и скорее живописно, тонкие, но четкие мазки лишь частично идут по их строению. Одежда на этом портрете написана более тщательно и иллюзорно, чем у Дьяковой; передан характер каждого материала. Корпусные мазки смешанной с белилами светло-голубой краски светов пройдены в полутенях прозрачными синими лессировками, прекрасно передавая темно-голубой бархат. Более мелкими мазочками и ударами исполнены золотая вышивка и тонкое кружево. С большим тактом, избегая сухой, скучной натуралистической выписки, Левицкий все же пишет эти детали тщательно и любовно, направлением и формой мазков воспроизводя типично рокальный характер узора кружев.

Не менее совершенен в техническом отношении, при всей сдержанности красочной гаммы, более уместной в интимном портрете старика, «Портрет священника», Г. К. Левицкого (?) (1779, ГТГ; илл. 15). Светло-коричневый (охра) грунт этого портрета не контрастирует с доминирующим цветом картины, а является основным полутонem, определяя ее общую теплую золотистую гамму, напоминающую некоторые произведения Рембрандта. Просвечивая сквозь лессировки, этот золотистый грунт придает глубину и прозрачность теням и темному фону.

В этом исполненном преимущественно в темных тонах портрете преобладают лессировки. Как и у Рембрандта, свет, сосредоточенный на лице и части бороды, подчеркнут массивным корпусным письмом обычной для этого периода густой краски. Седые волосы,

борода, полутени лица, света зеленоватых отворотов рясы исполнены лессировками по светлой корпусной подготовке. Темные сероватые и коричневые лессировки подчеркивают длинные тонкие извивающиеся мазки прядей волос и бороды.

В темные, неяркие цвета внесено большое разнообразие оттенков. В основном теплые коричневатые тени лица имеют то красноватые, то слегка фиолетовые (под глазами), то сероватые оттенки. Видимо, проложенные жесткой кистью лессировки одежды сохраняют четкость и свободу мазков. Слегка мятый и беспорядочный мазок без натуралистической выписки морщин передает старческие веки. Светящиеся точки в красных пятнышках слезниц усиливают усталое и доброе выражение слезящихся глаз старика. Техника в целом содействует глубокой и искренней выразительности портрета.

Начиная с 1780 года разбавленные то маслом, то лаком краски Левицкого становятся все более жидкими. Жесткий и определенный мазок теряет четкость и становится все менее заметным, постепенно доходя до эмалевой плавкости и блеска портрета У. Мнишек и несколько безразличной гладкости портрета Макейковского и Агаши.

Типичным примером переходной манеры является портрет А. Д. Ланского (1780, ГТГ). Портрет написан сравнительно тонко; местами просвечивает тонированный охрой грунт. Разбавленные лаком или хорошо уплотненным маслом краски более жидки и не дают столь четких мазков.

Тоже сравнительно жидкой, но разбавленной не лаком, а маслом краской исполнен портрет М. А. Львовой (1781, ГТГ). Добавление масла делает неяркие краски этого портрета менее прозрачными и более матовыми. Кроме того, избыток масла вызвал сседание красочного слоя, исказив фактуру, впоследствии еще поврежденную смывостью.

К тому же переходному периоду, вероятно, принадлежат недатированные портреты девочек Воронцовых (ГРМ). У двух из них грунт тонирован золотистой, у третьего — красноватой охрой. Портрет младшей девочки исполнен в более светлых тонах, корпуснее и гуще, два других — более жидко и с преобладанием лессировок. В этих двух портретах краски несколько теплее, темнее и более жидки, а красочный слой тоньше, с более широким применением лессировок.

С 1782 года краски становятся еще более жидкими. Особый блеск и прозрачность в сочетании с эмалевой плавкостью позволяют говорить о примеси к краскам лака. Это вместе с недостаточной эластичностью плотного грунта вызвало характерный резкий «сухой» крупносетчатый кракелюр.

В портрете певицы Анны Давия Бернуцци (1782, ГТГ) сравнительно темный оливковый грунт контрастирует с ярким розовым тоном нарумяненных щек и губ. Сравнительно темный дополнительного тона грунт вызвал необходимость в плотном кроющем красочном слое; полутени, а местами и тени светлых тонов имеют светлый кроющий подмалевок, корпусность которого усиливается с приближением к свету. Тонкие прозрачные лессировки румянца и голубоватых и зеленоватых полутеней лица приобретают благодаря этому светлому подмалевку большую чистоту и прозрачность тона. Сравнительно массивная корпусность светов противопоставлена тонким лессировкам теней; в волосах местами просвечивает грунт. Краска становится все более жидкой и плавкой, но мазок еще очень четкий¹ и более уверенный, чем в первый период; сравнительно яркие краски подчеркивают несколько крикливую эффектность певицы.

¹ Возможно, благодаря применению жесткой щетинной кисти.

Метод работы этого периода с наибольшей ясностью виден в портрете Орловой-Чесменской (ГИМ, ранее ГТГ; илл. 13), в котором ввиду смывости лессировок обнажен светлый корпусный подмалевок — очень светлый холодно-розовый у тела, белый у кружев и частью корпусный, частью лессировочный красновато-лиловый и голубоватый у платья. Относительная жесткость и резкость мазков этого портрета была, вероятно, смягчена последующими прописками более жидкой краски.

Значительно более жидко, вероятно с примесью лака, но с сохранением свободы достаточно заметного мазка, положенного жесткой кистью, написаны портреты П. В. Бакунина старшего и его жены (1782, ГТГ). В настоящее время остатки загрязнений и потемневшего лака делают мазки еще более заметными, и экспрессивность техники прекрасно вяжется с немного грубоватыми немолодыми лицами, особенно толстой Бакуниной с ее нарумяненными щеками и красноватым носом. Применены здесь и типичные для Левицкого лессировки по корпусной подготовке. Плотный, недостаточно эластичный грунт и разведенные лаком краски вызвали образование резкого крупного кракелюра с острыми краями и легкой покоробленностью поверхности картины. Выбор мелкого холста, видимо, случаен, так как его не требует ни плотный грунт, ни свободная трактовка.

В исполненном в том же году портрете гр. Урсулы Мнишек (1782, ГТГ; илл. 16 и 17) свобода мазка сменяется эмалевым блеском совершенно гладкой поверхности в лице и довольно четкими, строго следующими форме мазками в светах аксессуаров. В этом подчеркнуто нарядном портрете Левицкий прибегает к необычному для него овалу, соответствующему декоративно салонному характеру произведения. Мазки жидкой, прозрачной и блестящей, как эмаль, краски совершенно сливаются в лице и почти не видимы невооруженным глазом. Самая поверхность картины подчеркивает искусственный характер напоминающего фарфор набеленного и нарумяненного лица холодной и надменной придворной дамы. В противоположность ярким краскам А. Давиди Левицкий прибегает в этом портрете к изысканно сдержанной гамме светлых холодных тонов. Голубая шаль и чуть зеленоватые оттенки белого платья перекликаются с зеленовато-голубыми глазами и контрастируют с искусственным румянцем щек и губ. Голубоватые, зеленоватые и лиловые оттенки полутеней в лице в этом портрете особенно прозрачны, давая характерные для Левицкого переливы перламутровых тонов.

Подчеркивая массивными мазками жидкой корпусной краски блеск белого атласа, Левицкий сопоставляет их с тончайшими лессировками по грунту в тенях лица, шеи и пышного завитого пудренного парика. Как всегда в парадном портрете, Левицкий уделяет особое внимание передаче блестящего зеленовато-белого атласа и кружев. Легкие лессировки по почти белой корпусной подготовке придают легкий зеленоватый оттенок платью. Пятнышками и мягкими извивами мазков светлой корпусной краски реалистично и точно и в то же время без скучной сухости написан узор кружев. Исполненные с исключительным совершенством кружева и атлас, по существу, производят более реальное впечатление, чем лицо. В данном портрете это помогает характеристике графини, подчеркивая всю искусственность и внутреннюю пустоту изображенной при внешней красоте костюма.

Тщательный, едва уловимый мазок жидкой краски сохраняется и в портрете вел. кн. Александра Павловича в детстве (1787, ГТГ)¹.

¹ Согласно исследованию (рентгенограмме) ГЦХРМ портрет, видимо, исполнен на клеевом грунте.

В жидкой технике, но уже с избытком масла, вероятно уплотненного¹, написан и эскиз (?) портрета Екатерины II (ГТГ) в виде законодательницы (1783, ГРМ).

Сохраняя ту же жидкую технику и малозаметный мазок, Левицкий все больше насыщает свои краски маслом, отчего они теряют эмалевую плавкость и блеск, приобретая известную неопределенность и вялость, свойственную и некоторым ранним произведениям Левицкого.

В противоположность большинству ранних произведений краски многих поздних вещей Левицкого ярки, холодны и локальны, например портрет дочери художника Агафьи Дмитриевны Левицкой (1785, ГТГ), и не имеют прозрачности красок тех работ, которые исполнены в период наивысшего расцвета его творчества (1779—1782). Поверхность его картин становится более однообразной. Менее широко применяются лессировки по корпусной подготовке. Все это уменьшает разнообразие оттенков, утрачивающих свое значение при новом для Левицкого преобладании локальных цветов. Сохраняя мастерство, техника Левицкого постепенно утрачивает индивидуальное обаяние, разнообразие и выразительность.

Левицкий достигал живописных эффектов необычайным разнообразием, мастерством и рациональностью технических живописных приемов, указывая этим правильный путь подрастающему поколению. Без Левицкого едва ли было бы возможно техническое совершенство ранних работ Кипренского, сумевшего не только использовать методы Левицкого, но и пойти по тому же пути дальше.

Сохранность картин Левицкого в основном хорошая, в особенности по сравнению с плохим состоянием большинства произведений Рокотова. Основной причиной разрушения картин Рокотова является избыток и дурное качество масла. У Левицкого эта причина разрушения играет существенную роль в ранних и наиболее поздних произведениях, исключением является портрет Львовой 1781 года. В средний период у него преобладают картины, видимо, написанные с примесью лака, которые лучше сохранились.

А. А. Рыбников в книге «Техника масляной живописи» приводит таблицу сохранности двенадцати масло-лаковых² и трех чисто масляных картин Левицкого. Согласно этой таблице двенадцать масло-лаковых картин сохранилось значительно лучше трех масляных. Например, сседания-сморщивания на первых нет вовсе, у вторых имеются все три.

Основным дефектом масло-лаковых картин Левицкого является излишняя толщина и недостаточная эластичность его грунтов. Пересыхание грунта делает его ломкими и вызывает образование резкого кракелюра с острыми краями и покоробленностью поверхности картин, а во многих случаях и осыпей. Повреждения от избытка и дурного качества масла в произведениях Левицкого встречаются в форме сседания-сморщивания и в виде кракелюра-разрывов. В виде исключения встречаются незначительные повреждения от присутствия в отдельных местах красочного слоя асфальта, например в портретах А. Д. Левицкой, Ф. П. Макуровского (ГТГ) и А. П. Левшиной (ГРМ).

¹ На картине имеется сседание и плывущий кракелюр.

² Масло-лаковые картины, то есть написанные с добавлением к краскам лака — раствора смол в эфирных или жирных маслах, разбавленных эфирным маслом (обычно терпентинным).

Так же, как и Левицкий, Боровиковский происходил из семьи, многие члены которой, в том числе и отец художника, были иконописцами. По поручению В. В. Капниста Боровиковский выполняет композиции для украшения дома в Кременчуге, где останавливалась в 1787 году Екатерина II по дороге в Крым. Императрица обратила внимание на его работу и в конце 1787 или в начале 1788 года он переезжает в Петербург. Попад в столицу, В. Л. Боровиковский, несмотря на тридцатилетний возраст, продолжает учиться у своего земляка Левицкого, а затем у Лампи¹.

Большие официальные портреты для Боровиковского — исключение, ему присущ более интимный подход к человеку. Тонки и грациозны его несколько опортизированные женские образы, внешне даже не всегда красивые. Естественно и его увлечение самым интимным видом живописи — миниатюрой. Не уступая Левицкому в совершенстве передачи парчи и шелка (вспомним хотя бы портреты А. Б. Куракина (1800) и Муртазы Кули Хана: маленький — 1796 г. в ГТГ, и большой в ГРМ), Боровиковский заменяет их в женских портретах белизной простых кисейных платьев, оживляемых мягкими тонами голубых и бледно-лиловых шалей и кушаков. Дымчатый золотисто-зеленый пейзаж фона и бледные розы гармонируют с настроением портретов. Этим же задачам подчиняет Боровиковский и свою технику. Он пишет тонкой умеренно жидкой краской, лишь слегка уплотняя ее в светах белых платьев. В некоторых вещах можно предположить примесь лака. В более темных коричневатых и зеленоватых лессировках обычны незначительные признаки избытка масла. Мягкий и ритмичный мазок следует поверхности формы, едва уловимый в трактовке нежной, как лепесток цветка, молодой кожи, он становится более четким в легких складках кисейного платья. Технически Боровиковскому, пожалуй, ближе всего спокойная ритмичность и нежность малозаметных, мягких, легких, но не безразлично ступенчатых, а скорее уверенных мазков Ротари. Как и последний, Боровиковский (за редкими исключениями) лишь слегка уплотняет краску в светах, тонкая корпусность которых выделяется лишь благодаря тончайшим градиентам толщи красочного слоя. Согласно воспоминаниям современников Боровиковский был левшой, но по характеру его фактуры это заметить трудно.

Как и все художники XVIII века, Боровиковский почти всегда выполняет свои произведения на цветном грунте², сероватом, серо-зеленом, тонированном зеленоватой, светлой или темной охрой и изредка более темной коричневой краской. Однако цвет грунта все же не имеет у Боровиковского такого большого значения, как у Левицкого и Рокотова.

Иногда, слегка просвечивая в тенях, цвет грунта Боровиковского в меньшей степени, чем у Рокотова, но все же определяет основную тональность картин, а не контрастирует с ней, как у Левицкого. Преобладание холодных сероватых грунтов при холодной серебристой гамме большинства его произведений и частое применение охры при более теплой тональности некоторых поздних вещей, конечно, не случайно.

Не работая *à la prima*, как это делал иногда Лампи, Боровиковский, подобно Левицкому, довольно часто применял корпусный подмалевок. Но подмалевок Боровиковского

¹ Иоганн Батист Лампи старший (1751—1830). В России с 1792 по 1797 г.

² В одном из портретов работы Боровиковского, с которого в ГЦХРМ был сделан рентгеновский снимок, можно предположить слой свинцовых белил, наиболее вероятных в белом или сером масляном грунте.

менее красочен, чем у Левицкого. Вместо холодно-розового подмалевок тела, как у Левицкого, Боровиковский применяет светотеневую подготовку в сером тоне с отдельными цветными пятнами в более ярких тонах. Подмалевок Боровиковского более тонок, а последующие прописки часто относительно плотнее, чем у Левицкого, и не подчеркивают, а смягчают большую свободу, четкость, а иногда жесткость мазков подмалевок. Если у Левицкого эта основа обычно четко проступает, то у Боровиковского мы можем проследить ее главным образом по незаконченным вещам — «Семейный портрет» (эскиз, ГТГ), «Портрет Е. Р. Дашковой» (ГТГ).

Как и большинство лучших художников XVIII века, Боровиковский, особенно в ранний период творчества, в противоположность теплым светам и теням применяет более холодные полутени, чаще голубоватых и лиловатых, нежели зеленоватых, оттенков, что делает его гамму более холодной, чем у Левицкого.

Более крупные портреты выполнялись Боровиковским на среднезернистом холсте, произведения меньшего размера (небольшие портреты в рост, иконы) — как на холсте, так и на картоне; иконы — на меди или на дереве; миниатюры — на картоне, на меди, на цинке и реже на слоновой кости (на ней как масляными красками, так и обычной для миниатюры техникой гуаши).

Наиболее ранними произведениями Боровиковского, после его переезда в Петербург в 1787 году, можно считать портреты В. И. Арсеньевой и О. К. Филипповой (ок. 1790, ГРМ). По кокетливо-зазорной грации изображения, по живописной трактовке и пространственности в первом еще заметны отзвуки искусства рококо. Слегка просвечивающий сквозь лессировку охристый грунт усиливает общую теплую тональность портрета, контрастируя с голубым небом, шалью и холодной белизной платья, с его голубоватыми полутенями. Мягкие прозрачные золотистые тени лица сопоставлены с зеленоватыми полутенями. Тонкая жидкая краска уплотняется в светах белого платья, отдельные легкие удары подчеркивают блики, полутени покрываются дымкой тончайших лессировок. Свободный живописный, но мягкий и малозаметный, стусеванный мазок становится почти невидимым в трактовке лица, возможно, от обработки флейцем. Мягко стусеванные контуры создают впечатление золотистого «сфумато».

Выполненные Боровиковским в 90-х годах миниатюры близки поэтической и сентиментальной натуре художника, легкая и нежная кисть которого в совершенстве передает своеобразную интимную прелесть этого искусства.

Миниатюр в техническом смысле этого слова, то есть произведений, исполненных на слоновой кости или другом материале гуашью, у Боровиковского очень немного. Обычно это очень тонко исполненные масляными красками портреты на цинке или меди, а более крупные — на холсте или картоне, разнообразного формата и размера: от круглых и овальных миниатюр менее 6—7 см в диаметре до небольших прямоугольных портретов в рост 60 × 40 или 50 × 35 см.

Маленький незаконченный эскиз «Семейного портрета» (13,1 × 10,9 см, ГТГ; илл. 19) позволяет проследить метод работы Боровиковского. Портрет исполнен на картоне, покрытом голубовато-серым грунтом. Работа представляет собой тонкий корпусный подмалевок. Тело и светлые цвета исполнены в сером тоне, и только более яркие цвета фиолетового кафтана, красной шали и листвы пейзажа выполнены в соответствующем цвете да слегка подцвечены розовым губы. Мазки сравнительно плотной краски четки и для маленького формата портрета довольно крупны и свободны, определенными

пятнами они дают основную светотень¹. Последующие лессировки, которые могли бы смягчить некоторую грубоватость мазков и придали бы большую теплоту тону, разнообразие оттенкам и мягкость переходам, еще отсутствуют.

Как это ни странно, фактура Боровиковского в миниатюрах часто выразительнее, чем в больших портретах. При всей тонкости выполнения крохотные мазки миниатюрных портретов Менеласа (ГРМ), Капниста (ГРМ), гр. Васильева (ГРМ и ГТГ) уверенны, живописны, свободны и выразительны. Мельчайшие мазки сохраняют выразительность даже в написанных с наибольшей тщательностью портретах Г. Р. Державина (круг, диам. 9 см) и «Неизвестный в зеленом венке» (овал, 15 × 11,7; ГТГ). Миниатюры, исполненные то в более теплой, как, например, портрет Васильева (ГТГ), то в более холодной тональности, отличаются большим разнообразием оттенков.

Боровиковский, глубоко понимая интимную и нежную прелесть миниатюры, не стремился щегольнуть скрупулезной и сухой выпиской деталей, хотя легкие и свободные мазки все же передают блеснувшую на груди золотую цепь с медальоном («Неизвестная в красной шали», цинк, ГТГ) и мягкий блеск жемчуга на шее девушки в овальном портрете дворовых девушек Львовых «Лизаньки и Дашеньки» (ГТГ; илл. 18). Исполненный на цинковой доске, по своим размерам 31,8 × 20 см, этот портрет уже не совсем миниатюра. Это одно из произведений Боровиковского, исключительно совершенное и в техническом отношении. С тонким разнообразием оттенков переданы немного фарфоровые лица юных девушек с их голубоватыми и лиловатыми тенями. Те же голубые оттенки положены и на белых кисейных платьях. Тонкий слой умеренно жидкой краски уплотняется в световых пятнах лба, бликах глаз и носа, особенно в освещенных складках белых платьев, и переходит в тенях в тонкие лессировки. Едва заметный, легкий и ритмичный мазок передает, вероятно несколько преувеличивая, нежность юных лиц дворовых девушек, становясь более четким и выразительным в складках платьев, пушистых волосах и особенно живописных пятнах ливвы. Светлые, нежные, радостные краски, насыщенные серебристым светом, так свежи, что портрет кажется только что вышедшим из-под кисти художника. Нежное искусство миниатюры при техническом мастерстве Боровиковского и рациональном использовании им доброкачественных материалов так же свежо, как и сто пятьдесят лет назад. Прекрасная сохранность портрета не исключение; если в нем в световых пятнах лба все же слегка намечается мелкий кракелюр, то во многих других миниатюрах, таких, как портрет Г. Р. Державина, «Портрет неизвестной в зеленом венке», повреждений нет вовсе или они носят чисто случайный характер (мелкие царапины и сбоины).

Хорошая сохранность этих произведений Боровиковского, видимо, объясняется осторожным выбором красок и их смесений, хорошим качеством масла, умеренно жидкой краской, разбавленной летучим маслом и иногда лаком. Хорошие летучие масла² и лак

¹ Хотя возможно, что необычайная свобода исполнения и объясняется тем, что портрет задуман не как законченная миниатюра, а как предварительный этюд большого портрета.

² Например, высококачественное терпентинное масло (скипидар), тогда как плохой скипидар, напротив, темнит живопись. Умеренный блеск красок позволяет предположить, что они разбавлены лаком, довольно сильно разведенным летучим маслом, так как с одним летучим маслом краска была бы матовой, а при более густом лаке — более блестящей. Для определения примененной Боровиковским смолы необходимо специальное исследование; определить улетучившееся эфирное масло едва ли возможно; документальных данных по этому вопросу не обнаружено.

дают возможность красочному слою сохнуть более равномерно. Это препятствует образованию сседания и разрывов кракелюра в процессе его высыхания и ослабляет потемнение масла. Несколько меньшая эластичность такого красочного слоя при твердой основе (металл) не имеет значения. Напротив, на менее твердой основе, например на картоне (эскиз «Семейного портрета», ГТГ) или особенно на холсте, недостаточная эластичность грунта и масло-лакового красочного слоя вызывает образование жесткого кракелюра (портрет Муртазы Кули Хана, 1796, ГТГ).

Маленькие портреты в рост — Екатерины II в Царском Селе (ГТГ и ГРМ), Муртазы Кули Хана, вел. кн. Николая Павловича и Марии Павловны, Павла I (ГРМ) и другие — исполнены частью на картоне, частью на холсте более жидкими, плавкими и блестящими красками, видимо, с примесью менее жидко разведенного лака. Большинство из них — портреты членов царствующего дома и знатных вельмож. В связи с их более парадным официальным характером меняется и манера письма, исчезает свобода и легкость кисти. Осторожные мазки жидкой краски в ответственных местах становятся совершенно невидимыми. Тщательно выписаны отдельные детали нарядных костюмов и других аксессуаров. На фоне гладкой бесфактурной поверхности массивных жидких лессировок сильнее загораются мелкие удары бликов золота и драгоценных камней. Реалистично и подробно изображает Боровиковский пеструю ткань одежды Муртазы Кули Хана и усыпанную драгоценными камнями рукоятку его кинжала; с тем же совершенством переданы шелковые ткани и другие подробности роскошного костюма в большом портрете (ГРМ).

Позднее манера Боровиковского становится все менее свободной, даже и в более интимных портретах. С полной ясностью эти изменения техники сказываются только с 1799—1800 года, а в некоторых мужских портретах — портрет Ф. А. Боровского (1799, ГРМ) — известная свобода мазка, даже в прозрачных лессировках, сохраняется, особенно в трактовке пушистых слегка растрепанных волос.

В женских портретах в трактовке лиц мазки тонкой жидкой краски становятся невидимыми невооруженным глазом, но остаются четкими в более массивных прописках густой корпусной кладки, в освещенных складках белых платьев, бликах золотой вышивки у ворота или на головной повязке и т. п. и свободны в листве пейзажного фона.

Светлые краски становятся холоднее. Зеленоватые тона в полутенях тела все чаще заменяются голубоватыми и лиловатыми, приобретая своеобразную типичную для Боровиковского дымчатость. В мягкой гармонии красок почти всегда встречается сочетание белого платья с голубой или бледно-лиловой шалью или кушаком и бледными розово-лиловыми розами. Почти исчезает румянец щек, не подчеркнут и тепло-розовый тон губ. Листва пейзажного фона, сочетающаяся с голубоватым небом и далью, остается теплой золотисто-зеленой.

Кроме зеленоватых и тонированных охрой грунтов появляются и белые, в настоящее время потемневшие, например портреты М. И. Лопухиной (1797, ГТГ) и Г. А. Нарышкиной (1799, ГТГ). Значительный процент картин этого периода, переведенных на новый холст, наводит на мысль о каких-то дефектах холста или грунтовки¹.

¹ Эти работы были выполнены еще в дореволюционное время, и документация, которая могла бы помочь судить о технике выполнения этих произведений, не сохранилась.

Особенности новой манеры Боровиковского несколько заметнее в типичном для него портрете М. И. Лопухиной, чем написанном годом позднее портрете «Неизвестной с медальоном на груди» (1798, ГТГ). Первый портрет написан на светлом или на белом в настоящее время потемневшем грунте и переведен со старого холста на новый. Преобладают светлые холодные тона (белое платье, голубой кушак). Очень легкие полутени тела имеют холодные дымчато-сероватые оттенки; в тенях сероватые лессировки по подготовке охрой; тем же приемом переданы пушистые припудренные волосы. При легкой воздушно-дымчатой светотени тела подчеркнуты мелкие коричневато-лиловые тени разреза глаз, углов рта. Это придает особую выразительность томному бледному лицу. Портрет написан жидкой преимущественно лессировочной и полукорпусной манерой с несколько более плотными прописками в светах белого платья. В трактовке нежной кожи молодой женщины мазок становится совершенно невидимым и мягко ступенчат в контурах, создавая впечатление легкости сфумато. Более свободно написан пейзаж, заметнее движение кисти и по складкам платья. Техника живописи соответствует крупному поэтическому облику и усталой задумчивости молодой женщины.

Разнообразнее и еще совершеннее «Портрет неизвестной с медальоном на груди»; (илл. 20 и 21). В отношении техники это, пожалуй, самое лучшее произведение Боровиковского, если не считать недостаточную стойкость красочного слоя и грунта, выразившуюся в образовании жесткого кракелюра. Слегка тонированный во всей толще золотистый грунт (охра) чуть просвечивает сквозь лессировки теней. Жидкая краска, видимо разбавленная лаком, приобрела особую прозрачность и плавкость. Слегка холодная тональность картины в настоящее время утеплена пожелтевшим лаком. Светотень дается преимущественно цветом, а не утменением локального тона.

Отсутствие повредившей большинство портретов Боровиковского смывотности (благодаря тому, что сохранен старый лак, зато несколько утмняющий и утмляющий тональность портрета) позволяет видеть всю нежность его окончательной отделки тончайшими прозрачными лессировками.

Тон написания тела довольно теплый — цвета слоновой кости и чуть розоватый, легкие и прозрачные полутени зеленоватые, голубоватые и розово-лиловые; тени серо-зеленоватые и коричневатые с красно-коричневыми прописками в теневых деталях. Волосы исполнены темно-коричневыми и сероватыми лессировками по охре грунта, и на границе с пейзажем грунт местами едва покрашен. Платье холодно-белого цвета с зеленоватыми полутенями; тени серые с голубоватыми и коричневатыми оттенками. Изумруды желто-зеленого цвета в светах и сине-зеленого в тенях. Бледно-лиловая шаль имеет коричневатые и голубоватые тени. Первоначально тон шали был несколько более интенсивным (заметно по бортам, защищенным от света рамы), что говорит о применении легковыгорающего кармина. Вероятно, слегка поблекли и нежно-розовые губы. У бледно-розовых роз, цвет которых, вероятно, также несколько выцвел, лиловые и голубоватые тени.

Этим разнообразием оттенков достигнуты необычайная мягкость и прозрачность светотени и исключительная красота и богатство переливов неярких красок.

Мягкость светотени позволяет сохранить тонкую жидкую краску с тончайшими поверхностными лессировками в чуть приглушенных светах лица. Более густые корпусные прописки и тонкая корпусная подготовка под прозрачными лессировками помогли передать белизну легкого платья. Отдельные удары подчеркивают блики золотой цепочки,

вышивки и драгоценных камней. Листва фона исполнена преимущественно зелеными лессировками по желтой корпусной подготовке, что придает ей насыщенность золотистым светом.

В лице мазки невидимы даже при двойном увеличении, и плавкая бесфактурная техника с тончайшими поверхностными лессировками помогает передать нежную кожу молоденькой девушки. Четкие мазки более густой краски, следующие по складкам платья, смелые удары бликов и отрывистые прямые мазки заостренных листьев по контрасту еще выразительнее подчеркивают легкость и нежность тончайших лессировок в передаче юного лица.

Все технические средства использованы в портрете с необычайным совершенством для передачи индивидуальных особенностей юной модели. Благодаря тому что местная гладкая плавкая техника применена только в передаче нежной кожи девушки, она еще не производит впечатления замученности и сухости. К сожалению, недостаточная эластичность плотного грунта в сочетании с красочным слоем, разбавленным лаком, вызвала резкий кракелюр, который несколько портит впечатление, тем более что по кракелюру были сделаны реставрационные записи, которые в настоящее время несколько потемнели и скорее подчеркивают, чем скрывают его.

Заметнее новая манера Боровиковского в более однообразной гладкой поверхности жидкой краски портрета красавицы Е. А. Нарышкиной (1799, ГТГ). Примесь лака придает краскам портрета плавкость и блеск эмали. В полутенях тела нет прежнего разнообразия оттенков, тени благодаря легким лессировкам сохранили прозрачность, но стали темнее и глубже.

Голубая шаль выполнена уже вполне локальным цветом и только в белом платье сохраняется контраст холодных серо-голубоватых полутеней и теплых коричневатых теней.

Эволюция живописных приемов еще заметнее в портрете вице-канцлера А. Б. Куракина (1800, ГТГ), где четко и рельефно лепится форма. Легкая смягченность контуров лишь подчеркивает объемность. Краски стали почти локальными. Только сероватые полутени лица холоднее коричневатых теней да на голубых чулках дан легкий рефлекс красно-коричневой скатерти. Еще определеннее стала светотень. Эта строгость и четкость усиливает официальную парадность портрета и помогает подчеркнуть холодную насыщенность изображенного. Тщательным, спокойным, едва видимым мазком довольно жидкой, но менее тонкой краски вылеплено надменное лицо. Большое разнообразие технических приемов, использованных в этом портрете Боровиковским, помогает блестяще воссоздать все разнообразие роскошных материалов. Тонкие лессировки коричневатых теней, сквозь которые просвечивает тонированный охрой грунт, контрастируют с массивными ударами бликов. Ровная красочная поверхность в трактовке шелковых чулок сопоставлена с четкими, смелыми и уверенными пятнами-мазками золотой вышивки и бахромы скатерти. Более тщательными и мелкими мазками написан рисунок тонких кружев манжет; мелкие рельефные удары заставляют играть драгоценные камни. Сочетание лессировок по корпусной подготовке и наложенных сверху смелых рельефных корпусных ударов в совершенстве передает блеск золотой парчи костюма. Виртуозность исполнения аксессуаров этого портрета не уступает мастерству Левицкого, но она несколько холоднее. Пышность аксессуаров и роскошный костюм служат дополнительной характеристикой надменного «бриллиантового князя».

Еще сильнее эволюция в творчестве Боровиковского проявляется в начале XIX века, когда в искусстве победил классицизм — строгий стиль ампир. Резче и темнее становятся тени. Мягкая матовая бледность лиц теплого тона слоновой кости заменяется более определенным телесно-розовым цветом. Исчезает богатство оттенков и мягкость переходов. Прозрачные зеленоватые оттенки полутеней заменяются более холодными и менее красочными сероватыми или слегка синеватыми. Почти всегда серый, иногда слегка зеленоватый грунт то остается плотным, как в портрете Е. Р. Дашковой (ГТГ), то тонким, оставляющим ясно заметным строение холста. Цвета становятся более локальными. Разнообразие оттенков заменяется большим разнообразием самих цветов. Если Боровиковский в женских портретах еще предпочитает белые кисейные платья, то вместо голубых и бледно-лиловых шалей все чаще бывают желтые и красные. Иногда белая кисея платья заменяется тяжелым цветным бархатом или атласом, что едва ли можно объяснить только модой. Менее прозрачными и более плотными становятся краски, реже встречается примесь лака. Более четко вылеплена форма, более тщательно выписаны детали.

К этому периоду относится портрет Е. Р. Дашковой (ГТГ), оставшийся незаконченным, что помогает нам проследить метод работы художника. Все светлые тона и световые части портрета имеют тонкий корпусный подмалевок. Краски этого подмалевка менее жидки, чем у последующих прописок законченных вещей. Мелкие, тонкие, длинные параллельно перекрещивающиеся под тупым или острым углом мазки более четки. Отсутствие последних лессировок позволяет видеть, что все разнообразие и прозрачность оттенков достигается главным образом ими. Без этих последних лессировок нейтрально серые тени белого платья однообразны, а серо-зеленоватая полутень лба придает лицу что-то мертвенное. Кроме бликов золоченого кресла отсутствуют оживляющие светотень и вносящие разнообразие в фактуропостроение последние световые прописки и удары.

Новые приемы техники Боровиковского, вызванные переходом к строгому классическому стилю, наиболее определенно выявляются в портретах мужа и жены А. А. и М. И. Долгоруких (ГТГ) и в более позднем портрете «Неизвестной в тюрбане» (писательницы Маргариты де Сталь, ок. 1812, ГТГ).

В портрете М. И. Долгорукой (ГТГ; илл. 22) относительно тонкий грунт дает возможность ясно заметить строение холста. Сравнительно темные сероватые, чуть лиловатые и коричневатые лессировки теней четко и строго лепят рельеф лица; контуры почти не смягчены. Тонкая жидкая с избытком масла краска ложится ровным слоем, едва уплотняясь в светах. В ответственных местах мазок почти невидим, но ясно заметная зернистость холста создает своеобразную игру света, которую когда-то любили использовать Тициан и некоторые другие итальянские классики.

При общей жидкой, тонкой и гладкой манере письма с особой четкостью выделяются блики темных глаз и жемчужной повязки на голове. Мазки темных лессировок по коричневой подготовке передают строение волос, а сеть пересекающихся мазков — кружево рукавов. Четко и подробно выписана кайма шали; ограниченность этих деталей придает портрету особую строгость. Краски стали более локальными, нет тонких переливов светлых блеклых оттенков, легкие складки белого кисейного платья заменены тяжелым бархатом неярко-малинового тона, исполненного без особой тщательности в передаче материала.

Теми же техническими особенностями и достоинствами соответствия техники с поставленной задачей отличается и портрет «Неизвестной дамы в тюбани». Технические средства с еще большим совершенством использованы для передачи индивидуальной характеристики. Темные, немного резкие тени подчеркивают лепку смуглого немолодого лица умной энергичной женщины. Прекрасно передан материал голубого платья, четко выписаны другие аксессуары, но зато в этом портрете в большей степени проявляются чисто технологические недостатки, свойственные произведениям Боровиковского позднего периода. Избыток или дурное качество масла и, возможно, промасленность холста с оборотной стороны¹ вызвали сседание красочного слоя; кроме того, в данном портрете имеется еще шагренизация (фон) и плывущие разрывы кракелюра (фон и тени ответственных мест) от применения не встречавшегося в более ранних произведениях Боровиковского асфальта.

Еще в большей степени пострадали от сседания и шелушения красочного слоя портреты писателя А. Ф. Лабзина (ГТГ)² и Д. А. Державиной (1813, ГТГ).

Интересно сопоставить пейзаж портрета Державиной с пейзажным фоном ранних произведений Боровиковского. Легкий дымчатый пейзаж, исполненный свободными живописными мазками, в первых картинах художника заменен четкой и жесткой выпиской каждой травинки, каждого листка. Листья веток деревьев кажутся распластанными, как в гербарии. Почти невидимый в трактовке лица мазок становится более четким в изображении цветов, травы, кружев платья и других деталей, строго следуя их рисунку и строению.

Тот же технологический дефект — сседание жидкого красочного слоя — встречается и в большинстве портретов духовных лиц: епископа Михаила Десницкого (ГТГ), католика Грузии Антония (1811, ГТГ) и др. Общая тональность портретов становится теплее; сероватый грунт заменяется тонированной охрой.

В произведениях Боровиковского на религиозные темы эволюция техники менее заметна. Везде сохраняется тонкая жидкая краска, преобладание лессировок, едва заметное усиление корпусности в светах, мягкая светотень дается обычно с преобладанием холодных голубовато-серых оттенков³. Большинство из них исполнено не на холсте, а на картоне, на меди и реже — на дереве. Исполненные на твердой основе масляно-лаковыми красками (например, исполненная на дереве икона Александра Невского, ГТГ), они имеют прекрасную сохранность.

Сохранность картин Боровиковского в общем удовлетворительная, но неровная — миниатюры кажутся только что вышедшими из-под кисти художника⁴, а многие картины

¹ Из-за дублировки видеть обратную сторону холста нельзя. Сседание от избытка масла бывает при жидкой краске обычно в отдельных местах, чаще в светлых тонах (тогда как в темных чаще образуются кракелюр-разрывы). Сморщивание от усадки холста от его промасливания идет равномерно по всей картине до некоторой степени по рисунку холста; образующиеся от него осыпи бывают до холста. Однако иногда аналогичное сморщивание получается и при усадке холста от намочения.

² Фон портрета Лабзина весь содран и прописан неумелым реставратором.

³ Совершенно иначе, в более теплых тонах, более четким мазком и местами резкими «проблемами» написаны лишь наиболее ранние из известных произведений Боровиковского (находящиеся в Киевском музее украинского искусства).

⁴ Причины хорошей сохранности миниатюр указаны выше.

особенно позднего периода дошли до нас в очень плохом состоянии. В первый период главным дефектом является недостаточная эластичность грунта и красочного слоя, вызвавшая образование резкого кракелюра. В картинах, имеющих примесь лака, встречается сферический кракелюр (портрет «Неизвестной с медальоном на груди», портрет Е. А. Нарышкиной, ГТГ и др.). Дефекты грунта и холста вызвали необходимость перевода некоторых портретов, преимущественно 1797—1798 годов, на новый холст (портреты М. И. Лопухиной и Е. Г. Темкиной, ГТГ). При жидкой в значительной степени лессировочной технике в большом числе произведений Боровиковского имеются признаки избытка или дурного качества масла (плывущий кракелюр преимущественно в темных тонах, реже сседание). В большинстве произведений раннего и зрелого периода эти явления незначительны, тогда как многие поздние портреты совершенно разрушаются от сседания и шелушения (портреты А. Ф. Лабзина и Д. А. Державиной)¹. Прекрасная сохранность красок Боровиковского и отсутствие потемнения даже в любимых им голубых и белых тонах говорит о применении хорошего нетемнеющего масла. Это позволяет также считать преувеличенным мнение об опасности потемнения свинцовых белил при осторожном обращении с ними (отсутствие смесей с сернистыми и другими вредными для них красками).

В ряде картин в розовых тонах (губы, цветы) можно предположить выцветание краски, видимо, наименее стойкого к свету кармина. В отдельных поздних произведениях в коричневатых тонах встречаются повреждения от применения краски асфальт — «Неизвестная в тюрбане» (ГТГ).

Нечто совсем другое приходится, к сожалению, сказать о лаках Боровиковского. Видимо, плохая сохранность последних в большинстве случаев вызвала необходимость их удаления², причем часто могли быть повреждены и поверхностные лессировки; исключение составляют портрет «Неизвестной с медальоном на груди» (ГТГ) и очень немногие другие произведения. По мнению А. А. Рыбникова³, более трех четвертей произведений Боровиковского обезображено чисткой. На изображениях «Евангелистов» (ГТГ) ссевшийся масляный лак осыпается, местами увлекая за собой тонкие поверхностные лессировки. Смытость также в некоторых случаях могла быть вызвана применением трудно растворимого масляного лака, при удалении которого легко повредить лессировки.

Основным достоинством техники Боровиковского является соответствие его технических приемов общему характеру творчества. Virtuозная техника едва заметных мазков жидкой краски, тончайшие лессировки и тонкие переливы светлых красок как нельзя лучше передают грациозность моделей.

Поздние произведения Боровиковского уже выходят за пределы XVIII века. Прежде чем перейти к технике художников, творчество которых целиком относится к XIX веку, следует хотя бы в кратких чертах остановиться на главных особенностях — достоинствах и недостатках техники — живописи XVIII века. В основном они сводятся к следующему: использование цветного грунта, который служит своеобразным цветовым камер-

¹ Причиной разрушений последнего явилась также неудачная реставрация еще в Румянцевском музее; после дублирования был недостаточно смыт клей, что усилило шелушение.

² Потемнение лака на произведениях Боровиковского благодаря преобладанию белого и голубого особенно заметно.

³ А. А. Рыбников, Фактура классической картины, М., 1927, стр. 3.

тоном; подразделение работы на три основных этапа с просушкой каждого слоя перед нанесением следующего. В соответствии с оптическими свойствами масляных красок применение корпусных светов и лессировочных теней. Разнообразное использование лессировок в том числе по корпусной подготовке, позволяющее сочетать оптические преимущества лессировок с выразительностью фактуры корпусной кладки. Разнообразие технических приемов и варьирование их в зависимости от задач, которые ставил себе художник. Учет рефлексов и «цветная», но несколько условная декоративная трактовка светотени: холодные полутени и теплые тени с переходом к более локальному пониманию цвета, когда классицизм в начале XIX века окончательно победил.

Основные технологические дефекты: избыток и дурное качество масла, вызывающие плывущий кракелюр,— разрывы и сседание красочного слоя; в конце XVIII века сморщивание, иногда вызываемое также промасливанием холста с оборота; недостаточная эластичность плотного грунта, ведущая к образованию «жесткого» резкого кракелюра, что обычно проявляется сильнее при масляно-лаковом красочном слое.

Применение слишком плотного грунта в большинстве случаев объясняется стремлением выровнять поверхность основы, сделать менее заметным рельеф строения среднезернистого холста, не всегда уместный в случае очень тонкого, или гладкого, письма, как бы при «эмалевом» красочном слое. Иногда же художники заменяют в таких случаях холст более ровной основой — деревом, металлом или картоном (Боровиковский), чаще всего при работе в манере старых мастеров (Матвеев, Кипренский, К. Брюллов).

Часть II. ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ РУССКИХ МАСТЕРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Введение

В начале XIX века стиль классицизма становится господствующим в России. Он явился не подражанием стилю империи Наполеона I, а логическим завершением екатерининского классицизма¹. Таким образом, Академия художеств, насаждавшая классицизм, не шла вразрез с основным направлением в искусстве. В Академию принимали пяти-шестилетних мальчиков. Невозможность в таком раннем возрасте определить художественные способности вела к значительному отсеву. Неспособных переводили в художественно-ремесленные классы или просто в «краскотеры». Зато при наличии таланта это позволяло рано преодолеть профессиональные трудности, достигнуть уже в юношеском возрасте мастерства. О. А. Кипренский, К. П. Брюллов, А. А. Иванов владели им в девятнадцать-двадцать лет. Даже противник Академии И. Н. Крамской признает даваемую ею в этот период хорошую профессиональную подготовку².

Наряду с господствующим классическим стилем в живописи, так же как и в литературе, зарождаются созвучные героике и культу личности начала XIX века романтизм и реализм.

Представители классицизма придавали наибольшее значение рисунку и композиции, считая цвет второстепенным. Они ставили на первое место среди изобразительных искусств скульптуру, высшими достижениями которой были, по их мнению, произведения античности. Романтики, напротив, придавали большое значение светотени³, их привлекала выразительность и красочность произведений Рембрандта и Рубенса.

Различия классического и романтического направления сказываются и в технике. Художники-классики отличаются подчеркиванием лепки, рисунка вообще и контура в частности. Их меньше интересует колорит, что проявляется в локальной трактовке цвета; художники-романтики характеризуются большей свободой, «живописностью» и экспрессией мазка, стремящегося передать скорее внутреннее содержание, движение, чем детали формы. Они придают большое значение игре света и тени, насыщенности цвета и разнообразию его оттенков, стремясь этим передать живую действительность.

¹ Некоторые постройки, очень близкие к стилю «empire», возникли в России еще до образования империи Наполеона.

² О методах преподавания в Академии в конце XVIII в. см. в книге: Н. М. Молева и Э. М. Белютин, Педагогическая система Академии художеств XVIII в., М., 1956.

³ А. Галич, автор книги «Опыт науки изящного» (1825), писал: «Истинное же волшебство очертательного художества есть тьмосвет» (стр. 105); «преимущественная и любимая красота в романтическом искусстве есть живописность» (стр. 109).

В целом эти различия в направлениях менее заметны, чем можно было бы ожидать. Техника классической живописи сохраняется; художниками-классиками она часто применяется даже с большей строгостью, чем в XVIII веке. Тени по-прежнему выполняются лессировками, но они становятся менее тонки и прозрачны. Корпусность светов часто становится более тонкой, менее выразительной, чем в XVIII веке. Меньшая свобода в манере письма у художников академического направления иногда вызывается желанием приблизиться к манере письма мастеров эпохи Возрождения; иногда это объясняется своеобразным, наивно понятым стремлением к реализму. «В природе нет мазков» (подробное объяснение приводится и в литературе того времени). Но то, что мазков не будет видно на известном расстоянии в картине, которую при среднем и большом формате не следует рассматривать вплотную, забывали. Соответствие фактуры содержанию и назначению вещи порой нарушается. Слишком законченная техника в некоторых картинах не соответствует их романтическому настроению и кажется маловыразительной. Гладкая поверхность и техника жанровых вещей Кипренского, «вышивальщиц» и «кружевниц» Тропинина идеализируют их, а у Венецианова снижают характерность и выразительность некоторых изображений крестьян («Старуха с клюкой»).

Новым является распространение белого фабричного грунта. Его применение, особенно при лессировках *à la prima*, делало возможным более холодную светлую гамму. Это было особенно выгодно в пейзаже, но далеко не всегда использовалось. Даже при сохранении цветного грунта в самом начале XIX века цвет его уже играет меньшую роль в красочном построении картины, перестает служить ее «цветовым камертоном». Получает более широкое распространение работа по частям, которую для возможности работы *à la prima* рекомендовал своим ученикам Давид и которая видна в незаконченных вещах К. Брюллова, например «Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом» (ГТГ) и «Портрет вел. кн. Марии Николаевны» (ГТГ). Эти два новшества часто ведут к большей пестроте и меньшей тональной объединенности, чем в XVIII веке. Эту пестроту отмечают некоторые писатели того времени, например Орест Сомов в статье о выставке в Париже¹. По-прежнему доминируют теплые тени при холодных полутенях, но, как обычно в классической живописи, большое значение приобретает локальный цвет. Иногда же типичное для классицизма стремление приблизиться к старым мастерам ведет к слишком темным теням и общему колориту, не учитывая, что темный колорит старых картин часто является результатом потемнения масла и красок, проступанием темного грунта, и не входил в первоначальный колористический расчет художника. Этот темный колорит также отмечается в отзывах того времени². В зрелых произведениях С. Ф. Щедрина, К. П. Брюллова и А. А. Иванова этот темный тон уже преодолевается.

Основным технологическим дефектом по-прежнему остается излишнее доверие к маслу, его избыток в жидких красках вызывает плывущий кракелюр-разрывы и сседание красочного слоя.

¹ См.: Орест Сомов, Новые произведения изящных искусств, выставленные в Лувре (1819).—«Сын отечества», 1820, № LI.

² Статья о выставке в Академии художеств в 1820 г.—«Сын отечества», 1820, № XXXVIII, XXXIX и XL.

Иногда сморщивание происходит от усадки холста при промасленности его с оборота, особенно часто у М. Воробьева. Это же ведет к хрупкости холста, нестойкости его на разрыв от действия кислот масла, а также жесткости. Вместе с тем это далеко не всегда предохраняет от влияния на холст изменений влажности воздуха (см. стр. 102 о портрете Философовой работы А. Венецианова). Иногда к маслу добавлялись смолы. Чаще встречаются повреждения от применения краски асфальт. По-прежнему можно встретить крупный, жесткий кракелюр от недостаточной эластичности плотного грунта. Перелом в отношении к маслу наступает в конце 20-х и начале 30-х годов XIX века в книгах французских авторов: Бувье, Мериме, Монтабера. Русская литература по этому вопросу отсутствует, и трудно сказать, случайно или нет несколько более осторожное отношение к маслу русских художников 30—40-х годов, долго живших за границей (С. Ф. Щедрина, К. П. Брюллова, А. А. Иванова).

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА ПО ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ

Русская литература начала XIX века по вопросам искусства достаточно обширна. Однако сведений по технике живописи она почти не содержит. Мы можем узнать, какими знаниями должен был по взглядам того времени обладать художник, к ним относятся: анатомия, перспектива и пр., но нигде не говорится о необходимости знакомства с техникой и технологией живописи. В некоторых трудах лишь кратко перечисляются разные виды техники живописи.

О тех требованиях, которые в первой половине XIX века предъявляли к колориту, светотени, воздушной перспективе и «кисти», то есть фактуре, мы узнаем главным образом из критических обзоров выставок. В большинстве случаев с типичным для классицизма стремлением к «золотой середине» одинаково порицается как слишком темный, так и слишком яркий колорит, как жесткость и сухость, так и излишняя свобода и грубость «кисти», но в противоположность XVIII веку нигде не говорится о необходимости изменения манеры письма в зависимости от сюжета, размера и назначения картин. Например, в анонимной статье 1820 года дается обзор выставки в Академии художеств¹, автор делает характерные для эпохи замечания о технике картин. Из статьи мы узнаем, что после ремонта и частичной перестройки здания Академии факторская была перенесена в другое помещение, чтобы быть «на виду, у входа». Здесь мы также нашли в продаже: краски, кисти, палитры, бумагу рисовальную и для печатания эстампов, картины маслом и миниатюрными красками, писанные учениками, как упражнения и пр. Произведения учеников посетители нашли весьма слабыми.

Отмечается «Гений художеств» работы академика Безсонова, «опыт его писать масляными красками по фальшивому мрамору». Одним словом, род масляной «аль фрески» на лестнице в Академии. «Опыт сей, как видите, удачен и весьма полезен».

В похвалу портрета Оленина работы Варнека, и в частности исполнения в нем рук, говорится: «Рачительная кисть художника все выделяет, все оканчивает, но легко,

¹ «Сын отечества», 1820, № XXXVIII, стр. 205; XXXIX, стр. 225; XL, стр. 299.

свободно, смело». В портрете Бутковского «платье и руки немного пренебрежены кистью художника», зато в нем Варнеком был избегнут «тусклый черный колорит», «система цветов, которую избирали ученые живописцы и прежде Варнека...» «Зачем же он не употребил их на портрете Бутковского? Напротив, сим портретом он доказал, что это система ложная, что система писать людей с грязными лицами никуда не годится». С этой отповедью «ученым живописцам» за их «черный колорит», отчасти явившийся следствием подражания потемневшим от времени картинам старых мастеров, нельзя не согласиться. Справедлива также похвала умению художника сочетать свободу и смелость кисти законченностью живописи.

Небрежность и поверхностную ловкость кисти портретов работы Джорджа Дау¹, дающих внешний эффект, а не реалистическую характеристику изображаемого, автор скорее порицает: «Если имя живописца принадлежит тому, кто быстро, смело и ловко владеет кистью, г. Дов имеет на него все права; даже на прозвание какое по скорости работ дано было одному из славных живописцев итальянских „Luca fa Presto“...» «Взгляните на них (то есть работы Дау.— А. Л.) ближе: механический прием руки его совершенно особен, кисть широкая (г. Дов в самом деле, говорят, работает кистями особого рода, связанными в виде так называемых мазилок). Смелая, быстрая, но слишком быстрая, даже грубая (*heurté*), она не кладет, бросает краски, и в другой раз, кажется, не дотрагивается до них...» «От этого, посмотрите на любой из портретов русских генералов: один и тот же жаркий тон красок на лице старца барона Сухтелена и графа де Витта: от этого все портреты Дова кажутся работою *à la prima*, родом эскизов², работою руки, которая не любит поверять себя, и потому у нее все без отчетов: свет, колорит и самый рисунок. Г. Дов и сам, кажется, не имеет большой доверенности к резвой руке своей: он, как слышал я, меряет деревянным циркулем лица, с которых пишет портреты».

Отмечены ранние произведения К. П. Брюллова (картина с изображением Александра I и «Нарцис»), в которых, несмотря на некоторые недостатки, «уже обнаруживается действие ума, воображения и игра кисти, водимой рукой вкуса».

Свою книгу «Начертание художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре» (СПб., 1808) А. Писарев предназначает «в пользу юным воспитанникам императорской Академии художеств», и в делах Академии за 1824 год сказано о покупке 400 экземпляров этой книги³. В ней говорится о «светотени (*clair obscur*)» и искусстве ее распределения для «покою», «удовольствия глаз» и «действия всего целого». «Светом» А. Писарев называет «не только куда падает свет», но и «яркие краски», а «тенью» как «отсутствие света», так и «темные краски»⁴.

Перечислив различные виды рисунка (карандашом, пером и кистью) и живописи (фреска, масляная живопись, энкаустика, пастель, эмаль, живопись по фарфору и пр.),

¹ George Dawe — английский художник, работавший в России с 1819 по 1829 г. и написавший галерею портретов участников войны 1812 г.

² При эскизности выполнения красочный слой портретов Дау обычно очень тонок, и в смысле сохранности работа *à la prima* дала скорее благоприятные результаты, так как большинство его портретов дошло до нас в хорошем состоянии. Однако портреты действительно очень однообразны, поверхностны и не дают глубокой индивидуальной характеристики.

³ Архив Академии художеств, д. 11, 1824.

⁴ А. Писарев, Начертание художеств..., стр. 18.

автор относительно подробнее останавливается лишь на рисунке. В конце своей книги Писарев приводит список «подлинных и переводных русских книг» и краткий список иностранной — французской, итальянской, немецкой, английской и латинской литературы.

В книгах архитектора Тома де Томона¹, Семена Кириллова² и других говорится о тех познаниях, которыми должен обладать художник, о светотени и т. п., но почти нет сведений по технике живописи. Кириллов касается лишь преимуществ масляных красок перед другими.

В 1834 году был издан одобренный представителями Академии художеств «Курс рисования» А. П. Сапожникова³, неоднократно переиздававшийся и служивший начальным пособием до конца XIX века. По существу, «Курс рисования» является учебником перспективы, во многом в сокращенном и упрощенном виде излагавшим то, что было разработано в этой области А. Г. Венециановым. Однако последний в специальной статье бескорыстно приветствовал появление книги, сознавая, что у него самого не хватило бы терпения на подобное изложение.

О необходимости для художников быть знакомым с вопросами техники и технологии живописи ни в одной из этих книг не говорится.

Некоторые сведения о способах реставрации и промывки картин, покрывании их лаком, так же как и живописных материалах, мы находим в книгах и журналах общего политехнического характера наряду со сведениями о мельницах, пивоварнях и пр. Так, отдельные статьи по этим вопросам печатались в «Журнале полезных изобретений», «Технологическом журнале», книге «Секретный Эконом» и других, а также в переведенной с немецкого языка «Технологии», но сведений по технике живописи названные издания не содержат.

В 1824 году был издан несколько сокращенный перевод книги Ватена⁴, причем выпущена небольшая, но наиболее интересная для нас глава о выполнении масляных картин. Наиболее же надежным источником по вопросу о применяемых для живописи материалах и инструментах по-прежнему остаются счета и другие архивные материалы Академии художеств.

В издаваемом Академией наук «Технологическом журнале» за 1804 год (т. I, ч. 1) сказано, например, об изготовлении растительной желтой краски. В «Журнале полезных изобретений...», издаваемом Московским университетом за 1806 год, публикуется ряд статей о приготовлении органических красителей преимущественно для красильных целей. Наиболее интересна из них статья «История кошенили», в которой говорится о ее трех сортах: 1) американский *coccus casti*, 2) встречающийся на некоторых породах дуба в Леванте, Испании, Франции и других южных странах — *coccus ilieus*, *coccus arbo-ritum*, иногда называемой «кermес» и 3) в корнях некоторых растений Германии, Польши и южной России — наш «червец», или «немецкая кошениль».

¹ Thomas de Thomon, Traité de peinture, Spb., 1809.

² «Руководство к познанию живописи, изданное для юношества, обучающегося сему предмету, напорным советником Семеном Кирилловым», Спб., 1819.

³ Более подробный разбор этих книг дан в книге: З. Фомичева, А. Г. Венецианов как педагог, М., 1952.

⁴ См.: там же.

Известный интерес представляют статьи о красных карандашах, животных и растительных клеях. Сравнительно большее количество сведений о материалах, применяемых в живописи, содержит книга «Секретный Эконом, Художник, Ремесленник и Заводчик, или Полное собрание редких открытий и секретов» в двух частях (Спб., 1809).

Даваемые в этих книгах и журналах реставрационные советы обычно малоцелесообразны. Отдельные сведения по технике живописи могут быть почерпнуты также из книг общего справочного характера, большей частью еще конца XVIII века.

Бедна литература по технике живописи в начале XIX века и в Западной Европе, где также ограничиваются переизданием того же Ватена, Пернети и некоторых других книг.

В конце 20-х годов на Западе наступает резкий перелом. В это время начинают ясно сознавать печальные последствия незнания художниками с техникой и технологией искусства, и в частности злоупотребления маслом; в результате появляется целый ряд серьезных трудов в этой области. Книги эти попадали в Россию; русские художники могли также знакомиться с ними во время заграничных командировок. Методы некоторых русских художников, в частности К. П. Брюллова, близки описанным в этих книгах. Поэтому ввиду отсутствия соответствующих русских изданий наряду с некоторыми сведениями, имеющимися в делах Архива Академии, эти книги являются нашими основными литературными источниками по технике живописи первой половины XIX века и применявшимся в эту эпоху материалам.

В 1827 году издана книга Бувье «Наставление молодым художникам и любителям»¹, содержащая 660 страниц текста и ряд таблиц с изображением необходимых художнику принадлежностей (палитра, кисти, доска, курант и пр.). Книга посвящена исключительно техническим вопросам; в ней автор излагает все технические процессы живописи и характеризует все применяемые в живописи материалы самым подробным и тщательным образом.

В 1829 году выходит огромное сочинение Монтабера «Полный трактат о живописи»², девятый том которого посвящен живописным материалам и технике живописи. Монтабер ясно сознает ненормальность положения, при котором художники не знают свойств применяемых ими материалов; указывает на недостаток масляной живописи и, разочаровавшись в ней, предлагает вернуться к энкаустике.

Мериме³ предлагает вернуться к «чистым источникам» ранней фламандской живописи и считает, что секрет живописи ван-Эйков состоял в добавлении к масляным краскам лака — мнение, на котором, по существу, сходятся все три названных автора и многие позднейшие ученые Эйбнер, Оствальд и другие.

Все три автора считают, что причиной быстрого разрушения картин является недостаточное знакомство художников с применяемыми ими материалами и излишнее доверие к маслу. Они противопоставляют быстро разрушающиеся картины своих предшественников прекрасно сохранившимся картинам старых мастеров. Причину этого они видят в том, что прежние художники, начинавшие работу с приготовления красок, знали свои материалы. Кроме того, имело значение применение белых клеевых грунтов и температурного подмалева, осторожное применение масла и добавление к нему лака.

¹ M. P. L. Bowier, Manuel des jeunes artistes et amateurs en Peinture, 1827.

² Montabert, Traité complet de la peinture, 1829.

³ I. F. L. Merimé, De la peinture à l'huile, 1830.

ЖИВОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

С развитием промышленного капитализма изготовление красок, ставшее, как указывает, например, Мериме, «очень выгодной отраслью промышленности», почти целиком переходит от ремесленников к фабрикантам. Жалобы художников на дурное качество материалов, их фальсификацию и небрежное изготовление от этого почти не уменьшаются и встречаются во всех упомянутых источниках (Бувье, Монтабер, Мериме).

Развитию лакокрасочной промышленности способствовали также значительные успехи в области естественных наук, и в частности химии. В начале XIX века художники почти исключительно покупали свои краски-пигменты в готовом виде, лишь изредка беря на себя их дальнейшую обработку: стирание в более мелкий порошок, промывку (например, охры) или превращение одной краски в другую при помощи пережигания (например, коричневые из жженных красных лаков и берлинской лазури)¹. При возможности достать хорошую лапис-лазурь из нее изредка самими художниками изготовлялся ультрамарин, так как он был очень дорог и часто фальсифицировался торговцами.

Несмотря на появление в продаже еще в середине XVIII века готовых стертых на масле красок, они имеют небольшое распространение прежде всего среди любителей. Художники же, покупая в готовом виде краски-пигменты, сами стирали их с маслом и хранили в узелках из свиных пузырей. Ученики Академии художеств и художники, так или иначе связанные с ней, могли пользоваться красками, стертыми в «краскотертой палате». Они приобретали их в факторской, а позднее этими красками их снабжали «комиссионеры»². В виде исключения стертые на масле краски упоминаются в делах Академии уже в конце 20-х годов³.

Переход художников от грунтовки холстов в мастерской к покупке готовых загрунтованных холстов происходит в начале XIX века: у нас в России в 20-х годах, а на Западе несколько раньше. Переход этот происходит постепенно, и мы можем лишь проследить у большинства художников первой половины XIX века преобладание авторских грунтов в первое десятилетие, а фабричных грунтов — в конце 20-х и 30-х годов. Холсты приготавливались как рулонами, так и на подрамках различной величины⁴.

Относительно окончательной обработки масла, приготовления сиккативного масла и лаков в литературе приводятся довольно подробные указания, видимо, подразумевающие их изготовление самими художниками, но встречаются указания об их продаже и в готовом виде.

Живописные материалы выписывались факторской главным образом из Парижа, иногда из Англии, изредка из Италии, например краплак⁵, а в некоторых случаях — с Востока, главным образом из Китая. Применялись китайские киноварь, тушь, голубец, горная зеленая и некоторые другие краски. Для покупки их пользовались самыми разнообразными «оказиями». Так, например, президент Академии⁶ просит начальника духовной

¹ См. соответствующие указания в книге М. Бувье, *Наставления молодым художникам и любителям*.

² См. договор с Довиццелли, стр. 74.

³ ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789, л. 130 за 1828 г. и др.

⁴ См. договор с Довиццелли, стр. 74.

⁵ ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789, л. 26 за 1831 г.

⁶ Там же, л. № 66 за 1819 г.

миссии, назначенной в Китай, о приобретении «китайской туши, киноvari и других всяких красок, из коих многие делаются в Китае превосходнейшим образом». Начальник миссии отвечает: «Требуемые вещи при всей многообразности их удобно закуплены быть могут...» С подобными же поручениями обращаются к лицам, находящимся в Париже¹ и т. п.

Пошлина на заграничные живописные материалы обычно снижалась или снималась вовсе. В иностранных источниках упоминаются русские краски, например русская черная земля, сибирская ляпис-лазурь для изготовления натурального ультрамарина (упоминаемая Бувье). Ближе к середине века все чаще встречается упоминание русских красок, как, например, оставшковская и олонедская земли, и производство или по крайней мере покупка материалов для живописи в России. Так, в делах Академии говорится о приобретении у чиновника Сапожникова малиновой краски под названием крапак (1831) и об изобретении студентом Московского университета Ф. Постниковым способа усовершенствования качества красок отечественного производства, применяемых в живописи (кармина, бакана, яри венецейской, туши и др.)².

Купцу А. Е. Волоскову после испытаний выдается свидетельство о качестве изготовленных на его фабрике в Ржевске красок кармина и бакана, из которых образец № 1 признан «отменной доброты» и «весьма прочным»³, свидетельствуется и бакан, изготавливаемый Т. Г. Черепятовым, и льняное масло. Для стирания красок в Академии продолжала существовать специальная «краскотерная палата» со штатом краскотеров, частично вербуемых из числа малоспособных учеников Академии.

В «делах» Академии встречаются указания, что отчетность факторской представляет значительные трудности, она не раз подвергается ревизии, разрабатываются правила ее деятельности; однако хищения и растраты продолжаются. В результате факторская ликвидируется. В 1844 году уже производится продажа вещей «бывшей» факторской: разных инструментов и красок в кусках, тертых «обделанных», финифтяных, в горшках и банках⁴.

Вместо своей факторской Академия использует «комиссионеров», чаще всего владельцев магазинов и фабрик красок. В 40-х годах таким «комиссионером» был Довициелли,

¹ Например, в деле № 107 за 1827 г. в том же архиве говорится «о поручении книгопродавцу Белизару собрать в бытность его в Париже сведения о лучших фабрикантах художественных произведений и инструментов, с показанием последних цен на оные». При этом упомянуты следующие материалы: бумага рисовая, александрийская, веленевая, печатная французская, прозрачная бристольская и цветная красноватая, желтоватая, светло-серая, темно-серая. Карандаши: красный в кусках, белый французский круглый и квадратный, разноцветные, называемые «pasteles» — полный набор. Кисти: щетинные толстые и тонкие, обтянутые очень тонкой медной проволокой, «белые» в лебединых перьях, тушевалыные, разных номеров. Краски: бакан венецейский темный и светлый, бакан зеленый и желтый, охра итальянская, самая лучшая темная и светлая, желть неаполитанская, земля итальянская, киноварь китайская лучшая, терра ди кастель, «терра ди колонна» (кельнская земля), «теливерда» (зеленая земля), лучшая чистая, сиена светлая и желтая, асфальт-умбра лучшая браунрот, ярь венецейская лучшая, белила испанские самые лучшие, тушь китайская № 1 и 2 в плитках, самая лучшая».

² ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789, оп. 1, ч. 1, 11/1831, л. 8.

³ ЦГИАЛ, Архив Академии художеств, ф. 789, оп. 1, ч. II, л. 121, 1831.

⁴ Там же, оп. 1, ч. II, л. 40, 1830. Более точных сведений о продаваемых материалах, к сожалению, не указано.

штамп которого встречался на холстах произведений К. Брюллова и раньше; позднее это был Репп, Беггров и другие, с которыми заключаются контракты. В одном из «дел» за 1842 год говорится о заключении вновь контракта с краскотером Довидиелли¹.

Подобные поручения и контракты позволяют судить о «палитре» того времени, а также о том, что применялось сырое маковое и вареное конопляное масло. Краски в ряде случаев названы «масляными», это говорит о том, что они выдавались студентам Академии в готовом стертом на масле виде. Кобальт и киноварь, напротив, упоминаются «сухими», что имело определенный смысл, так как при недостаточной закупорке в пузырьках кобальт быстро засыхал, а для киновари хранение в стертом на масле виде могло быть малоблагоприятным.

Грунтованный холст предоставлялся в основном не в рулонах, на аршины, а на «пьяках» — подрамниках разной величины, и, вероятно, в таком случае он и грунтовался на тех же подрамках, что давало лучшую сохранность. Обусловливалось высокое качество материала; в случае нарушения этого условия контракт расторгался.

Присылаемые образцы отдавались на испытание соответствующим профессорам. Такое испытание производилось над образцами самых разнообразных материалов как красок, так и кистей и пр. В делах Академии неоднократно встречаются сведения об одобрении или браковке тех или иных материалов, как присылаемых из-за границы, так и изготовленных или изобретенных в России².

Для испытания красок, изобретенных профессором Флорентийской Академии художеств Муссини, назначается комиссия в составе профессоров: П. В. Басина, К. П. Брюллова, А. Т. Маркова, Ф. А. Бруни и Т. А. Неффа. Ввиду невозможности судить о долговечности красок, особенно не зная их состава, который Муссини без вознаграждения открыть отказался, его предложение не приняли. Позднее краски Муссини изготавлились фирмой Шминке в Дюссельдорфе.

Поиски подобного же рода представляют собой краски художника М. Трошинского из города Кременца Полтавской губ., составленные по образцу вывезенных Г. Г. Гагариным из Германии, где подобными красками был расписан королевский дворец в Мюнхене. В краски входили воск, мастика, элери и скипидар. Краски, по словам Гагарина, «потребляются как масляные, но крепче пристаю к стене, особенно если по окончании живописи ее впитают в стену подогреванием маленькой ручной печкой, называемой каутериум... (? слово неразборчиво. — А. Л.). Такая краска не меняется со временем.

¹ Согласно «обязательству» папского подданного Паскаля Довидиелли, он должен:

«1) изготавливать масляные краски отличной доброты коллекциями; в коллекции должно быть следующее количество оных: кремнифервейсу 40 зол[отников] (видимо, кремнистых белил. — А. Л.), шифервейсу 80 зол., светлой охры 20 з., темной — 16 з., терры де сиен — 16 з., олодской земли — 16 з., лазори Берлинской 10 з., бакану темного, лучшего — 10 з., киновари сухой 7 з., при сем масла сырого макового 32 з., такого же вареного конопляного 48 з., ценою каждой коллекции 2 р. 85 к. Если же понадобится кобальт, то оный отпускать особо сухой по 34 коп. сер. золотник. Ученикам по 3 в год по данным ценам».

² Например, дела об определении качества красок, найденных в имении помещика Ельчанинова в Осташковском уезде Тверской губернии (краски светлая и темная охра, празелень, черная, похожая на олодскую землю, и близкие к сиене и мумии и темно-малиновая). Комиссия сочла из них годной для живописи «желтую, вроде мумии». Дело: «О применении жидкого стекла к краскам без закалки».

Этими красками Г. Гагариным и М. Трошинским расписан тифлисский Сионский собор и Трошинским — дом и церковь эрзарха¹.

Краски-пигменты первой половины XIX века. Некоторое представление о «палитре» художников первой половины XIX века дают приведенные выше «поручение» Белизару и соглашение Академии художеств с Довициелли. По сравнению с XVIII веком список красок благодаря успехам химии пополнился рядом новых частью прочных и полезных, частью непрочных, опасных красок. Важнейшими из красок, изобретенных в XVIII и первой половине XIX века, были следующие.

В 1782 году фабрикантом Курта из Дижона предложены цинковые белила (углекислый цинк), а в 1797 году в Англии был взят патент на изготовление цинковых белил в виде окиси цинка. Упоминания о цинковых белилах Бувье и Монтабер считают еще малопроверенными. Цинковые белила стали, по-видимому, применяться как художественная краска лишь после 1840 года, когда было усовершенствовано их производство, что сделало их более кроющими и более дешевыми.

Желтые пигменты. Хром (хромовокислый свинец). Мериме пишет, что эта краска была известна в натуральном виде под названием «красного сибирского свинца». В 1797 году Вокелен определил состав краски и изобрел способ ее искусственного приготовления, назвав хромом из-за разнообразия цветов, которые она может иметь при некотором изменении состава (желтый, оранжевый, пурпурный, зеленый). Краска непрочна и теряет свою яркость; она становится прочнее при замене свинца алюминием, окисью цинка и т. п. Бувье помещает хром в число красок, которые применять не следует.

Цинковая желтая краска принадлежит к недостаточно прочным, так как на свету темнеет и зеленеет. Изобретена в 20-х годах XIX века, а не в середине его, как указывают некоторые авторы.

Сурьмяная желтая (*jaune d'antimoine*) — возможно, сурьмянокислый свинец, называемая теперь неаполитанской желтой.

Минеральная желтая — хлористый свинец, по словам Бувье, со временем несколько бледнеет; изобретена в конце XVIII века.

Кадмий (сернистый кадмий) был предложен в 1817 году Строммером. Мериме пишет, что химик, открывший эту краску, считает ее прочной. Мериме опасается, что содержащаяся в ней сера будет действовать на свинцовые краски. На практике же оказалось, что краска действует на свинцовые соединения лишь при наличии в ней свободной серы, благодаря небрежному приготовлению. Она опасна при смешении с медными соединениями и в меньшей степени с охрами и некоторыми другими красками. В хороших сортах в масляных красках кадмий достаточно прочен.

Серебряная желтая — точной датировки, характеристики и химического состава источники не содержат.

Йодистый свинец называется Бувье новой, еще недостаточно испытанной краской.

Ауреолин изобретен в 1848 году.

Индийская желтая — как Бувье, так и Мериме называют ее самой прочной из органических желтых красок² и рекомендуют для лессировок по охре и свинцовой желтой.

¹ ЦГИАЛ, архив Академии художеств, ф. 789, оп. 2, 1855, стр. 108.

² Ф. И. Рерберг считает прочность краски недостаточно проверенной, мнения ученых по этому вопросу не сходятся. См.: Ф. И. Р е р б е р г, Художник о красках, Изогиз, 1932, стр. 44.

Согласно Мериме она изготовлялась в Индии англичанами и начала ввозиться с XVIII века. Для лессировок по охре ею, видимо, пользовался Кипренский и другие.

Красные краски. Йодистая киноварь (киноварь экарлат)— йодистая ртуть, открытая в начале 10-х годов¹.

Красные лаки. Краплак или гаранс — его красящее вещество извлекается из корней растения марена. Был известен в древности (Плиний). Самая прочная из органических красок-лаков. Химиком Морга был в 1754 году усовершенствован способ его приготовления. Впоследствии было выяснено, что краплак также несколько выгорает, а иногда является причиной образования особого кракелюра-разрывов, но все же значительно прочнее кармина.

Синие краски. Ультрамарин натуральный из лапис-лазури. Бувье указывает на недавнее открытие лапис-лазури в Сибири; «она не хуже лапис-лазури других восточных стран, но благодаря своей меньшей известности дешевле». Краска считалась абсолютно прочной.

Искусственный ультрамарин изобретен в 1828 году одновременно Гиме и Гмелиным. Краска имеет свойства натурального ультрамарина и прочна в отношении света и т. п., но, как и натуральный ультрамарин, очень чувствительна к кислотам. Иногда поражается так называемой «ультрамариновой» болезнью, подбелением.

Кобальт изобретен Тенаром в 1802 году, Бувье считает его еще не вполне испытанным. Ускоряет высыхание масла, иногда вызывая кракелюр-разрывы.

Зеленая окись хрома — упоминается у Бувье (в 1827 году), но без точной характеристики, которая позволила бы определить, имеется ли в виду безводная окись хрома или «изумрудная зеленая» — водная окись хрома. Киплик относит изобретение первой к 1793 году, второй — к 1838 году, но в источниках XVIII века хром в числе зеленых красок еще не фигурирует; указано только, что хром может быть разных цветов, чем вызвано его название. Прочные краски, восполнившие пробел в этом отношении палитры старых мастеров.

Асфальт — упоминается во всех источниках и благодаря своей красоте и прозрачности имел широкое распространение в конце XVIII века и начале XIX века на Западе, а с XIX века и в России. Асфальт (ископаемая смола) растворим в масле и потому вместе с маслом может проникать из одного красочного слоя в другой (проступание асфальтового подмалева). В значительной толще он никогда не сохнет, а в подмалевке вызывает «скольжение», сморщивание последующих слоев; при температуре 35°С размягчается; вызывает шагренизацию, плывущие разрывы и т. п. и, наконец, изменяется в тоне, превращаясь из золотисто-коричневого в черный. Его применение явилось причиной ужасного состояния некоторых картин О. А. Кипренского, Н. А. Ломтева (1816—1863), И. Е. Крюкова (1823—1857), П. А. Федотова, Н. М. Алексеева-Сыромянского (1813—1880) и других художников.

Мумия имеет некоторое сходство с асфальтом, медленно сохнет.

Коричневая краска из жженой берлинской лазури немецкого и английского производства (последняя слегка оранжевого оттенка). Бувье и Мериме считают ее очень хорошей краской.

¹ Краска оказалась непрочной. Ф. И. Рербург, Художник о красках, стр. 29; датировка Кипликом ее изобретения 1849 г. не верна.

Из этих новых красок особенно ценны цинковые белила, неаполитанская желтая, кадмий, краплак, кобальт, ультрамарин и зеленая окись хрома. Последние шесть красок, по существу, до сих пор составляют основную часть ярких красок палитры художника. Цинковые белила приобретают значение лишь во второй половине XIX века. Они не чувствительны к газовому составу воздуха и не опасны в смесях, но больше способствуют образованию кракелюра, чем свинцовые.

Об изобретении кобальта помещена статья в «Технологическом журнале» за 1807 год (т. IV, п. 3, стр. 99), но в документах Академии ни кобальт (до 1842 года)¹, ни искусственный ультрамарин в первой половине XIX века не упоминаются. О том, что в них указан натуральный, а не искусственный ультрамарин, видно и по его высокой цене — до 25 рублей за золотник.

Масла, лаки, основа, грунт, художественные принадлежности. В конце 20-х и 30-х годов XIX века во французской литературе и несколько позднее в английской² впервые появляется критика масла как связующего (его способность темнеть и вызывать кракелюр-разрывы и сседание), хотя еще не вполне правильно объясняется процесс его высыхания и причины повреждений. Монтабер³ справедливо указывает, что первоначальная желтизна масла лучше, чем его позднейшее потемнение, нарушающее красочную гармонию. Поэтому он отдает предпочтение льняному маслу.

Обращая внимание на лучшую сохранность картин старых мастеров, особенно нидерландских, рекомендуется вернуться к их технике, в частности добавлять к краскам лак. Как и в XVIII веке, делаются предупреждения против избытка масла в красках, но точные нормы еще не установлены. Даже Бувье⁴ может только посоветовать, чтобы стертая на масле краска имела густоту «масла летом». Во всяком случае, излишнее доверие к маслу было поколеблено, и ясно сознавалась необходимость осторожного пользования им. Более осторожное применение масла заметно и в произведениях таких русских художников, как К. П. Брюллов, А. А. Иванов, отчасти С. Ф. Шедрин, которые, помногу лет живя за границей, могли ознакомиться с современной им французской литературой. Но все же трудно сказать, имели ли значение эти влияния или преобладал личный опыт.

В России наиболее распространенным было отечественное льняное масло. В делах Академии упоминаются как фамилии поставщиков, так и проверка качества поставляемого ими масла. Значительно реже применялось маковое масло. В ряде книг описывается окончательная обработка масел (например, отбелка их в стеклянном сосуде на солнце у Бувье) и приготовление лаков, видимо, авторы предполагали, что это будет делать сам художник. Методы эти не отличаются от методов, описанных в источниках XVIII века. Одновременно все чаще встречаются указания на покупку масел и лаков в готовом для применения виде.

В делах Академии упоминаются: лак янтарный, лак спиртовой, китайский и мастичный; скипидар и «эссенция левендуловая» (лавандовое масло).

¹ См. приведенный договор с Довидиелли на стр. 74.

² Eastlake, Materials for a history of oil painting; Merrifield, 9, Original treatises, London.

³ Montabert, Traité complet de la peinture, 1829.

⁴ M. B. C. Bouvier, Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture, 1827.

Основа. В качестве основы обычно применяется холст, среднезернистый, прямого плетения. Для тщательно написанных вещей чаще, чем в XVIII веке, применялся мелкий холст, и в виде исключения — сравнительно крупный саржевого плетения, например «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» А. А. Иванова (ГТГ). Монтабер и Бувье считали конопляный холст лучше льняного, так как он крепче и меньше вытягивается.

Дерево. По мнению Бувье, дерево для картин должно быть очень хорошо выдержанным, лучшим он считает красное дерево.

Картон иногда является как бы заменой дерева, например «Автопортрет» К. Брюллова (ГТГ), а также все чаще начинает применяться для этюдов.

Бумага применяется главным образом для эскизов и пейзажных этюдов с натуры, получающих все большее распространение, например громадное большинство этюдов Иванова.

Бумага с последующей наклейкой на холст или картон является вполне подходящей основой. Лучшая сохранность этюдов А. А. Иванова, написанных на бумаге, сравнительно с исполненными на холсте свидетельствует о целесообразности применения бумаги для этих целей.

В делах Академии упоминаются следующие сорта бумаги: ярославская, слоновая, веленевая, английская и французская, «бристольская» à la gelatine, крашеная, цветная и грунтованная¹.

В одном из распоряжений Академии говорится: «Ученики живописных классов уже с некоторого времени пишут по большей части на бумаге, не лучше ли им опять (писать) на холсте, кроме эскизов для месячных и квартальных работ»². Это распоряжение мотивируется тем, что бумага и краски требуют больших издержек, отчасти возмещаемых продажей картин на холсте в факторской (почему там нельзя было продавать произведения, исполненные на бумаге, не совсем понятно. — А. Л.); худшие картины могли быть загрунтованы и использованы вновь.

Металлы, еще употреблявшиеся в XVIII веке, например некоторые произведения Гроота, миниатюры Боровиковского и др., в XIX веке почти не применяются.

В начале XIX века на Западе и в России (в 20-х годах XIX века) авторский тонированный грунт постепенно заменяется фабричным. Фабричный грунт был обычно белого цвета. Встречающийся значительно реже тонированный грунт относительно чаще тонировался светлой или розоватой охрой или имел светло-серый цвет.

Картон и бумага чаще грунтовались или лишь промасливались, или приклеивались иногда крахмальным клейстером самим художником. В готовом грунтованном виде чаще всего продавались плотный картон и дощечки для небольших картин, требующих тщательного выполнения.

По словам Бувье «в каждом большом городе можно купить готовый загрунтованный холст». Однако он, так же как и Мериме и Монтабер, описывает метод грунтовки холста. Все три автора правильно считают необходимой предварительную проклейку холста, подчеркивая превосходство тонкослойного грунта и нежелательность добавления к масляной краске летучих масел и лака. Однако слишком плотные, недостаточно эластичные грунты встречаются в первой половине XIX века довольно часто у Кипрен-

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, л. 65 за 1813 г., стр. 140.

² См. также приведенный на стр. 73 список материалов, выписываемых из Парижа.

ского, Тропинина, С. Щедрина и других. Монтабер правильно указывает, что масло «пережигает» холст, и последний становится хрупким, однако как в конце XVIII века, так и в первой трети XIX века было довольно широко распространено промасливание холста с оборота. Это защищало от сырости, но помимо хрупкости холста его усадка вызывала «сморщивание» (ряд картин Кипренского, Венецианова, Воробьева, С. Щедрина, К. Брюллова и других).

Грунтовку «маслом с водой», видимо в качестве эмульсии, Бувье не одобряет. Монтабер считает, что краски, особенно на твердой основе, лучше сохраняются на белом клеевом грунте. На холсте клеевой грунт для большей эластичности должен быть возможно тонким и с примесью меда (пластификатора) и т. п. Темные грунты, по мнению всех трех авторов, проступают и темнят живопись.

Из художественных принадлежностей в делах Академии упоминаются кисти щетинные разных номеров в перьях и плоские: «бели» в перышках, на палках и в трубочках, куньи, колонковые, барсучьи и «миниатюрные», а также ящики деревянные, живописные, жестяные; мольберты большие и малые, складные, складные сложные, с пружинами, ольховые; мастихины и шпатели роговые и стальные; палитры ореховые и фарфоровые; трубочки жестяные к палитрам, пемза, губки, растушки, гуммиластик, форшпигели, рейсфедеры, муштабели, манекены, зонты для писания пейзажных этюдов и пр.

ТЕХНИКА О. А. КИПРЕНСКОГО (1783—1836)

Утонченная красочность и сложная техника О. А. Кипренского ближе к XVIII веку, чем приглушенная гамма или локальное понимание цвета его старших современников В. А. Тропинина и А. Г. Венецианова. Но в отличие от художников XVIII века Кипренского больше интересует внутренний мир человека. Он умел сочетать в своих произведениях пафос и внутреннюю напряженность романтика с чувством меры классика; богатство колорита с точностью рисунка, сохраняющего свободу и живую трепетность. Его «приятную кисть», блестящие краски и «чрезвычайную отработку» хвалит неизвестный автор статьи в «Сыне отечества»¹.

Взыскательный к себе художник, по выражению графа Растопчина, был способен «помешаться от работы»; он, как говорил про него Н. В. Кукольник, «спешил медленно». Среди его работ мало написанных *à la prima*. Такие масляные эскизы, как «Распятие» (1804, ГТГ) и портрет Н. И. Гнедича (Пушкинский дом Академии наук), являются исключениями. В противоположность художникам XVIII века Кипренский пишет не только портреты масляными красками, но и выполняет большое число рисунков итальянским карандашом, часто в сочетании с сангиной, мелом или пастелью. В них он достигает не меньшего совершенства техники, чем в масле².

Кипренский — один из величайших виртуозов техники. Его мастерство, разнообразие отдельных технических приемов и превосходство художественной техники в целом поразительны. Это позволяет Кипренскому чрезвычайно широко использовать оптические

¹ См. прим. к стр. 68.

² Ввиду того что настоящая работа посвящена технике масляной живописи разбор техники этих произведений не входит в ее задачу.

возможности масляных красок и варьировать свою технику в зависимости от характера изображаемых лиц.

Кипренский сохраняет классическое противопоставление теплых теней холодным голубоватым, зеленоватым и лиловатым теням, но учитывает при этом рефлексы и эффекты просвечивания, о которых так много писал Леонардо да Винчи. Он умеет почувствовать и передать ощущение окутывающего предметы воздуха.

Основанная на классических принципах построения красочного слоя (корпусные света и лессировочные тени), живописная поверхность картин Кипренского, толща их красочного слоя очень разнообразна, она варьируется в некоторых произведениях от тончайших лессировок, едва тонирующих грунт, до массивной корпусности, например портреты Челищева (1808, ГТГ) и Н. С. Мосолова (1811, ГТГ). Иногда тонкое письмо преобладает («Распятие», 1804, ГТГ). Прозрачные лессировки по золотистому грунту придают глубину фону, легкость теням, помогают передать шелковистость волос и материал дерева.

Света ответственных мест Кипренский исполняет то в массивной, то более тонкой, жидкой корпусности, иногда с легкими последующими лессировками.

Лессировки по светлой корпусной подготовке — один из любимых приемов Кипренского. Он позволяет ему достигать поразительной интенсивности тона, богатства оттенков и разнообразия фактуры.

Кипренский, видимо, заимствует этот прием у Д. Г. Левицкого, но еще обогащает и варьирует его, давая светлый подмалевок иного тона, чем последующие лессировки. Иногда он контрастирует с ними, например подмалевок холодного тона под теплыми лессировками, холодно-розовый под более теплыми лессировками в трактовке тела, сероголубой под зеленовато-коричневыми лессировками одежды или фона и т. п., иногда усиливает их цветосилу, как желтый подмалевок под красными и изумрудно-зелеными лессировками; светлый подмалевок помогает передать свечение пламени в «Тибуртинской Сивилле» (1830, ГТГ) и прозрачность эмали, ордена в портрете В. С. Хвостова (1814, ГТГ).

Большинство картин Кипренского написано сравнительно жидкой краской особенно в лессировках, часто с примесью лака, реже более густо. Иногда густые мазки корпусного письма светов или корпусной подготовки контрастируют или покрываются жидкими лессировками. В отдельных вещах лессировки едва заметны на возвышениях фактурного рельефа или стерты с них, стекая в четкие бороздки щетинной кисти в густой краске подмалевка.

Жидкая краска позволяет Кипренскому при минимальной толще красочного слоя использовать в лессировках сравнительно свободную, напоминающую акварель, технику и облегчает применение лессировок по более густой корпусной подготовке.

Трактовка некоторых портретов носит чисто живописный характер со свободным мазком и преобладанием живописного пятна. Другие исполнены более осторожными, менее заметными мазками, следующими параллельно поверхности и рельефа, подчеркивая форму. Контуры, особенно в лицах, обычно смягчены, но в первом случае самим характером техники, во втором — ступшевыванием по сырому флейцем. В ранний период, за несколькими исключениями, преобладает первый метод; после заграничной поездки и до конца жизни, за редкими исключениями, — второй. Этим в значительной степени определяется и эволюция фактуропостроения картин Кипренского.



18. В. И. Боровиковский. Портрет Лизаньки и Дашеньки



19. В. .І. Боровиковский. Семейный портрет. Эскиз



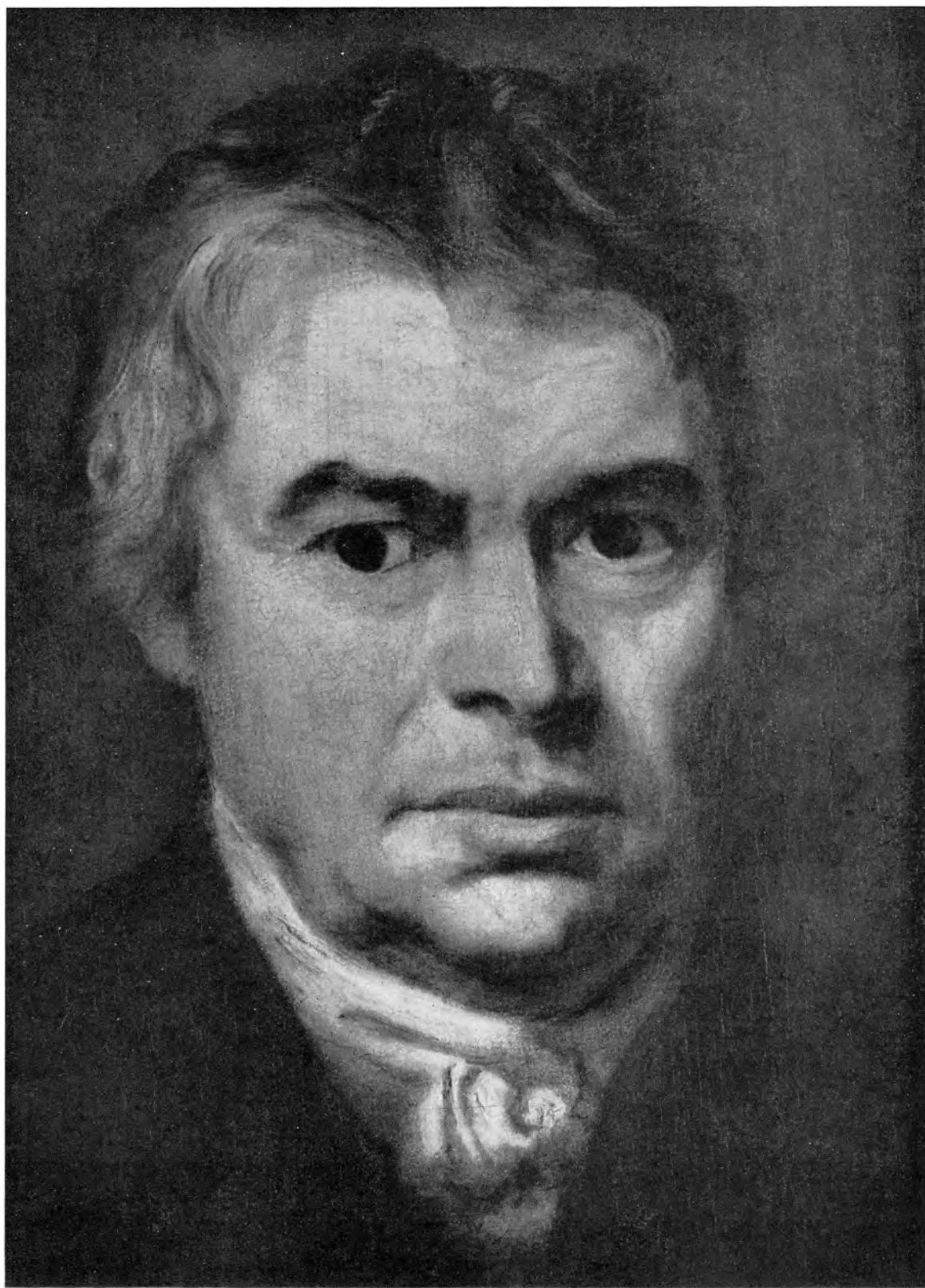
20. В. .I. Боровиковский. Портрет неизвестной с медальоном на груди. Деталь



21. В. Л. Боровиковский. Портрет неизвестной с медальоном на груди. Деталь



22. В. Л. Боровиковский. Портрет М. П. Долгорукой. Деталь



23. О. А. Кипренский. Портрет отца художника А. К. Швальбе. Деталь



24. О. А. Кипренский. Портрет мальчика Челищева. Деталь. Ок. 1809 г.



25. О. А. Киренский. Портрет А. Н. Хвостовой. 1814. Деталь



26. О. А. Кипренский. Портрет Е. С. Авдушиной. 1823. Деталь



27. О. А. Кипренский. Портрет Е. С. Авдугиной. 1823. Деталь



28. В. А. Тропинин. Портрет братьев И. И. и Н. И. Морковых



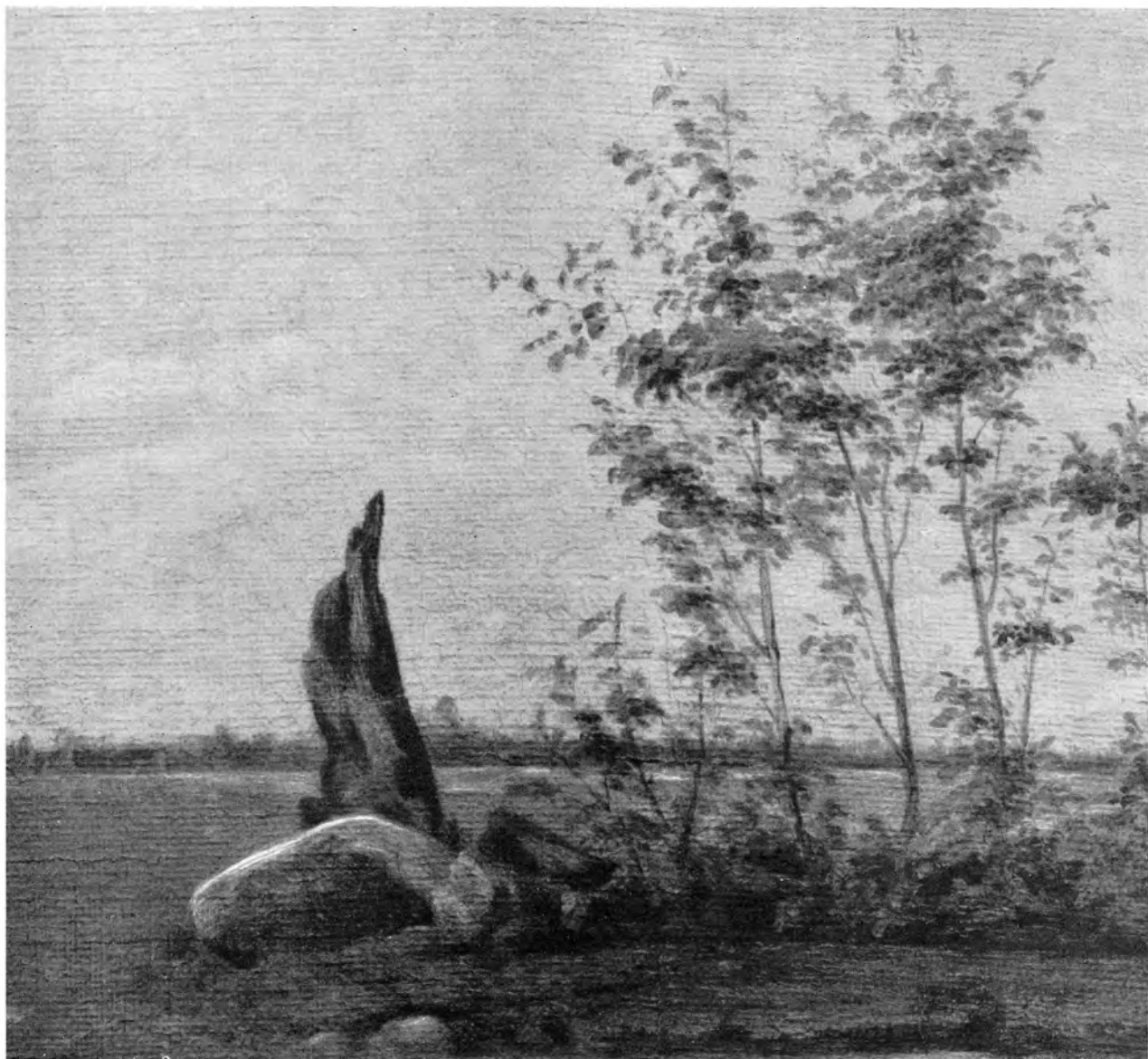
29. В. А. Троинин. Портрет Булахова. 1823



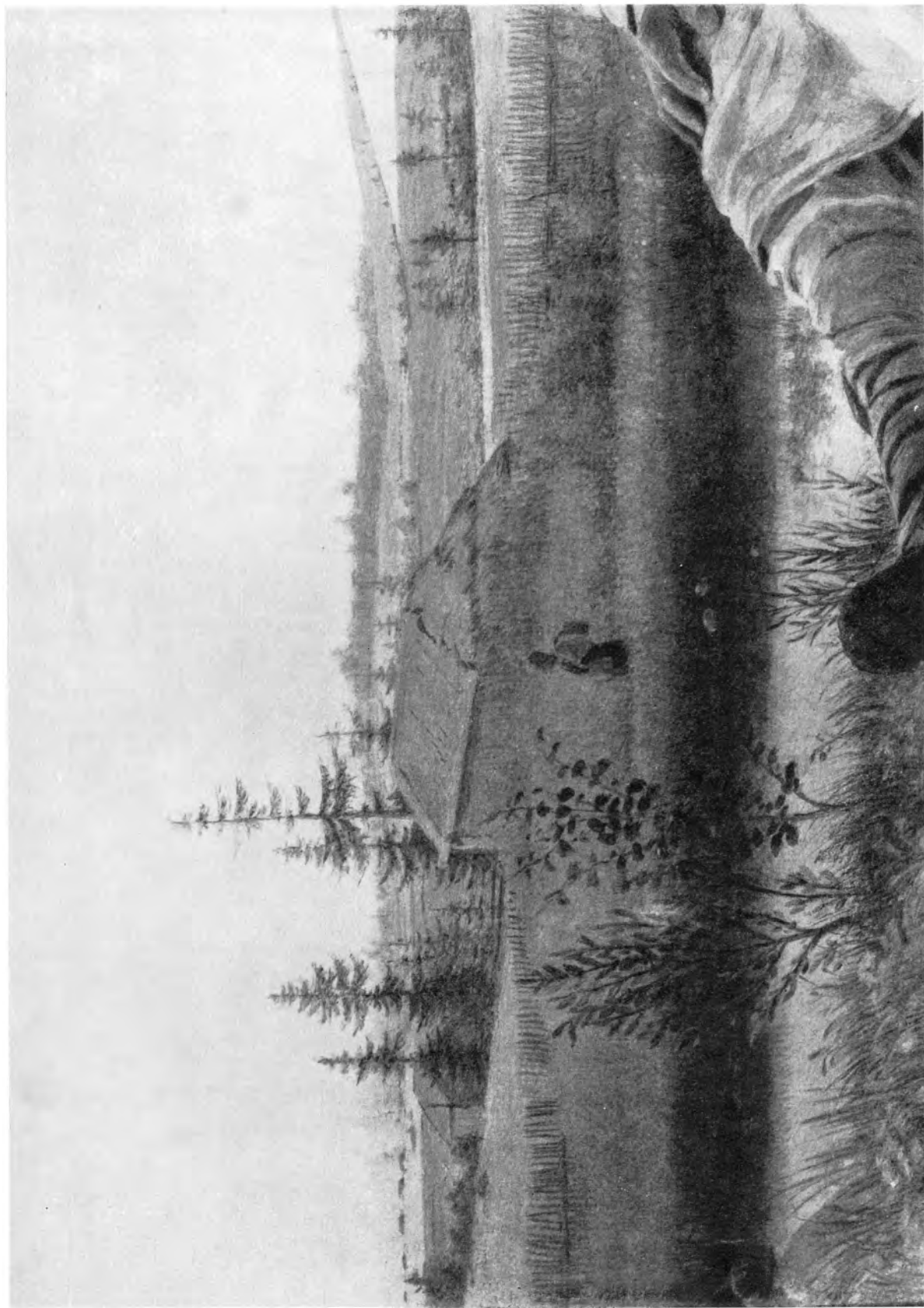
30. В. А. Тропинин. Сбитенщик



31. А. Г. Венецианов. Захарка. 1825



32. А. Г. Венецианов. Весна. На пашне. Деталь



33. А. Г. Венецианов. Спящий пастух. Деталь

В большинстве лучших мужских портретов, особенно ранних, фактурный рельеф в корпусном письме светов четко выявлен и ясно заметен в корпусной подготовке сквозь лессировки, лишь подчеркивающие его (портрет отца художника А. К. Швальбе, 1804, ГТГ; илл. 23), портреты В. С. Хвостова, 1814, ГТГ и Н. С. Мосолова, 1811, ГТГ и др.). Характер и построение мазков иногда ясно выявлены и в лессировках портретов, исполненных техникой, напоминающей акварель («Портрет А. Р. Томилова», ГРМ).

В женских портретах эта манера заменяется техникой менее свободных мазков жидкой, плавкой краски с добавлением лака, более подходящих для передачи нежности кожи молодых женских лиц. Иногда, преимущественно в изображении детей, мазки смягчаются ступеньками их флейцем («Девочка в маковом венке», 1819, ГТГ) и поверхность становится чересчур гладкой, вялой, техника — малоиндивидуальной.

Позднее Кипренский применяет эту обезличенную технику значительно чаще, исполняя ею и ряд мужских портретов. Кипренский использует фактуропостроение и как средство передачи материала (ступеньчатый мазок, пушистость меха) в портрете В. А. Гагарина (1811, ГРМ) и т. п. Наиболее интересна в этом отношении трактовка кружев и жемчуга.

Работал Кипренский, видимо, как щетинными кистями, оставляющими четкие бороздки в сравнительно густой краске корпусного письма светов или корпусной подготовки, так и мягкими (колонковыми, беличьими) кистями, давая довольно четкие пятна мазков, или мягко и незаметно, сливая и ступенькая их флейцеванием.

Характер мазка Кипренского очень разнообразен. Обычно недлинные параллельные, реже пересекающиеся мазки иногда как бы сминаются, видимо, от обработки торцом кисти. Особенно при жидком письме, в лессировках, мазки иногда едва видимы или образуют то довольно широкие, короткие и длинные, то более узкие пятна и линии. В портрете А. С. Пушкина (1827, ГТГ) и «Автопортрете» (1828, ГТГ) в трактовке лица применен своеобразный прием мельчайших четких мазочков-точек.

Для некоторых портретов художник делал предварительный рисунок на бумаге то в виде рабочего наброска с натуры, сильно отличающегося от законченного портрета 1828 года, то более близкий к выполненному маслом.

Порядок работы Кипренского был, видимо, следующий.

Сначала делался, вероятно, набросок рисунка (ни в одной из вещей не виден). Потом шла протирка прозрачной коричневой краской основных теней. Далее накладывался корпусный подмалевок светов и световых полутонов, обычно более холодный, чем последующие лессировки (кроме желтого под красное и зеленое). Эти лессировки (как по лессировочной, так и корпусной части подмалевка) уточняли светотень, форму и цвет, углубляя тени, придавая разнообразие оттенкам. В конце работы наносились лессировочные и корпусные прописки деталей (иногда выполняемые сверху даже при сравнительно крупных размерах, как рука в портрете Пушкина) и удары бликов; работу завершала объединяющая общая лессировка.

Выполняя свои рисунки на белой или слегка тонированной бумаге, масляные произведения Кипренский обычно писал на холсте средней зернистости, прямого плетения, нормальной плотности (около 88% картин); одна картина — портрет Е. В. Давыдова (1809, ГРМ) — написана на крупнозернистом холсте, где это соответствует большому размеру портрета; несколько картин (около 5%) выполнено на мелкозернистом

холсте, в том числе копия с портрета Рококса работы Ван-Дейка (1807, ГРМ), где это могло быть вызвано подражанием оригиналу. Косой, саржевый холст встречается у Кипренского сравнительно редко, главным образом в поздних картинах.

В ранний период и очень редко позднее Кипренский, возможно, из желания подражать старым мастерам применяет и другие материалы: дерево, картон, а в одном случае для исполненной гуашью копии с «Мадонны с корзиной» Корреджо (1807, ГТГ) использовано молочное стекло.

Кипренский писал обычно на масляных грунтах, постепенно переходя от грунтовки холстов в мастерской к покупке их в готовом виде. В первый период фабричные грунты являются исключением, их примерно 10%. Постепенно число фабричных грунтов увеличивается, доходя во второй половине его деятельности приблизительно до 40%. В первый и последний период грунты обычно средней толщи, оставляющие довольно заметным строение холста, и достаточно эластичные. В виде исключения встречаются тонкие грунты с неравномерной толщиной. Сравнительно плотные, иногда недостаточно эластичные грунты Кипренский предпочитал в средний период своей деятельности (1809—1819), который совпадает с первой заграничной поездкой. В картинах на дереве можно предположить клеевой грунт. Иногда грунт, в собственном смысле слова, заменен проклейкой или протиркой маслом, что позволяет использовать цвет и строение просвечивающего дерева.

Авторские грунты раннего периода у Кипренского обычно тонированы светлой, реже темной охрой или умброй, например «Дмитрий Донской» (1808, ГРМ). Применяя белый фабричный грунт, Кипренский в ранний период обычно сверху целиком или хотя бы частично тонирует его, за исключением копии с портрета Рококса Ван-Дейка. Точных данных для определения, какие масла употреблял Кипренский, нет. Только несколько худшая сохранность картин Кипренского заграничного периода дает основание предположить о переходе от более привычного на севере льняного масла¹ к ореховому и маковому, больше способствующим образованию сседания и разрывов. Наряду с жирными маслами разного качества и разной степени уплотненности Кипренский при своей жидкой технике и широком применении лессировок часто пользовался терпентинным летучим маслом и, вероятно, лаком. Во многих картинах, особенно в ранний период, примесь лака придает особый блеск и прозрачность краскам и богатство оттенков даже неярким сероватым тонам. К числу таких произведений принадлежат: «Распятие» (1804, ГТГ), «Автопортрет» (1808—1809, ГРМ), «Портрет Челищева» (1808, ГТГ) и др. Позднее около половины его картин уже не имеет этих оптических качеств, они более тусклы, на них сильнее выявлены повреждения, вызываемые избытком или дурным качеством масла. В конце 20-х — начале 30-х годов вновь значительно преобладают картины, красочный слой которых имеет «лаковые» свойства. Самые же последние вещи Кипренского написаны обычно без лака или с небольшой его примесью.

При отсутствии соответствующих документальных данных определить, какие лаки, смолы или растворители употреблял Кипренский, не оказалось возможным. Видимо, это были лаки на эфирных маслах или же в одном случае — в картине «Читатели газет

¹ Число картин, имеющих признаки «масляной болезни», в период заграничной поездки не большое, но повреждения эти выявлены значительно сильнее. См. главы о материалах XVIII в., где говорится о преимуществах и недостатках масел и разжижителей.

в Италии» (1831, ГТГ),—вероятно, масляный¹. В некоторых случаях, при подражании старым мастерам, Кипренский, возможно, применял тонируемый лак — «Распятие» (1804, ГТГ), «Портрет отца» (ГРМ).

Если без химических анализов и документальных данных определить полностью «палитру» Кипренского нельзя, то некоторые предположения на основании визуального обследования все же возможны. Применяя охру, Кипренский в трактовке золота поддвечивал ее мазочками более яркой желтой краски и лессировками желтыми лаками (индийской желтой?).

В красных тонах (занавеси, ленты, ордена) Кипренский обычно применял краплак, что видно как по характерному глубокому тону, так иногда и характерному для этой краски плывущему кракелюру. В «Портрете отца» и копии с Ван-Дейка, в которых красноватый тон губ почти совершенно отсутствует, можно предположить применение легко выгорающего кармина, в настоящее время побледневшего. Локальный цвет ярко-красных суконных мундиров, мелкие красные узоры, наносимые сверху и требующие кроющей краски, очень мелкие яркие движки-точки в слезницах, а иногда на губах исполнялись киноварью.

Одной из излюбленных красок Кипренского для мелких красно-коричневых теней ответственных мест (ноздри, уши), а также иногда для передачи красного дерева и пр. является жженая сиена. Реже Кипренский применяет несколько менее прозрачную, но более яркую красную охру и так называемую английскую красную или браунрот, упоминаемую и в счетах Академии (неяркие кирпично-красные воротники, корешки книг и пр.).

В коричневых тонах Кипренский, к сожалению, не устал от увлечения соблазнительным по своей прозрачности и красоте тона, но опасным асфальтом.

Академия художеств эпохи Кипренского, в которую он попал пятилетним мальчиком, давала своим ученикам техническое мастерство в смысле блестящего владения рисунком, знания перспективы и анатомии, твердой выучки в живописном ремесле² и знакомство с великими мастерами прошлого.

Кипренский, как и другие ученики Академии, изучает и копирует старых мастеров. Его влечет главным образом реализм, выразительность, горячая гамма красок, эффекты света великих фламандцев и голландцев, особенно Рубенса и Рембрандта. Из русских мастеров Кипренский многое заимствует в области техники у Левицкого.

Этюд двух натурщиков, изображенных на фоне креста (ок. 1801, ГТГ), благодаря чему этюд приобрел характер эскиза к распятию, исполнен Кипренским в манере Рубенса. Светлый, возможно клеевой, местами протертый охрой грунт доски то непосредственно использован как полутон, то просвечивает в тенях сквозь прозрачные легкие лессировки со значительной примесью лака и летучего масла — приемы, типичные для Рубенса. Общий теплый тон этюда, видимо, еще усиленный золотистым лаком, разнообразится синеватыми тонами пейзажа. Светотень дана главным образом цветом. Исполненные очень легкими и прозрачными коричневыми и красноватыми лессировками тени тела

¹ На это указывает сочетание оптических свойств «маслянолакового» красочного слоя с повреждениями, свойственными чисто масляному.

² Н. Молева и Э. Белютин, Педагогическая система Академии художеств XVIII в., М., 1956.

с золотистыми рефlekсами просвечивающего грунта сравнительно очень светлы, но усиливаются цветовым контрастом с зеленоватыми, розовыми и голубоватыми лессировками полутеней. В общем этюд написан сравнительно тонко, в облаках оставлен почти незакрашенный грунт, но света подчеркнуты довольно массивными корпусными прописками. Применен и столь типичный для Кипренского светлый корпусный подмалевок, холодно розовый у тела и более тонкий голубовато-серый под зеленовато-коричневыми лессировками темного облака.

Этюд написан свободной размашистой живописной манерой с «рванным» контуром и преобладанием пятна над линией. Мазки не только смело лепят света рельефной корпусной кладкой, но остаются четкими, свободными и динамичными даже в тонких, похожих на акварель лессировках. Корпусность и рельеф резко усиливаются к светам первого плана и почти отсутствуют вдали, кроме нижней части неба, где тонкая корпусность подмалевка использована для передачи свечения неба при закате. Экспрессивность свободного динамического мазка подчеркивает движение и романтический характер вещи¹.

В «Портрете отца художника А. К. Швальбе» (см. илл. 23), самостоятельная индивидуальная и реалистическая передача человеческого образа сочетается с техническими приемами, близкими Рубенсу и Рембрандту, которым этот портрет был приписан в Италии². Так же, как и «Распятие», портрет исполнен на доске, при этом без грунта (если не считать проклеивания или промасливания дерева). Просвечивающее сквозь прозрачные коричневые лессировки дерево дает какое-то своеобразное золотистое свечение изнутри. Света, а местами полутени лица, руки, белого галстука, волос и набалдашника на трости имеют светлый корпусный подмалевок, сверху пролессированный золотистым, голубоватым и зеленовато-серым. В более темных тонах просвечивает золотистый тон дерева. Волосы написаны серым по золотисто-коричневой подготовке. В целом преобладает работа от светлого (дерева и подмалевок) к более темному. Вся картина написана в теплых коричневых и золотистых тонах, относительно холоднее по тону лишь седые волосы. Прозрачность красок усилена добавлением к ним лака.

Энергичный, свободный, как бы «растрепанный» мазок использован, чтобы подчеркнуть характерность пожилого лица с крупными чертами, не засушивая их, а углубляя живописность выступающей из мрака освещенной головы старика.

Написанная Кипренским по заказу Строганова копия с портрета антверпенского бургомистра Клааса Рококса Ван-Дейка (1807, ГРМ), получившая одобрение Академии, почему-то выполнена им на белом фабричном грунте без достаточного учета технических особенностей подлинника, а благодаря применению асфальта копия дошла до нас в совершенно искаженном виде.

Первые семь лет (1801—1807) деятельности молодого Кипренского можно считать как бы подготовительными, когда он, изучая великих мастеров прошлого, пишет прекрасные произведения в близкой к ним манере, но еще не создает собственного стиля.

С 1808 по 1816 год, работая в Петербурге, Москве и Твери, Кипренский пишет большинство своих лучших произведений.

¹ Характерен рванный мазок в передаче развевающихся волос правой фигуры.

² Кипренскому пришлось даже выписывать из Академии справку о том, что произведения написаны им, о чем он пишет с живым юмором, но и с гордостью.

Техника художника чрезвычайно разнообразна. Манера его письма преимущественно свободная, живописная, со смелым четким мазком порой даже в женских и детских лицах («Портрет мальчика Челищева», 1809, ГТГ), но чаще становится в них нежной, жидкой и плавкой. Он с исключительным совершенством передает материал — шелк, бархат, кружева, жемчуг, — что так нравилось заказчикам. Вместе с тем в этот период эта выразительность достигалась не столько тщательной проработкой деталей аксессуаров, сколько совершенно особыми приемами. Необычайно уверенно положенный корпусный мазок и полупрозрачная «полулессировка» — протирка с белилами — создают на известном расстоянии впечатление легкого тюля и более плотной вышивки кружев. Сочетание цветных пятнышек передают блеск жемчуга, ступенчатые мазки тонкой краски — пушистый мягкий мех.

В блестящих портретах П. А. и А. В. Щербатовых (1808, ГРМ) и Челищева (ок. 1809, ГТГ; илл. 24) Кипренский использует сравнительно холодную изысканную контрастную гамму: светлые лица и белые воротники контрастируют с глубоким темно-коричневым фоном, темно-синими одеждами и оживляются ярко-красными пятнами жилета (Челищев) и лент орденов. Портрет Челищева написан на дереве, что также характерно для первого периода Кипренского.

Сравнительно холодный светло-розовый цвет тела достигнут применением еще более холодного подмалева; у А. В. Щербатовой — голубого. Красный жилет Челищева написан по светло-желтой корпусной подготовке, придающей красному тону особую прозрачность и огненную яркость¹. Темные волосы переданы темными лессировками по светло-коричневой лессировочной подготовке с отдельными мазочками с примесью белил в светах локонов у А. В. Щербатовой. В полутенях лиц и белых жабо — лиловатые, голубоватые и зеленоватые оттенки. На коричневой шали А. В. Щербатовой — рефлексy синего платья, у синего костюма Челищева — коричневые тени. Для этих портретов характерно громадное разнообразие оттенков, тонкое использование рефлексов и дополнительных тонов.

Наиболее свободной и разнообразной техникой исполнен портрет Челищева со смелыми корпусными мазками в светах, то как бы смятыми торцом щетинной кисти, то слегка сглаженными мастихином и тонкими прозрачными лессировками в тенях, сквозь которые просвечивает грунт.

В лице А. В. Щербатовой краска становится более жидкой, рельеф незначителен, но малозаметный мазок все же сохраняет некоторую свободу.

Характерно различие свободной энергичной техники грубоватого лица В. С. Хвостова и едва видимыми мягкими, почти слитными мазками жидкой краски портрета его жены А. Н. Хвостовой (1814, ГТГ; илл. 25), а также использование лессировок крап-лаком по белильной подготовке для передачи эмали ордена и смеси крап-лака с белилами для ленты (в портрете В. С. Хвостова).

В написанном на грубом холсте портрете Е. В. Давыдова (1809, ГРМ) у Кипренского впервые встречаются слишком темные тени, еще усиленные потемнением и деформацией асфальта.

Написанные в 1811 году портреты И. А. Гагарина (ГРМ) и Н. С. Мосолова (ГТГ) по технике живописи довольно близки друг другу. В обоих портретах слишком плотный,

¹ На илл. светлый подмазок виден в жилете Челищева в мелких стертостях верхнего слоя краски на выпуклостях фактурного рельефа.

недостаточно эластичный грунт, жидкая краска с примесью лака и с некоторым избытком масла. Оба портрета написаны в сравнительно холодной гамме с большим разнообразием оттенков и использованием дополнительных тонов (коричневые тени в синей одежде Мосолова). Довольно массивное корпусное письмо светов сверху слегка пролессировано, что придает тонкую нюансировку. Как бы растертый мазок передает мягкую пушистость меха. В портрете И. А. Гагарина интересно применение светлого желто-зеленого подмалевка, покрытого изумрудными лессировками, видимо стертыми в светах и оставшихся в углублениях фактурного рельефа,— прием, в совершенстве передающий бархат. В портрете Н. С. Мосолова ярко выраженный фактурный рельеф подчеркивает световые пятна лица (лоб, нос) и аксессуаров (белый галстук). Четкий, свободный и уверенный мазок использован для привлечения внимания к энергичному лицу, придавая ему выразительность, тогда как фон исполнен сравнительно безразлично, возможно сглажен флейцем.

Написанные несколько позднее, в 1811, 1813 и 1816 годах в Твери и Петербурге заказные портреты герцога Г. П. Ольденбургского и вел. князей Николая и Михаила Павловичей холодны по выполнению; к тому же из-за избытка дурного качества масла и применения асфальта они дошли до нас в плохом виде. Недостаточная прозрачность, некоторая чернота теней лица, отчасти вызванная применением асфальта, свойственна сходным по композиции и настроению портретам С. С. Уварова (1816, ГТГ) и А. М. Голицына (1819, ГТГ) и другим произведениям Кипренского, написанным в Италии.

Маловыразительная техника и круглый формат не соответствуют романтическому настроению, которое Кипренский пытался придать портрету поэта В. А. Жуковского (1816, ГТГ).

Поездка в Италию принесла Кипренскому европейское признание. Но она не оказала благотворного влияния на развитие его творчества, напротив, привела к упадку. Одной из причин этого была попытка прямого подражания старым итальянским мастерам тщательной техникой и темным колоритом, без учета, что последний — следствие времени. Наиболее заметно влияние старых итальянских мастеров в изображении «Цыганки с веткой мирта в руке» (собр. П. С. Шереметьева, Москва). Картина написана на дереве в оранжевых и коричнево-черных тонах с тщательной выпиской деталей и несколько напоминает Луини. Кипренский пишет также полупортретные, полужанровые картины; такие, как «Молодой садовник» (1817, ГРМ), «Девочка в маковом венке» (1819, ГТГ). В них его техника становится тщательной и сдержанной, живописная поверхность — гладкой, обезличенной. Корпусная подготовка, хотя и продолжает применяться, но меньше и не с таким разнообразием цвета, теряя выразительность фактуры. В лицах подчеркивание светов корпусной кладкой часто заменяется жидкой полукорпусной манерой письма. Вместе с тем корпусной манерой выполняются и сравнительно темные тона, например земля у «Молодого садовника» (1817, ГРМ). Фактурный рельеф остается заметным лишь в светах аксессуаров. Спокойный, тщательный, малозаметный мазок идет преимущественно в форме, а местами, особенно в лицах («Девочка в маковом венке»), видимо, ступшеван флейцем. В живописной трактовке пятно уступает место четко выполненной форме с более четким контуром, что ослабляет ощущение воздуха.

В Париже «Анакреонова гробница» кажется художнику Жерару живописью другого века.

Портрет Е. С. Авдулиной (1823, ГРМ) сравнивают с Гольбейном¹. В той же статье отмечается какая-то «завеса», которую автор приписывает «бакану», но скорее может быть приписана асфальту.

Андреев, отмечая необыкновенную законченность произведений Кипренского, предполагает, что художник, совершенно скрыв следы кисти, стремился этим произвести «в картине тот же самый вид, какой имеют предметы в природе»².

Большую роль начинает играть локальный цвет. Тонкое разнообразие оттенков, прозрачность красок исчезают часто из-за более редкого применения примеси лака. Тени часто слишком темны, а там, где удастся избежать черноты, Кипренский иногда попадает в пестроту локальных цветов («Девочка в маковом венце»).

Жидкая краска многих произведений этого периода менее прозрачна, разведена не лаком, а маслом и во многих случаях искажена сседанием и плывущими разрывами, что, видимо, произошло от применения орехового (макового?) масла вместо привычного льняного, вызывающего эти явления в значительно меньшей степени³.

Технологическая растерянность и неудачные искания новых методов приводят к преждевременной гибели некоторых картин Кипренского. Недаром не дошла до нас купленная А. П. Брюлловым «Анакреонова гробница», а относительно исполненной уже в 1824 году в Петербурге «Танцующей вакханки» Ф. И. Иордан пишет: «Картина, написанная на лаке, была сильна колером и удивляла каждого оконченностью всех частей картины. Впоследствии от лака и разных новых приспособлений она совсем как будто слезла с холста. Краски отпадали целыми кусками».

Наиболее удачным сочетанием увлечения Кипренским старыми итальянскими мастерами с сохранением индивидуальности образа и техники выполнения мы встречаем в портрете Е. С. Авдулиной (1823, ГРМ; илл. 26 и 27). Несмотря на тщательность выполнения, техника остается вполне своеобразной. Сравнительно неяркие, кроме золотистой шали, тона красок, разбавленных не маслом, а лаком, кажутся глубокими и прозрачными.

Преобладания живописных пятен над лепкой нет, но контуры смягчены. Обычные для Кипренского прозрачные синеватые, зеленоватые и лиловатые лессировки на лаке в полутенях тела и оранжевые оттенки в полутенях шали придают прозрачность и разнообразие светотени, позволяя избежать черноты теней.

Несмотря на мягкую жидкую, как бы эмалевую технику письма насыщенной кистью, света лица все же написаны в корпусной манере, хотя сравнительно тонко. Отдельные более массивные корпусные мазочки заставляют играть блики. Особенно интересно, сравнительно более свободно, написаны руки. Длинные параллельные мазки, идущие поперек кисти, пересекаются продольными, сверху тонкие лессировки подчеркивают голубоватые жилки,— все это придает тонким, нервным аристократическим рукам изящество и выразительность. Здесь техника едва заметных мазков, разбавленных лаком красок, не безлична, она подчеркивает поэтический облик хрупкой мечтательной женщины. Мелкие корпусные удары и цветные пятнышки передают жемчуг, тонкие царапинки по полусырому и «сухие лессировки» с белилами — легкость кружева.

¹ «Отечественные записки», 1823, XV, стр. 441—444.

² А. Н. Андреев, Живопись и живописцы главнейших европейских школ, Спб., 1857, стр. 511.

³ См. прим. 1 к стр. 35.

Пребывание на родине после заграничной поездки сказалось на творчестве Кипренского благотворно. Освободившись от итальянских влияний, его техника вновь становится разнообразной. Предпочитая в этот период более тщательную манеру письма, он порой возвращается к живописности и свободе мазка 1808—1811 годов, например: «Автопортрет с папкой» (1822, ГТГ) и портрет А. Р. Томилова в старости (ок. 1828, ГРМ), «Портрет неизвестного» из собрания Гер (1823), сочетающие свободную живописную манеру с преобладанием прозрачных лессировок на лаке.

Примером блестящего нарядного портрета может служить портрет Н. П. Трубецкого в кавалергардской форме (1826, собр. Д. Я. Черкас, Москва).

Многие официальные парадные портреты, так же как и некоторые большие интимные по сюжету, но скучноватые по исполнению, как портрет К. Н. Альбрехта (1827, ГРМ) и др., написаны сухо и шаблонно, их техника малоинтересна, и ее единства с содержанием картины не ощущается; вместо примеси лака — избыток масла, нет разнообразия оттенков, и в полутенях коричневые тени темные и не прозрачные. Зато многие более интимные портреты продолжают отличаться прежним совершенством. Обе лучшие вещи этого периода — портрет А. С. Пушкина (1827, ГТГ) и «Автопортрет» (в полосатом халате; 1828, ГТГ) — написаны довольно сдержанной техникой без преобладания живописных пятен над лепкой и линией. Контуры несколько смягчены, что еще подчеркивает округлость форм. Наибольшего эффекта достигает прием лессировок по светлой корпусной подготовке в полосатом халате художника. Прозрачные лессировки краплагом по бледно-розовому и изумрудно-зеленые по более теплomu и светлomu подмазку достигают исключительной звучности и мастерски передают яркий блестящий шелк.

Сдержанная техника портрета А. С. Пушкина придает ему особую серьезность. Тщательно выписаны кудрявые волосы, глаза, своеобразные очертания «арапских губ» и длинные холеные ногти порта. Но лессировки, подчеркивающие незначительный фактурный рельеф корпусной подготовки, позволяют избежать впечатления однообразной, вялой поверхности. Разнообразие оттенков в трактовке лица усиливается применением только в «Автопортрете» и портрете Пушкина своеобразного приема мельчайших мазочков киноварью (щеки, губы). Сдержанная гамма портрета оживляется темно-оранжевыми полосами плеча. Мазки идут преимущественно по форме и наиболее разнообразны и выразительны в трактовке одежды. Рука выполнена поверх одежды. Муза (по свидетельству Ф. Булгарина и согласно гравюре Н. И. Уткина) приписана позднее. Это вместе с избытком масла в красочном слое неблагоприятно отразилось на сохранности портрета.

Непризнанный официальными кругами, предпочитавшими «быструю кисть» блестящего, но поверхностного художника Дж. Дау, Кипренский в 1828 году вновь покидает родину, как оказалось, навсегда. Но пребывание в Италии и на этот раз не оказало благотворного влияния на его творчество. Внутренняя проникновенность, тонкое техническое мастерство стали часто заменяться внешним эффектом, сложной обстановкой, искусственным освещением.

Интереснее других, несмотря на простую технику тонкого корпусного письма в светах и лессировках *à la prima* в тенях, портрет скульптора Торвальдсена (1833, ГТГ). Он как бы превосходит менее сложную технику художников-реалистов второй половины XIX века. Многие картины последнего периода написаны на саржевом холсте; их краски разбавлены не лаком, а маслом и сравнительно малопрозрачными красками.

Сохранность картин Кипренского в общем средняя. Основные технические дефекты его картин, вызывающие разрушение,— избыток масла, промасленность холста с оборота и применение асфальта.

Работая сравнительно жидкой техникой, иногда даже в местах корпусного письма светов, не говоря уже о лессировках, где это почти неизбежно, Кипренский был вынужден разбавлять свою краску, и делал он это как летучими маслами и лаком, так и маслом. От этого на его картинах встречаются все виды заболеваний красочного слоя, вызываемые избытком масла¹: плывущий кракелюр, кракелюр с обнажением грунта и сседание-сморщивание красочного слоя иногда с последующим образованием кракелюра и осыпей. Из 75 обследованных картин Кипренского 50 имеют тот или иной вид этих повреждений. Другим видом дефектов, вызываемых маслом, хотя и возникающим не в красочном слое, является сморщивание от промасленности холста с оборотной стороны, примененной приблизительно у 40% произведений Кипренского.

Особенностями процесса высыхания масляного красочного слоя вызываются и заболевания, связанные с применением краски асфальта. Соблазняясь прозрачностью и красотой тона этой опасной краски, Кипренский довольно часто применял ее. Целый ряд его произведений (около 30%) — копия с портрета Рококса работы Ван-Дейка, портрет Давыдова, портрет вел. князя Николая Павловича и др.— искажен асфальтом, вызвавшим потемнение тона и широкие плывущие разрывы-кракелюры.

Вероятно, тем же асфальтом, а не «баканом» или «кармином» объясняется та своеобразная, покрывающая живопись «завеса», о которой пишет автор статьи в «Отечественных записках» 1823 года².

Излишняя толща, сухость и связанный с этим недостаток эластичности грунта и иногда красочного слоя (в корпусном письме светов со свинцовыми белилами) встречаются у Кипренского между 1809 и 1814 годами — портреты Давыдова, Растопчиных, Гагарина, Мосолова, Хвостовых, в другие же периоды его деятельности — лишь в виде исключения. Естественно, что картины Кипренского имеют и обычного типа средне-сетчатый кракелюр, почти неизбежный в картинах на холсте, более чем столетней давности.

Выцветание краски (кармин) можно с достаточной достоверностью предположить на двух картинах раннего периода: «Портрете отца» и «Портрете Рококса» (копия с Ван-Дейка). Изредка встречается проступание нижнего темного красочного слоя из-под более светлых повторных прописок (рука в портрете Пушкина). Кроме того, почти все произведения Кипренского подвергались тем или иным не всегда удачным реставрационным мероприятиям: дублировка (около 50%), чинка прорывов³, записи (около 80%), промывка и пр.

Творчество Кипренского доказывает, что академическая выучка, овладение техническими приемами великих мастеров прошлого не сковывают художника, а дают ему широкое разнообразие технических возможностей.

¹ См. о причинах этого явления в главе о материалах XVIII в., стр. 35—37.

² «Отечественные записки», 1823, XV, стр. 441—444.

³ Кроме небрежного хранения они могли быть вызваны плохим качеством холста и промасленностью его с оборота, снижающим стойкость на разрыв.

Менее удачные произведения Кипренского, написанные вдали от родины, напротив, предостерегают от шаблонного применения тех же академических приемов и прямого подражания старым мастерам.

Характер повреждений картин Кипренского лишний раз подтверждает опасность избытка масла в красочном слое, применения асфальта и промасливания холста с оборота.

ТЕХНИКА В. А. ТРОПИНИНА (1776—1857)

Тропинин во многом еще близок культуре XVIII века, но в то же время его творчество является началом нового века. Искусство Тропинина проще, интимнее, он не пишет нарядных, парадных портретов, иначе понимает он и колорит. В ранний период у него преобладает сдержанная, теплая гамма, позднее краски становятся ярче, но с чисто локальным пониманием цвета. Это уже не тонкое разнообразие оттенков и умение сгармонизировать и привести к единству даже красочную какофонию ярких мундиров и лент, как это делали мастера XVIII века и Кипренский.

Если «Золотошвейки», «Вышивальщицы» и «Кружевницы»¹ приукрашены, как и итальянские типы Кипренского, то этюды украинцев и московских уличных торговцев и такие произведения, как портрет старухи с курицей (1855, ГРМ) просты и реалистичны и встречают аналогию лишь в некоторых рисунках Кипренского. Тропинин говорил: «Нужно всегда, постоянно, где бы вы ни были, вглядываться в натуру и не пропускать ни малейших подробностей в ее игре... Но не упускайте из виду, что в портрете главное — лицо; работайте голову со всем вниманием и усердием; остальное — дело второстепенное»². Техника Тропинина менее артистична и виртуозна, чем Кипренского. Технологические приемы Тропинина менее разнообразны; он мало пользуется смелыми корпусными прописками, подчеркивающими света, и лессировками по корпусной подготовке. Эволюция его техники менее заметна, но идет в том же направлении, как у Кипренского, от сравнительно свободного живописного мазка, передающего игру света и тени, к мазку сдержанному, малозаметному, идущему по форме, подчеркивая ее. Характер его техники меньше зависит от наружности модели, но довольно четко разбивается на три основных типа в зависимости от главных видов произведений: 1) эскизы и этюды, 2) законченные портреты и 3) жанровые фигуры.

Эскизы и этюды, которые впервые появились в русской живописи из-под кисти Тропинина, исполнены не крупными, но четкими мазками тонкой краски без значительного усиления корпусности и фактурного рельефа даже в светах, иногда почти монохромно в прозрачных коричневых или золотистых тонах или несколько красочнее более кроющими красками.

В законченных портретах, особенно во второй и третий периоды творчества, мазки становятся менее заметными и живописными, более осторожными и сдержанными, следующими поверхностям форм, подчеркивающими ее, красочный слой несколько уплот-

¹ Исполненных в нескольких вариантах, в том числе «Кружевницы» (1823, ГТГ).

² Н. Г. Машковцев, Книга для чтения по истории русского искусства, т. III, М., «Искусство», 1949, стр. 13 («Современная летопись». Воскресное приложение к «Московским ведомостям», 1869, № 12).

няется, особенно в светах и отдельных ударах бликов. Большая свобода выполнения лучшего из его произведений — портрета Булахова (1823, ГТГ) — и отчасти самого раннего из вариантов «Гитариста» (частное собрание) составляет некоторое исключение. Краски второго и третьего периода локальные и определеннее, но часто более разнообразны и интенсивны. В жанровых изображениях молодых девушек и детей, особенно в ответственных местах, мазки все более жидкой и плавкой краски становятся совершенно невидимыми, благодаря чему картина получает гладкую блестящую поверхность. Жанровые изображения стариков близки по технике к выполнению портретов. Их красочная гамма сдержаннее, чем в портретах, и светлее, чем в эскизах, но с преобладанием сероватых, палевых и золотистых оттенков.

Даже в небольших произведениях Тропинин почти всегда применял холст. Мелкие этюды и эскизы как исключение выполнялись на картоне, например групповой портрет с ребенком и портрет Шмидт (ГТГ), или на дереве — этюд к портрету А. С. Пушкина и Мария Магдалина (ГТГ). Холсты Тропинина прямого плетения, достаточно плотные. На сравнительно редком холсте написаны лишь портреты Н. М. Карамзина и К. Г. Равича (ГТГ). Большинство произведений Тропинина (около 75%) исполнено на холсте средней зернистости (от 120 до 300 зерен в кв. см.) и около 25% — на холсте мелкой зернистости (от 300 до 400 зерен в кв. см.). Чаще всего Тропинин использует мелкозернистый холст для сравнительно миниатюрных произведений; но изредка применяет его и для больших портретов в рост (портрет А. К. Барышникова, ГТГ). Мелкозернистый холст встречается у Тропинина на всем протяжении его деятельности, но чаще всего он встречается между 1818 и 1821 годами, в 1827 году и 1846. Крупнозернистый холст Тропинин применял крайне редко (портрет В. А. Зубовой, ГТГ). Холстов, промасленных с оборота, у Тропинина, к счастью, немного (7—8%),

Грунты Тропинина большей частью авторские, чаще тонированные (около 65%), обычно светлые — золотистые или розоватые, реже — тонированные темной охрой, иногда зеленоватые или сероватые. Естественно, что нетонированные грунты преобладают в последний период (1842—1875), когда их около 70%, но встречаются и в ранних вещах. В тот же последний период он относительно чаще применял и зеленоватые и сероватые грунты.

При исследовании в ЦГХРМ портретов Ростопчина и Бибикова нижний слой грунта оказался клеевой с охрой, верхний — серый со свинцовыми белилами на масле.

Обычно грунты Тропинина средней толщины и достаточно эластичны, но встречаются и слишком плотные и жесткие, как в семейных портретах Марковых, портрете Булахова, портрете Зубовой, хотя в двух последних случаях жесткость могла быть отчасти вызвана промасленностью холста с оборота.

Примесь лака к краскам не является характерной для Тропинина (около 30% произведений), но встречается во все периоды и в том числе в его лучших произведениях, таких, как портрет Булахова. Чаще всего мы обнаруживаем примесь лака при жидком и плавком письме его жанровых вещей, например «Мальчик с желейкой» и изображения девушек, а также в тонких прозрачных коричневатых красках некоторых эскизов — «Софья, Вера, Надежда и Любовь», «Сбитеньщик» (ГТГ). При сравнительно жидком письме на картинах Тропинина довольно часто наблюдаются признаки избытка масла или масла дурного качества (около 60% картин). Отдельные произведения, видимо, написаны смешанной техникой масляной живописи с акварелью.

Из красок, которые можно достаточно ясно установить, Тропинин применял охру, киноварь (в одеждах и кое-где мелкими ударами в трактовке губ и в углах глаз), краплак, преимущественно для тех же целей жженую сиену — в мелких тенях телесных тонов, иногда с примесью краплака или киновари. До нас дошло пять баночек с порошками красок, купленных А. А. Рыбниковым у реставратора Латкова¹. По словам последнего, эти баночки принадлежали Тропинину. Краски в виде порошка и комьев помещаются в высоких, узких, восьмигранных аптекарских банках разной величины (10—15 см высоты и 3,5—5 см в диаметре). Анализ трех сортов красочного порошка из этих баночек был произведен в ЦГХРМ химиком Г. Н. Тамашевич. Краски эти оказались: английской красной, баканом (органическая краска-лак) и ультрамариновым пеплом (низший сорт натурального ультрамарина).

Об «инструментарии» Тропинина, в частности об использовании им манекена-«болвана», мы кое-что узнаем из воспоминаний художницы «...вой»².

Произведения Тропинина раннего периода отличаются сравнительно свободной живописной техникой, впоследствии сохраняющейся у Тропинина лишь в небольших незаконченных вещах. Почти все они написаны в теплых и мягких тонах: золотистых, палевых и зеленоватых (портреты Н. И. Морковой и двух мальчиков, братьев Морковых, портрет брата художника и другие) или в несколько более темной, прозрачно-коричневатой гамме, оживляемой киноварью (шали или драпировки), преимущественно мелкие эскизы: Мария Магдалина — эскиз группового портрета с ребенком (ГТГ).

Подробно характеризуя технику раннего периода Тропинина, Н. Н. Коваленская³ считает ее основной особенностью «живописность».

Как портрет Н. И. Морковой, так и групповой портрет братьев И. И. и Н. И. Морковых (ГТГ; илл. 28) написаны на тонированном охрой грунте, определяющем их теплую золотистую гамму, особенно подчеркнутую в портрете юношей; грунт этот, однако, почти не просвечивает сквозь сравнительно плотную, но жидкую краску. В обоих портретах применен характерный для некоторых старых мастеров, например Ван-Дейка, прием, который рекомендуется и некоторыми авторами начала XIX века, — смешанная техника масляной живописи по темперной или акварельной подготовке с такими же промежуточными лессировками⁴. Матовый и малопрозрачный красочный слой портрета Н. И. Морковой имеет признаки избытка масла (сседание); напротив, большая прозрачность золотистых тонов портрета юношей Морковых позволяет предположить некоторую примесь лака. В женском портрете полутени имеют чуть зеленоватый оттенок. В портрете юношей зеленоватые оттенки в трактовке тела исчезают, и все пронизано мягким рассеянным золотистым светом, а легкий рефлекс смягчает тень и усиливает ее прозрачность. Мягкий мазок жидкой краски становится почти невидимым в ответственных местах, где даже света почти не подчеркнуты усилением корпусности. В одежде, напротив, мазки свободны, живописны и смелым движением подчеркивают

¹ В настоящее время баночки с красками находятся у наследников покойного А. А. Рыбникова, любезно предоставивших нам возможность их обследования.

² Н. Г. Машковцев, Книга для чтения по истории русского искусства, т. III, М, 1949, стр. 34.

³ Н. Н. Коваленская, В. А. Тропинин, М., 1930, стр. 21 и 22.

⁴ Это удалось с достаточной достоверностью определить при реставрации этих картин в мастерской ГТГ. При более ранней реставрации это способствовало повреждению картин при промывке.

световые пятна на выпуклостях складок и белых воротников; легкие удары передают блики глаз и шелковистых волос, а также более плотную часть кружев.

Вместе с тем Тропинин в этот период не придает большого значения иллюзорной передаче материалов. Свободные мазки дают лишь намек кружевного рюша Н. И. Морковой, а материал ее платья вообще трудно определить. Техника Тропинина этого периода направлена на передачу тональной гармонии мягкого золотистого света: он как бы окутывает фигуру и играет на выпуклостях ее рельефа. В «Портрете сына» смелые удары корпусной краски усиливают блики бокового света на лбу, переносице, в углу глаз, на светлых волосах и особенно на освещенных уголках белого воротника. Как и везде, одежда написана более свободно, но известная свобода и выразительность мазка сохраняется и в световых пятнах ответственных мест. Портрет выдержан в светлых умеренно теплых золотистых тонах. Отсутствие примеси лака делает светлые кроющие краски этого портрета (с преобладанием охры) более матовыми и менее прозрачными. Художник стремится передать не своеобразное золотистое свечение, а игру света, падающего извне. Эта живая игра света помогает передать общее настроение портрета — его динамику; мальчик изображен не в момент покоя, а как бы только что остановившимся, вглядывавшимся во что-то. Уже во всех этих портретах появляется типичная трактовка немного выпуклых прозрачных глаз с круглой радужиной и светлым ударом блика.

То же подчеркивание света при работе сравнительно светлыми красками мы видим и в более поздней картине «Нищий» (ГРМ). Четкие корпусные мазки, идущие по морщинам лица и прядям волос, одновременно передают как их структуру, так и свет.

Типичными примерами небольших эскизных произведений Тропинина раннего периода могут служить: «Эскиз портрета Морковых» (?) (20 × 10 см), «Мария Магдалина» (28,8 × 17,3 см), «Семейный портрет» (14 × 11,6 см) и «Портрет неизвестной» (все в ГТГ). Первые два исполнены на дереве с тонированным светлой и розоватой охрой грунтом, «Портрет неизвестной» — на картоне. Во всех четырех произведениях преобладают жидкие лессировки, возможно, с примесью лака: в изображении Марии Магдалины несколько более плотные, в эскизах портретов более тонкие. Тонкие, прозрачные, преимущественно коричневатые лессировки, сквозь которые просвечивает грунт, контрастируют с более яркими пятнами кроющей киновари одежды Марии Магдалины. Художник передает рефлекс красной одежды на руке Марии Магдалины. Тени ее тела исполнены коричневатыми и сероватыми лессировками по красноватой подготовке (Н. Н. Коваленская называет ее грунтом), несколько напоминающей подобный прием Рубенса. Не крупные, но свободные, как бы слегка небрежные мазки — «кляксы», при тонком красочном слое и незначительном фактурном рельефе, дают основные цветовые и светотеневые пятна, особенно своеобразные в трактовке лиц маленького группового портрета. Типичны также четкие пятна румянца и «спирали» — локонов «Неизвестной» (ГТГ).

Те же тонкие и не крупные мазки, но менее прозрачной краски более холодного тона сохраняются в эскизном портрете Мосолова и в некоторых этюдах украинцев (ГТГ), исполненных на мелкозернистом холсте по белому или тонированному охрой грунту. Более свободно и в то же время прозрачнее, преимущественно лессировками, видимо на лаке, исполнен в коричневых тонах этюд «Сбитенщика» (ГТГ; илл. 30).

Относительной свободой исполнения отличается и наиболее ранний из вариантов «Гитариста», носящий полупортретный характер¹. По манере письма он приближается к технически наиболее интересному произведению Тропинина — портрету Булахова (1823, ГТГ; илл. 29).

Портрет Булахова исполнен на мелкозернистом холсте, что делает малопонятным применение слишком плотного (не тонированного) грунта, имеющего смысл лишь при желании сгладить поверхность более крупного холста. Его недостаточная эластичность вызвала резкий крупносетчатый кракелюр — главный дефект картины. Жидкие краски портрета, видимо, разбавлены лаком; это придает особую прозрачность неярким тонам портрета, но усиливает недостаточную эластичность его красочного слоя. В портрете Булахова Тропинин отказывается от подчеркнуто теплой гаммы первого периода и переходит к сопоставлению контрастных, но мягких слегка приглушенных тонов. Светотень становится более красочной. Тонкие голубоватые лессировки по светлому телесному тону передают холодные оттенки полутеней лица и жилки рук, контрастируя с прозрачными коричневыми лессировками по грунту в тенях. То же сопоставление холодных и теплых оттенков дано в трактовке белой рубашки. Синеватые, зеленоватые и коричневые мазки тонких лессировок по едва подкрашенному грунту дают изысканные сочетания цветов в галстук. Синеватый халат контрастирует с красно-коричневым деревом кресла, исполненным обычным приемом прозрачных лессировок жженой сиеной, с незначительным добавлением красного лака по просвечивающему грунту. Тончайшие «полулессировки» с белилами передают дымчатость мягкого беличьего меха; при всей свободе техники он передан с исключительной для Тропинина убедительностью. Свободный экспрессивный мазок следует скорее световым пятнам, чем поверхности формы. Смелые корпусные удары подчеркивают световые пятна лба, переносицы, ноздрей, углы губ и блик глаза, контрастируя с тонкими лессировками теней. Преобладает работа *à la prima*. Процарапанная по сырому обратной стороной кисти подпись тоже свидетельствует о быстроте исполнения этого вдохновенного портрета-этюда, написанного с предельной для Тропинина свободной живописностью и выразительностью техники.

Совершенно иной, более «нежной» техникой исполнены малозаметными мазками жидкой краски жанровые изображения, наиболее ранними из которых являются «Мальчик с желейкой» (ГТГ) и «Украинка» (ГТГ).

«Кружевницы» (например, 1823, ГТГ) и «Золотошвейки» напоминают произведения Ротари по характеру идеализированного изображения, иногда по колориту, и близки ему по технике. Их отличает та же гладкая блестящая поверхность жидких обычно разбавленных лаком красок, малозаметный мазок, ступенчатость контура, подчеркивающая объемность форм. Технически разница состоит только в том, что краски у Тропинина менее тонки и прозрачны, а мазок менее ритмичен, чем у Ротари. Все поясные изображения девушек исполнены на среднезернистом холсте по белому или тонированному охрой грунту жидкими красками, иногда разбавленными лаком (масляным?), но почти всегда имеющим признаки избытка масла². Одним из наиболее ранних, но в то же время типичных произведений этого рода является «Кружевница» (1813, ГТГ).

¹ Предполагаемый портрет Моркова, находится в частной коллекции.

² Даже применяя масляные лаки, художники обычно разводили их летучими растворителями, и в этом случае повреждений от избытка масла обычно не наблюдается.

Относительная плотность красочного слоя с отсутствием особенно тонких прозрачных лессировок, быть может, отчасти была вызвана в этой картине сравнительно темным грунтом (темная охра), который не просвечивает даже в трактовке полированного дерева (стол и пр.). В картине преобладают массивные жидкие лессировки, незаметно переходящие в светах лица и рук в жидкую полукорпусную манеру; она сменяется жидкой корпусностью только в светах одежды и белой ткани. Только блики подчеркиваются незначительными корпусными ударами. Примесь лака создает впечатление прозрачности красок, но цвета остаются локальными. В тенях лица применены обычные тончайшие сероватые лессировки по темному теплому телесному тону. Контур остается четким в передаче края ткани, но слегка стушеван в трактовке лица и рук, подчеркивая мягкую округлость формы. В лице и руках мазки жидкой краски, возможно, тронуты флейцем и почти невидимы, они остаются слегка заметными лишь в одежде преимущественно по форме складок. Гладкая блестящая поверхность картины разнообразится лишь легким рельефом незначительных ударов-бликов.

В этот период Тропинин начинает уделять большее внимание аксессуарам, передаче их материала. Он тщательно выписывает коклюшки «Кружевницы», мягкие длинные мазочки мастерски передают шелковые кисточки шляпы П. И. Шереметьевской (1841, ГТГ). Вновь усиливается красочность, но не в разнообразии оттенков, а в интенсивности локального цвета.

Примером является портрет К. Г. Равича (1825, ГТГ). Мягкие серо-синеватые, зеленоватые и палевые оттенки сменились смелым сопоставлением красного халата и синего галстука. Тона тела стали холоднее. В светотени красного халата использован крапlak неяркого тона, крапlak с незначительной примесью более темной краски. В светах синего галстука, правда, имеются прописки желтым, но и они не являются отступлением от локального цвета, а служат для передачи переливчатой шелковой ткани «changent».

Из относительно больших законченных вещей наибольшей свободой и выразительностью мазка, разнообразием оттенков при общей сдержанной серо-коричневой гамме отличается «Крестьянин, обстригающий костыль» (1834, ГТГ). Разноцветные мазки от красного до зеленоватого тона передают старческие морщинистые и жилистые руки. Мазки довольно четки и свободны, краска стала несколько менее жидкой, а отсутствие примеси лака делает ее менее прозрачной¹. Эта более экспрессивная техника помогает художнику передать выразительность и типичность образа старика крестьянина.

Как законченный портрет А. С. Пушкина (ранее находился в ГТГ, теперь в музее Пушкина), так и небольшой эскиз к нему исполнены в сдержанной, сравнительно теплой гамме сероватых и коричневатых тонов, более теплых в этюде, чем в портрете. Этюд исполнен на дереве тонкой умеренной жидкой краской не крупными, но все же сравнительно четкими мазками. Портрет имеет признаки избытка масла (кракелюр с обнажением грунта). Спокойное и сдержанное выполнение портрета соответствует серьезному и реалистическому изображению модели. Нет типичных для Тропинина бликов на глазах, подчеркивающих их блеск. Их отсутствие помогло художнику передать спокойное и вдумчивое выражение сравнительно светлых глаз поэта.

¹ Сморщивание красочного слоя можно объяснить в этой картине скорее промасленностью холста с оборота, чем избытком масла в красочном слое.

Тропинин исполнил портрет для друга Пушкина С. А. Соболевского, согласно желанию последнего «как он есть, в домашнем его халате, растрепанного...».

В этюдах и эскизах эволюция техники Тропинина заметна меньше. Законченные портреты Тропинина позднего периода исполнены довольно различно: одни очень сдержанно, малозаметным мазком, сравнительно жидкими красками теплых тонов («Портрет коннозаводчика»), другие несколько суховато, менее прозрачными и сравнительно холодными красками. Отдельные портреты выполнены несколько свободнее более жидкой краской, иногда с примесью лака, с сопоставлением тонких лессировок *à la prima* по просвечивающему грунту корпусным пропискам светов.

Из всех произведений Тропинина, кроме некоторых ранних вещей технически наиболее совершенен вдохновенный выразительный портрет Булахова. Небольшие этюды Тропинина представляют собой нечто совершенно новое, потребовавшее и разработки соответствующей техники. Слишком нежная техника его жанровых вещей не вполне подходит для изображения дворовых девушек, придавая им слащавую миловидность, но соответствует общему характеру этих произведений.

Сохранность большинства произведений Тропинина чаще удовлетворительная. Плохо сохранились два больших портрета Морковых, частью из-за плохих условий хранения, частью из-за плохого качества грунта и т. п. Хорошо сохранились «Слуга со штофом» (ГТГ) и некоторые другие. Сохранность этюдов лучше, чем картин. Около 30% картин Тропинина потребовало дублировки. Промасленность с оборота встречается у сравнительно небольшого числа картин (около 8%); в некоторых случаях она вызвала не сморщивание от усадки холста, а потерю эластичности — в портрете гр. Н. А. Зубовой и, возможно, в портрете Булахова (ГТГ). Недостаточную эластичность как следствие пересыхания и дурного качества грунта или от только что указанной промасленности холста можно проследить примерно у такого же процента картин — портреты Равича, Карташева, Мосолова и др. В некоторых случаях сочетание красочного слоя, имеющего признаки примеси лака (портреты Булахова, «Старик в жабо» (ГТГ) и др.), с малоэластичным плотным грунтом вызывало жесткий крупносетчатый кракелюр с острыми краями и большим или меньшим поверхностным натяжением — покоробленностью поверхности картины, особенно в портрете Булахова. Тот или иной вид кракелюра имеется на громадном большинстве произведений Тропинина, очень мало выявлен он лишь на этюдах малороссов и на позднем этюде «Слуга со штофом». Значительное количество картин (около 60%) имеет повреждения от избытка масла или его дурного качества (масляный кракелюр-разрывы и сседание, иногда являющиеся причиной образования осыпей).

В этюдах и произведениях последнего периода «масляная болезнь» встречается реже. Связь красочного слоя с грунтом обычно, а грунта с холстом — почти всегда хорошая. Осыпи встречаются на небольшом числе картин, причем в некоторых случаях они вызваны сседанием красочного слоя. Смытость от неосторожной промывки встречается сравнительно редко, наиболее сильно пострадала приписываемая Тропинину «Голова мальчика» (Симферопольский музей) и меньше — портреты-этюды Н. И. Морковой и двух ее сыновей (ГТГ). Реставрационные записи и чинки (прорывов, осыпей и кракелюра) имеются приблизительно у 40% произведений Тропинина и носят местный характер. Значительные записи имеют большие групповые портреты семьи Морковых.

А. Н. Андреев в своей книге пишет, что Венецианов «первый ввел у нас изображение народных сцен, и в этом отношении заслуживает всеобщую благодарность»¹. Андреев пишет «о верности натуре, интересе и разнообразии сочинений у Венецианова...». Заслуги Венецианова в этом отношении отмечают также его бывшие ученики А. Н. Мокрицкий, П. Свињин и другие.

Как в своих произведениях, так и в высказываниях о живописи Венецианов уделяет большое внимание колориту, освещению, перспективе и начертательной геометрии, которые он хорошо изучил во время службы в чертежном управлении. Эти достоинства его произведений отмечались современниками. Андреев пишет, что «твердый рисунок, естественный и часто блестящий колорит при совершенном знании рельефа, перспективы и светотени — неотъемлемые достоинства картин Венецианова»².

В статье «О состоянии художеств в России» мы читаем, что «его [Венецианова] произведения нравятся верностью и приятностью красок и чрезвычайной тонкостью в исполнении света и тени»³. И действительно, более реалистический подход к светотени, отказ от традиционных теплых теней в тех случаях, когда они не соответствовали действительности, как это бывает на открытом воздухе — одна из заслуг Венецианова. Напротив, специальные вопросы техники живописи, видимо, мало интересовали Венецианова. Ни в советах ученикам, ни в своих письменных и устных высказываниях Венецианов не указывает о необходимости серьезного внимания к этим вопросам.

Основной школой Венецианову, не получившему специального художественного образования, послужило копирование полотен старых мастеров в Эрмитаже. Учеником Боровиковского Венецианов становится сравнительно поздно, и особенно заметного влияния на технику Венецианова этот мастер не оказал. Венецианов, во многом противопоставляя себя Академии, все же усвоил основные принципы классической техники. Он пользовался ими без большого разнообразия, но, следуя своему принципу писать не à la старые мастера, но à la натура⁴, слегка видоизменял эти принципы там, где этого требовало более реалистическое изображение того, что видел его зоркий глаз.

В начале своей деятельности Венецианов работает преимущественно пастелью. Позднее в области графики он исполняет рисунки, офорты, литографии. Литографической техникой он исполняет преимущественно карикатуры. Начав главным образом с портретов, раньше преимущественно пастелью, позднее масляными красками, Венецианов в 20-х годах переходит к жанровой живописи, не исполнив, к счастью, обещания совершенно бросить портретную живопись⁵.

Внешним толчком к этому переходу послужило восхищение Венецианова в 1820 году картиной Гране «Внутренность костела». Сам Венецианов пишет, что в картине «...увидели изображение предметов не подобное или точно такое, а живое; не писанье с натуры, а изобразившуюся самую натуру. Увидели в ней то, чем нас очаровал в декорации

¹ «Живопись и живописцы всех европейских стран», Спб., 1837, стр. 499.

² Там же.

³ «Северные цветы», альманах, 1826.

⁴ Выражение самого Венецианова.

⁵ См. надпись на обороте портрета Философовой: «Венецианов 23 марта 1823 г. сам оставляет свою портретную живопись».

великий художник Гонзаго». «Я решился победить кажущуюся независимость: уехал в деревню и принялся работать. Для успеха в этом виде мне надо было совершенно оставить все правила и манеры двенадцатилетним копированием в Эрмитаже приобретенные и приняться за средства, употребленные Гранетом. И они мне открылись в самом простом виде. Дело состояло в том, чтобы ничего не изображать иначе, как только в натуре, что является, и повиноваться ей одной без примеси манеры какого бы то ни было художника. То есть не писать картины *à la Rembrandt*, *à la Rubens*, но просто, как бы сказать «à la натура»¹, то есть не *à la* Гране, которому Венецианов вовсе не стремился подражать, а идти дальше. Картина Гране была лишь поводом, толчком, который помог Венецианову осознать свои задачи. Венецианов во многом идет дальше Гране и принципиально отличается от него в подходе к человеку: для Гране человек только штаффаж, для Венецианова — главное².

Техника Венецианова наиболее своеобразна там, где у него не было крепко усвоенных навыков, то есть в изображении открытой им для живописи скромной русской природы. Он вырабатывает свои несложные, но убедительные приемы для передачи пробивающейся травки, зеленеющих прозрачных деревьев «На пашне. Весна» и других деталей весеннего пейзажа, сумев отойти от условных коричневых теней. Более индивидуален он и там, где непосредственная работа с натуры помогла преодолеть эти навыки, как в этюдах крестьян («Захарка», ГТГ). В законченных картинах вместе с некоторым обезличиванием и идеализацией образа проявлялась меньшая свобода и индивидуальность техники.

Если в целом развитие Венецианова вне Академии имело положительные результаты, избавив его от опасности рутинности, условности, отрыва от жизни, то недостаток узко-профессионального мастерства временами сказывается отрицательно в некоторой робости, недостаточной выразительности его техники.

По сравнению с «академиками» Венецианову не хватало знания человеческого тела; это сказывалось иногда в недостатке движения, некоторой «скованности» персонажей; например, голова персонажа порой недостаточно органично переходит в шею, а та — в плечи. Благодаря этому как он, так и его ученики, как правильно указывает З. И. Фомичева, «не овладели еще раскрытием действия в картине»³. Все это порой накладывает налет дилетантизма, хотя своеобразного и симпатичного.

Не отличался Венецианов и мастерством передачи материала одежды и других аксессуаров. В то же время он приучал своих учеников к виртуозной иллюзорной передаче предметов, в чем они достигли большого совершенства (натюрморты И. Т. Хруцкого, интерьеры К. И. Беггрова, изображение атласного платья в портрете М. В. Воронцовой С. К. Зарянко, ГТГ, и пр.).

Большинство ранних произведений Венецианова исполнено пастелью на бумаге типа пергамента. Позднее он переходит к масляной живописи на холсте. Картон встречается у Венецианова редко («Захарка», ГТГ), дерево — еще реже («Утро помещицы»,

¹ Письмо Воейкову, Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1831, № 33, стр. 257. (Приведено в кн.: А. Н. Савинов, А. Г. Венецианов. Жизнь и творчество, М., 1955, стр. 54, 55 и 198.)

² Свое, новое было внесено Венециановым и в разработку перспективы с менее теоретической, более практической точки зрения, более точной передачи видимой действительности.

³ З. Фомичева, Венецианов как педагог, стр. 74.

ГРМ)¹. Холсты Венецианова средней зернистости, прямого плетения и в виде исключения мелкозернистые. Выбор холста для Венецианова, видимо, не случаен, так как при сравнительно тонком грунте некоторых произведений строение холста заметно; холст играет известную роль в фактуропостроении его картин, а мелкозернистый, вероятно, сознательно применялся в произведениях, исполненных особенно тщательной техникой, дающей гладкую, ровную поверхность («Причащение умирающей», «Старая крестьянка с клюкой», ГТГ, последний холст саржевого плетения). Около 40% холстов промаслено с оборота, что явилось причиной сморщивания, исказившего фактуру картин².

Неясно отношение Венецианова к цвету грунта. Большинство картин (около 60—65%) написано на белом грунте. Тонированный грунт чаще встречается в конце 30-х годов, когда Венецианов уже сознательно отказался от подражания старым мастерам. Обычно грунт тонирован светлой, реже темной охрой, иногда же имеет и розоватый оттенок. Изредка просвечивая сквозь тонкую прозрачную краску, цвет грунта определяет тональность картин, но чаще он почти невидим под крошащей краской; не являясь противоположностью ей, он уже не играет той роли, как в XVIII веке.

Несмотря на сравнительно жидкую технику, Венецианов редко примешивает к масляным краскам лак. «Захарка» и, быть может, «Утро помещицы» в этом отношении являются редким исключением. Вместе с тем повреждения от избытка или дурного качества масла встречаются несколько реже, чем у других его современников, меньше заметно в них и пожелтение масла. При этом возникает мысль, не применял ли он льняное масло, которое приобретал у себя в Тверской губернии³, где оно могло иметь более постоянные свойства, чем масло, покупаемое в столице, привозимое в Петербург из разных мест, где оно было весьма различного качества.

К числу ранних произведений, исполненных масляными красками, принадлежит «Автопортрет» (ГРМ) и его маленькое повторение (1810, ГТГ). Последнее выполнено на среднезернистом холсте, видимо, по тонированному охрой грунту, в виду отсутствия у дублированного портрета старых кромок с полной уверенностью определить цвет грунта нельзя. Довольно жидкий красочный слой сравнительно плотен, грунт не просвечивает; вместе с тем краска едва уплотняется в светах в тонкую корпусность, значительной разницы в трактовке светов и теней нет. Портрет выдержан в теплой сероватой гамме. Тени лица слегка тронуты полулессировками серым по темно-телесному и красновато-коричневому тону. Тонкий мазок крошащей золотисто-желтой краски реалистично передает блеск золотых очков, в то же время несколько оживляя приглушенную цветовую гамму портрета. Портрет написан мягко с легкой ступенчатостью контуров, но не живописно. Идущие по форме складок мазки заметны лишь в трактовке галстука.

До 20-х годов Венецианов занимается преимущественно портретной живописью. Если он пишет крестьян, то они также носят скорее портретный характер («Капитошка»). В 1819 году Венецианов оставляет службу, чтобы всецело посвятить себя живописи и

¹ На каком материале исполнялись Венециановым копии с картин старых мастеров, нам неизвестно.

² Картин, имевших подобные повреждения у Венецианова, около 35%, если не считать повреждений от промасленности холста с оборота; у Боровиковского на больших портретах (не миниатюрах)—50%, у Кипренского—75%, у Тропинина—60%.

³ Как было указано, северное льняное масло считалось лучшим, а Тверская губерния славилась своим льном.

педагогической деятельности. В 1820 году он, по собственным словам, «уехал в деревню свою, там занялся безусловным вниманием природы и идущим сим новым путем написал «Гумно» (1821—1822, ГРМ). Мокрицкий в своих воспоминаниях указывает, что Венецианов предварительно написал «две-три избы для проверки своей догадки»: писать не мудрствуя, непосредственно то, что перед глазами. Он не выполняет своего обещания оставить портретную живопись¹, но основным в его творчестве становятся с этого времени жанровые картины из крестьянской жизни, а не портреты.

В картине «Гумно» Венецианов идет дальше Гране, который произвел на него столь сильное впечатление «Внутренностью костела». Как Гране в «Костеле», Венецианов в «Гумне» показал превосходное знание перспективы. Картина выполнена очень сдержанной тщательной техникой, умеренно жидкой краской, несмотря на удачную передачу освещения почти без отступления от локальных тонов.

В дальнейших произведениях Венецианова главное — люди, изображаемые им в реальном пространстве интерьера или пейзажа, а не на пейзажном фоне, как это имело место у его предшественников и некоторых современников.

В этом отношении характерна лучшая из картин нового жанра художника «Утро помещицы» (1823, ГРМ, картина исполнена на дереве, которое Венецианов применял крайне редко). Сквозь тонкий прозрачный красочный слой, видимо имеющий примесь лака, местами просвечивает светлый грунт. Мелкие мазочки тонкой жидкой краски сохранили известную свободу и выразительность. Сочетание прозрачных лессировок и тонких корпусных прописок удачно использовано для передачи освещения и материала различных предметов.

К числу интереснейших произведений Венецианова принадлежит этюд мальчика с топором — «Захарка» (1825, ГТГ; илл. 31), видимо, непосредственная работа с натуры. Типичность самого мальчика вызвала большую свободу, своеобразие и выразительность техники. Этюд написан на картоне; примесь лака усиливает глубину и прозрачность его неярких сероватых и коричневатых тонов. Теплые тона тела, волос, шапки и одежды контрастируют с холодно серым фоном. Тонкие голубовато-серые лессировки по светлому полукорпусному подмалевку телесного тона в полутенях лица сопоставлены с теплым коричневатым тоном теней. Мазки не очень жидкой корпусной кладки энергично лепят света. Этюд написан сравнительно жесткой кистью: по ее движению в бороздках сквозь тонкую краску местами просвечивает грунт. Особенно характерен этот прием в трактовке шапки, где мазки щетинной кисти, идущие по завиткам меха, дают линии темных коричневых лессировок и как бы процарапанных просветов грунта, передавая строение меха. В противоположность большинству других произведений Венецианова в «Захарке» решительные и выразительные мазки не везде идут по форме, а подчеркивают световые пятна лба, переносицы и кончика носа, помогая выявить типичность и выразительность головы крестьянского мальчика.

В картине «На пашне. Весна» (ГТГ; илл. 32) Венецианов ищет подходящие живописные приемы для передачи скромного русского деревенского пейзажа. Мазки-пятнышки прозрачных лессировок светлого темно-зеленого тона поверх голубого неба передают прозрачность распускающейся зелени деревьев, зеленоватые полулессировки по утененной черным охре, которой написана распахиваемая земля, — пробивающуюся весеннюю

¹ См. в сноске на стр. 97 надпись, сделанную Венециановым на портрете Философовой.

травку, синеватые лессировки у горизонта — едва виднеющийся вдаль лес. Характерны голубые тени белой рубашки: художник, поставивший себе целью писать непосредственно *à la natura*, хорошо подмечает рефлексы неба на белой поверхности. Менее убедительны красноватые тени лица, которыми художник, видимо, пытался изобразить легкое просвечивание тела на солнце. Тень розового сарафана дана вполне локально — малиновыми лессировками по тонкой полукорпусной подготовке основного розового тона. Не дает достаточного ощущения рельефа светотень лошади с тонкими полукроющими сероватыми прописками в светах и прозрачными коричневыми лессировками по протертому охрой белому грунту в тенях и полутенях. Впечатление плоскостности и силуэтности фигур усиливается четкостью контуров. В то же время в этой картине при очень мало заметном мазке жидкой краски нет сухой выписки деталей. Не только вышивка сарафана, но даже черты лица трактованы обобщающимися мазками-пятнами. Относительно рельефные мазки подчеркивают лишь света облаков, в остальных частях картины они отсутствуют, что вполне закономерно, так как в маленькой картине нет первоплановых светов. В настоящее время фактура картины искажена сморщиванием, вызванным промасленностью холста с оборота.

Такими же простыми приемами и так же убедительно выполнен и пейзаж «Спящего пастушка» (ГРМ, илл. 33). Длинные, прямые или искривленные мазки передают жерди изгороди, мазки-«кляксы» — листву ближних кустов, тонкие протирки — даль. Но фигура еще недостаточно связана с пейзажем; она не существует в нем, и ощущение пространства и воздуха недостаточно передано. Убедительность и поэтическая интимность типично русских пейзажей жанровых картин Венецианова заставляет сожалеть о том, что до нас не дошли его пейзажи, упоминаемые современниками, отмечавшими их реализм.

Та же гладкая техника тонкого, но несколько менее жидкого красочного слоя, плоскостность и силуэтность трактовки фигуры, как в «Весне», сохраняются и в картине «На жатве. Лето» (ГТГ). В ней это оправдано тем, что фигура расположена на фоне просвета.

При белом грунте значительная часть картины имеет местами полукорпусный подмалевок (рожь и пол на переднем плане), а частью лессировочную подготовку охрой. Синеватые лессировки по белому грунту передают даль, зеленоватые — по охре — траву, тонкие светлые и коричневые мазки — ржаное поле. Сколько-нибудь значительное усиление корпусности или отдельные рельефные прописки отсутствуют. При тонком красочном слое и грунте в фактуре картины значительную роль играет строение довольно мелкого плетения холста.

Напротив, сухую выписку деталей без достаточно убедительной передачи материала мы видим в трактовке одежды, например портрет жены художника, а позднее в портрете ржевской купчихи Образцовой (оба в ГТГ) и некоторых других. Красочный слой их также сравнительно тонок, но менее прозрачен. Световые детали подчеркнуты мелкими корпусными прописками. Цвета локальны: благодаря небольшому разнообразию оттенков, меньшей правильности и тонкости отношений они не так «чисты» и прозрачны; это усиливается указанной слабой прозрачностью самих красок. Все вместе подчеркивает своеобразный «примитивизм», слегка напоминающий парсуны, от которых они отличаются главным образом более холодным колоритом.

Венецианов безуспешно добивался в Академии звания профессора. Он пытался доказать свое умение писать обнаженное тело, так как это имело большое значение в Академии. Он пишет «Вакханку», трактуя образ совсем не академически, — техникой,

близкой к академической школе. Лицом она напоминает русскую крестьянку. Несмотря на жидкую краску с избытком масла, красочный слой в картине довольно плотен даже в тенях. Если типично русское лицо в «Туалете танцовщицы» (ГТГ) оправдано сюжетом, то о «Вакханке» (ок. 1823, ГТГ) этого сказать нельзя. Это, по существу, вызов против академической идеализации. Венецианов не вполне доказал свое мастерство в этой области. В позах, особенно в постановке головы «Танцовщицы», есть «связанность», нет той уверенности, непринужденности, которой достигали «набившие себе руку» на изображении антиков и обнаженных натурщиков «академики».

В картинах «Причащение умирающей» (ГТГ) и «Старуха крестьянка с клюкой» (ГТГ) Венецианов вновь возвращается к очень тонкой и жидкой манере письма, видимо, с добавлением к краскам лака. Обе картины написаны на мелкозернистом холсте, подчеркивающим их гладкую поверхность; первая — на слегка розоватом, вторая на белом грунте. Относительная свобода и обобщенность трактовки «Весны» и «Лета» отсутствуют; в «Причащении умирающей» почти невидимые мазки жидкой краски аккуратно выписывают все детали. Только отдельные удары бликов на ризе священника и световые прописки белой рубашки женщины на переднем плане слегка разнообразят совершенно гладкую поверхность картины, однако они не достигают в первом случае подлинной иллюзии блеска парчи или мишуры. Легкие сероватые тени лица умирающей подчеркивают ее бледность, а красноватые тени лиц других персонажей, чуть условно в духе старых мастеров (à la Рубенс и др.), — здоровье их загорелых лиц.

При изображении почти в натуральную величину («Старая крестьянка с клюкой», ГТГ) спокойный мазок становится немного заметнее; красочный слой очень тонок особенно в трактовке одежды, местами давая просвечивать светлomu грунту. Сколько-нибудь значительного усиления корпусности нет даже в светах. Совершенно гладкая блестящая поверхность картины несколько однообразна и как-то не вяжется с образом старухи крестьянки, делает его менее характерным и убедительным, усиливая свойственную некоторым произведениям Венецианова легкую идеализацию чистенькой и аккуратной старушки. Техника картины не соответствует ее содержанию, не усиливает, а ослабляет ее выразительность.

Сохранность картин Венецианова в общем средняя. Основные повреждения, как и у большинства художников начала XIX века, — сседание и кракелюр от избытка или дурного качества масла, или от промасливания холста с оборота. Однако, видимо, благодаря хорошему качеству масла повреждения первого типа на картинах менее значительны, чем у большинства его современников (35%). Тем же качеством масла объясняется то, что на его картинах почти незаметно обычного для произведений более чем столетней давности пожелтения и потемнения. Любопытно отметить, что промасленность холста портрета Философовой, хотя делает его жестким, но в то же время не препятствует ему реагировать на изменения влажности воздуха. В других картинах Венецианова, например «На пашне», усадка холста от промасливания вызвала сморщивание грунта и красочного слоя.

Слишком плотные, недостаточно эластичные грунты и вызываемый ими резкий кракелюр встречаются у Венецианова редко («Вакханка» и некоторые другие работы). Асфальта Венецианов не применял. Другие повреждения — смывость, прорывы, сбои и прочее — являются следствием внешних причин и для характеристики техники Венецианова роли не играют.

Большое значение имела педагогическая деятельность Венецианова¹. По его пути идет и Зарянко, его ученик, впоследствии профессор Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. К сожалению, нам почти неизвестно, какие советы в отношении техники живописи давал ученикам Венецианов при своей благотворной и новаторской педагогической деятельности. То, что пишут в своих воспоминаниях А. Н. Мокрицкий и другие, не содержит почти ничего относящегося к технике в узком смысле слова.

Если же понимать «технику» в широком смысле слова, как ее понимал сам Венецианов, Александр Иванов и некоторые другие художники, то в это понятие должна войти общая «профессиональная грамотность». Над ее разделами Венецианов много работал как художник и педагог, внеся много нового и интересного, это относится к перспективе, реалистической трактовке светотени в рисунке и красках и т. п.

ТЕХНИКА С. Ф. ЩЕДРИНА (1791—1830)

Первым представителем интимного пейзажа², изображавшим прежде всего природу, а не декоративно-стилизованные парки и руины, был Сильвестр Федосеевич Щедрин. Ставя перед собой новые задачи, порой Сильвестр Щедрин опережает и превосходит качеством своих произведений европейских художников, работавших одновременно с ним в Италии. Произведения Сильвестра Щедрина справедливо получили еще при жизни художника высокую оценку его русских и западноевропейских современников. «Щедрин, пейзажист, весьма уважаемый в самом Риме. Россия не видела еще подобного», — писали о нем в «Северных цветах», альманахе, издаваемом другом Пушкина Дельвигом³. Годом раньше то же писал издатель «Журнала изящных искусств» Григорович⁴: «Приятно говорить, что г. Щедрин принадлежит к числу лучших пейзажистов в самом Риме и что Россия едва ли имела доселе ему подобного».

С. Щедрин один из первых пишет пейзажи непосредственно с натуры. Он осуществляет пожелание К. Н. Батюшкова, «портретного» выполнения пейзажа⁵. В одном из своих писем Сильвестр Щедрин пишет: «Колизей заказал мне написать с себя портрет, который я и пишу, поместясь на чердаке монастыря св. Бонавентура»⁶. Несколько позднее, не будучи в состоянии удовлетворить всех желающих иметь его картины, он пишет: «Господ же русских, желающих иметь мои труды, постараюсь удовлетворить помаленьку; у меня много в голове, что сделать, да не успею, пиша все с натуры, отчего много требуется времени»⁷. Начатое с натуры он иногда заканчивал в зимнее время в мастерской, иногда даже на следующий год. В нескольких письмах имеется упоминание о сделанных им подмалевках картин, которые через некоторое время переставали ему нравиться. Эта работа с натуры порицалась одними и восхвалялась другими критиками.

¹ Педагогические методы Венецианова освещены в воспоминаниях Мокрицкого и книгах З. Фомичевой «Венецианов как педагог» и Н. Дмитриевой «Московское училище живописи, ваяния и зодчества», 1951.

² Если не считать пейзажный фон картин Венецианова.

³ «Северные цветы», ч. II, 1826, стр. 86.

⁴ «Журнал изящных искусств», 1825, №

⁵ «Прогулка по Академии художеств». — «Отечественные записки», т. II, 1814, стр. 92.

⁶ С. Щедрин, Письма из Италии, 1932, стр. 90.

⁷ Там же, стр. 183.

Выполняя многочисленные заказы, С. Щедрин по несколько раз повторяет одни и те же мотивы, но не копирует свои произведения, а дает их красочные варианты, пользуясь повторениями для дальнейшего решения поставленных перед собой живописных задач; это отмечают уже современные ему критики.

Воспитанник Академии художеств, Щедрин сумел взять у нее все, что она могла дать лучшего: мастерское владение рисунком, знание человеческого тела, что помогало ему в выполнении фигур стаффажа, и мастерскую технику. Следуя классическим принципам техники живописи, помогающим лучше использовать оптические возможности масляных красок, он видоизменяет их там, где это требовали его новые живописные задачи в передаче пленера интимного реалистического пейзажа. Щедрин всецело переходит к белому грунту, более целесообразному в пейзаже, отказывается от сочиненных, искусственно скомпонованных пейзажей; он пишет непосредственно с натуры, преодолевая условности колорита академического пейзажа. Если мы встречаем у Щедрина типичные для академического пейзажа коричневые тона затененного переднего плана и несколько «кулисное» построение пространства, то они оправданы выбором сюжета. Тень, падающая от скалы, темный грот или терраса позволяют художнику сохранить более темные тона переднего плана, а выступающие одна за другой извилины высокого берега — четкое деление на планы.

Если в целом отзывы современников о произведениях Сильвестра Щедрина почти всегда благоприятны, то мнения о его технике довольно противоречивы. Так, в статье о выставке в Академии художеств¹, на которую С. Щедрин прислал из Италии свои картины, критикуется «небрежность» их исполнения. Григорович², напротив, хвалит С. Щедрина за «манер ловкой свободной». Заказчикам не всегда нравилась слегка эскизная манера некоторых произведений С. Щедрина. Заключая с Перовским договор на выполнение для него ряда картин, художник обязуется в числе их сделать две «капитальные», отличающиеся как величиной, так и отделкой.

В письме к брату от 6 апреля 1826 года С. Щедрин пишет о них: «Меня много критиковали... за деревья, то мне бы желательно знать сведения на счет оной»³. На это письмо брат отвечает: «Президент наш велел тебе заметить, отдавая, впрочем, должную справедливость, что деревья и зелень вообще немного небрежно написаны». По мнению же некоторых знатоков, в произведениях Щедрина «отделка отдаленностей», напротив, была так тщательна и он вдавался в такие мелочи, что когда дело доходило до переднего плана картины, то «ему уже не доставало колеров, чтобы придать этим планам надлежащий эффект и силу». Не нравился академикам и вводимый С. Щедриным холодный «серый» колорит.

После нескольких лет не всегда удачных поисков С. Щедрин вырабатывает свою технику. Почти везде тонкая умеренно жидкая краска, прозрачность которой обычно усилена примесью лака, некрупный, а вместе с тем легкий, ритмичный и все же заметный мазок. Во всех картинах — белый грунт, иногда просвечивающий сквозь лессировки и усиливающий прозрачность дали и теплую тональность переднего плана. Примесь к тонким «полулессировочным» пропискам-протиркам белил помогает художнику передать

¹ «Отечественные записки», 1827, т. XXXII, стр. 155.

² «Журнал изящных искусств», 1825, ч. II, стр. 56.

³ С. Щедрин, Письма из Италии, стр. 220.

нежную дымку легкого тумана. Отдельные рельефные корпусные прописки подчеркивают не только света, но иногда и полутеневые детали переднего плана, контрастируя с легким и ровным выполнением дали. Зеленые лессировки по желтой корпусной подготовке передают освещенную солнцем листву.

Характерны четкие мазки, соответствующие форме листьев винограда, увивших террасу. Сравнительно медленная работа непосредственно с натуры связана с методами его работы à la prima небольших произведений этюдного характера. В более крупных и законченных вещах большую роль играли, напротив, повторные прописки по сухому подмалежку, сделанному иногда на целый год раньше.

С. Щедрин работает почти исключительно масляными красками. Рисунком, не дающим возможности разрешить задачи реалистического колорита, он не любит пользоваться.

В письме С. И. Гальбергу из Неаполя от 17 октября 1819 года С. Щедрин пишет: «Между нами сказать, я водяными красками пакостил, пакостил, да и послал к президенту [А. И. Оленину] с просьбой сделать оные виды [для вел. кн. Михаила Павловича] масляными красками»¹, которыми картина и была выполнена.

Какую-либо другую основу, кроме холста, С. Щедрин применял очень редко; в виде исключения он использует бумагу или тонкий картон для небольших этюдов позднего периода.

Холсты Щедрина почти всегда средней зернистости, прямого плетения, иногда сравнительно редкие (около 30% картин). Мелкозернистый холст встречается только в 1824—1825 годы. Около 15% холстов промаслено с оборота, что иногда вызывало сморщивание их грунта и красочного слоя, тогда как сседание от избытка масла обычно несвойственно картинам С. Щедрина².

С. Щедрин, первый из русских художников, окончательно отказывается от тонированного грунта и всецело переходит к белому, более соответствующему светлой холодной гамме прозрачных красок пейзажей. Грунты картин С. Щедрина обычно довольно плотны и недостаточно эластичны.

В письме С. И. Гальбергу от 9 апреля 1820 года С. Щедрин пишет: «Теперь об холсте: мне желательно тонкого, но как я слишком плохой практик, то и прошу Вас посоветоваться с Матвеевым, и как он присудит, который лучше; грунт, чтобы был белый, ровно, чтобы нагрунтовано было, ровно без шишек и прочих коклюшек, да уж кстати, небольшой пузырек вареного масла и лаку — в чем заключается вся моя просьба»³.

¹ Э. А. Даркина, Из неопубликованных писем Сильвестра Щедрина.—«Советское искусство», 1951, XI—XII, стр. 73.

² А. А. Рыбников, Фактура классической картины, М., изд. Гос. Третьяковской галереи, 1927, стр. 28—29 и табл. XV.

³ Из неопубликованных писем С. Щедрина. Э. А. Даркина—«Советское искусство», 1951, XI—XII, стр. 80. 25 января 1820 г. С. Щедрин пишет Гальбергу из Неаполя: «...милостливый государь пенсионер, сделайте мне одолжительное одолжение, купите, если только возможная возможность позволит, дюжину кистей щетинных во французской лавке... следующей толщины (черточками обозначена толщина), как написанные, пузырь шифервейзу, желчи, вохры, да одну толстую, да еще бакану, кости, темной вохры... (слово неразборчиво.—А. Л.) натурального, все это дубли (?) и хорошо истертых, да еще лазори, немного киновари» (там же).— Упоминание «пузыря» позволяет предположить покупку готовых стертых на масле красок. «Натуральный» скорее всего мог быть ультрамарин.

Большинство картин Щедрина, видимо, исполнено с большей или меньшей примесью лака; это повысило прозрачность красок, но вместе с недостаточной эластичностью грунта вызвало характерный для С. Щедрина сетчатый и «концентрический» кракелюр. Зато та же примесь лака, даже при сравнительно жидкой технике, позволила избежать повреждений от избытка масла, признаки которого имеются на сравнительно небольшом числе картин преимущественно раннего периода.

Какое масло употреблял С. Щедрин, определить пока невозможно. Документальных данных о применявшихся им маслах нет. В Италии чаще употребляли ореховое масло. В пользу предположения о применении льняного масла косвенно говорят следующие любопытные данные из переписки Щедрина.

В одном из писем к брату расчетливый С. Щедрин просит узнать, «много ли дороже обходится перевозка сушей, чем водой, ибо морским путем пересылка очень медленна, и я не думаю, чтобы получил мою картину прежде будущего лета, что для меня крайне неприятно; она может так пожелтеть, а если будет находиться в сырости, то вдобавок почернеет, тогда, если она будет смотрящим глаза портить, то ты, не отдавая оной, меня уведошь»¹.

В письме от 10 апреля 1826 года Щедрин дает брату архитектору следующие указания: «Выслушай наставление живописца, ибо это картина, а не кирпич, следовательно, поступи так: при получении оной ты выставь дня на три на открытый воздух, сиречь в комнате с открытым окошком, даже можешь выставить и на солнце, однако ж не более четверти часа, смотри, в какой силе солнечная теплота, эта пропорция нужна, чтобы вытянуть желтизну из картины, которую она получит от дороги, будучи закупорена, но не забудь прежде всего губкой с холодной водой вымыть оную»². Но чтобы ты по архитектурному не подумал и не дождал бы, что бы все желтые краски побелели,— то этого ты не дождешься,— то всего лучше для верности оставь на неделю, как я сказал, в комнате, где есть ходячий воздух так, чтобы комната была светлая. Потом вели прикрыть лаком хорошим, и так далее; если будет рамка, то вставь в оную, потом освети хорошенько, показывай всем желающим видеть»³.

Исполнив это, брат в октябре того же года отвечает: «Я бы никогда не поверил, что картина может так перемениться, будучи закупоренной; после двухнедельной выставки против света ее нельзя было узнать».

Это говорит за применение льняного масла. Оно более желтое, чем ореховое и макое, и больше темнеет, но в готовых картинах сильнее отбеливается светом.

Нет достаточных данных и для определения применявшихся С. Щедриным лаков. Лишь в одном из своих писем С. И. Гальбергу от 25 декабря 1827 года С. Щедрин сообщает заинтересовавший его рецепт «водяного лака»: «...кстати, едва не позабыл, расскажите нашим гг. живописцам о водяном лаке для прикрытия свежих картин, для освежения оных от тусклости, которая делает не совсем приятный вид; может быть, они знают этот состав, но я до сей поры не видел никого, чтоб оный был употреблен;

¹ С. Щедрин, Письма из Италии, стр. 230.

² Мыть картины водой не очень желательно; во всяком случае, следует немедленно вытирать промытые насухо. При сколько-нибудь значительном размере картины ее следует мыть по частям.

³ С. Ф. Щедрин, Письма из Италии, стр. 224—225.

я испытал оный и нашел очень хорошим. Взять гуммирабико (например) одну унцию, одну унцию сахару и облить оный кипятком воды в две унции, потом взять чесноку головку, истолочь оный и облить также кипятком, процедя состав, хотя это неучтиво припахивает, но служит предохранением от мухоедания. С картиною же поступить следующим образом: взять луковицу, разрезав оную, тереть картину, чтобы снять с оной жир, или уксусу с водой, вымыть оную, в первом и втором случае дать оной высохнуть, потом и прикрыть вышереченным составом; свойство сего лака есть то же, как обыкновенного лака, употребляемого живописцами с тою разницею, что оный так долго не может держаться, но за [то] не портит свежей картины, сверх того имеет ту удобность, если кто-либо захочет писать, то стоит только ту часть смыть водой»¹. В частично приведенном выше письме Гальбергу упомянут лак, но без указания его точного названия и состава.

Ранние произведения С. Щедрина с их темными коричневатými деревьями и условно, но четко выписанным задним планом, как «Вид с Петровского острова на Тучков мост», скорее напоминают работы его дяди Семена Щедрина, еще не давая возможности предугадать позднейшую технику художника.

Влияние другого учителя С. Щедрина — А. Алексеева — сказывается в картине «Вид на Биржу с набережной Невы» и на некоторых ранних городских видах Италии. Реалистические тенденции Щедрина сказались уже в том, что он, по выражению Батюшкова, в «прекраснейшем в мире городе Петербурге не корпел над небом Италии».

Современный Щедрину критик считает, что «важнее всего» то, что в его «картинах нет красок неба и земли итальянской, какие рабский подражатель до сих пор употребляет в пейзажах римских. Колорит местной, верной и живой...». «Вот,— пишет автор,— отличительное достоинство умной кисти г. Щедрина»². Но кисти будущего мастера в этих произведениях еще почти не видно. Красочный слой их плотен, но однообразен — нет ни тонких лессировок, ни рельефной корпусной кладки; везде жидкая полукорпусная манера и малопрозрачные массивные лессировки. Жидкий красочный слой, имеющий признаки избытка масла, еще не имеет легкости и прозрачности позднейших вещей.

Более индивидуально написан «Автопортрет» (1817), в котором С. Щедрин освобождается от шаблонной, вялой и неуверенной техники. Автопортрет написан более свободной, уверенной кистью, видимо, с некоторой примесью к краскам лака, более массивно, со значительным усилением корпусности в светах и прозрачными лессировками по светлой корпусной подготовке в полутенях светлых тонов (лицо, белый воротник, уголок жилета).

Получив в 1811 году золотую медаль, Щедрин из-за войны с Францией смог использовать свое право на заграничную поездку лишь в 1818 году. За границей его интересует пейзажная живопись, которую он оценивает с реалистической точки зрения. У Клода Лоррена он отмечает умение изображать воду и даль моря. У Гаккерта — то, что он первый начал писать этюды с натуры, у Ф. Матвеева — разность пород деревьев, но

¹ Э. А. Адаркина. Из неопубликованных писем Сильвестра Щедрина. — «Советское искусство», XI—XII, 1951, стр. 80. Ни уксуса, ни лука для промывки применять не следует, добавление чеснока тоже мало целесообразно.

² «Отечественные записки», 1820, т. XXXIX, стр. 257.

в целом живопись последнего кажется ему устаревшей, далекой от художественной правды. Особенно привлекают его фламандцы как в приемах, так и в смелых выборах моментов освещения, которые они умели удерживать, то есть единством, верностью освещения и техникой.

Между прочим Сильвестр Щедрин отмечает недостаточно заботливое хранение картин в некоторых западноевропейских собраниях.

Для многих ранних итальянских произведений — «Колизей», «Водопады Тиволи» (ГТГ) — характерны вертикальный или почти квадратный формат и сопоставление коричневатых скал или зданий со светло-голубым тоном неба. С. Щедрин ставит себе задачей передачу структуры и характера скал или постройки и разнообразие оттенков их коричневого тона. В «Водопадах Тиволи» его интересует трактовка изображения воды, что позднее стало одним из излюбленных его мотивов.

Эти картины написаны значительно тоньше и легче, чем ранние произведения. Видимо, слегка разбавленные лаком краски не имеют повреждений от избытков масла. Грунт еще не слишком плотен и достаточно эластичен, и сохранность многих картин этого периода хорошая («Колизей»). Сравнительно жидкие краски стали прозрачнее, но грунт еще нигде не просвечивает. В картине «Колизей» (1819) исполненные в тонкой жидкой корпусности света еще не имеют четких корпусных прописок, типичных для С. Щедрина позднее. Основная часть картины — здание Колизея — исполнена тонкими корпусными светлыми прописками, коричневыми и серыми лессировками по лессировочной подготовке светло-коричневого тона; это дает разнообразие оттенков выветривавшейся кладки здания. Цветовые пятна, не имеющие рельефа уверенных четких мазков, подчеркивают форму камней.

В «Водопадах Тиволи» манера письма разнообразнее: больше усиливается корпусность в светах, появляются корпусные удары в трактовке деталей, заметные даже в темной листве, правда пока незначительные. В трактовке воды применен сравнительно необычный для С. Щедрина прием голубоватых и зеленоватых лессировок по корпусной подготовке. Отдельные тонкие удлиненные рельефные мазки и прописки в трактовке водяных струй и пены еще несколько примитивны, но легкая протирка белилами для передачи водяных брызг при всей простоте приема создает нужное впечатление.

Дальнейшую разработку передачи воды, а вместе с тем и большее внимание к передаче дали мы видим в «Новом Риме. Замок св. Ангела» (1824, ГТГ). В эти годы С. Щедрин уже вполне овладел техникой передачи воды. В ноябре 1822 года он пишет: «Все ищут в моих картинах воду и охотнее оные раскупают, ибо многие знатоки поняли, что я оную пишу удачно, в самом деле я имею к оному склонность, почему и выезжаю в места, где есть реки и каскады; Неаполь для меня нужен, я никогда не могу забыть сего прелестного месторасположения». Однако в картине «Новый Рим» (1824) вода написана еще несколько дробно, имеет признаки избытка масла (кракелюр типа сседания). Она, видимо, не раз переписывалась, резко отличаясь по своему менее прозрачному красочному слою от легкости и прозрачности остальной части картины, выполненной с примесью лака. Собор Святого Петра (вдали) написан в светло-сероватых, сравнительно теплых тонах довольно детально и четко, являясь одним из первых этапов С. Щедрина на пути овладения воздушной перспективой. Неоднократно повторяя по желанию заказчиков эту картину, С. Щедрин каждый раз изменял детали и освещение, постепенно совершенствуя передачу воды, света и воздуха.

Частичное освещение исполненного в теплых тонах переднего плана мы встречаем и в «Виде Неаполя» (1826) и «Santa Lucia» (ГТГ). Даль этой картины исполнена в сравнительно холодных жемчужно-серых тонах, контрастируя с теплыми тонами переднего плана и нижней части неба.

При дробности и детализации передних планов контуры дали уже слегка смягчены. Уверенные мазки тонких прозрачных лессировок и светлых прописок создают впечатление легкой ряби голубоватого залива. Один-два уверенных мазка передают пролеты и наличники несколько однообразных рядов окон.

Четко, но легко выделяются на светлом фоне мелкие мазочки прозрачной листвы деревьев в картине «Озеро Неми» (ГРМ). Озеро и даль, исполненные в дымчато-серых тонах, приобрели большую убедительность.

Дальнейшую разработку технических средств передачи дали и воды при меньшей детализации, большей красочности и разнообразии оттенков мы видим в относящихся к тому же 1826 году изображениях Сорренто и острова Капри.

В картине «На острове Капри» (1826, ГТГ; илл. 34) техника стала более разнообразной. Тонкие лессировки, сквозь которые местами (кое-где в море и зданиях) просвечивает белый грунт¹, контрастируют с четкими корпусными прописками в светах облаков и в трактовке деталей, усиливающимися к переднему плану. Прием, типичным для С. Щедрина, тонкие четкие лессировочные мазки передают характер камня и трещины кладки зданий. Художник работает, идя от полутона к светлому и темному и от общего к частному. Сероватые полулессировки² с белилами поверх неба и дали передают хлынувший из облаков дождь.

Относящиеся к тому же году изображения гаваней Сорренто, например два варианта «Малой гавани в Сорренто» (1826; илл. 35, ГТГ, № 188 и 5632) по своему сюжету способствуют дальнейшей разработке проблемы трактовки моря и дали. Несколько кулисная четкость планов вполне оправдана сюжетом. На втором плане строение скал менее четко и тон, становясь холоднее, сереет. Еще дальше прозрачные лессировки теней светлеют и приобретают лиловатый оттенок. У горизонта тонкие светлые «полулессировки» с белилами бледного жемчужно-серого и чуть лилового оттенка дали, сливающейся с облаками.

Обычная примесь лака усиливает прозрачность красок, но вместе с недостаточной эластичностью грунта является причиной характерного для картин С. Щедрина кракелюра.

Скульптор С. И. Гальберг, посетивший своего друга С. Щедрина на острове Капри в 1826 году, пишет: «Он выставил передо мной все того лета написанные им картины и просил откровенно сказать, нахожу ли я какую перемену в его манере. Я отвечал: разница приметна и очень; вообще все краски серее, тоны холоднее, но более силы и более натуры. — Ну, слава богу! — сказал он, — насилу-то я выбился из этих теплых тонов, о которых мне столько натоковали и о которых до сих пор толкуют господа любители»³.

¹ Прием, типичный для легкого «свечения изнутри» картин нидерландской школы, упоминание которой у С. Щедрина говорит об интересе к нидерландской живописи.

² Под полулессировками с белилами мы понимаем тонкие мутные прописки-протирки, благодаря своей тонкости и иногда примеси лака обладающие известной прозрачностью с сознательно рассчитанным художником «эффектом на просвет».

³ А. А. Федоров-Давыдов, Сильвестр Щедрин, М., 1946, стр. 17.

Позднее серебристая гамма иногда сменяется интенсивной красочностью сине-зеленого моря и закатного неба — «Большая гавань в Сорренто» (1827, ГТГ) и «Вид в Сорренто» (ГРМ, № 2408).

Первые попытки С. Щедрина дать освещенный солнцем передний план с его четкой светотенью еще не удаются художнику; светотень кажется условной, и он предпочитает ясным солнечным дням облачные и туманные.

Над передачей солнечного освещения Щедрин работает последние годы своей жизни, подчиняя ей и свою технику. Ранняя смерть прервала работу художника над этой задачей в самом начале, но все же и в этих первых попытках есть достижения, которые продолжает в своем творчестве А. А. Иванов.

К сравнительно ранним произведениям, изображающим ясный солнечный день, относится «Грот в Сорренто» (1827, ГТГ, № 190). Затененность большей частью переднего плана с коричневыми скалами объясняется видом из грота; кусты и деревья переднего плана, однако, ярко освещены. Золотисто-зеленые мазочки передают освещенные солнцем листья, они сопоставлены с более темными и частью более холодными тонами остальной зелени.

Значительным шагом вперед в передаче солнечного освещения является «Терраса Неаполитанского залива» (ГТГ; илл. 36). Тени ярко освещенной террасы, сложенной из желтоватого камня, приобрели более холодный сероватый тон с голубовато-лиловым оттенком¹. Написанные четкими рельефными мазками листья заросли винограда сопоставлены с прозрачными золотисто-зелеными лессировками отдельных спустившихся лоз, освещенных солнцем. Даль, как всегда, исполнена в тонкой лессировочной технике, контрастирующей с корпусностью первоплановых светов. Картина, видимо, не вполне окончена: сравнительно детальной трактовке листвы противостоит только набросанная несколькими мазками человеческая фигура.

Последовательные стадии работы С. Щедрина можно хорошо проследить на незаконченной картине «Неаполь Сант Эльма» (ГТГ, № 11207). Судя по этой картине, порядок работы С. Щедрина был в общих чертах следующий: тонкий прозрачный лессировочный подмалевок по просвечивающему белому грунту, полутонем несколько утепленных локальных светов; почти заканчиваемый лессировками дальний план; детализация и разработка в основном цветовом полутоне светов и теней темными и светлыми лессировочными и корпусными прописками; наконец, последние рельефные корпусные прописки, подчеркивающие света и отдельные детали, особенно выделяющиеся в общей тонкой манере письма. В некоторых случаях смягчающая и объединяющая легкая прозрачная лессировка, главным образом в трактовке дали, иногда с белилами. В письмах С. Щедрина мы встречаем указания, что подобной проработкой и детализацией он заканчивал начатые с натуры этюды.

Занимающая С. Щедрина последние годы жизни передача эффектов ночного освещения от различных источников света (луна, костер и т. п.) еще не была им технически разработана. Четкие корпусные мазки бликов моря, например «Лунная ночь в Неа-

¹ Этот отказ от теплых теней, намечаемый Венециановым и продолженный Щедриным и Ивановым, не случаен. Он является решительным шагом вперед на пути овладения реалистической передачей солнечного освещения пленера. Напротив, позднее благодаря локальному пониманию цвета с этим же всегда считались некоторые передвижники.

поле», несколько грубоваты и условны. Зато массивные лессировки сравнительно хорошо передают общий характер ночного освещения. Здесь Щедрина отчасти намечает тот путь, по которому пойдут Айвазовский, Куинджи и другие позднейшие художники.

Сохранность картин С. Щедрина больше, чем у кого бы то ни было, доказывает зависимость характера повреждений произведения от применения материалов и техники. При их однотипности постоянны и повреждения картин С. Щедрина. В общем сохранность их удовлетворительная. Связь грунта с холстом и красочных слоев друг с другом и с грунтом хорошая. Осыпи встречаются сравнительно редко, главным образом как следствие сморщивания-взбугривания от промасленности холста с оборота, или же произошли от внешних механических причин, или взбугривания от отсыревания и лишь изредка образуются по кракелюру. Из числа обследованных картин около 25% потребовало дублировки, около 18% имеет чиненные прорывы, в том числе и часть дублированной. Это отчасти объясняется применением сравнительно редкого холста, естественно, не стойкого на разрыв. Около 15% холстов промаслено с оборота, не считая дублированных картин, у которых промасленность холста установить трудно. Это также уменьшает стойкость холста на разрыв. В некоторых случаях промасливание вызвало сморщивание, взбугривание грунта и красочного слоя от усадки холста. Иногда аналогичное сседание может быть вызвано избытком масла в грунте¹.

Признаки повреждений от избытка дурного качества масла (сседание или плывущий кракелюр) встречаются приблизительно на 20% картин С. Щедрина², в ранние годы его деятельности, до 1825 года, и отсутствуют после 1827 года.

Плывущий кракелюр образовался в темных зеленовато-коричневых тонах деревьев и вместе со сседанием в многослойных прописках переднего плана.

В картине «Новый Рим, Замок св. ангела» (1824, ГТГ, № 5194) плохая сохранность нижней части картины, особенно в трактовке воды (сседание красочного слоя с кракелюром), объясняется многочисленными повторными прописками и правками художника, возможно частично по полусырому. Напротив, повторные прописи, входившие в сознательный расчет художника, обычно делались им по сухому подмалевку и повреждений не вызывали. Главной причиной хорошей сохранности картин С. Щедрина зрелого периода в отношении повреждений от избытка масла является разжижение красок летучим маслом и лаком, а также, возможно, хорошее качество масла (льняного). Вместе с тем та же примесь лака в сочетании со сравнительно редким холстом и плотным недостаточно эластичным грунтом вызвала образование характерного для картин С. Щедрина средне-сетчатого (реже крупносетчатого), а от ударов «концентрического» кракелюра. Кракелюр этот идет от грунта и доходит до холста, поверхность картины по рисунку кракелюра часто несколько покороблена. Причиной образования этого рода кракелюра является несоответствие слишком мягкой основы (неплотный холст) малоэластичному, плотному, пересохшему грунту и красочному слою (на лаке). На менее эластичной, чем холст, плотной бумаге эти явления, естественно, не происходят. Некоторые этюды последнего периода, исполненные на этом материале, имеют прекрасную сохранность.

¹ См. снимок с «Малой гавани в Сорренто» (ГТГ, № 197) в книгах А. А. Рыбникова «Фактура классической картины», М., 1927, табл. XV и текст к нему, стр. 28—29 и «Техника масляной живописи», М., 1937, табл. 7.

² Ср.: Венецианов — 35%, Боровиковский — 50%, Тропинин — 60%, Кипренский — 75%.

В некоторых случаях неплотный холст вызвал образование пока еще обычно мало выявленного мелкосетчатого кракелюра по зерну холста, являющегося признаком начала общего обветшания (5—7% картин первых лет пребывания в Италии).

Повреждения смывистостью почти не встречаются на картинах С. Щедрина, что можно объяснить хорошим качеством применяемого художником лака, не потемневшего и не потребовавшего замены; или же этот лак был легко растворим и мог быть удален без повреждения красочного слоя.

Техника Щедрина с ее прозрачностью красок, легкостью, чувством меры и уверенностью мазка вполне соответствует лирическому характеру его творчества.

В отношении колорита Сильвестр Щедрин реалистической передачей пленера значительно опередил многих русских и западных художников. Ранняя смерть помешала ему полностью разрешить поставленные задачи в деле развития пейзажной живописи в России. Его дело продолжили отчасти М. Лебедев, но главным образом Александр Иванов.

ТЕХНИКА К. П. БРЮЛЛОВА (1779—1852)

Трудно найти другого художника, произведения которого вызывали бы такие восторги при жизни и столь противоречивую и часто отрицательную критику после смерти. Ввиду пристрастности этих суждений, несмотря на довольно обширную литературу о Брюллове, серьезная, объективная оценка его творчества стала возможна лишь в советское время. Реализм интимных портретов К. Брюллова обезоруживает самых ожесточенных критиков (В. В. Стасов и А. Н. Бенуа), даже им приходится признать совершенство этих лучших произведений художника.

Как и все творчество Брюллова в целом, его техника сочетает элементы академического классицизма с реализмом и ярко выраженной индивидуальностью. Среди русских художников К. Брюллов наряду с О. Кипренским может считаться одним из величайших виртуозов техники, но виртуозность Брюллова несколько иная, чем у Кипренского.

Брюллов придает значение фактуре, иногда она является у него одним из дополнительных средств углубленной внутренней характеристики, но сравнительно с Кипренским используется с этой целью реже, в более интимных, преимущественно мужских портретах. Техника других произведений Брюллова отличается внешней эффектностью, являясь поводом поразить своим мастерством. Брюллов любит блеснуть знанием приемов живописи старых мастеров, например написать портрет *à la* Рубенс или *à la* Ван-Дейк.

В некоторых вещах (портрет Яненко, «Автопортрет») применение технических приемов старых мастеров сочетается у Брюллова с внутренней напряженностью, свободой и выразительностью мазка, чего обычно не бывает при прямом подражании.

Иногда Брюллов пользуется своим техническим мастерством как средством упростить, ускорить работу. Отсюда разработка метода *à la prima*, позволившего ему в три недели написать «Смерть Инессы де Кастро», в один день — голову и торс колоссального «Распятия», а одно из лучших своих произведений «Автопортрет» (1848, ГРМ, ГТГ), по словам современников, — в два часа.

Живопись *à la prima* не только ускоряла работу, но в большинстве случаев способствовала сохранности картин. С другой стороны, она затрудняла тональное объединение картины при работе по частям. Этот метод не единственное отступление от старых

приемов в технике живописи Брюллова. Он допускает целый ряд отклонений в тех случаях, когда нужно лучше передать освещение или создать общий эффект от картины.

По-прежнему усиливая корпусность в максимально освещенных местах и выполняя тени лессировками, как это учили классики, Брюллов иногда и в трактовке одежды почти корпусно кладет темную краску, усиливая этим ощущение материальности.

Наряду с работой *à la prima* во многих, особенно более законченных, произведениях Брюллов не отказывается от сложных, но имеющих богатые оптические возможности приемов. Повторные лессировки по лессировочной, полукорпусной и корпусной подготовке помогают ему в передаче тонких нюансов, позволяют сочетать чистоту тона и стекловидность лессировок с выразительностью рельефа корпусной кладки. Широко применяет Брюллов оживляющие поверхность последние свободные корпусные удары. У него, как и у старых мастеров, сочетание подмалевка и повторных прописок остается сознательным оптическим расчетом, а не случайной правкой.

Мазок Брюллова уверен, точен и чаще идет по форме предмета, подчеркивая его объем, реалистично, но без мелочной детализации или более обобщенно.

Единственное, с чем не справляется любивший быструю, вдохновенную работу мастер,— это с необходимыми изменениями. Правки его картин оказываются слишком явными. Левицкий, а позднее Серов и Левитан умели делать это незаметно. У Брюллова, в таких случаях, точность, уверенность и выразительность мазка, чистота и прозрачность красок пропадали, в результате картина часто не заканчивалась охладевшим к ней художником.

Наряду с этим благодаря своему таланту, мастерству, теоретическим знаниям Брюллов пользовался даже общепринятыми приемами с особым совершенством, свободой и артистическим бrio. Он органически ненавидел недостаток мастерства в художнике. Пройдя суровую школу живописи, он справедливо считал ее обязательной и для других.

Кроме холста Брюллов редко применял для своей масляной живописи¹ какую-либо другую основу. Дерево, картон или плотная бумага встречаются у него редко, в основном в последний период творчества, иногда в произведениях, созданных под влиянием старых мастеров. Бумага — главным образом в небольших набросках, например «Поющие монахини» (ГТГ). Строение холстов очень разнообразно. Наряду с преобладанием обычных среднезернистых холстов прямого плетения и нормальной плотности встречаются холсты мелкозернистые, холсты саржевого плетения, а иногда крупнозернистые. Выбор холста К. Брюлловым был, видимо, не случаен, так как строение крупнозернистых и саржевых холстов играет существенную роль в фактуре исполненных на них картин (первые встречаются главным образом в 1821 и 1824 годах, вторые — в 1832 году). Мелкозернистые холсты К. Брюллов применял преимущественно для небольших картин и тех произведений, которые отличаются особой тонкостью исполнения, например «Портрет вел. кн. Марии Николаевны» (1821, ГТГ), «Итальянский полдень» (1822, ГТГ). Промасленность холста встречается сравнительно редко.

Грунты К. Брюллова почти всегда белые, фабричные, частью, видимо, нарезанные из рулона, частью купленные натянутыми на подрамник или приготовленные по специальному заказу художника. На некоторых холстах (1840) встречается клеймо: «Dovizielli,

¹ Рассмотрение чрезвычайно совершенных по технике акварелей К. Брюллова не входит в задачу этой книги.

Fabrique de couleurs à Rome et St. Petersburg). Материалы, изготовленные этой фирмой¹, встречаются и в произведениях некоторых других русских художников.

В редких случаях использования тонированного грунта это вызывалось специальными задачами. В большом портрете В. А. Перовского (ГТГ) тонированный охрой грунт определил общую теплую гамму произведения. В портрете Я. Ф. Яненко и «Автопортрете» (ГТГ) этого потребовало использование технических приемов старых мастеров, писавших на тонированном грунте.

К сожалению, ни в переписке Брюллова, ни в воспоминаниях его учеников нет указаний на применявшееся им масло. Скорее всего, это были наиболее распространенные в России льняное, а в Италии ореховое, так как менее распространенное маковое масло обычно плохо отражается на сохранности выполненных с его применением картин. У Брюллова же повреждения от переизбытка или плохого качества масла обычно незначительны и носят местный характер, хотя имеются приблизительно на 35—40% картин. Сильно пострадал от сседания лишь портрет Кукольника, но в данном случае сседание было вызвано как избытком масла в красочном слое, так и промасленностью холста с оборота. Вместе с тем примесь к краскам лака встречается у Брюллова редко, главным образом в ранних и поздних картинах и эскизах, например портреты А. Н. Рамазанова (1821), А. Н. Львова (1824), портрет Голицына (1840), «Автопортрет» (1848), эскиз «Гибель Помпеи» (ГТГ), «Поющие монахини» (ГТГ). Густые краски портрета М. Ланчи (ГТГ) и некоторых других картин разбавителя не требовали. Иногда художник, видимо, слегка разбавлял краску хорошим терпентинным маслом (?).

В воспоминаниях А. Н. Мокрицкого и других учеников К. Брюллова не раз упоминается, что, приступая к какой-нибудь работе, К. Брюллов говорил: «Приготовьте палитру пожирнее». Совершенно естественно, что он понимал это выражение не как технолог, а как художник. Он требовал красок не с обилием «жирного» масла (противоположаемого эфирному), а большого количества красок на палитре, стертых в удобной для работы консистенции. К. Брюллов любил сопоставлять тонкие протирки одних мест с «жирным», пастозным письмом других, любил «красочное тесто», и должен был иметь возможность не жалеть красок, не терпеть задержки от нехватки какой-нибудь из них.

Из красок кроме обычных — охры, киновари, краплака и пр. — с достаточной уверенностью можно назвать асфальт, вызвавший разрывы на портрете Кикина (1821), упоминаемом А. Н. Мокрицким. Пользовался Брюллов этой опасной краской, к счастью, довольно редко и с достаточной осторожностью; исполненный с ним небольшой эскиз «Поющие монахини» имеет хорошую сохранность. Более подробных указаний о применявшихся К. Брюлловым красках в воспоминаниях его учеников и в других источниках, к сожалению, нет.

Несмотря на чрезвычайно раннее развитие таланта К. Брюллова, виртуозная легкость, свобода и уверенность исполнения достигнуты были им не сразу. Ранние картины подвергались многочисленным переделкам. Например, «Явление Аврааму трех ангелов» (1821) местами переписывалось К. Брюлловым до восьми раз, и молодой художник все же не добился нужного впечатления. Многочисленные изменения и исправления мы видим

¹ Как указано, у Довиццелли был договор и на снабжение художественными материалами Академии.

и позднее, уже в 1824 году на оставшейся неоконченной картине «Эрминия у пастухов» (ГТГ).

Начиная с портрета актера А. М. Рамазанова (1821, ГТГ), техника Брюллова становится более индивидуальной. Тонкие сероватые, коричневатые и темно-телесного тона лессировки по просвечивающему грунту контрастируют с массивной корпусностью светов лица, белого воротника и светлой части фона. Более однообразные массивные лессировки одежды по контрасту еще более подчеркивают разнообразие, свободу и выразительность технического выполнения лица с его энергичным живописным мазком, идущим по световым пятнам, помогающим передать индивидуальный облик модели.

Тонко, прозрачно, местами *à la prima* исполнен прекрасно сохранившийся портрет А. Н. Львова (1824, ГТГ), являющийся новой попыткой перейти к более легкой манере письма. В фактуропостроении этой вещи значительную роль играет ясно заметное строение холста. Это вместе с теплой гаммой, так же как и крупный холст «Эрминия у пастухов», могло быть отчасти навеяно недавними впечатлениями Брюллова от картин Тициана.

Необычной для Брюллова живописностью отличается исполненный на негрунтованной светло-коричневой бумаге маленький эскиз «Диана и Актеон» (1827, ГТГ). Смелые мазки тонкой краски дают основные цветовые и светотеневые пятна, местами оставляя коричневатый тон бумаги.

Написанные в Италии такие жанровые произведения, как «Итальянское утро» (1828) и многочисленные вариации на тему «Пилигримы» (1825, ГТГ), например «Пилигримы в дверях латеранской базилики», «Пифферари перед образом Мадонны» (1825, ГТГ), отличаются большой тщательностью отделки, которую отмечает в своих письмах художник.

В своем донесении Обществу поощрения художеств от 17 октября 1825 года он пишет по поводу посланной картины (видимо, «Итальянское утро»): «Общество не преминет заметить в сей картине некоторую перемену моего манера, и многие, может быть, найдут в ней излишнюю отделку подробностей и даже сухость; на сие я и сам согласился бы, когда был в Петербурге и не видел еще Леонардо да Винчи, Рафаэля и прочих классических мастеров, кои превосходят других верным изображением натуры и тщательною обработкою всех тонкостей, какие только могут быть видимы простому глазу. Вникая в их произведения, я уверен, что сколько широкая и мягкая кисть нужна в больших картинах, кои зритель не иначе может видеть, как на таком расстоянии, на каком всякая окончательность для него теряется, столько ж или еще более требуется строгая отделка в маленькой картине, для рассмотрения которой должно приблизиться так, чтобы глаз зрителя был занят одною ею. По сим причинам предпринял я в вышеупомянутой картине сделать опыт сего рода живописи»¹.

Из этих вещей наибольшим разнообразием и совершенством техники при той же тщательности выполнения отличается «Итальянский полдень» (1828, ГРМ, эскиз в ГТГ; илл. 37). Мелкозернистый холст, на котором он написан, вполне соответствует тщательности выполнения (эскиз ГТГ). Как некогда пейзаж для написанного еще в академии «Нарцисса», любующегося своим изображением в воде (1819, ГРМ), виноград в этой картине написан непосредственно с натуры, на что художник указывает в своей переписке. В пейзажном фоне и в светах темных волос просвечивает грунт, слегка заметный и в тенях лица, что придает тонам картины особую глубину, легкость и прозрачность.

¹ «Архив Брюлловых, принадлежащий В. А. Брюллову», сообщил Ив. Кубасов, Спб., 1900, стр. 85.

Более темные тени исполнены по тонкому прозрачному коричневатому подмалевку; в затененных листьях и лозах винограда темные лессировки. Тонкие светлые кроющие прописки светового преимущественно золотисто-зеленого тона прекрасно передают впечатление гроздьев и листьев, пронизанных солнцем. Характерна разница сравнительно свободных мазков листьев с тщательными малозаметными мазками ответственных мест и четкими, точными мазочками — пятнышками, передающими объем и прозрачность каждой виноградинки. Голубоватые оттенки полутеней рубашки и тела усиливают впечатление пленера.

В противоположность этому киноварный цвет шали трактован вполне локально. Тщательный, но уверенный мазок корпусной кладки светов тела чуть сбит торцом кисти в передаче округлого плеча, но затем идет по форме и направлению поверхности, подчеркивая дугообразным движением округлость полных рук. Необычайная тонкость лессировок дает нужный контраст даже при очень тонкой корпусности светов; техника исполнения этого произведения достаточно разнообразна и вполне соответствует тем живописным задачам, которые ставил себе художник.

Совершенно иначе, уверенно и эффектно, с широким применением смелых корпусных ударов и лессировок по корпусной подготовке исполнен известный большой парадный портрет «Всадницы» — Джованнины Паччини, воспитанницы Ю. П. Самойловой (1832, ГТГ). Светлые женские платья написаны по белильной корпусной подготовке: у девочки тонкими лессировками краплением и более холодными прописками с примесью белил по очень светлому тепло-розовому подмалевку. У всадницы в полутенях белой юбки серые лессировки по белому, передающие объемность формы. Эти прописки не всегда соответствуют направлению мазков четкой фактуры корпусного подмалевка. Смелые рельефные корпусные прописки усиливают света одежды, контрастируя с относительно гладкой поверхностью мягкой трактовки лиц девочки и юной девушки. Блики у зрачков и на белках подчеркивают блеск темных глаз девочки, сопоставленных с прозрачностью светлых серо-голубых глаз всадницы. При всей свободе четкого мазка он всегда точен и служит выполнению формы предметов и деталей их строения.

В год создания «Всадницы» Брюлловым была написана прославившаяся еще при жизни художника знаменитая картина «Последний день Помпеи» (1833, ГРМ). Картина написана малопрозрачными, но все же довольно жидкими, с избытком масла, красками, сравнительно плотными даже в тенях, с незначительными усилениями корпусности в светах. Сдержанный, спокойный мазок идет преимущественно по форме предметов. Поверхность разнообразится более значительным фактурным рельефом лишь в отдельных корпусных прописках. Несовпадение рельефа нижних и повторных прописок свидетельствует в некоторых местах о внесенных художником изменениях.

Локальный цвет преобладает, но выдержан не везде. Возможно, из желания избежать монотонности художник вносит в трактовку некоторых фигур большее разнообразие оттенков, усиливает корпусные прописки светов и бликов, чем достигает выразительности и объемности (группа сыновей, несущих отца; группа у гробницы Скавра). В трактовке тела ребенка светотень и объемность достигнуты тонкими переходами цветовых оттенков телесно-розового, палевого, розового тона — без значительного утемнения теней.

Локальное понимание цвета мешает убедительности передачи сложного освещения из различных источников. Поэтому, несмотря на драматичность сюжета, картина вызывает ощущение условности и декоративности.

В написанных по возвращении на родину двух портретах В. А. Перовского (1836 и 1837, ГТГ) очень эффектны смелые корпусные прописки в бликах серебра и золота нарядного мундира, особенно в маленьком портрете (1836).

Сильно разорванный, смятый большой портрет смог быть реставрирован без сколько-нибудь значительных «дописок», так как по краям прорывов краска почти не осыпалась, а в местах смятости осыпалась лишь непосредственно по сломам¹. Это произошло благодаря прекрасной технической «сделанности» портрета, доброкачественному хорошему грунту и хорошей связи красочных слоев друг с другом и с грунтом.

Интересна техника «романтических» портретов друзей К. Брюллова — П. В. и Н. В. Кукольников (1836—1837 и 1839, ГТГ). У Н. В. Кукольника сседание красочного слоя, придавленного при дублировке, и кракелюр разрыва от избытка масла в красочном слое значительно исказили авторскую фактуру; портрет П. В. Кукольника (см. илл. 39) дает ясное представление об умении К. Брюллова быть не расточительным, а лаконично выразительным в своих технических средствах. Общая темная, скорее холодная гамма портрета гармонирует с его романтическим настроением, оживляется контрастом черной одежды с подчеркнутыми массивными корпусными мазками более теплых светов лица и холодной белизны уголка воротника. Большая рельефность, разнообразие и выразительность мазков, создающие своеобразную бугристость световых пятен лба, смелое световое пятно на носу придают всему лицу особую выразительность. Контрастируя с более спокойной и однообразной трактовкой остальных частей картины, эти смелые, рельефные корпусные прописки помогают привлечь внимание к модели, оставляя в тени аксессуары. Работу Брюллова над этим портретом интересно описывает А. Н. Мокрицкий в своих воспоминаниях.

Ярким примером разнообразия техники К. Брюллова в качестве контраста может служить незаконченный портрет вел. княжны Марии Николаевны (1837, ГТГ). Вместо энергичных рельефных ударов кисти — почти невидимые даже в светах, но все же уверенные мазки тонкой жидкой краски при передаче нежной молодой кожи; несколько более четкие прописки в трактовке волос, сквозь тонкие лессировки которых в светах просвечивает грунт. Сознательно смягченная светотень в лиловатых лессировках приобретает оттенки перламутра. Нежные тона оживляются лишь большей красочностью красноватых оттенков в разрезе рта, ноздрей, глаз и ушей. Это смягчение светотени дает возможность художнику, сохранив всю характерность правильных черт лиц, несколько строгих и крупных, передать его юность, что не всегда удавалось даже самым крупным портретистам. Особенно в технике написания волос видно, что Брюллов следовал советам, указываемым в книгах того времени, не мешать и не замучивать краски, а класть каждую на свое место, добиваясь мягкости переходов не смешением соседних тонов на самой картине, а подбором соответствующих градаций тонов на палитре. Следует Брюллов и избираемой некоторыми художниками работе по частям. В фоне и платье оставлен нетронутый грунт. Они выполнялись с манекена или натурщиков, одетых в платье заказчика, присланное для этой цели художнику.

¹ В качестве противоположного примера можно указать картину Репина «Иван Грозный и его сын Иван», где при недостаточной связи краски с грунтом (даже при прямых порезах острым ножом) вокруг порезов произошли значительные осыпи.

Мечты К. Брюллова о создании нового произведения, равного по силе «Гибели Помпеи», не осуществляются. Задуманная им картина «Осада Пскова» (ГРМ) неизбежно была обречена на неудачу. Его вдохновило общее настроение, пафос битвы и героизм народа, но вся историческая обстановка была ему чужда, и в противоположность античности даже просто недостаточно известна. К поездке в Псков он, по свидетельству современников, отнесся не серьезно. Расхолаживал официальный «заказ» и вмешательство своими советами Николая I. Картина бесконечно переправлялась, а однажды была даже переписана почти сплошь, то есть приходилось делать то, с чем даже чисто технически меньше всего умел справляться К. Брюллов. Не удивительно, что неудавшаяся картина так и осталась незаконченной.

Брюллов досадует на необходимость писать портреты, но выполняет их с таким мастерством, что они и творчески и технически представляют наибольшую ценность его наследия.

Грандиозность росписей Исаакиевского собора, напротив, увлекает К. Брюллова, но болезнь, вызванная неблагоприятными физическими условиями этой работы, не позволяет их закончить и ускоряет его смерть. Выполненные им росписи скоро подверглись критике как несоответствующие духу православия.

Из исполненных в это время картин на античные сюжеты в техническом отношении интересен эскиз «Происхождение млечного пути. Спящая Юнона и Парк с младенцем Геркулесом» (ГТГ, илл. 38), позволяющий проследить метод и последовательность работы художника. Торс Юноны почти закончен; лицу, подушке и покрывалу недостает последних приписок; рука доведена до степени подмалевка; фигура Парки с Геркулесом и занавес оставлены в стадии первого светотеневого подмалевка-наброска; в правой части картины грунт не закрашен вовсе. Это помогает нам воссоздать порядок работы художника, разделенный на следующие этапы. Вначале следует: 1) легкая лессировочная подготовка — набросок красным в занавесе и коричневым в тенях фигур. Этим обобщенно и свободно намечаются основные светотеневые пятна, определяющие силуэт и рельеф фигур; затем 2) тонкий подмалевок, кроющийся в светах, и лессировочный в тенях, дающий основные формы предметов; наконец 3) дальнейшая проработка форм при помощи цвета и света с усилением корпусности светов, утменением более глубоких теней лессировками и проработкой переходов разнообразной градацией цветовых оттенков.

Тональность картины холоднее, чем в более ранних вещах. Голубоватые лессировки передают полутени тела. Переходя в тенях на лессировочную подготовку темного телесного тона, они придают им своеобразную дымчатость. Еще большей утонченности перламутровые оттенки достигают в трактовке белой простыни. Переданы едва уловимые розовые рефлексы красного занавеса и легкое просвечивание голубого ложа. Лиловатые, сероватые и коричневатые тени контрастируют с холодной сияющей белизной наиболее освещенной части. При сравнительно небольших размерах произведения предварительный подмалевок сделан в виде свободного беглого наброска. Законченные части исполнены в тщательной сдержанной манере, а не эскизной. Мазок относительно более четок и свободен лишь в аксессуарах и корпусных прописках светов тела, переходя в полутонах и тенях в более жидкую технику с малозаметным мазком.

Портреты Брюллова этого периода довольно резко разделяются на две группы: близких ему людей (Брюллов изображает их очень искренне и глубоко) и большие эффект-

ные, декоративно парадные портреты представителей великосветского общества. По технике обе группы также очень различны. В первой продолжают развиваться основные технические достоинства Брюллова: свобода, уверенность и легкость кисти, умение подчинить второстепенное главному, интенсивность цвета и богатство оттенков при тактичной ограниченности цветовой гаммы.

Во второй — при той же легкости кисти, разнообразии и эффектности технических приемов не менее ярко проявляются и недостатки Брюллова. Встречается излишняя пестрота ярких красок, мешающая подчинить обобщенные, но слишком красочные детали главному, некоторая шаблонность технических приемов, погоня за легкими внешними эффектами при помощи упрощенных, подчас грубоватых, технических трюков.

В портрете г-жи М. А. Бек с дочерью (1840, ГТГ) массивные рельефные мазки освещенных складок белой ткани платица ребенка и бликов аксессуаров очень эффектны. Голубоватые лессировки полутеней придают мягкость и красочность светотени тела; тонкие прописки с белилами хорошо передают материал газовых рукавов; прост, но остроумен прием крупных горизонтальных мазков тонкой краски, передающий узор и характер ткани ковра. Вместе с тем его узор слишком четок, а преобладающие в нем оранжево-красные тона не совсем вяжутся со слегка блеклым малиновым тоном дивана и стены. Недостаточно подчиненные друг другу краски аксессуаров фона отвлекают внимание от фигуры.

Типичны по тому красочному «шаривари», о котором пишет А. Бенуа¹, яркие краски изображения детей в пышных маскарадных костюмах, «Портрет детей Волконских» (ок. 1840, ГТГ). Эффектно и обобщенно, но четко исполнены уверенными смелыми мазками аксессуары. Благодаря своей красочности они привлекают большее внимание, чем лица. Только пейзажный фон чуть приглушен по тону и лишен обычных броских корпусных световых ударов. Однако он недостаточно уходит вглубь и воспринимается как близко приставленный театральный задник.

Очень любопытен рассказ А. Н. Мокрицкого о том, что особый блеск павлиньих перьев на портрете Е. П. Салтыковой достигнут Брюловым посредством прокладки из серебряной фольги².

В законченном портрете это не заметно: иллюзия достигается главным образом четкостью световых мазков-штрихов в передаче фактуры перьев, с менее четко написанными тенями и цветовыми отношениями. Интересно также описание А. Н. Мокрицким работы К. П. Брюллова над портретом Демидовой³.

Индивидуальнее техника исполнения портрета Струговщикова (1840, ГТГ). Все светлые части портрета, света и полутени лица, рук и белой рубашки исполнены тонкими прозрачными лессировками (на лаке) по светлой корпусной подготовке с четкой выразительной фактурой; все остальное в сравнительно массивных лессировках, во второстепенных частях *à la prima* по слегка просвечивающему грунту. В черной одежде

¹ А. Н. Бенуа, История русской живописи в XIX в., 1901, стр. 63.

² См.: А. Н. Мокрицкий, Воспоминания о Брюлове. — «Отечественные записки», т. XII, 1855. Приведено также в книге для чтения по истории русского искусства, составленной Н. Машковцевым (вып. III, «Искусство», 1949, стр. 136—252). Этот прием интересно сравнить с исполнением павлиньих перьев в «Демоне» Врубеля, где вместо прокладки из фольги применен бронзовый и алюминиевый порошки.

³ Приведено в той же статье. Портрет находится в Нижне-Тагильском музее.

лессировки местами переходят в более массивные прописки, имеющие известный рельеф, и несколько нарушают строгий канон классической техники. Синевато-серые лессировки полутеней лица контрастируют с более теплым тоном глубоких коричневатых теней с рефлексом, переданным легкой «полулессировкой». Особого разнообразия оттенков, свободы и выразительности мазка художник достигает в трактовке худых, нервных рук, усталым жестом свисающих с кресла. Свободные, живописные мазки золотисто-телесных, синеватых и красноватых тонов лессировок по выразительной фактуре светлого корпусного подмалева, обобщенно и свободно передают структуру тонких рук и их голубоватые жилки. Кресло исполнено лессировками краплением, возможно, с примесью жженой сиены по просвечивающему грунту и тонкими прописками с белилами в светах. Красное кресло и зеленая книжечка придают портрету известную красочность. Вместе с тем благодаря менее заметной и разнообразной фактуре они не отвлекают внимания от лица и рук, подчеркнутых светом и соответствующим ему усилением фактурного рельефа.

В портрете профессора К. А. Яниша (1841, ГТГ) мазок свободен и выразителен. Портрет написан сравнительно густой корпусной краской без последующих жидких лессировок. Корпусная краска с примесью белил придает красноватым тонам румяного лица холодноватый оттенок. Уверенные мазки, идущие в разных направлениях с чисто живописной свободой и обобщенностью, лепят поверхность лба и неровности щек характерного лица.

Не случаен тонированный грунт одетого в латы Я. Ф. Яненко (1841, ГТГ). Этот костюм и техника живописи говорят о стремлении Брюллова написать портрет в духе фламандских и голландских мастеров XVII века. При всей выразительности этого произведения те же влияния заметны и в написанном в 1848 году знаменитом «Автопортрете» (ГРМ и ГТГ; илл. 40 и 41). По общему характеру портрет напоминает Ван-Дейка, а по технике — Рубенса. Чуть тонированный охрой грунт по гладкой доске (в варианте ГТГ это не дерево, а картон, но это зрительно не имеет значения) с последующей тонкой и свободной работой *à la prima*, с сопоставлением смелых корпусных ударов тончайшим лессировкам. Примесь лака усилила прозрачность красок, а твердая основа помешала образованию кракелюра.

Портрет выдержан в спокойной теплой гамме, оживляемой коричнево-красным креслом. Голубоватые оттенки в лице, голубоватые и лиловатые в полутенях рук подчеркивают их бледность. Тени переданы местами очень тонкими прозрачными коричневыми лессировками по просвечивающему грунту. Несколько уплотняясь в более глубоких тенях, эти лессировки едва тонируют грунт в теневых полутонах. Те же лессировки *à la prima* передают волосы, бороду и, несколько уплотняясь, одежду и кресло. Рельефные корпусные прописки в светах лба, усиливая эффект освещения, вносят разнообразие в тонкий и жидкий красочный слой портрета. Исключительная свобода и выразительность техники придают портрету экспрессию, особую «артистичность». Тонкость легких лессировок *à la prima* исключает возможность впечатления грубости техники.

Кратковременное улучшение здоровья в Италии позволило Брюллову в конце жизни создать несколько превосходных портретов — Аскани¹ и востоковеда Микеланджело Ланчи.

¹ В каталоге 1917 г. портрет отнесен к 1851 г., в монографии О. Я. Ляковской — к 1830 г.; по технике он ближе к портретам Яниша и Ланчи.

Их сравнительно густые кроющие краски уже предвещают технику живописи второй половины XIX века. Больше всего они напоминают трактовку лица портрета профессора Яниша, но отличаются несколько меньшей рельефностью и свободой мазка, все же четкого и выразительного, который прекрасно передает характерность лиц противоположных друг другу индивидуальностей — полного Аскани и сухощавого Ланчи. В портрете Ланчи красный плащ написан тонкой, но все же кроющей краской, а тонкие полупрозрачные прописки с белилами прекрасно передают беличий мех. В противоположность парадным портретам Брюллова сравнительно гладкая фактура этих аксессуаров, противопоставленная большей рельефности и разнообразию мазков в трактовке выразительной головы, и они не отвлекают внимания от главного. Идущие в разных направлениях мазки жесткой кисти густой краски как бы прощупывают неровности немолодого костлявого лица, усиливая этим его характерность.

Громадное техническое мастерство Брюллова сказалось и в хорошей сохранности его картин.

Повреждения от избытка или плохого качества масла, правда, встречаются приблизительно на 35—40% картин, но обычно незначительны и имеют местный характер. Наиболее сильно пострадал портрет П. Кукольника, имеющий типично масляный кракелюр в темных и сседание в светлых тонах, придавленное при дублировке; сыграла роль и промасленность холста с оборота. К счастью, это встречается у Брюллова сравнительно редко (около 10%). В некоторых же случаях промасленность или не вызвала повреждений, например портрет Рамазанова, или явилась причиной жесткости картин, вызвавшей крупносетчатый кракелюр — «Турчанка в чалме» (1837—1839, ГТГ); чаще последний происходит от излишней толщи или пересыхания грунта, также встречающегося у Брюллова сравнительно редко («Нашествие Гензериха на Рим», портреты Дурновой, В. А. Жуковского, К. А. Яниша и некоторые другие). Едва намечающийся кракелюр заметен на не записанных частях портрета вел. кн. Марии Николаевны (ГТГ), но он не разорвал красочного слоя и не заметен в местах, покрытых живописью.

Повреждения от применения асфальта встречаются довольно редко, как пример можно назвать портрет Кикина. Меньшая выраженность плывущего асфальтового кракелюра по бортам, которые были закрыты рамой, дает интересные данные о влиянии света на образование асфальтового кракелюра¹. Интересно так же отметить отсутствие повреждений на исполненном с асфальтом маленьком эскизе «Поющие монахини». Это можно объяснить чрезвычайной тонкостью красочного слоя и примесью к нему лака с летучим маслом, ускорявшего обычно чересчур медленное высыхание красочного слоя, содержащего асфальт. Содействовала этому и впитывающая негрунтованная бумага. Эскиз не имеет кракелюра и хорошо сохранился.

Связь грунта с холстом, красочных слоев с грунтом и между собой в картинах Брюллова исключительно хорошая. Осыпи встречаются крайне редко и обычно вызваны механическими причинами или сморщиванием при промасливании холста. Значительное число картин имеет прекрасную сохранность, лишено повреждений или имеет лишь едва заметный узкоместный кракелюр — «Итальянский полдень», «Всадница», «Поясной портрет В. А. Перовского», «Автопортрет» (все в ГТГ) и др.

¹ См. репродукции и текст в кн.: Е. В. Кудрявцев и А. Н. Лужецкая, Техника консервации картин, М., 1937, стр. 37, репродукция, стр. 38.

Современники опасались, что примером для подражания послужит «замашистая кисть» Брюллова, возможная лишь при таланте и мастерстве. Однако никакого влияния на других художников Брюллов в этом отношении не оказал. Столь же несправедливы и слова С. К. Зарянко о том, что методы преподавания Брюллова могли принести только вред. Напротив, все, чему, согласно воспоминаниям современников, учил Брюллов, могло быть только полезно. И все же Зарянко оказался прав: кроме отдельных советов П. А. Федотову и косвенного влияния на Н. Н. Ге Брюллов воспитал всего одного талантливого ученика К. Д. Флавицкого (1830—1866). Вина в этом не в педагогических и технических методах Брюллова, а в общей атмосфере николаевского режима в Академии. Кроме того, ученики Брюллова, частью изменившие своему первому учителю, «венецианцы», ослепленные «солнцем»¹ Брюллова, подражали скорее его слабым сторонам: не реализму его портретов и не мастерству, в том числе и в технике, а внешней эффе́ктности, академической условности, идеализации, изображению чуждого и притом прикрашенного итальянского жанра.

Благодаря громадному таланту и прекрасной академической подготовке К. Брюллов внес много ценного и интересного в технику русской живописи.

ТЕХНИКА А. А. ИВАНОВА (1806—1855)

Сын профессора Академии художеств, родившийся и воспитанный в ее стенах, Александр Андреевич Иванов постепенно стал все более отрицательно относиться к «академизму» вообще и к императорской Академии в частности, находя в них мертвую схоластику, а не живое творческое восприятие современной действительности.

Он очень много рисовал и писал античную скульптуру не только в Академии, но и позднее в Италии. Широко используя ее в своих произведениях, «проверял ею натуру». Но живой человек в живописи и поиски художественной правды всегда были у него на первом месте; это спасло Иванова от мертвой отвлеченности «правовверных» академиков. Образцы античной скульптуры помогли Иванову создать идеальные образы богов и героев античной Эллады, а также людей той эпохи, в которой происходили изображаемые Ивановым события. Он до конца жизни не отрицал того значения, которое имеет для художников знание лучших образцов искусства прошлого. В ответ на вопрос о том, как он представляет себе искусство будущего, Иванов в одном из писем пишет: «С технической стороны оно будет верно идеям красоты, которым служили Рафаэль и его современники итальянцы. Техника доведена ими до высочайшей степени совершенства. Тут нам не остается ничего иного, как быть их последователями. Соединить рафаэлевскую технику с идеями новой цивилизации — вот задача искусства в настоящее время»².

Обществу поощрения художеств в ноябре 1834 года Иванов пишет, что он счел за необходимое «видеть все то, чем Италия отличалась в живописи, изучить характер всех школ и, наконец, составить из них себе метод». Он специально едет изучать произ-

¹ Так называет Брюллова Мокрицкий.

² М. Боткин, Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка: 1806—1856, Спб., 1880, стр. XXXIV. Слово «техника» Иванов понимает в данном случае очень широко, как художественный метод вообще.

ведения художников Венеции, поразивших его своим колоритом; при этом Иванов отмечает своеобразие техники венецианцев. Он пишет: «Ею сбережена сквозность холста». Однако широкая манера письма не является непременной принадлежностью венецианской живописи: картина может быть до конца отделана «без всякой сухости»¹.

Требую глубокого содержания в искусстве, презирая внешние эффе́кты, Иванов высоко ценил подлинное мастерство, всю жизнь добиваясь его. Его техника в ранний период творчества мало отличается от других представителей академического направления. Позднее, в зрелые годы, он вырабатывает собственный метод, отбрасывая все, что мешало реалистической передаче действительности, и, сохранив из классической техники только то, что соответствовало оптическим свойствам масляных красок.

Прежде всего он решительно порывает с классическим принципом цветового построения светотени: теплые света, холодные полутени и теплые тени. Тонкий наблюдатель природы, Иванов понял всю условность этой академической схемы. Он смело передает в своих произведениях все видоизменения локального цвета, вызываемые различным освещением, которые он видел в живой природе. Художники прошлого обычно на это не решались. Вместо однообразной схемы мы встречаем у него большое разнообразие холодных и теплых оттенков, наиболее характерных в передаче тела и белого цвета. Человеческое тело Иванов часто пишет в тенях не теплыми коричневыми, а холодными синими и лиловыми оттенками. В некоторых случаях он делает несколько красочных вариантов одного и того же изображения в холодной и теплой гамме. Ясно понимая все трудности хорошей колористической передачи белого, Иванов пишет в сентябре 1835 года отцу по поводу своей работы над картиной «Явление Христа Марии Магдалине»: «Написать истинно колоритно белое платье, закрывающее большую часть фигуры в естественную величину, каков мой Христос, право, не легко: сами великие мастера, кажется, этого избегали; я по крайней мере во всей Италии не нашел себе примера. Отец истинного колорита Тициан старался белое платье показывать каким-нибудь куском, смешавшимся с платьями других цветов. Фрески не могут быть примером, ибо там белые платья суть только оттененные рисунки»². Иванов упорно работает над этой проблемой, часто достигая блестящих результатов.

Столь же решительно порывает Иванов с затененным передним планом классических пейзажей, обычно писавшихся в теплых коричневатых тонах. От этого приема, в частности, не мог отказаться даже такой мастер-пленерист, как С. Щедрин, во многом опередивший современников. Но такие чисто технические принципы классиков, как корпусные света, лессировочные тени и тонированный грунт, Иванов сохраняет. В этом отношении он ближе к классицизму, чем тот же С. Щедрин или К. Брюллов.

Громадное количество написанных Ивановым этюдов потребовало выработки метода, соответствующего быстрой работе с натуры. Иванов широко применял прозрачные лессировки и тонкие корпусные прописки. Видимо, сильно разбавленная летучим маслом жидкая краска допускала легкую, напоминавшую акварель, технику с ясно заметным уверенным мазком, иногда при полном отсутствии фактурного рельефа. Тонкий слой быстросохнущей краски с эфирным маслом давал художнику нужную быстроту в работе, сохраняя оптические преимущества лессировочной техники. Техника работы *à la prima*

¹ М. В. Алпатов, Александр Иванов, т. I, М., 1956, стр. 147.

² М. Боткин, А. А. Иванов, стр. 82.

достигает у Иванова исключительного совершенства и является одним из главных его технических достижений. Передача материала, характера поверхности, «сквозноты мрамора» или тканей одежд малохарактерна для Иванова. Хорошо написанные рыжие волосы в «Голове Иоанна Богослова» и портрете мальчика — это исключение. То же можно сказать о реалистически исполненных теле смуглого Кипариса и мальчика, выходящего из воды. Четкие и крупные мазки, их форма и направление иногда подчеркивают морщины и костяк старческих лиц, то есть опять-таки детали формы; Иванов не пытается путем рельефности мазка подчеркнуть мужественность лиц, динамичность, усилить их экспрессию. Красочный слой остается тонким, рельеф ничтожным, мазок спокойным. В этой объективности, пренебрежении к внешним эффектам сила техники Иванова. Но ее недостаточное разнообразие отрицательно сказалось на мастерстве художника при переходе от этюдов к большей по масштабам картине — «Явление Христа народу», которая потребовала, естественно, особых технических методов.

Картины масляными красками Иванов писал, как и все художники XIX века, на холсте. На нем же выполнялись ранние эскизы и этюды. Но с начала 30-х годов Иванов все чаще пользуется для эскизов и этюдов бумагой, которая во второй половине его деятельности для выполнения этих работ количественно преобладает.

Холсты Иванова то средней, то мелкой зернистости. В картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» художник применил довольно крупнозернистый холст саржевого плетения.

Грунты его произведений частью фабричные, частью авторские чаще всего были тонированными. Все они в основном светлые — розоватые, сероватые или поддвеченные светлой охрой. Авторские грунты сравнительно тонки, фабричные более плотные.

Бумагу Иванов, видимо, почти всегда грунтовал сам. Это или настоящий, хотя и тонкий, но все же достаточно плотный непрозрачный грунт сероватого, светло-коричневатого или розового тона, или простая протирка этих же цветов масляной краской, а иногда только одним маслом. Такой грунт очень тонок и прозрачен, не вполне равномерен, и через него в большей или меньшей степени просвечивает бумага. Подобный грунт-протирка дает эффект первоначальной лессировки, с просвечивающей через нее белой основой, этот метод применялся еще ранними фламандцами, а позднее Рубенсом. У нас в России им пользовались Кипренский, Брюллов и другие русские художники.

В ранних произведениях Иванов применял белую и светло-коричневатую бумагу, а позднее типа «ватман», иногда с водяным знаком «P. M. Fabbiano». Иногда бумага использована с обеих сторон. Эскизы и этюды, исполненные на разных сторонах одного листа, часто являются подготовительными работами к совершенно различным замыслам; они могли быть использованы в разные годы (например, эскиз «Сон Иакова» имеет на обороте три мужских профиля к «дрожащему, надевающему рубашку» из «Явления Христа народу»). В настоящее время громадное большинство исполненных на бумаге этюдов дублировано на холст или на картон.

Такая дублировка давала этюдам необходимую механическую прочность, которой не обладает легко рвущаяся бумага, особенно промасленная. В отдельных случаях были дублированы и двусторонние этюды и эскизы, благодаря чему одно из изображений оказалось скрыто. Когда дублировка эскиза «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина» разошлась, образуя пузыри, и лист был раздублирован на обороте, оказался этюд фигуры для Иоанна Богослова. С целью проверить, нет ли изображений и на оборотной

стороне некоторых других дублированных этюдов по нашей инициативе летом 1963 года рентгенологом М. П. Виктуриной в ГТГ было произведено рентгеноисследование более пятнадцати дублированных этюдов, но наличия изображений на заклеенной стороне не обнаружено. Это не исключает возможности таких изображений на скрытом дублировкой обороте некоторых других этюдов Иванова, а лессировочная техника Иванова иногда без применения свинцовых белил затрудняет рентгеноисследование.

В письме к брату, едущему в Рим через Париж, Иванов жалуется: «Вообще все материалы здесь [в Риме] выписываются из Парижа и Лондона, всегда оборыш и дорого. Ты сюда вези для себя все, что тебе нужно и совсем не надейся на Рим»¹.

Относительно применявшихся Ивановым масел, лаков и красок, к сожалению, никаких указаний в его письмах и других документах нет.

При сравнительно жидкой технике на многих ранних произведениях Иванова имеются признаки повреждений от избытка или плохого качества масла; но обычно эти явления имеют местный характер и встречаются в определенных тонах (чаще всего охра, краплак и темные коричневатые тона).

Характер красочного слоя в более поздних произведениях Иванова говорит о широком применении им примеси к краскам лака и особенно хорошего летучего масла². Это подтверждает отсутствие повреждения от избытка масла даже при очень жидком письме. Вместе с тем быстрое высыхание жидких красок, разбавленных эфирным маслом, в тонкой, напоминающей акварель, технике Иванова облегчало и ускоряло его работу. Поэтому подобное применение эфирных масел было вполне целесообразным и привело к прекрасным результатам. Легкое пожухание при тончайшем красочном слое устранялось покрыванием лаком³. Очень тонкий красочный слой был сравнительно эластичен; при тонком грунте и бумаге, менее эластичной, чем холст, примесь летучего масла и лака не вызывала образования «сухого» кракелюра, в то же время устраняла возможность повреждений от избытка масла.

Уже при создании первой картины, написанной за границей, «Аполлон, Гиацинт и Кипарис», Иванов применяет характерный для него метод выполнения многочисленных этюдов с натуры и с античных скульптур, что позволяет избежать обычной в этих сюжетах холодности. Подлинным проникновением духом античной Эллады и своей поэтичностью картина превосходит почти все современные ей произведения на античные темы. При мягком рассеянном свете тени в написании тел не подчеркнуты; правильность отношений, тонкость переходов, достигнутых лессировками и полулессировками по тонкому корпусному письму, позволили с большой убедительностью передать объем форм; глубоко реалистически написано смуглое тело юноши Кипариса.

Технически эта картина еще не характерна для Иванова. Местами довольно жидкий, имеющий признаки избытка масла, красочный слой малопрозрачен, и тонированный охрой грунт почти нигде не просвечивает. Легкие тени и чуть голубоватые полутени в телах Аполлона и Гиацинта сопоставлены с теплыми коричневатыми тенями смуглого

¹ М. Боткин, А. А. Иванов, стр. 191—192.

² При отсутствии документальных данных определить, какое это было эфирное масло, нельзя: в Италии это скорее всего могло быть наиболее употребительное терпентинное масло из венецианского терпентина.

³ Этюды, не покрытые лаком, имеют матовую поверхность.

Кипариса. Контур дальних гор четок, и их сероватый тон еще не имеет легкости, достигнутой С. Щедриным; коричневые тона зелени переднего плана не преодолены, зато характер листьев ветки дуба на фоне неба передан точно. Мазок жидкой краски мало-заметен в трактовке тела и спокойно следует ритмическим складкам драпировок одежды, приобретая некоторую свободу лишь в трактовке пейзажа. Использованный Ивановым сравнительно крупнозернистый саржевый холст придает некоторое своеобразие поверхности картины.

Более индивидуальна техника эскизов-набросков А. А. Иванова: «Давид играет на арфе перед Саулом» (1831, ГТГ), «Сон Иакова» (ГТГ) и др. По беглому наброску карандашом смелыми мазками как бы «акварельной заливкой», сильно разбавленной летучим маслом краской, коричневыми и красно-коричневыми (в трактовке тела) тонами, намечена основная светотень, не исключая и синих тонов.

В большой законченной картине «Явление воскресшего Христа Марии Магдалине» (1834, ГРМ) Иванов применяет более сдержанную технику малозаметных мазков жидкой краски, разбавленной маслом. Белая одежда Христа, о которой Иванов писал в своих письмах отцу, трактована с разнообразием голубоватых, зеленовато-серых и коричневых оттенков.

Теплая гамма еще сохраняется в сравнительно редких для Иванова портретах, например: «Портрет мальчика» (ГТГ, № 7988)¹, «Портрет рыжеволосого мальчика в профиль» (ГТГ).

Полный отказ от этой традиционной теплой гаммы мы видим в «Полуфигуре натурщи Ассунциты» (ГТГ, № 2576). Эту работу представляет показательный этап в разработке Ивановым нового цветового понимания светотени. Теплые коричневатые и красноватые оттенки сохранены лишь в наиболее глубоких мелких тенях, в основном же заменены художником холодно-серыми тонами, в которых еще не вполне преодолена некоторая мертвенность. Построение красочного слоя становится типичным для этюдов Иванова. Сквозь тонкий красочный слой в тенях рук просвечивает белая бумага. Тонкая корпусность едва акцентирует света. Нерельефный мазок, малозаметный в лице, и более свободный и четкий в руках и одежде, везде идет по форме рельефа, подчеркивая четкую лепку головы.

Этюды скульптур и драпировок Иванов пишет в несколько отвлеченном свете, не стремясь передать рефлексы, а также материал — «сквозноту мрамора» (выражение художников того времени); поэтому четкие мазки уверенно лепят объемные формы статуи или складки драпировок. В написании драпировок лессировки по корпусной подготовке придают краскам особую чистоту и интенсивность, а тонкие полукроющие прописки по темному — своеобразные холодные оттенки, например лессировки зеленым, ультрамарином и краплагом, а также тонкие прописки светло-желтым в «Этюде драпировок» (ГТГ, № 8034). В фигурах, в формах складок драпировок, как в античной скульптуре прослежено, как они ложатся на находящееся под ними тело.

Постепенно Иванов все чаще стремится правдиво передать освещение человека в пленере правильными цветовыми отношениями трактовки светотени. В мировом искус-

¹ Инвентарные номера указываются в настоящей работе главным образом при большом количестве произведений данного художника в ГТГ и наличии картин и этюдов с близкими названиями (А. А. Иванов, В. В. Верещагин).

стве, пожалуй, ни один художник не достигает такой гармонии человека с природой — пространством, воздухом, светом. Обычно это или человек на фоне пейзажа, или, как у импрессионистов, человек, растворившийся в пейзаже, ставший его частью. У Иванова человек остается в пейзаже, а не на его фоне, даже при своеобразном классическом расположении фигур в одном плане, как на античном фронте (в картинах эта особенность проявляется меньше).

В исполнении А. А. Иванова тело в пленере приобретает большое разнообразие оттенков и убедительность. Благодаря тонким лессировкам по просвечивающей белой бумаге тени всегда легки и прозрачны. Теневая сторона сохраняет теплые коричневатые и красноватые оттенки. В ней Иванов учитывает рефлексы обращенных к ней почвы, скал, зелени и пр., например золотисто-коричневая тень с золотистыми рефlekсами в написании груди мальчика в этюде «Мальчики на фоне пейзажа» (ГТГ, № 2517). Напротив, в полутенях и тенях, падающих на тело, Иванов передает голубоватые и лиловые рефлексы неба: тень от руки на фигуре в том же этюде и в этюде «Выходящие из воды» (ГТГ, № 2518, цв. илл. 44). Такое же богатство цветовых отношений в трактовке светотени мы видим и в большинстве этюдов обнаженных мальчиков.

Обычно по белой бумаге, иногда слегка протертой светло-коричневым или тепло-серым, прозрачной коричневой краской уверенно и свободно набросан контур, а вместе с ним — и более глубокие мелкие тени. Повторные лессировки по тонкой корпусной подготовке, сходящих на нет корпусных прописок светов, дают переходы световых полутонов и разнообразие синеватых, лиловатых и дымчатых оттенков. Уверенные и свободные мазки применяются только в трактовке волос и местами в пейзаже; они дают чисто световые и цветовые пятна, а в передаче тела и лица выявляют структуру и форму стройной фигуры, обобщенно, но точно.

В этюдах мальчиков, написанных после картины «Явление Христа народу», художник продолжал искать возможность передать на полотне человека и природу в разное время дня: ее пространство, свет и воздух. Основные принципы техники остаются те же, но трактовка несколько обобщеннее, мазок свободнее, четче; не только пейзаж, но лица и тела мальчиков менее выписаны. В некоторых этюдах заметны внесенные художником изменения, фигуры написаны поверх пейзажа или, напротив, записаны им — «Этюд двух мальчиков», «На берегу Неаполитанского залива» (ГТГ, № 7976), «Сидящий мальчик» (ГРМ).

В Петербурге Иванов сам признавался, что не умеет писать ландшафты. Он упрекал пейзажиста М. И. Лебедева (1811—1832) за недостаток в его пейзажах «идеального»¹; в природе Италии Иванов ищет гармонии и величественной красоты. Выбором точки зрения он достигает уравновешенности композиции. Его все более интересует красочная передача света и воздуха при определенном освещении и времени дня, которые он указывает и в своих альбомах². Общие формы и детали не растворяются у него в свете и красках. Для ускорения точной передачи рисунка он порой пользуется привезенной ему братом камерой люцида³.

¹ М. В. Алпатов, А. А. Иванов, т. I, стр. 179; М. Боткин, А. А. Иванов, стр. 99, 101.

² Там же, т. II, стр. 89.

³ Там же, т. II, стр. 80.

Новым пониманием пленера А. Иванов в своих пейзажных этюдах на целые десятилетия опередил не только русскую, но и европейскую живопись. Наряду с немногими жанровыми вещами его пейзажи являются наиболее новаторской стороной его творчества и чрезвычайно интересны и поучительны в техническом отношении.

Как и в этюдах фигур, он пользуется для пейзажа белой бумагой типа ватманской, слегка протертой тепло-серой краской. Значительно реже встречается холст с авторским или фабричным белым или розоватым грунтом. Бумага иногда использована с обеих сторон, например «Три мальчика на берегу Неаполитанского залива», на обороте — «Долина в горах» (ГТГ, № 7976). Тонкие прозрачные краски сильно разбавлены летучим маслом иногда с добавлением лака. Тонкие крошущие прописки с незначительным фактурным рельефом встречаются лишь в светах и кое-где в деталях листвы и т. п. Во всех остальных частях полное отсутствие фактурного рельефа при ясном, свободном мазке. Техника этюдов видоизменяется в зависимости от характера изображенного пейзажа — расположенные на переднем плане дерево или скала, часть города с полоской дальних холмов у горизонта, широкие панорамы, своеобразное сочетание переднего плана с видимой с возвышенности далью («Ветка», ГТГ) — или градации развертывающейся перспективы от травы переднего плана до голубоватого миража дальних гор.

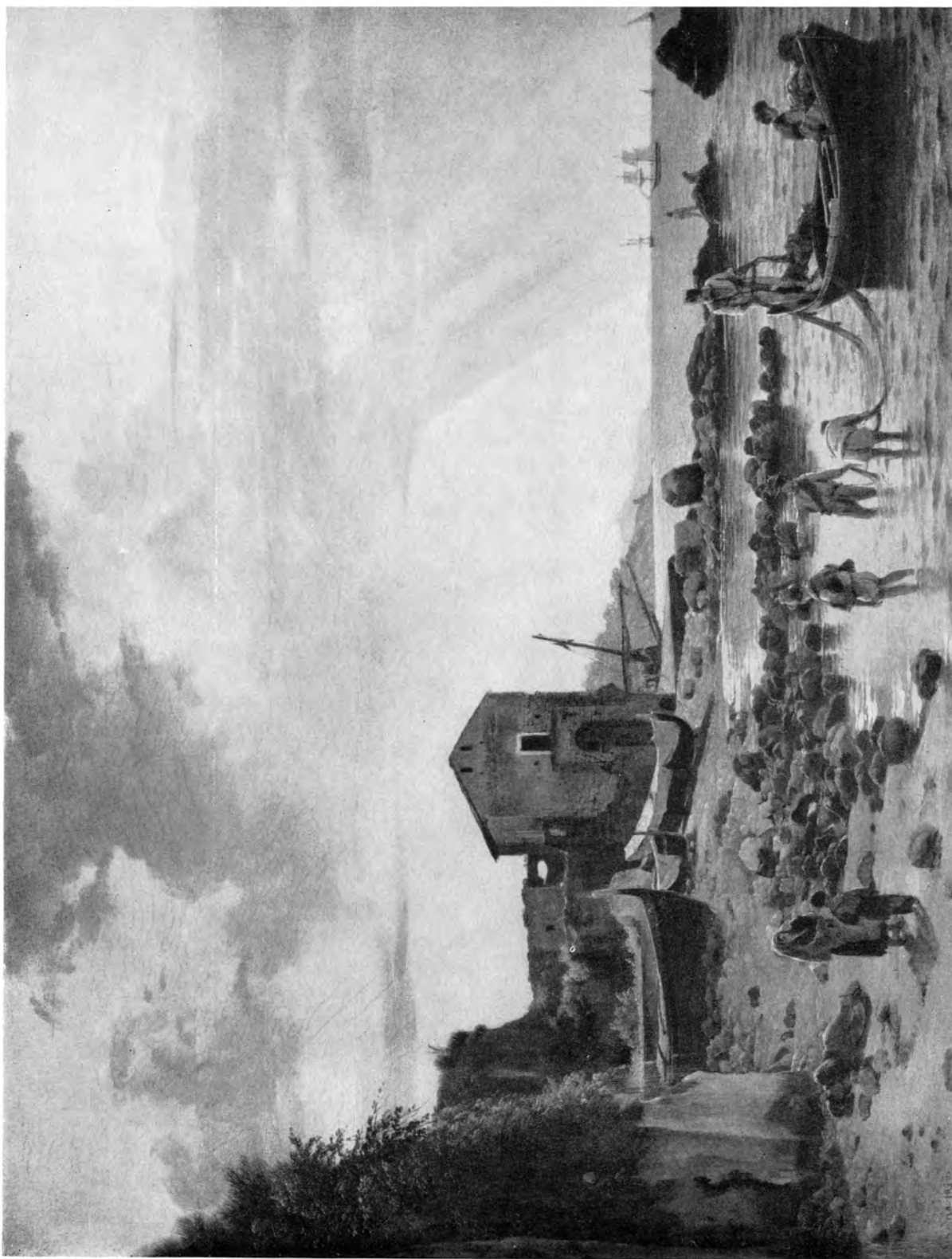
Очень мелкие темно- и светло-зеленые и желтые мазочки передают нежную листву. Уверенным движением кисти достигается ощущение коричневатого-серого ствола легкого полупрозрачного силуэта молодой оливы на светлом небе. Более плотные краски массивных черно-зеленых лессировок дают ощущение тени. Корпусные мазки четко выделяют световые детали листвы компактной массы густой зелени вековых деревьев на синем небе. Размер и форма мазков изменяются в зависимости от породы дерева при изображении его листвы и веток. В то же время эти детали никогда не заслоняют общие формы дерева и его соотношение с другими. Уверенно и четко передавая детали переднего плана, в глубине мазки становятся более свободными, но менее четкими.

Чуть намечаются черно-коричневой краской основные формы скал или каменистой почвы на переднем плане; при уходе в глубину они покрываются затем мазками разнообразных оттенков (серого, коричневого, рыже-красного, зеленого, синеватого и лилового), но с преобладанием холодных серо-лиловых и серо-зеленых тонов. Света кое-где подчеркнуты тепло-розовыми оттенками. Лессировки чередуются с тонкими, но крошущими красками, слегка смешанными с белилами.

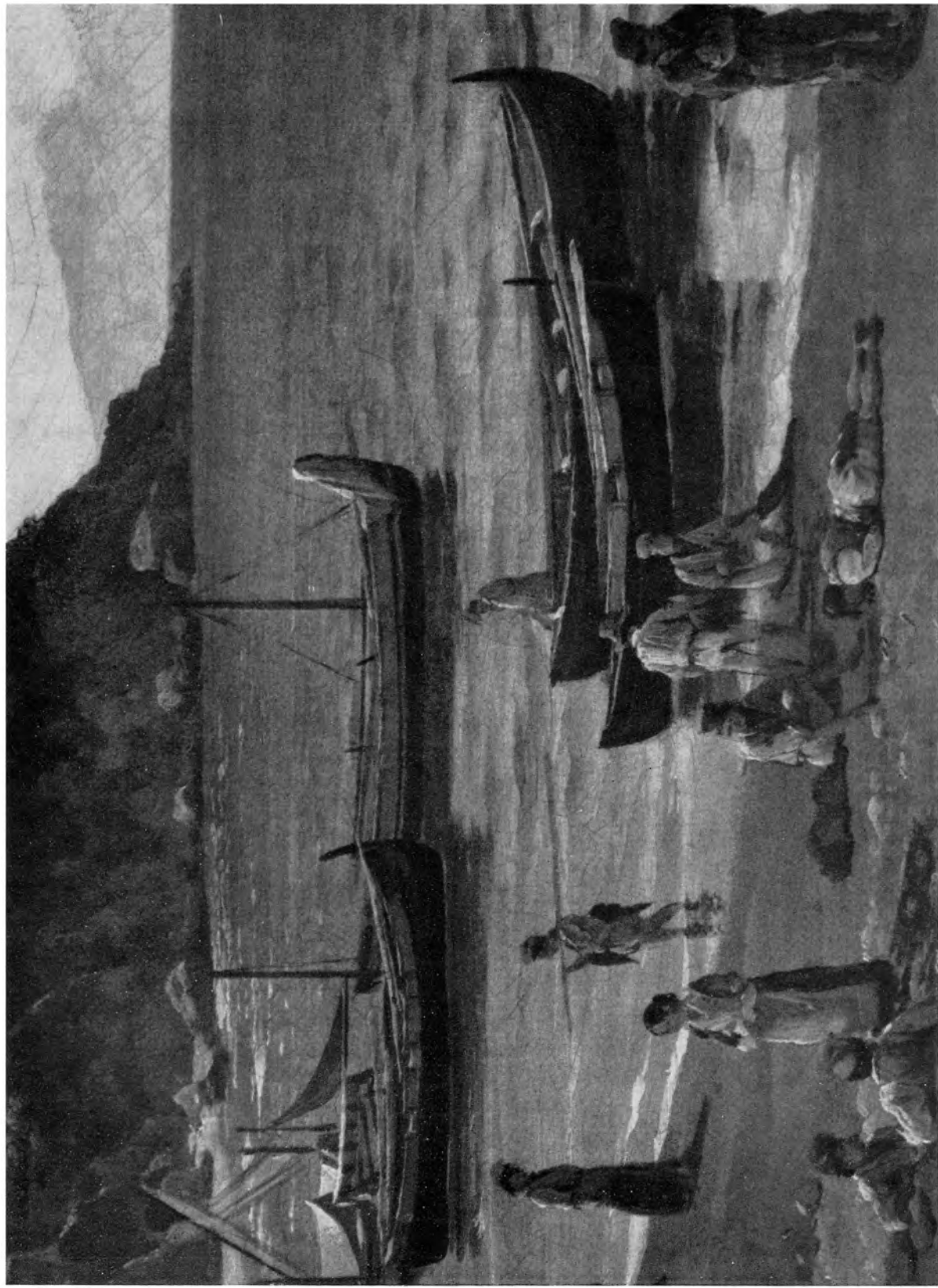
Иногда жидкая краска сероватая, голубоватая или коричневая, почти как акварельная «размывка», покрывает прозрачную протирку «грунтовки» белой бумаги, слегка уплотняясь лишь в более массивных лессировках глубоких теней и в отдельных корпусных прописках светов. Грунт чуть просвечивает в бледно-голубом небе и в море, создавая впечатление своеобразного освещения наступающего тихого вечера — «Берег моря» (ГТГ, № 2977), «Вид города» (ГТГ; илл. 42), «Крыши города» (ГТГ).

Иванов решительно порывает с затененным теплым передним планом. При большом красочном разнообразии все более преобладают холодные голубые, лиловые оттенки, которые приобретают в то же время значительно большую красочную интенсивность. В широких панорамах очертания дальних гор, деревьев и дали то мягко сливаются в голубоватой дымке, то при некоторой обобщенности остаются довольно четкими.

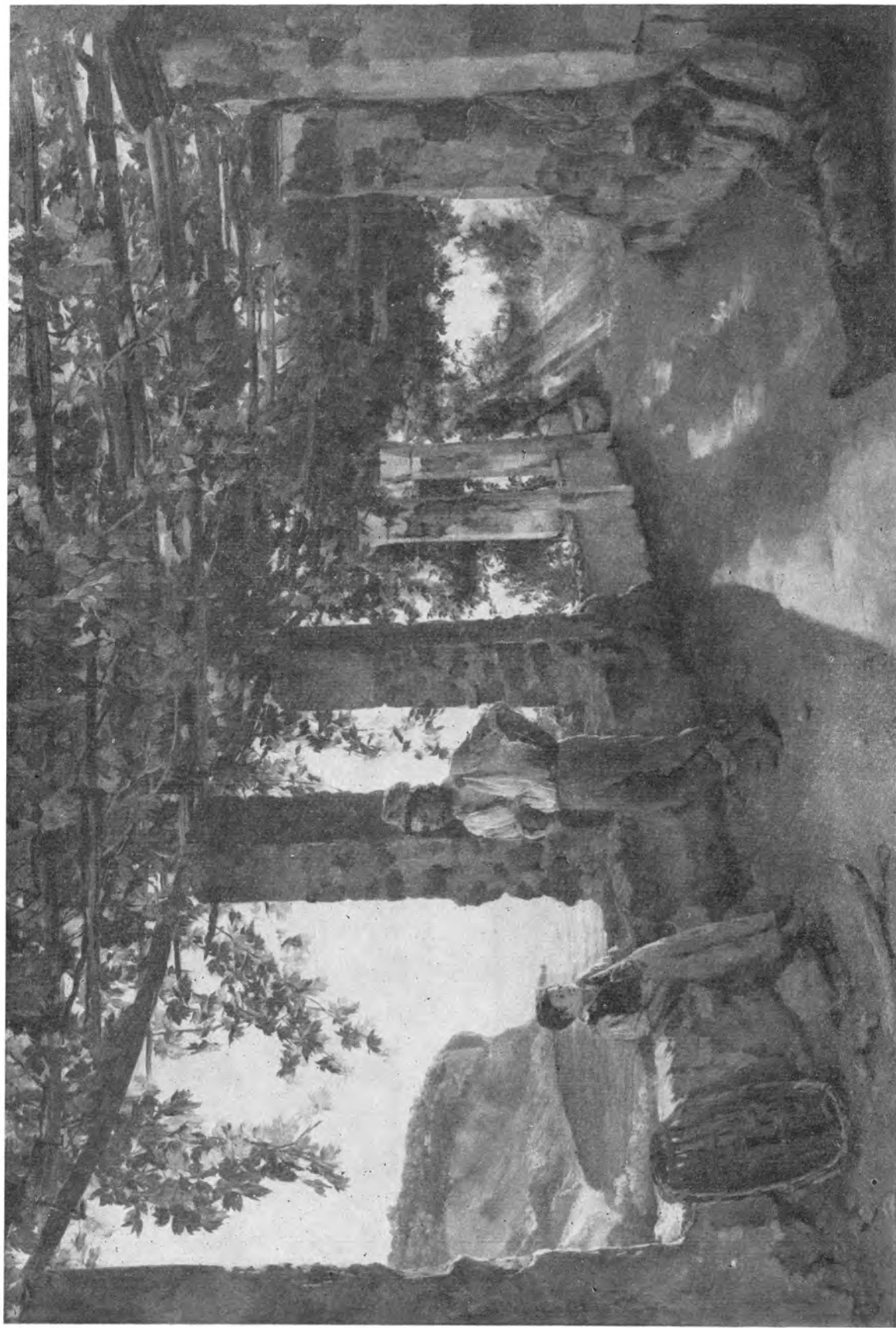
Приобретает значение форма каждого мазка: морской прибой передается извивами сходящих на нет прописок белилами. Структура и объемность гор достигаются широ-



34. С. Ф. Щедрин. На острове Капри. 1826



35. С. Ф. Щедрип. Малая гавань в Сорренто. Деталь. 1826



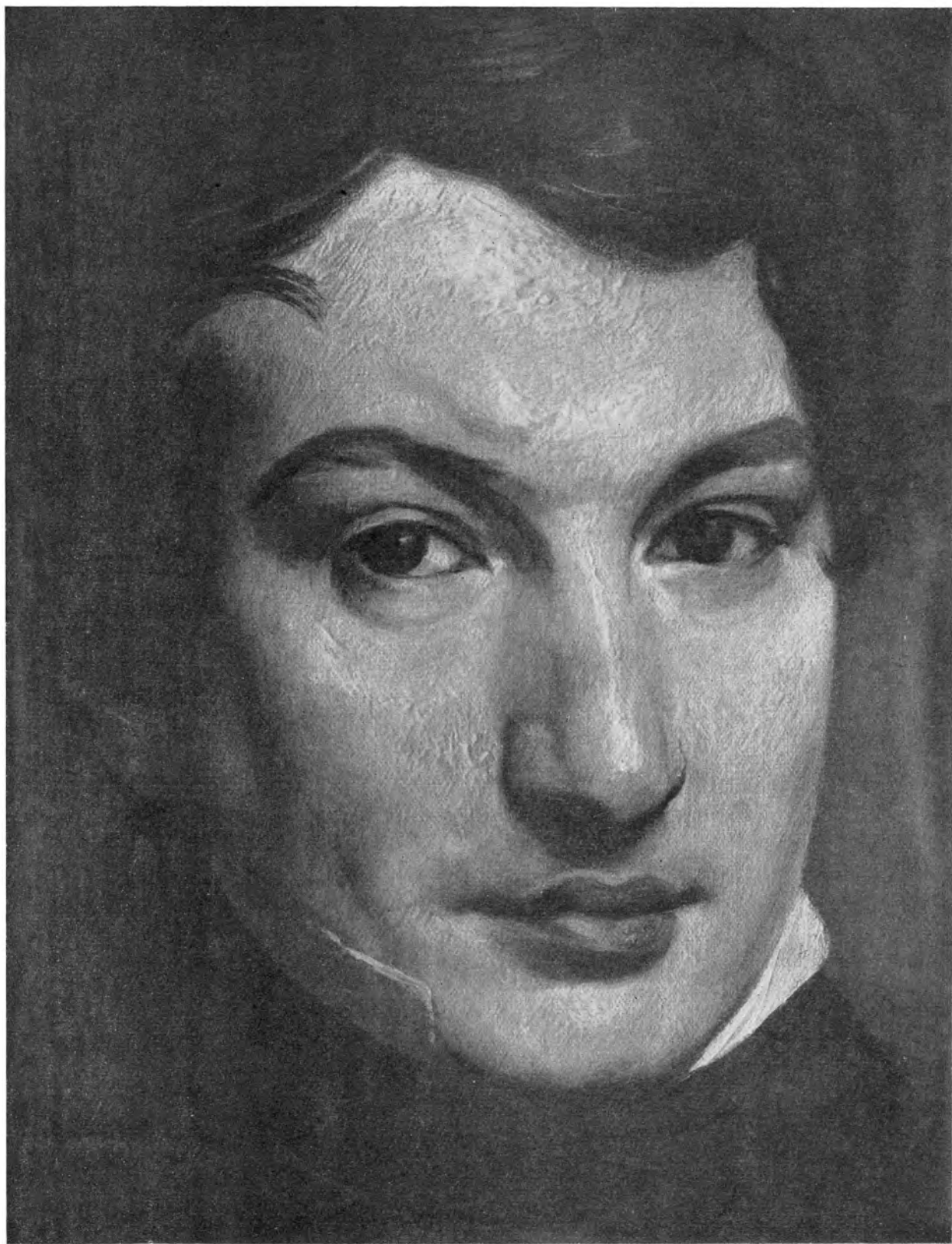
36. С. Ф. Щепин. Терраса Неолитического залива



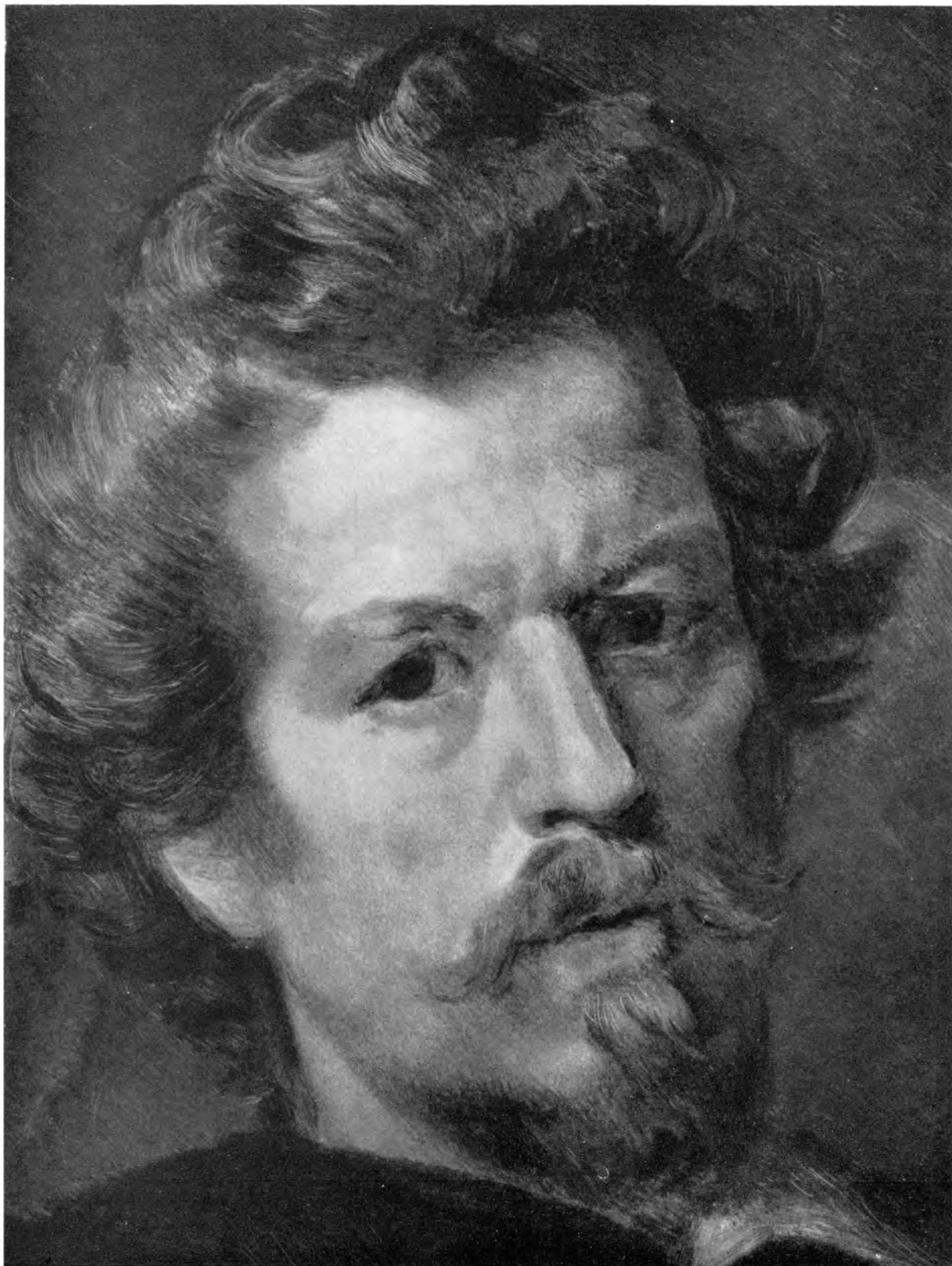
37. К. П. Брюллов. Итальянский полдень. Деталь. 1823



38. К. П. Брюллов. Происхождение Млечного Пути. Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом. Эскиз



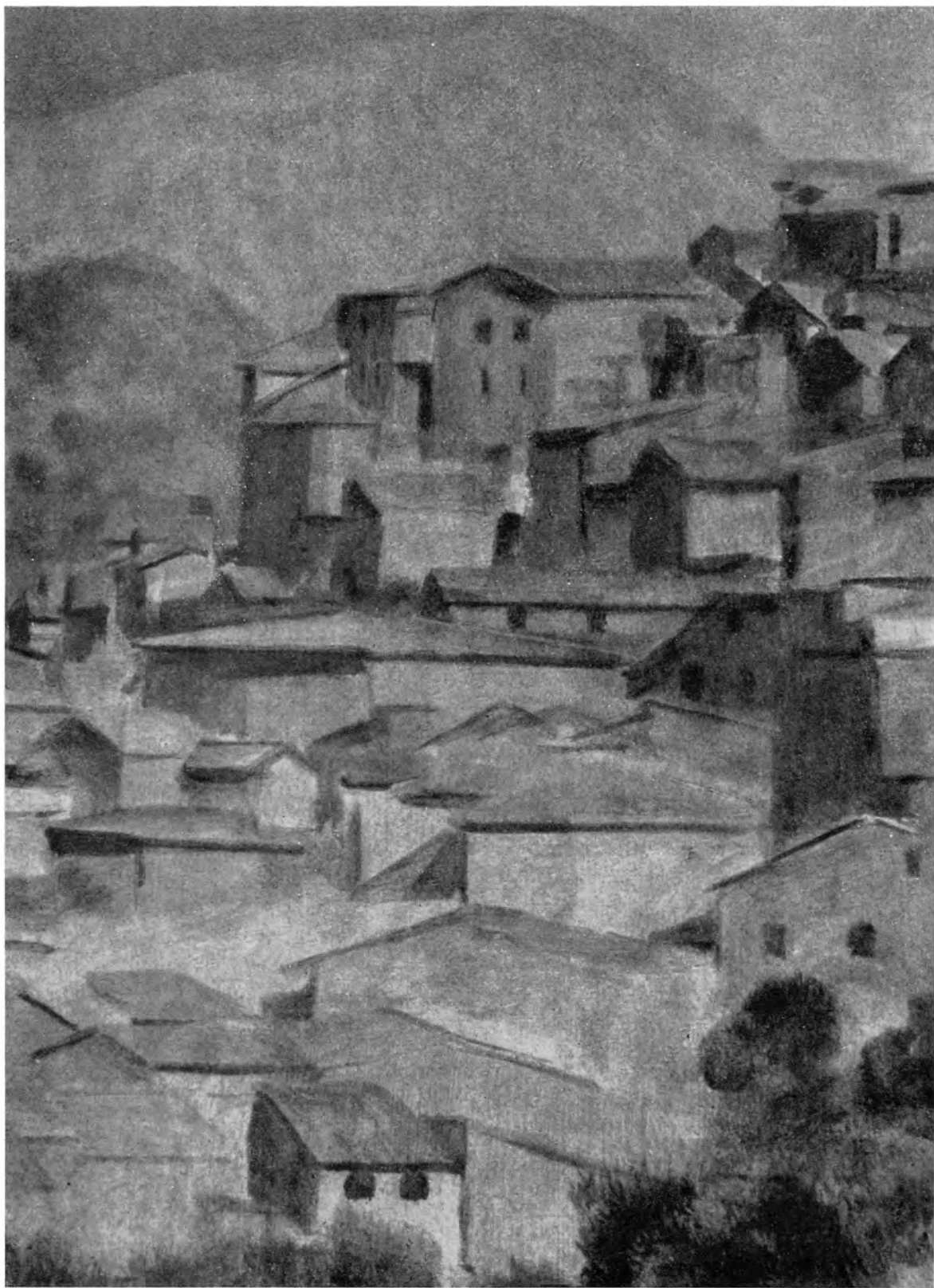
39. К. П. Брюллов. Портрет П. В. Кукольника. Деталь. 1836—1837



40. К. П. Брюллов. Автопортрет. Деталь. 1848



41. К. П. Брюллов. Автопортрет. Деталь. 1848



42. А. А. Иванов. Вид города. Этюд. Деталь





44. А. А. Иванов. Выходящие из воды. Этюд к картине «Явление Христа народу»



45. А. А. Иванов. Ветка. Этюд. Деталь



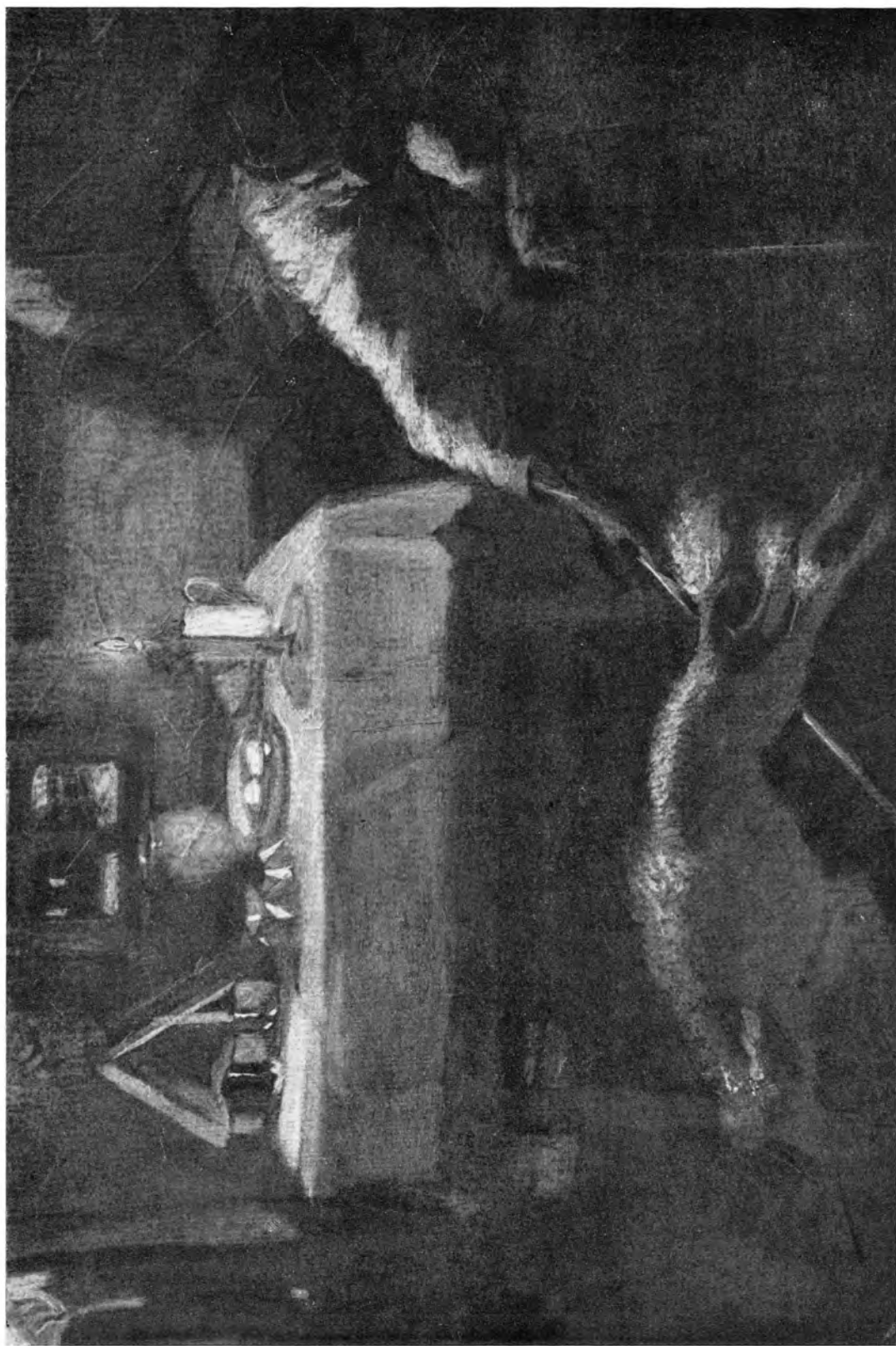
46. А. А. Иванов. Аппиева дорога. Этюд. Деталь



47. П. А. Федотов. Портрет Н. П. Жданович за клавикордом. 1850



48. П. А. Федотов. Сватовство майора. Деталь



49. П. А. Федотов. Анкор, еще анкор! Деталь

кими лессировками. Отдельные мелкие мазки передают прямоугольники строений и вертикали кипарисов в глубине у подножия гор. Эта детальная передача дали подчеркивает прозрачность итальянского воздуха.

Воздушная перспектива достигает безукоризненной точности световых и цветовых отношений; постепенно освещаются даль и ее более холодные синеватые оттенки, которые обычно вновь ослабляются у самого горизонта — «Вид из Помпеи на Кастел а Маре» (ГТГ, № 2589).

По-иному разворачивается пространство «Аппиевой дороги» (ГТГ, № 2590; илл. 46). Этюд исполнен на мелкозернистом холсте. Недостаточно эластичный грунт в сочетании с разбавленной лаком краской явился причиной ясно выявленного кракелюра с легкой покоробленностью поверхности картины. Сгущающиеся сумерки, выжженная трава и ржавая земля вызвали необычные для Иванова теплые и сравнительно темные тона переднего плана. После рыжеватой лессировочной подготовки следуют пятна тонких зеленых, коричневых и красноватых лессировок и кое-где кроющие розоватые, лиловые и серые мазочки отдельных былинки. За ними — зеленоватые и коричневатые полосы то пустынной, то слегка зеленеющей волнистой равнины с темными силуэтами развалин. Еще дальше — сине-лиловые холмы «вечного города» с виднеющимся собором св. Петра и, наконец, легкая голубоватая цепь дальних гор с едва заметными рефлексамися догорающего заката. Этюд написан тонко и жидко, свободным, но не очень четким живописным мазком. Лишь кое-где четкие мазочки выделяют детали переднего плана. Этюд отличается необычной для пейзажей Иванова сложной эмоциональностью.

Эта эмоциональность характерна и для передачи освещенной солнцем «Ветки» (ГТГ, № 2586; илл. 45). Техника ее написания совершенно иная. Весь этюд подготовлен тонкой светлой бледно-голубой корпусной краской; она придает особую прозрачность последующим тонким лессировкам неба и дали. Корпусные прописки ветки, исполненной поверх дали и неба, подчеркивают ее близость. Четкие мазки передают форму крупных листьев; кроющие прописки тепло-зеленой и желтой краской подчеркивают их света, темно-зеленые и синеватые лессировки углубляют тени. Тонкие изумрудные лессировки по желтой подготовке создают впечатление просвечивания листьев на солнце. С исключительной смелостью дает Иванов зеленоватые света и интенсивную синеву погруженной в тень зеленой долины, видимой через легкую утреннюю дымку. Вдали, в горах, освещенных теплыми лучами солнца, голубые тона сочетаются с золотистыми. Сравнительно теплые тона освещенной солнцем ветки по контрасту подчеркивают синеву, а более массивные корпусные прописки ветки — воздушность дали, создавая незабываемое радостное впечатление солнечного весеннего утра в горах.

Иванов осуществил то, что только намечали его старшие современники Сильвестр Щедрин в России и Коро во Франции. Иванов сумел убедительно и правдиво передать солнечное освещение не только в сумерки при закате, но и в ясный летний день.

Сложная подготовительная работа затянула исполнение картины «Явление Христа народу» требовательным к себе художником на многие годы. Взгляды чуткого, склонного к глубокому раздумью Иванова, считавшего, что искусство должно выражать «идеи современности», менялись. Событие, изображаемое в картине, перестает казаться ему решающим в истории человечества. Он работает над картиной все менее охотно, с большими перерывами.

Начало работы над картиной, задуманной в 1833 году, относится к 1837 году. В мае Иванов писал Обществу поощрения художеств о поездке в Северную Италию во время необходимой «усушки холста»¹. В сентябре 1837 года он пишет: «Большая картина моя урисована с легкой оттенкой одним тоном, так что можно уже видеть отчет и выражение во всех частях каждой фигуры». Весной 1839 года Иванов писал отцу, что после того как его картина была слегка «оттушевана одним тоном», теперь она «подмалевана»².

В декабре 1842 года Иванов пишет отцу, что для людей «малосведущих» картина выглядит законченной, но что он сам считает себя лишь «вполовине дела», так как надо еще много работать над «отделкой». В дальнейшем работе помешала болезнь глаз художника. Еще в 1845 году Федор Толстой, посетивший Рим, писал, что картина «частично подмалевана, частично в контуре». Этот контур и светотеневой лессировочный подмалевок в настоящее время заметны в фигуре раба.

Длительность работы над «Явлением Христа народу» и то, что она осталась незаконченной, сказалось и на ее колорите, так как картина была начата еще до полного овладения Ивановым колористической передачей человеческих фигур в пленере, в тени и на солнце.

Современникам Иванова краски картины казались слишком яркими. Ее сравнивали с коврами Рафаэля в Ватикане. Картине недоставало последних объединяющих прописок. А. Бенуа выражает сомнение в том, что это завершение послужило бы усовершенствованию картины, так как «привело бы к тому, что окончательно исчезло бы все проскользнувшее в нее из живых этюдов с натуры»³.

Трудно судить о том, что могло бы быть, но не осуществилось. Вспомним, однако, что последняя стадия работы заключалась не только в завершающих лессировках и детализации, но и в отдельных корпусных ударах. Картине Иванова недостает достижения общего единства, усиления некоторых теней, смягчения одних и усиления яркости других красок. При последней прописке могла быть смягчена резкость некоторых контуров. В группе раба, сидящего старика, юноши, повернувшегося спиной, светотень передана в основном цветом, с большим разнообразием оттенков; у старика и юноши с исключительным совершенством и законченностью, у раба — в несколько «сыром» виде, с некоторой утрировкой зеленых тонов. Вероятно, Иванов смягчил бы это, доведя и фигуру раба до полной реалистической убедительности.

Исключительно монументально и выразительно, но в ином плане, с чисто локальным пониманием цвета, с утмнением и осветлением, а не изменением его оттенков в светах и тенях, и более обобщенно написана фигура Иоанна Крестителя. Это применение двух различных методов, несомненно, нарушает единство картины, но могло быть смягчено при ее завершении.

Последние корпусные удары не только усиливают свет и блики. Положенные легко и свободно, они придают всей картине больше выразительности, кажущуюся свободу исполнения. Поэтому они не «засушили» бы картину Иванова, как думал А. Бенуа, а могли бы оживить ее.

¹ М. Боткин, А. А. Иванов, стр. 107.

² Там же, стр. 120.

³ А. Бенуа, История русской живописи XIX в., 1901, стр. 106.

Картина Иванова написана слишком тщательно. Ей недостает широты, обобщенности и выразительности, пропорциональных ее большим размерам. Быть может, в ней чересчур сказалось увлечение Иванова «отделкой», присущей старым мастерам. Ее техника более академична и менее индивидуальна, чем в эскизах и этюдах, блеск ее поверхности, покрытой лаком, тоже снижает впечатление.

Напротив, в акварелях техника Иванова различна. Бытовые вещи Иванова напоминают миниатюры. Его гениальные библейские эскизы исполнены обобщенно, широкими «заливками», это помогает небольшим акварелям производить впечатление монументальности¹.

Многочисленные исправления отрицательно отразились на сохранности картины. В противоположность этюдам, обычно не имеющим никаких повреждений, вызванных техникой их выполнения, на картине имеется самый разнообразный кракелюр. Кракелюр от утраты эластичности грунта, механических травм и движения холста местами сочетается с плывущим кракелюром в красочном слое, иногда — с обнажением грунта от избытка масла и повторных прописок по полусырому. Имеются на картине и отдельные мелкие осыпи, преимущественно по повторным пропискам. Следует, однако, сказать, что сохранность картины производит неблагоприятное впечатление лишь по сравнению с этюдами художника, сама же по себе может считаться удовлетворительной.

Вопрос о сохранности произведений Иванова представляет особый интерес. На ранних картинах — «Аполлон, Гиацинт и Кипарис», эскиз «Явление Христа Марии Магдалине» и др. — довольно часто, особенно в темных и светло-коричневых (охра), а также красных тонах (краплак), встречается плывущий кракелюр. Местами поверхность жидкого корпусного письма светов несколько искажается сседанием красочного слоя. Все это говорит об избытке или дурном качестве масла в красках, применявшихся Ивановым в этот период. Позднее признаки избытка масла встречаются редко, носят узкоместный характер, являясь только следствием взаимодействия масла и определенных пигментов, например краплака. Иногда повреждения от избытка масла не встречаются даже тогда, когда жидкая краска местами собирается капельками и стекает потоком, как в акварели. Объясняется это тем, что Иванов все в большей мере разжижает краски не маслом, а лаком и особенно летучим маслом. Ускоряя высыхание, летучее масло в то же время препятствует «масляной болезни» и пожелтению. Подобный красочный слой легко реагирует на повреждения от недостаточной эластичности грунта.

При более значительной толще красочного слоя, чем у Иванова, он недостаточно эластичен. Первое проявляется на сравнительно немногочисленных этюдах художника, исполненных на холсте со сравнительно плотным грунтом, имеющим крупный, жесткий кракелюр, например «Аппиева дорога при закате солнца» (1845, ГТГ). Большинство же этюдов Иванова исполнено по очень тонкому грунту на бумаге. Бумага значительно жестче холста; к тому же при спутанности своих тонких волокон она более равномерно, чем сотканный из отдельных нитей холст, реагирует на изменения влажности. Поэтому некоторый недостаток эластичности красочного слоя не имеет большого значения, тем более что красочный слой очень тонок². На этюдах Иванова, исполненных на бумаге,

¹ По словам М. В. Алпатова, эскизы очень выигрывают при показе их проекционным фонарем, производя впечатление фресок (А. И. Иванов, т. II, стр. 179).

² Вспомним образование кракелюра в более плотном слое менее эластичной акварели или гуаши, отсутствующее в местах тонкого наложения краски.

кракелюр за очень редкими исключениями совершенно отсутствует¹. Тонкий слегка впитывающий авторский грунт обеспечивает хорошую связь краски с основой, препятствуя образованию осыпей. Это явилось причиной исключительной сохранности этюдов Иванова, исполненных на бумаге. Повреждения на них или совершенно отсутствуют, или вызваны внешними случайными причинами хранения как у самого автора², так и у их позднейших владельцев.

В общем, следует сказать, что этюды наиболее индивидуальны, новы и интересны в техническом отношении, чем картины. На много лет опередив европейскую живопись новым колористическим пониманием пленера, Иванов находит для воплощения своих задач соответствующую технику. К сожалению, Иванов не создал своей живописной школы. Передовое русское искусство пошло по другому пути. Бытовой жанр, ставший впоследствии ведущим, Иванов считал второстепенным видом живописи. Вместе с тем немногие жанровые произведения Иванова своим реализмом и народностью ближе к работам наиболее передовых русских художников, чем к изображениям итальянских жанровых сценок, исполненных Брюлловым и особенно его учениками.

Наиболее сильно влияние Иванова на Н. Н. Ге. Это влияние заметно на технике некоторых ранних итальянских эскизов и этюдов Ге, написанных свободнее, обобщеннее, с большей ролью корпусных прописок, чем у Иванова, но в общем тонко и со значительной ролью лессировок.

На развитие русской пейзажной живописи замечательные этюды Иванова повлияли не сразу, это произошло, по-видимому, потому, что они слишком опередили эпоху и не были поняты и справедливо оценены современниками. Ни Перов в пейзажах своих картин, ни Шишкин не используют того, что уже было достигнуто Ивановым в реалистической передаче пленера с его светом, цветом и воздухом. Только В. Д. Поленов, осуществивший мечту Иванова о поездке в Палестину, понял значение этюдов Иванова, его новаторство в живописи пленера. Это благотворно сказалось на многих пейзажных этюдах Поленова, слегка напоминающих Иванова и в техническом отношении. Под влиянием Поленова на пейзажи Иванова обратил внимание И. И. Левитан. Он пошел дальше по пути реалистической передачи пейзажа, используя и развив то, что было ранее достигнуто Ивановым.

ТЕХНИКА П. А. ФЕДОТОВА (1815—1852)

К середине XIX века реалистическая жанровая живопись только зарождалась. Поэтому особенно поражает в это время своей зрелостью критический художественный реализм Федотова.

С исключительно острым юмором, изображая отрицательные стороны современного ему общества, П. А. Федотов в то же время заставляет нас любоваться в своих произведениях гармонией красок, умелой передачей тканей и других аксессуаров.

¹ Встречающиеся в виде очень редкого исключения трещинки-сломы бывают обычно вызваны случайными внешними причинами сгибов, механических травм и пр.

² А. А. Иванов относился к своим этюдам довольно небрежно. Редко у какого художника можно встретить такое количество приставших к красочному слою соринок, волосков кисти, отпечатков газет, которыми художник перекладывал еще непросохшие этюды, повреждений от того, что непросохшие этюды были положены один на другой и склеились.

Получивший военное образование, П. А. Федотов начинает как дилетант, но упорно стремится к профессионализму и достигает этого во всех отношениях, в том числе и в технике.

Федотов не сразу решился сменить военную карьеру на деятельность художника, ограничиваясь рисованием на досуге и посещением вечерних классов Академии. Когда он пришел просить совета у К. Брюллова, тот сказал: «Вам двадцать пять лет, теперь поздно уже приобретать механизм, технику искусства, а без нее что же вы сделаете, будь у вас бездна воображения и таланта? Двух только художников мы знаем в истории живописи, которые принялись за краски в тридцать лет и достигли цели... Но попытайтесь, пожалуй, чего не может твердая воля, постоянство, труд...»¹.

Федотов всеми силами стремится преодолеть указанный ему Брюлловым недостаток технических навыков. П. С. Лебедев пишет в своих воспоминаниях, что, зайдя к Федотову, он «не мог скрыть удивления, видя, что довольно известный художник рисует уши, носы, глаза, руки, ноги...». «Не дивись, друг, — сказал Павел Андреевич, — надобно изломать хорошенько свою нерстетическую натуру, чтобы сделаться художником. Самый плохой абрис можно распестрить красками; но художник должен достигнуть до искусства изображать красоту в линиях...»².

В зрелых произведениях Федотова не осталось и намека на дилетантство, порой чуть заметного у Венецианова.

В ранний период Федотов пишет свои небольшие произведения на холсте или на бумаге и картоне («Приход гренадера», портрет Ф. Е. Яковлева). На тафте Федотов написал портрет С. Н. Федоровой. Картины и большинство портретов зрелого периода написаны на мелком или среднем холсте. Эскизы, например «Женщина-модница», этюды и миниатюрные портреты — иногда на картоне, например портрет Растопчиной. Грунт холста белый или молочного тона (слегка пожелтевший) фабричный; в картине «Анкор, еще анкор!», видимо, в соответствии с ее колористической гаммой применен грунт, тонированный охрой.

Повреждения ряда картин Федотова говорят о частом применении им краски асфальт. Из красок, применяемых в масляной живописи, в дневниках Федотова упомянут кобальт.

В соответствии с миниатюрными детальными изображениями своих небольших картин Федотов обычно пишет мелкими малозаметными мазками. В последний период там, где детальная выписка не помогала раскрытию содержания картины, он пишет свободнее, обобщеннее. Почти всегда преобладают жидкие, но многослойные, в целом мало-прозрачные лессировки, грунт мало просвечивает. Они сочетаются с отдельными мелкими корпусными прописками, ударами в бликах и световых деталях.

В более поздний период Федотов иногда разбавлял жидкую краску лаком. Обычно же он пользовался маслом, и избыток его наряду с применением асфальта является основным технологическим дефектом картин Федотова.

К наиболее ранним произведениям Федотова, написанным масляными красками, относится не вполне законченный эскиз «Приход дворцового гренадера в свою бывшую роту Финляндского полка» (ГТГ). Эскиз написан на картоне жидко, но не очень прозрачно, тонким и ровным слоем краски. Кое-где лессировки *à la prima* становятся тоньше,

¹ Я. Д. Лещинский, П. А. Федотов художник и поэт, М., «Искусство», 1946, стр. 18.

² Там же, стр. 204.

прозрачнее, и сквозь них, особенно по движению кисти, просвечивает грунт, а световые детали выделены незначительными корпусными прописками. Эскиз выполнен тщательно, без обычно свободной эскизной манеры.

В портретах неизвестного офицера (овал, вписанный в круг), М. П. Ждановича, П. С. Ванновского (все три в ГТГ) недостаток мастерства сказывается не только в слишком тщательной технике и малопрозрачных красках, но и в некоторой «связанности» фигур.

Портрет С. Н. Федоровой (ГТГ) исполнен на тафте (на обороте надпись: «Тафта первый сорт»). Миниатюрное изображение написано уже тоньше, прозрачнее, с преобладанием лессировок в тенях, в трактовке волос, синего платья и деревянной спинки дивана.

Первой законченной масляной бытовой картиной Федотова был «Свежий кавалер» (1876, ГТГ). На обороте холста Федотовым написано пером: «1 утро чиновника, получившего первый крестик. Сочин. и писал Павел Федотов» (большинство ранних портретов подписи не имеет).

«Свежий кавалер» — это значительный шаг вперед по естественности и выразительности поз и типичности образов. Появляется умение разнообразить и объединять оттенки, усложняется техника. Еще примитивны и жестковаты темные лессировки по жидкой краске более светлого тона дерева. Но сочетанием тонких и массивных лессировок с корпусными ударами в бликах уже удачно переданы резная ножка стула, стекло бутылки и стакана на тарелке. Сдержанная, мягкая общая тепло-серая гамма разнообразна по оттенкам. В написании халата красиво и гармонично сочетаются серые и розовые краски, но фактура материала еще не вполне убедительна. По-прежнему преобладают массивные в целом малопрозрачные лессировки, ставшие более многослойными. Полукорпусное письмо становится более жидким. Красочный слой ровен, но несколько больше разнообразится мелкими рельефными корпусными ударами бликов и прописками светов.

Уверенны и точны лессировки и тонкие жидкие корпусные прописки светов и полутеней руки в ракурсе. Художник прокладывает жидкой краской основные тона, затем сверху лессировками и корпусными прописками, усиливая светотень, выписывает детали: полосы халата, узор скатерти и фартука, шерсть кошки. Мельчайшими мазочками передает волосатость шеи кавалера и жилы на его ноге. Художник пишет в одном из своих писем: «Это мой первый птенчик, которого я «нянчил» разными поправками около девяти месяцев». Эти правки местами слегка заметны. Применение краски асфальт и избыток масла в жидком красочном слое отразились отрицательно на сохранности картины.

В «Разборчивой невесте» (1847, ГТГ) характер техники легче, увереннее. Золоченные рамы благодаря сочетанию лессировок с корпусными прописками достигают полной иллюзорности. Серо-голубые и желто-зеленые пятна жидкой краски передают шелк платья; белые и серые штришки — шерсть болонки, розовое пятнышко — носик собаки. Детали картины — символический попугай, болонка, разложенные для гадания карты — выбраны не случайно; они помогают художнику раскрыть содержание вещи.

«Разборчивую невесту», «Свежего кавалера», эскизы к «Сватовству майора» и свои рисунки Федотов представляет на суд К. П. Брюллову, который семь лет назад смотрел его первые работы. В письме М. П. Погодину Федотов пишет, что Брюллов поздравил его и сказал: «Я от вас ждал, всегда ждал, но вы меня обогнали... Отчего же вы про-

пали-то? Никогда ничего не показывали?» Я отвечал: «Недоставало смелости явиться на страшный суд тогда, как еще мало учился и никогда еще не копировал». — «Это-то, что не копировали и счастье ваше. Вы смотрите на натуру своим глазом. Кто копирует, тот, веруя в оригинал, им поверяет после натуру и не скоро очистит свой глаз от предрассудка, от манерности». Я отвечал, что еще очень слаб в рисунке. Он ответил: «Центральная линия движения у вас верна, а остальное придет. Продолжайте с богом, как начали».

Заметив, что картина «Свежий кавалер» сочинена немного тесно, советовал повторить ее не в вышину, как она есть, а в ширину. Советовал не слишком увлекаться сложностью гогартовской: «У него карикатура, а у вас, — говорил он, — натура». Потом через несколько времени, когда я принес ему начатую картину «Женитьба майора», он чрезвычайно был доволен, и когда я говорил, что не в силах по деньгам окончить, он настоял, чтобы мне Академия выпросила у президента пособие. И когда я окончил, он потом весьма в лестных выражениях относился обо мне со всеми. «Только шире, шире, не вдаваясь в миниатюрность»¹, — советует Брюллов Федотову в другой раз.

Федотов верен завету Брюллова о необходимости добиваться выразительности рук и соответствия их лицу. Действительно, каждый жест, каждое движение соответствуют у Федотова не только выражению лиц, но и общему содержанию картины. То более густая, то более жидкая краска, корпусность и лессировки помогают передать грубоватую жилистую мужскую руку или пухленькую ручку молоденькой купеческой дочки.

Не умея, по его словам, «выдумывать из головы», Федотов везде ищет нужные ему типы, заводит знакомства, делает зарисовки. Он красочно описывает, какой радостью была для него встреча с подходящим типом купца. То же было с необходимой обстановкой, каждому ее предмету Федотов радуется, очень был доволен, что нашел в одном из трактиров подходящую для картины люстру и пр. Эта работа с натуры, увлечение каждым удачно найденным типом, каждым предметом, помогают Федотову достичь их художественной реалистической передачи. В ГТГ хранятся этюды головы невесты и свахи, а также кошки для «Сватовства майора».

Картина «Сватовство майора» (ГТГ; илл. 48) написана на среднезернистом холсте с белым фабричным грунтом и имеет справа внизу подпись: «П. Федотов, 1848 г.». В ней еще больше, чем в предыдущих произведениях, сатирическое изображение действительности сочетается с красотой гармонии красок и мастерством передачи материала каждой детали.

Пятна блекло-желто-розового и темно-голубого, сочетаясь с красивым общим лиловатым тоном, передают переливчатый шелк с еще большим совершенством, чем в «Разборчивой невесте». Еще преобладающие массивные жидкие лессировки и полукорпусное письмо уже больше разнообразятся прозрачными повторными лессировками и тонкими «мутными» прописками с белилами, передающими легкость бледно-розового платья. Мелкие корпусные прописки подчеркивают света блестящего атласа и лент отделки платья; мельчайшие дробные лессировочные и корпусные мазочки передают узор восточной шали матери. Тонкие лессировки по более светлому передают мягкие тени, подчеркивая округлость плеч девушки, мелкие корпусные удары-точки — блеск жемчужного ожерелья и его изумрудной застежки. В характерных лицах других персонажей мелкие

¹ Я. Д. Лещинский, П. А. Федотов художник и поэт, стр. 129—130.

мазочки становятся четче. Рельефные корпусные удары-точки белилами и чистыми яркими красками передают игру света на хрустале люстры; жидкие корпусные прописки пятна — солнечного света на платье свахи и на полу. Не только каждый жест персонажей, отличающийся в этой картине исключительной жизненностью и выразительностью, но и каждый предмет говорят о происходящем событии: нарядные платья, «замывающая гостей» кошка, закуски и новая скатерть (передана даже шелковистость салфеточного полотна и его сгибы). Эти мастерски исполненные детали не заслоняют, а подчеркивают основное содержание картины. Художнику удается достигнуть гармонии, тонального объединения картины и в то же время подчеркнуть безвкусице купеческой обстановки.

Картина Федотова имела огромный успех на выставках Академии художеств 1848 и 1849 годов, а затем и в Москве. За нее Федотову было присуждено звание академика.

К этому времени (ок. 1850) относится портрет И. П. Жданович (ГРМ; илл. 47), один из лучших в творчестве Федотова. И. П. Жданович изображена сидящей за фортепьяно, что придает произведению жанровый характер. Маленький портрет написан тонко, без заметного рельефа. Его почти миниатюрная техника чрезвычайно подходит к облику юной девушки-подростка. Падающий со стороны зрителя холодный дневной свет освещает всю тоненькую фигурку институтки, тени незначительны; соответственно с этим преобладают тонкие, но кроющие и полукроющие краски. В тенях лица и рук, а также белого передника сочетаются теплые и холодные оттенки. Света последнего слегка подчеркнуты корпусными прописками. Мелкими мазочками слегка намечен костяк девичьих рук и ключицы; это передает типичную для подростка худобу и хрупкость, отнюдь не утрируя их.

Мазок в лице едва различим. Заметнее он в руках и становится более свободным и четким в аксессуарах; сквозь ткань передника просвечивает темно-голубое платье. Обычные лессировки жесткой кистью рыжеватой краской с просвечивающим в бороздках грунтом передают фактуру фортепьяно.

Следующее произведение Федотова — «Вдовушка» — навеяно печальной судьбой его сестры. «Надобно попробовать сделать картину... вдовушку: главную фигуру в снопе лучей от окна, все матовое, тени теплые, резкие»¹, — пишет Федотов в своих записках. Художник работает над картиной долго и с любовью. «Про «Вдовушку», выставленную в 1852 году, я знаю, скажут: «Немудрено сделать хорошо, изучая предмет два года». Да, если бы каждый мог иметь столько характера, чтобы в продолжение двух лет изучать одно и то же, чтобы дать себе раз чистое направление, то хорошие произведения не были бы редкостью»², — пишет Федотов позднее. Жемчужников, любуясь отделкой «Вдовушки», сказал ему: «Как это хорошо и как просто». Федотов ответил: «Да, будет просто, как поработаешь раз со сто»³. Как всегда, Федотов ищет в жизни нужный ему тип, выражение, краски.

П. С. Лебедев вспоминает, что Федотов, наблюдая лица детей, особенно внимательно всматриваясь в виски, однажды сказал: «Вот где природа женщины сходится с природой детей; посмотрите на эту нежную кожу, просвечивающиеся жилы, неопределенную

¹ Я. Д. Лещинский, П. А. Федотов художник и поэт, стр. 119.

² Там же, стр. 120.

³ Там же, стр. 57.

синету тела; вот природа, да только природа трудная и неуловимая». Он говорил, что у него «есть теперь для вдовушки лоб и виски, но недостает еще любящих глаз...»¹. Эти глаза Федотов увидел в тот же вечер на концерте у одной девушки. Свою имевшую большой успех картину Федотову пришлось не раз повторять².

При этом он каждый раз видоизменяет картину. Простота и ясность общей композиции, а также выполнение аксессуаров при этом выигрывают, но вдовушка становится менее индивидуальной, более идеализированной.

Наиболее выразительно лицо первого варианта (Ивановский музей), написанное чуть свободнее, с покрасневшими от слез веками и «синетой», подчеркивающей бледность и хрупкость молодой женщины.

Вариант ГТГ, с лиловыми обоями, написан на мелкозернистом холсте, в относительно более светлых тонах и более кроюще. Еще сохранились слегка покрасневшие веки и голубоватые лессировки на висках, а также в переходе к легким теням тщательно написанного бледного лица.

Красноватые отблики от горящей свечи контрастируют с заливающим фигуру и комнату широким холодным дневным светом. Лессировки по светлой корпусной подготовке передают яркость разноцветных клубков в лоточке, мелкие корпусные удары-блики на металлических предметах. Мазки кроющей и лессировочной краски в светлом дереве комода еще жестки.

В другом варианте ГТГ, с зелеными обоями, свет слабее и концентрированнее, общий колорит темнее. Он больше контрастирует с бледным лицом. Краски стали более жидкими и благодаря примеси лака прозрачнее.

Лицо более идеализировано. Голубоватые оттенки в полутенях подчеркивают его бледность, но уже нет покрасневших век. Аксессуаров стало меньше. Оставлено лишь то, что наиболее связано с содержанием картины. С большой иллюзорностью, сочетанием лессировок в тенях с жидкими корпусными прописками в светах и несколько более рельефными ударами в бликах написана золоченая рама портрета молодого офицера.

Федотов еще в начале своей деятельности говорил, что добьется иллюзорного изображения красного дерева. В данном случае он достиг этого. Простой прием красновато-коричневых лессировок по светлому и тонкие прописки с белилами использованы здесь с большим мастерством, вполне достигая нужного эффекта в передаче цвета, строения, своеобразного «свечения» изнутри и поверхностного блеска полировки красного дерева.

Трудные материальные обстоятельства, чрезмерная работа, иногда по ночам, подорвали здоровье художника. Федотов умер тридцати семи лет душевнобольным. Отчаянием веет от многих его последних картин. Это впечатление усиливается от применения темных красок со вспыхивающими кое-где пятнами света. Не осталось и следа от тщательного изображения каждой мелочи: в картине теперь выхватывается только главное, основное.

Глубокой безнадежностью, бесцельностью и тоской жизни офицера, заброшенного зимой в глухую деревушку, веет от картины «Анкор, еще анкор!» (ГТГ; илл. 49). Федотов избегает здесь подробной выписки деталей обстановки, что могло бы создать вне-

¹ Я. Д. Лещинский, П. А. Федотов художник и поэт, стр. 205.

² Известны вариант Ивановского музея 1851 г., два в ГТГ, один в Варшаве и один, в котором только лицо и руки написаны Федотовым, принадлежавший автору цитированных записок П. С. Лебедеву, в ГРМ.

чатление «уютности». Подчеркнут слабый красноватый свет свечи, оставляющий большую часть избы в полумраке. Поэтому в картине, исполненной по тонированному охрой грунту, преобладают прозрачные темные коричневатые лессировки с примесью лака. Лессировки по корпусной подготовке передают красноватый свет свечи и ее отблики, а более кроющие краски — холодный голубоватый лунный свет, освещающий видную в окно занесенную снегом деревню. Тонущие в полумраке предметы написаны не с обычной тщательностью, а более обобщенно и свободно. Отдельные тонкие, свободные корпусные прописки немногочисленных световых пятен-отбликов света свечи на предметах по контрасту усиливают впечатление пространственности и мрака глубины комнаты, написанной лессировками. При отсутствии сколько-нибудь значительного фактурного рельефа мазок свободен и живописен. Он дает лишь намек на выделяющиеся из сумерек предметы, которые благодаря этому кажутся как будто призрачными. Это усиливает впечатление безысходности и отчаяния.

В той же технике темных тонов при слабом искусственном свете написаны «Офицер и денщик» (ГРМ) и «Игроки» (Киевский музей русского искусства). Здесь опять заметно преобладание лессировок, в окружении которых четко выделяются сравнительно тонкие, но свободные корпусные прописки световых пятен и бликов. Свобода мазка сохраняется даже в обобщенно трактованных лицах. Детали аксессуаров, как бы выхваченные из мрака одним намеком отдельных более четких прописок, создают то же впечатление призрачности, мрачного уныния. От прежнего юмора не осталось и следа...

Сохранность картин Федотова очень различна. Исполненные быстро, в значительной степени *à la prima*, этюды, эскизы и портреты сохранились хорошо. Многократно переписываемые картины — хуже, особенно написанные в 1846—1847 годах («Свежий кавалер», «Разборчивая невеста», «Сватовство майора»). От избытка масла в красочном слое, повторных прописок и применения в коричневых тонах асфальта на них имеются ярко выявленные разрывы кракелюра, сседание и шагренизация, что совершенно искажило красочный слой. К счастью, повреждения наиболее сильно выявлены на второстепенных частях. В «Завтраке аристократа» (ГТГ) того же типа кракелюр от особенностей процесса высыхания масляного красочного слоя выявлен значительно менее ярко. Он носит более местный характер, в основном по коричневым лессировкам ширмы и шкафа, возможно, от примеси краски асфальт. Сохранность эскиза «Жена-модница» хорошая. В вариантах «Вдовушки» признаки повреждений объясняются избытком масла и применения краски асфальт, но они незначительны и имеют местный характер. Сохранность варианта ГТГ с лиловыми обоями сравнительно хорошая. В варианте с зелеными обоями, написанном жидко, но с добавлением лака, кракелюр в основном иного порядка — механического происхождения и от утраты эластичности грунта «жесткий». Плывущий кракелюр заметен лишь в некоторых красно-коричневых тонах. С примесью лака написана и картина «Анкор, еще анкор!» В ней кракелюр обычного типа (крупно- и среднесетчатый). Легкая покоробленность поверхности эскиза «Офицер с денщиком» (ГРМ), видимо, вызвана утратой эластичности грунта.

Часть III. ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Введение

К 60-м годам XIX века академическое искусство в России оказалось в полном противоречии с требованиями передовой общественной мысли. Вместе с бурным ростом в стране революционного движения развивается искусство критического реализма. Народность, идейность, критика и обличение существующей социальной действительности становятся основным содержанием этого нового направления. Огромную роль в становлении и развитии критического реализма в русской живописи сыграли такие художники, как В. Г. Перов, Л. И. Соломаткин, а также организация Товарищества передвижных художественных выставок.

Естественно, что новое содержание потребовало и новых форм. Для этого художникам, в первую очередь, был важен выразительный рисунок, которому придавалось перво-степенное значение. В. Г. Перов, например, откладывает работу над картиной «на медаль», чтобы серьезно заняться рисунком. В. В. Верещагин несколько лет не решается приступить к живописи, пока не достигает совершенства в рисунке.

Живописной стороне, напротив, стало придаваться меньше значения. Условным холодным полутеням и теплым теням классиков часто противопоставляется не менее условный локальный цвет без достаточной заботы об его оттенках. В пейзажах вместо синеватых оттенков в дальних планах часто сохраняется тот же локальный цвет, который иногда противоречит законам воздушной перспективы, например в некоторых картинах Перова.

Достижения А. А. Иванова в передаче пленера не получили дальнейшего развития до начала деятельности В. Д. Поленова и И. И. Левитана, кроме раннего периода творчества Н. Н. Ге. Преодолеть условность колорита в передаче пленера художникам нового направления удастся прежде всего в этюдах с натуры. Например, для этюдов И. И. Шишкина, В. В. Верещагина и других художников реализм цвета, света и воздушной перспективы гораздо более характерен, чем для их картин. Можно сказать, что, стремясь создать произведение глубокого идейного содержания, художники иногда смотрели на мастерство и технику как на что-то второстепенное. Стало чувствоваться стремление к ее упрощению. Начинают преобладать густые кроющие краски.

Распространение работы *à la prima* требует уже медленно сохнувших красок, позволяющих длительное время работать по сырому. Более сложные произведения заканчивают по частям. При нескольких этапах работы количество их сравнительно небольшое. Работа по частям способствует хорошей сохранности, но затрудняет тональное объединение, правильность и тонкость цветовых отношений. Работа начиналась с легкой лессировочной

подготовки коричневым, иногда только в тенях, что давало основные обобщенные формы и светотень; в других случаях работа начиналась с подмалевка ослабленным локальным тоном, часто непосредственно используемым в полутонах. Лессировочная подготовка, видимо, делалась с добавлением к краскам летучих масел, что ускоряло ее высыхание и лишало лессировки стекловидности более ранней живописи.

Стало меньше сложного сознательного расчета оптического смешения последовательных слоев при повторных прописках. Лессировки теряют свою «стекловидность», чистоту и интенсивность тона.

Реже встречается разнообразное сознательное применение лессировок по белой или цветной корпусной подготовке. Недостаточно используются лессировки для усиления ощущения глубины и прозрачности темного фона портретов или интерьера, а также для передачи материала дерева и т. п. Кроющие краски часто используются и в тенях. Лессировочные пигменты применяются корпусно. Благодаря этому они теряют цветосилу, приближаясь к черному. Блики, образующиеся на выпуклостях мазков, напротив, нарушают темноту. Оптические возможности масляных красок используются далеко не полностью. Показательно, что при усложнении художником колористических задач соответственно усложняется и техника.

При необходимости правок художники редко считают нужным очищать написанное, как это рекомендовалось в руководствах XVIII века и позднее, в конце XIX и начале XX века. Поэтому проступающий рельеф нижнего слоя делал фактуру сбивчивой, нелогичной, верхний слой часто плохо сцеплялся с нижним и осыпался.

Художники нового направления не сразу решились исполнять жанровые картины на больших полотнах. Поэтому более ранние произведения этого периода выполнены тщательной и осторожной техникой, малозаметными мазками, но без тонкости и разнообразия лессировок, еще характерных, например, для Федотова. Позднее, в более крупных полотнах, техника становится свободнее, мазок корпусной краски — заметнее, рельефнее, выразительнее, сама краска — гуще (сравните ранние и поздние вещи Перова, Крамского, Репина); вновь появляется стремление использовать технику как средство характеристики. Вместо флейцевания и работы мягкими колонковыми кистями преобладает использование щетинных кистей, оставляющих четкие бороздки в густой краске.

При недостаточных технологических знаниях упрощенная техника для сохранности картин оказалась безопаснее, чем более сложная. Художникам, работающим густыми кроющими красками, купленными в готовом виде, не нужно было обильно разводить их маслом. Поэтому повреждения от избытка масла в красочном слое встречаются сравнительно реже, чем в предыдущий период¹. Если они и бывают, то по причине или дурного качества масла, главным образом макового, или они носят узкоместный характер. Это вызывается взаимодействием масла с определенным пигментом, действующим на процесс высыхания (кобальт, например, его ускоряет, а крапак и все черные краски, особенно асфальт, замедляют). Иногда кракелюр-разрывы вызываются повторными прописками по полусырому. Если оптические преимущества масло-лакового слоя используются недостаточно, то и «сухой», «жесткий» кракелюр встречается реже. Осыпи от

¹ Подобные повреждения образуются уже вскоре после написания картины, и объяснять их «возрастом» картин нельзя. Следует, однако, учитывать, что избыток масла бывал и в фабричных красках.

плохой связи краски с невпитывающим (во избежание жухлости) масляным грунтом встречаются, напротив, чаще, как и осыпи повторных прописок по сухому, например в картине Ф. Журавлева «Купеческие поминки». Техника *à la prima*, так же как белый грунт, с технологической точки зрения имеет благоприятные результаты.

К отрицательным результатам приводит полный переход к масляной живописи в монументальных росписях: они плохо сохраняются. Кроме того, в них малозаметно стремление видоизменить технику в соответствии со стилем. Особенно плохо сохраняются выполненные на сырой штукатурке церковные росписи масляными красками; иногда они почти сплошь осыпаются. Например, роспись «Свидание Иосифа» работы профессора А. Т. Маркова в Исаакиевском соборе осыпалась еще до его открытия.

Характерно, что до середины XIX века архив Академии художеств содержит большое количество дел по вопросам техники живописи и живописным материалам. В дальнейшем они почти не встречаются. Отсутствует и литература по этому вопросу. Только в 1868 году издается перевод книги Гупиля «Руководство к живописи масляными красками» (в 1898 году вышла вторым изданием). Книга предназначалась прежде всего для любителей. Переводчик П. Марков называет книгу «первой попыткой напечатать на русском языке руководство к живописи масляными красками» и вносит дополнения в применении к русским условиям.

Мало уделяется внимания технике и в критических статьях. В частности, В. В. Стасов почти не останавливается на этих вопросах. Более подробно о технике говорится лишь в переписке художников, особенно И. Н. Крамского с И. Е. Репиным и Ф. А. Васильевым.

ЖИВОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Подробных счетов и заказов Академии художеств за этот период, позволяющих судить о применяемых художниками живописных материалах, к сожалению, обнаружить почти не удалось. Отдельные материалы упоминаются только в письмах художников. Главными поставщиками художественных материалов, упоминаемых художниками, были Раппа, затем Беггров и Аванцо, которые сменили известного Давицциелли. Наряду с французскими фирмами, итальянцем Давицциелли, а также покупкой некоторых красок в Голландии и Китае (киноварь и тушь) попадаются указания на материалы немецкого и английского происхождения: краски и грунтованный холст из Германии, главным образом из Мюнхена, частью марки «Цвилх»; акварель, грунтованный картон и доски фирмы Винзор и Ньютон из Англии и др. Заграничные материалы выписывались художниками непосредственно, через указанные магазины или приобретались при заграничных поездках.

Расширяется ассортимент и отечественных материалов из местного сырья (олонецкая и оставковская земля, льняное масло и пр.), применяются краски, стертые в России из заграничных пигментов.

В качестве основы продолжает применяться почти исключительно холст. Однако В. Г. Перов для своих небольших тщательно исполненных вещей, а В. В. Верещагин для этюдов часто использовали деревянные дощечки обычных европейских пород: как, например, дуб, липа, или экзотических, как красное дерево, которое меньше коробится. В конце первой половины XIX века использовались высококачественная фанера и

дощечки от сигарных ящиков (В. В. Верещагин). В продаже существовали готовые грунтованные дощечки для живописи с белым или слегка тонированным гладким или торцованным грунтом (например, доска с розоватым грунтом фирмы Винзор и Ньютон использована Перовым для картины «Приезд гувернантки в купеческий дом»). Дерево иногда заменялось плотным картоном. В конце XIX века и начале XX художники все чаще грунтовали дерево или картон сами. Это был то «настоящий» грунт, то прокраска белой, сероватой или светлой коричневой краской, обычно по проклейке; иногда художники ограничивались одной проклейкой.

Для эскизов и значительно реже для этюдов продолжала изредка применяться бумага. Пример А. А. Иванова нашел подражателей главным образом в конце XIX и начале XX века. Ф. А. Васильев пишет об использовании им для этюдов картона. У Куинджи есть маленькие этюды, написанные на цинке.

Холст применяется то средней, то мелкой зернистости, обычно прямого плетения и изредка саржевый. Причем выбор холста не всегда согласуется с размером и характером исполнения вещей, например на мелком холсте Н. Н. Ге исполнены некоторые пастозно написанные крупные вещи в поздний период его творчества. Редко замечается сознательное стремление использовать структуру холста как один из элементов фактуропостроения картины; некоторое исключение представляют полотна В. В. Верещагина.

Грунты применялись обычно фабричные. При этом кроме картин большого размера, для которых грунтованный холст иногда специально заказывался, он чаще покупался не «на пятаках» (на подрамке), как раньше¹, а в рулонах. Это видно по сплошь грунтованным и обрезанным кромкам, тогда как при грунтовке на подрамке край кромки обычно не имеет грунта и заметно натяжение от гвоздей. Слишком плотные, скрывающие фактуру холста, недостаточно эластичные грунты чаще встречаются в середине XIX века. Иногда приемом, напоминающим торцевание, им придавалась своеобразная зернистость. Позднее грунты становятся обычно тоньше, эластичнее, под ними более заметно строение холста. Чтобы избежать пожухания при живописи *à la prima* художники верхний масляный или масло-лаковый слой грунта стремились сделать менее проницаемым и глянцевым; таковы, например, мюнхенские грунты марки «Цвилик». При повторных прописках по полусырому они не достигали цели. Краски все равно жухли и, не получая достаточной связи с грунтом, легко осыпались (часто наблюдается в конце XIX века).

Краски обычно приобретались художниками стертymi на масле в более или менее плотно закупоренных баночках, а не в пузырях животных, как раньше. Фабричное изготовление баночек при участии химиков позволяло точнее определять верную пропорцию масла², а при распространявшейся технике густой пастозной краской не было необходимости добавлять к ней слишком много масла. Примесь к краскам лака наблюдается реже, чем в первой половине века, хотя отдельные вещи, написанные относительно жидко и с добавлением лака, продолжают встречаться («Похороны крестьянина» Перова; многие ранние картины Айвазовского; «Незнакомка» Крамского и др.). Естественно, что при работе *à la prima* и по сырому быстросохнущие масла требовались

¹ См. приведенное на стр. 74 соглашение Академии художеств с Давидиелли.

² Поскольку масло дешевле пигментов, фабрикантам было выгодно добавлять его в большем количестве, чем нужно; избыток его в готовых красках отмечают многие русские и иностранные авторы конца XIX в.

меньше. Это привело к распространению наряду с вареными и сырых масел, которые сохнут медленнее, в меньшей степени имеют лаковые свойства, способствуя пожуханию, но не так темнеют. Чаще всего продолжают применяться льняное масло, реже самое белое, но и наиболее опасное маковое и еще реже ореховое. Сиккативы были нужны для уравнивания высыхания при добавлении их к медленно сохнувшим краскам, но об этом часто заботились сами фабриканты. Наряду с эфирными маслами, ускоряющими высыхание (например, терпентинное), начинают применяться и эфирные масла и бальзамы, замедляющие высыхание. В конце XIX века появляются препараты из очищенной нефти, которые в зависимости от своей летучести могут ускорить или замедлить высыхание. Быстросохнувшие летучие масла, видимо, чаще всего применялись в лессировочном подмазке. Для подчас тщетной борьбы с пожуханием широкое применение получают помады и лаки «ретуше», состав которых часто был секретом фирмы. Наиболее распространены были сиккативы «Куртре» и «де Гарлем», «Робертсон медиум» и ряд лаков для ретуши парижской фирмы «Лефран».

Большинство наиболее полезных новых красок было изобретено в первой половине и в середине XIX века. При помощи некоторого изменения состава и метода изготовления краски было получено несколько цветов одного названия. Так, очень разнообразны оттенки марсов, изобретенных Георгом Фильдом в Германии; наряду с синим кобальтом и ультрамарином выпускается зеленый, фиолетовый и желтый ауреолин (азотистокалиевая соль кобальта), кроме желтого появляется оранжевый и красный кадмий, наряду с лессировочной изумрудной зеленой водной окисью хрома изобретается кроющая хромовая зеленая — безводная окись хрома и т. д. Цинковые белила, усовершенствованные в 1840 году, могли получить распространение только во второй половине XIX века при меньшем стремлении к быстрому высыханию красок и более плотном красочном слое, при котором меньшая кроющая сила цинковых белил не так важна. Однако в дальнейшем было обнаружено, что неспособные темнеть и менее опасные в смесях цинковые белила имеют и ряд недостатков¹.

Были изобретены и новые краски — стронциановая и никелевая желтая. Переворотом в красочной промышленности явилось изобретение каменноугольных красителей², но они применялись в основном в текстильной промышленности, а не в живописи. В 1868 году был получен из антрацена ализарин, одно из красящих веществ краплака, который стало возможным изготовлять искусственно. При большей чистоте красящего вещества искусственный краплак-гаранс может быть прочнее и чище по тону настоящего³. Палитра художника обогатилась недорогой, неядовитой и относительно светостойкой краской, что имело большое значение при отсутствии прочной неорганической краски этого тона. Был найден способ изготовления нерастворимых в воде красок-лаков и разработана большая палитра чистых и ярких красок, максимально приближавшихся к цветам солнечного спектра. Однако, кроме гаранса, они оказались недостаточно светостойкими. Яркость этих непрочных пигментов делала их применение соблазнительным,

¹ В них, например, легче образуется кракелюр.

² См. Д. И. К и л и к, Техника живописи, т. I. — «Красочные материалы живописи. Искусственные органические краски», 1947, стр. 134—143.

³ В настоящем краплаке кроме ализарина содержатся пурпурин и другие красящие вещества, имеющие меньшую стойкость.

кроме того, ими часто фальсифицировались прочные, но неяркие краски, такие, как охры, зеленая земля и другие, о чем художники обычно не могли знать и что могло привести к отрицательным результатам.

Малое внимание, уделяемое во второй половине XIX века вопросам техники живописи, вызвало распространение и некоторых старых опасных красок: зеленеющей, темнеющей и не терпящей смесей берлинской лазури и особенно асфальта. Например, на фоне картины художницы М. Н. Верисловой-Перчинской «В своей келье» имеется поток асфальта. При жизни П. М. Третьякова эту картину для достижения равновесия течения краски на ночь переворачивали. Особенно ужасны повреждения асфальтом картин Н. Н. Ге. Опасность асфальта усугубляется тем, что его применяли не в тонких лессировках с сиккативом и сильно разбавленными ускоряющими высыхание летучими маслами, а порой корпусным слоем, в котором он не высыхает вовсе; в подмалевке, где он вызывает образование кракелюра-разрывов и сколжение верхнего слоя, проступает сквозь него и т. п.

ТЕХНИКА В. Г. ПЕРОВА (1833—1882)

По тематике своих картин Перов как бы продолжает линию Федотова. Будучи типичным представителем критического реализма в живописи, Перов заостряет внимание на остроте социальных противоречий. Изучая окружавшую его жизнь, он глубоко анализировал действительность и выносил приговор ее отрицательным и уродливым явлениям. Живопись он подчинял идейному содержанию своих жанров. М. В. Нестеров, вспоминая годы своего учения, пишет о Перове, что «он очень мало думал о красках»¹. Он не подсматривал в жизни все богатство и разнообразие красок и оттенков, как это делал Федотов в жанре или Саврасов в пейзаже, но улавливал и подчеркивал каждую типичную черточку социальной характеристики, что придавало выразительность, жизненность и убедительность его картинам.

В воспоминаниях о годах ученичества В. Г. Перов с чувством юмора пишет о своих учителях, в частности о С. К. Зарянко². Верно оценивая его недостатки в методике преподавания, Перов с нескрываемой иронией пишет и о справедливых требованиях Зарянко к ученикам. Он подвергает насмешливой оценке такие педагогические принципы Зарянко, как требование овладеть профессиональной грамотностью, точностью рисунка, практически изучить перспективу, внимательно наблюдать природу, умея передавать световые и цветовые отношения. Возможно, что эта ирония была вызвана досадой талантливого ученика, стремящегося к самостоятельному творчеству, по отношению к строгому учителю, требующему предварительно овладеть профессиональной грамотностью. Но так или иначе Перову пришлось убедиться в справедливости требований Зарянко в отношении рисунка. Написав картину на вторую золотую медаль, Перов откладывает участие в конкурсе на год и начинает посещать класс рисования гипсовых голов. Достигнув реализма и точности рисунка, Перов овладел исключительной способностью передавать сходство с оригиналом, движение, действие, внутренние эмоции.

¹ М. В. Нестеров, *Давние дни*, М., 1941, стр. 7.

² См.: А. А. Федоров-Давыдов, В. Г. Перов, М., 1934, стр. 139—231; В. Г. Перов, *Рассказы художника*, М., 1960.



50. В. Г. Перов. Проводы покойника. Деталь. 1863



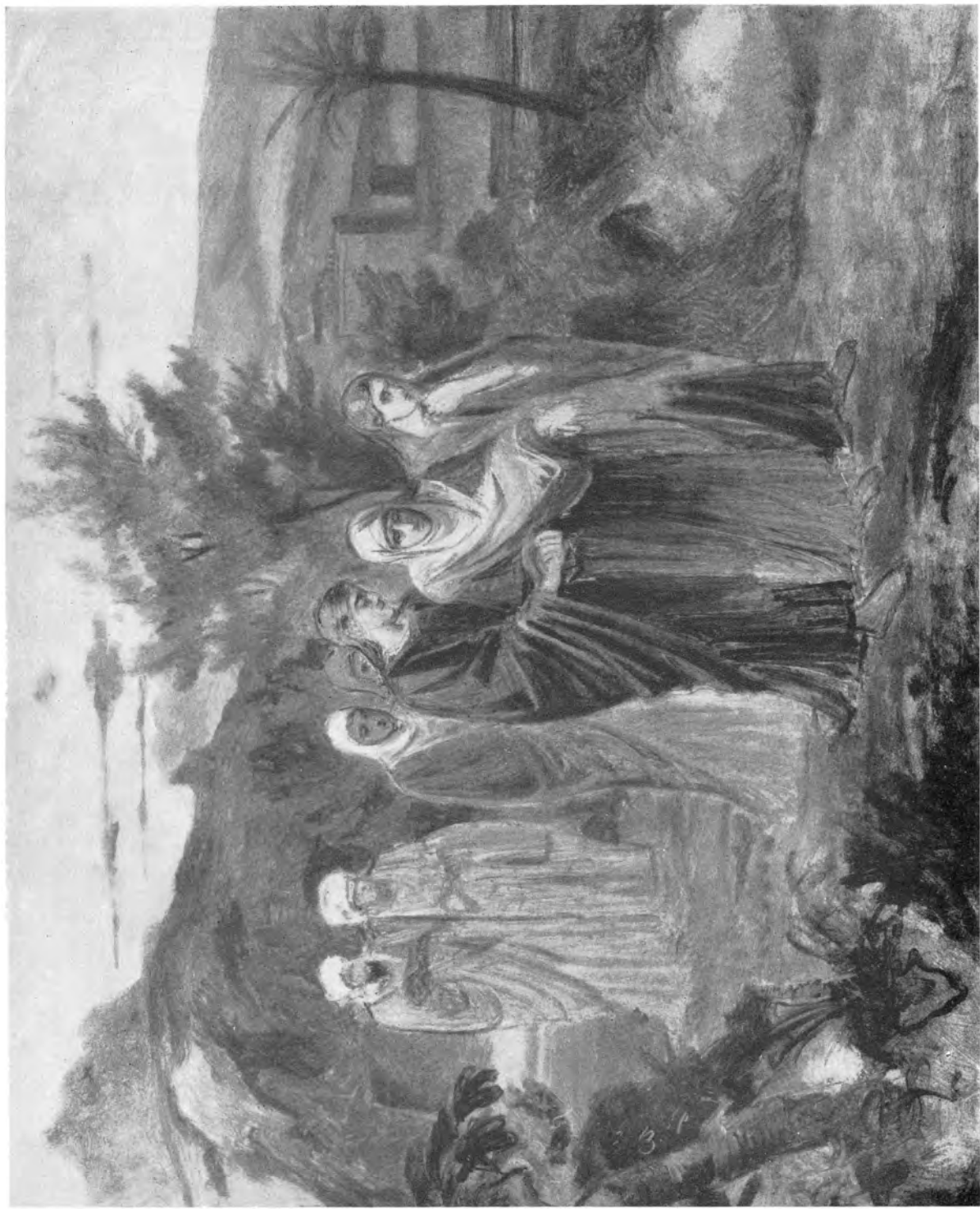
51. В. Г. Перов. Последний каба́к у заставы. Деталь. 1868



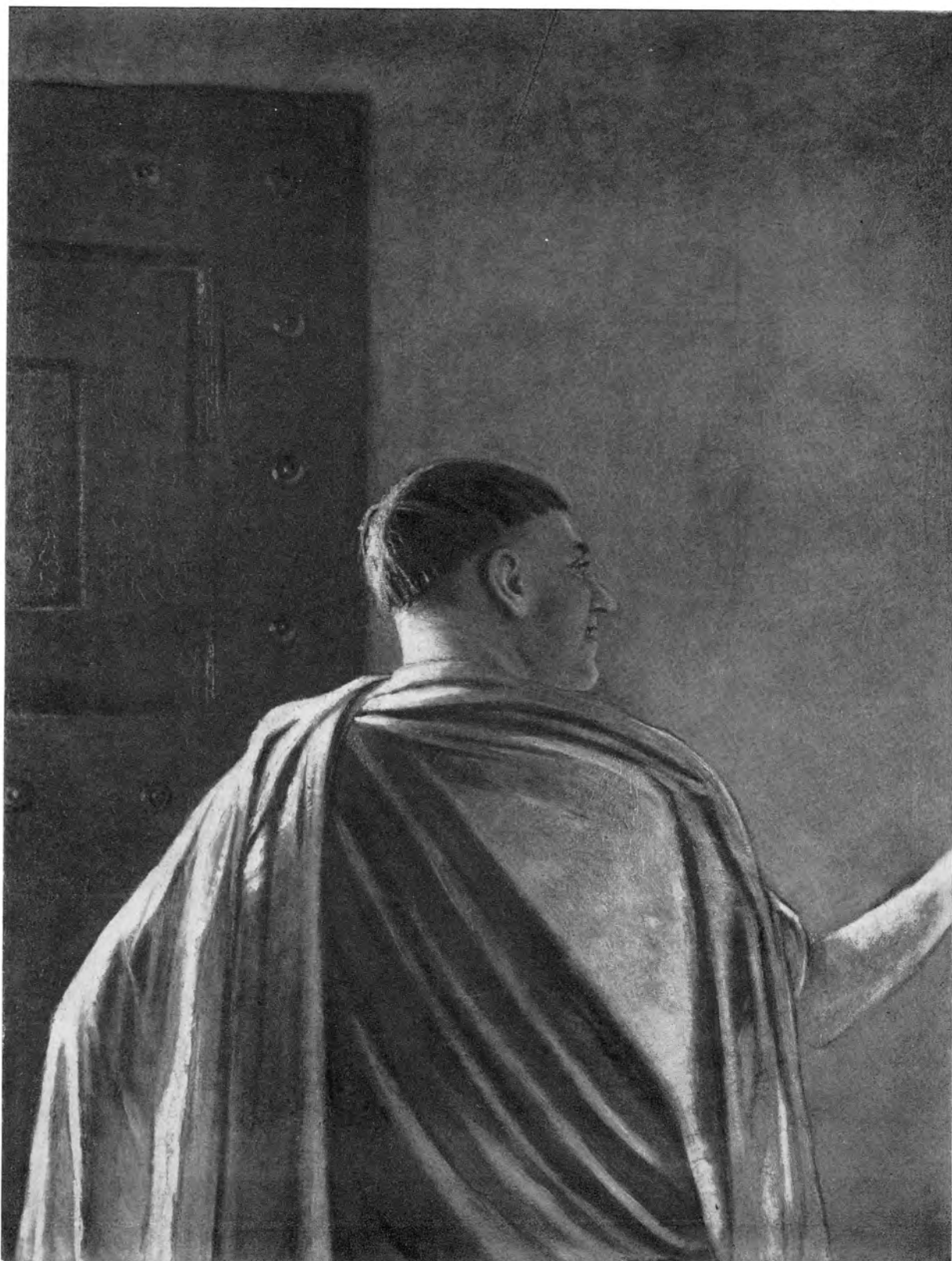
52. В. Г. Перов. Приезд институтки к слепому отцу



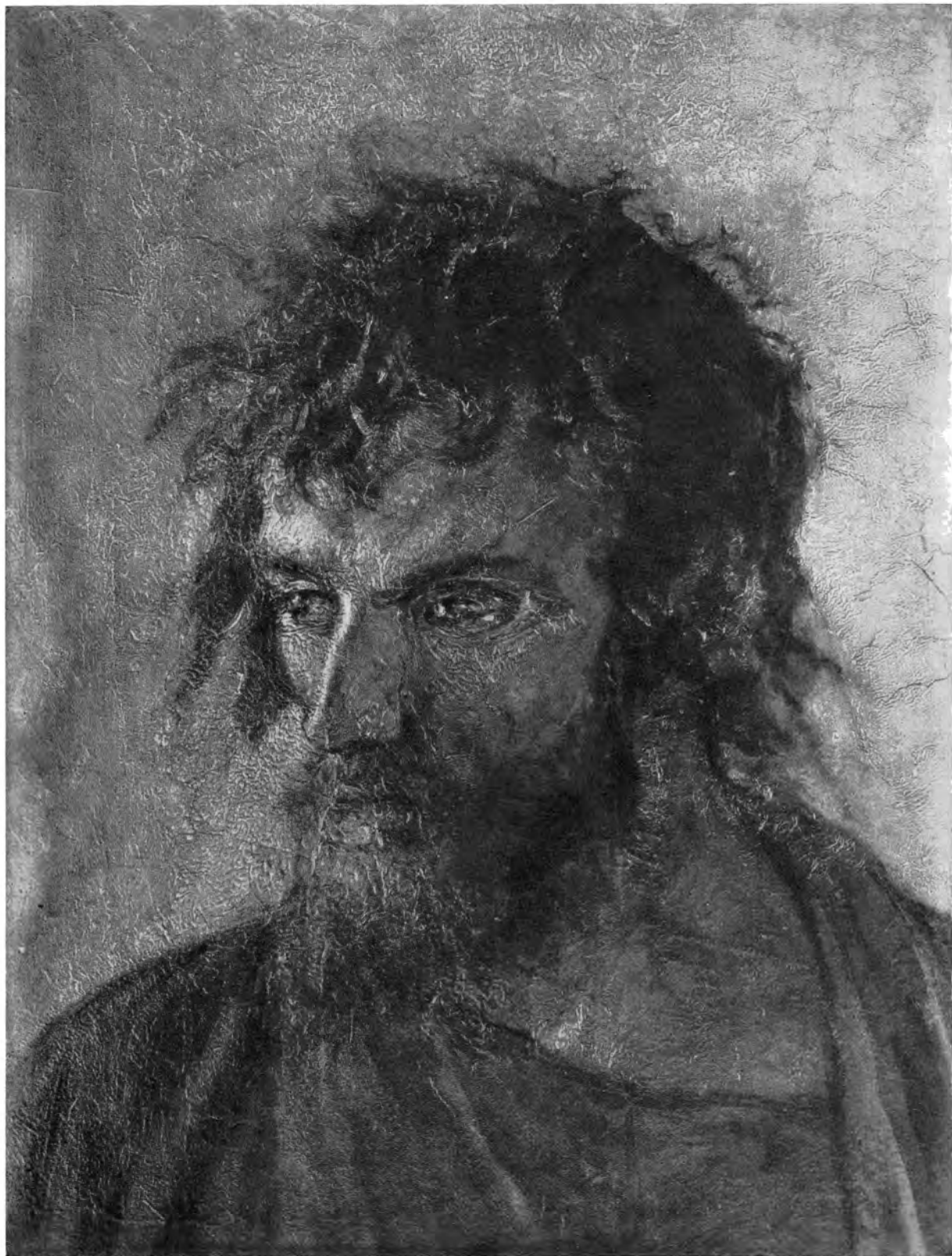
53. Н. Н. Г. Живопись. 1859



54. Н. Н. Ге. Возвращение с погребения Христа. 1859

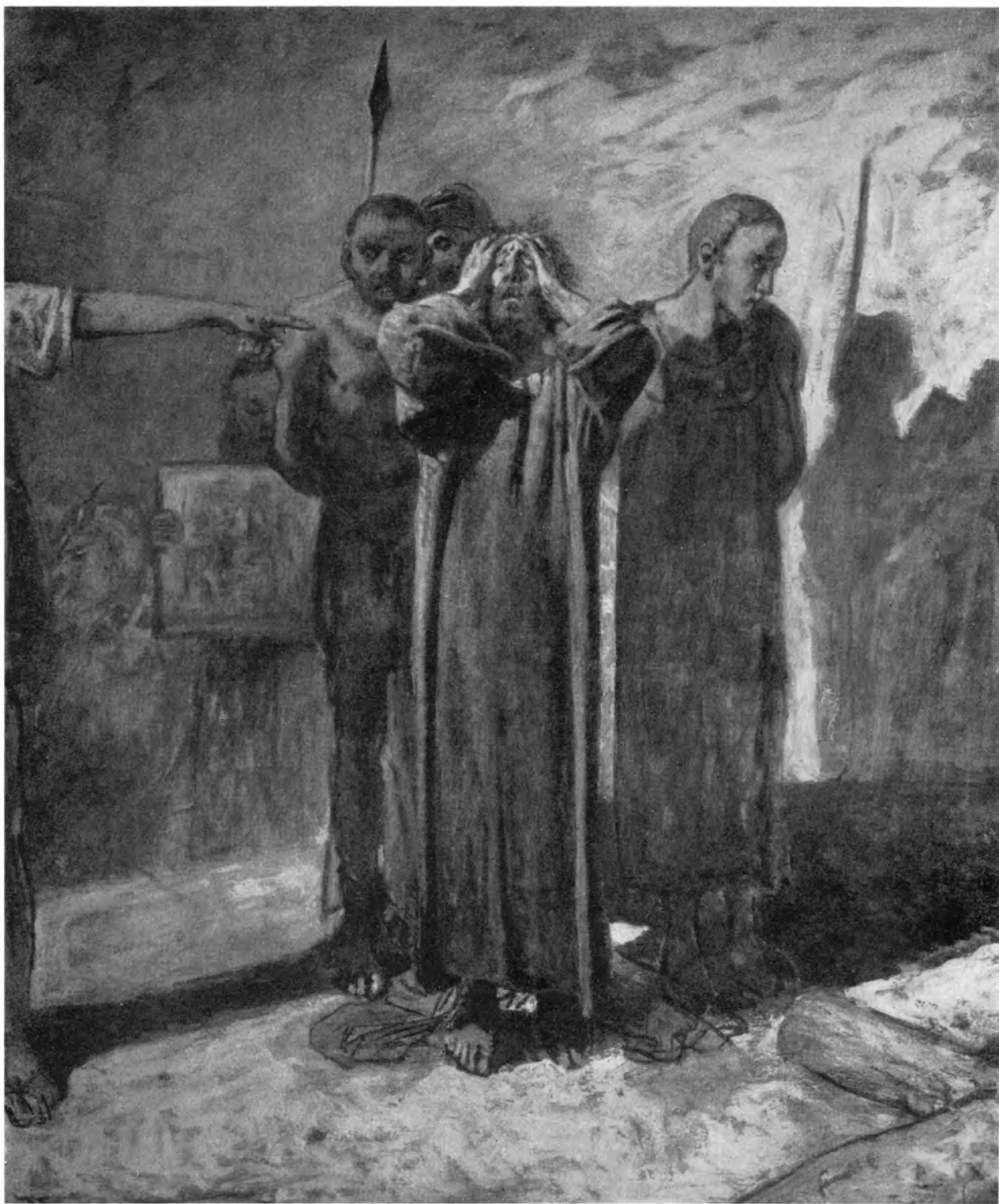


55. П. Н. Ге. Что есть истина? Деталь. 1890

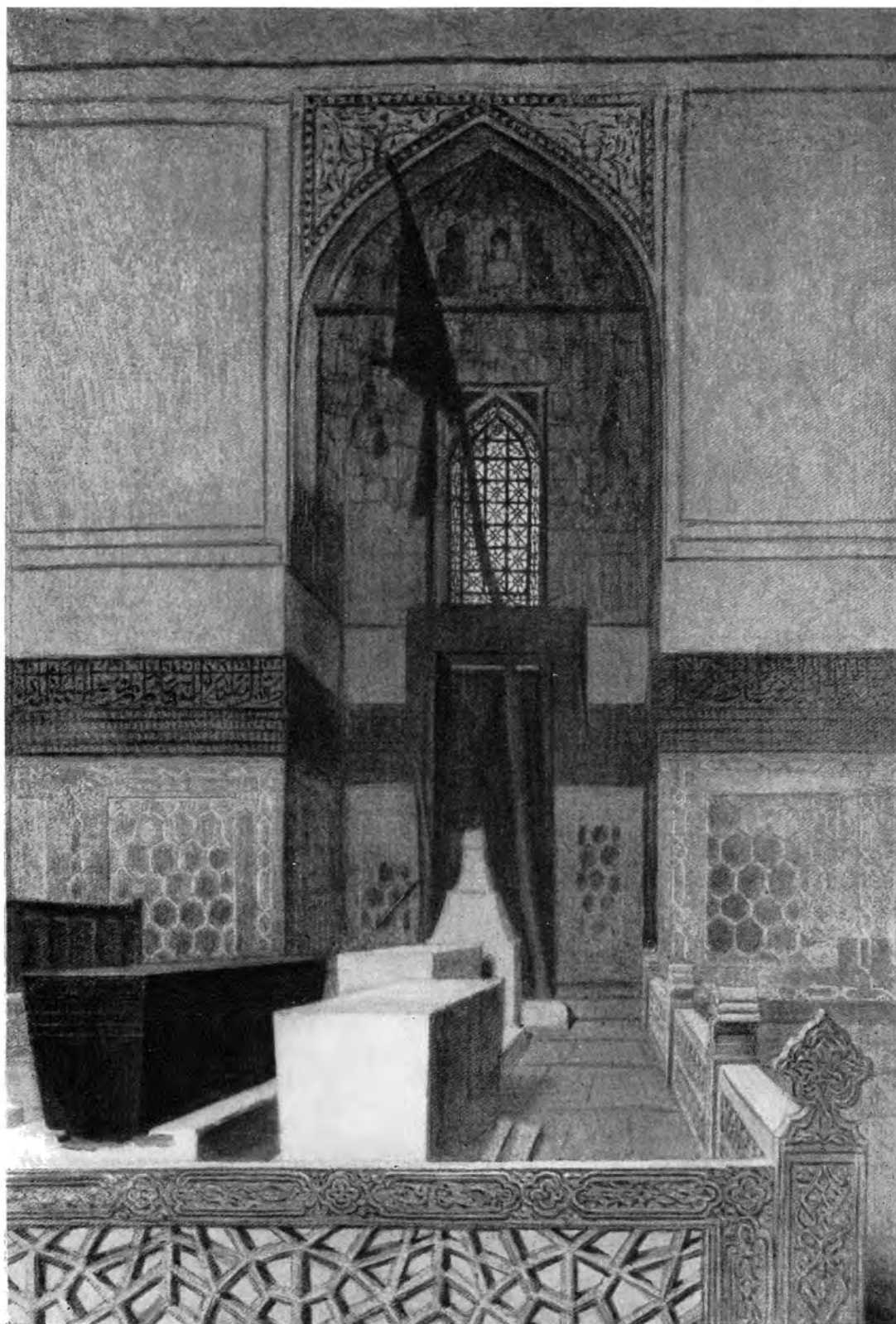


56. Н. Н. Ге. Что есть истина? Деталь. 1890

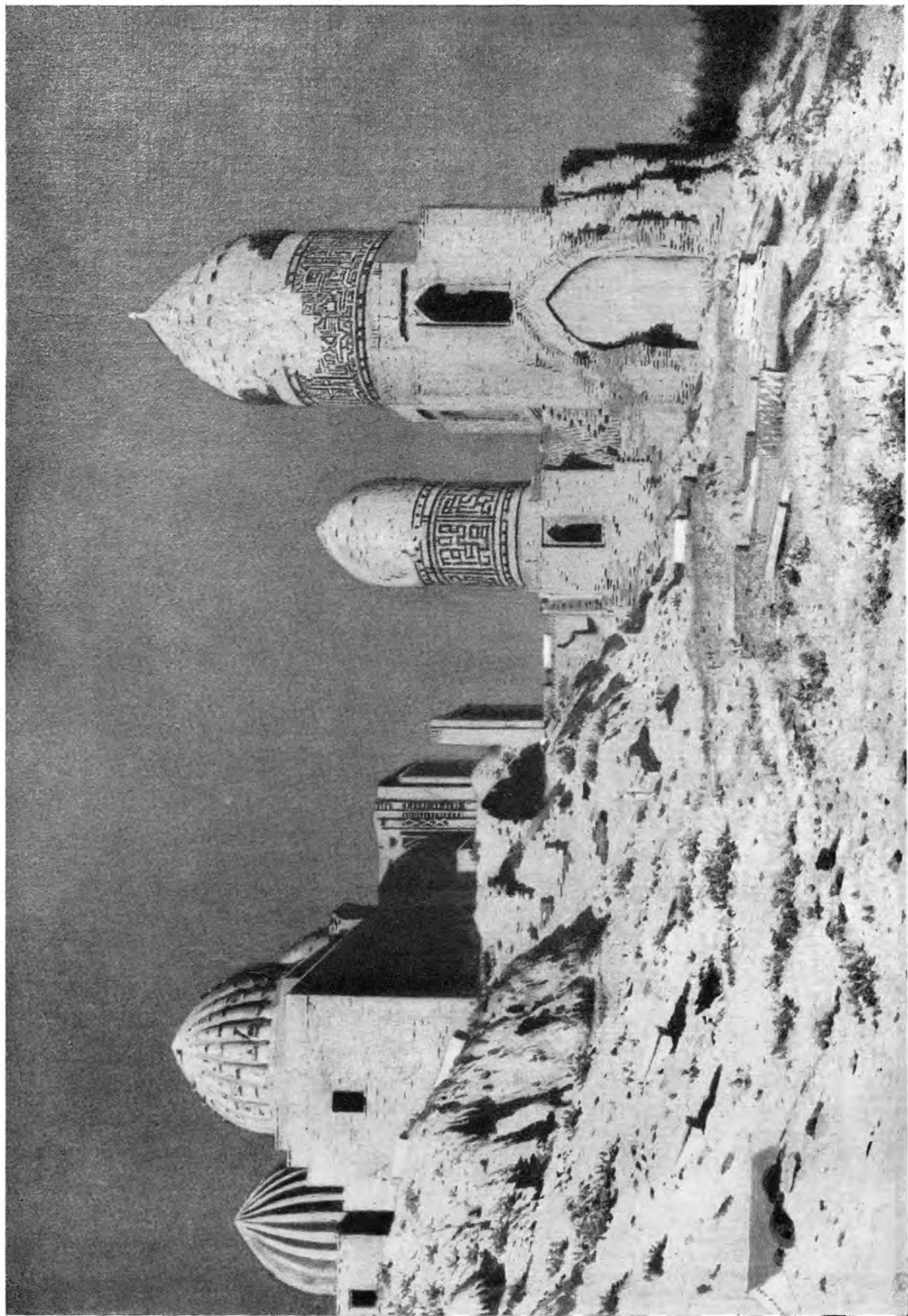




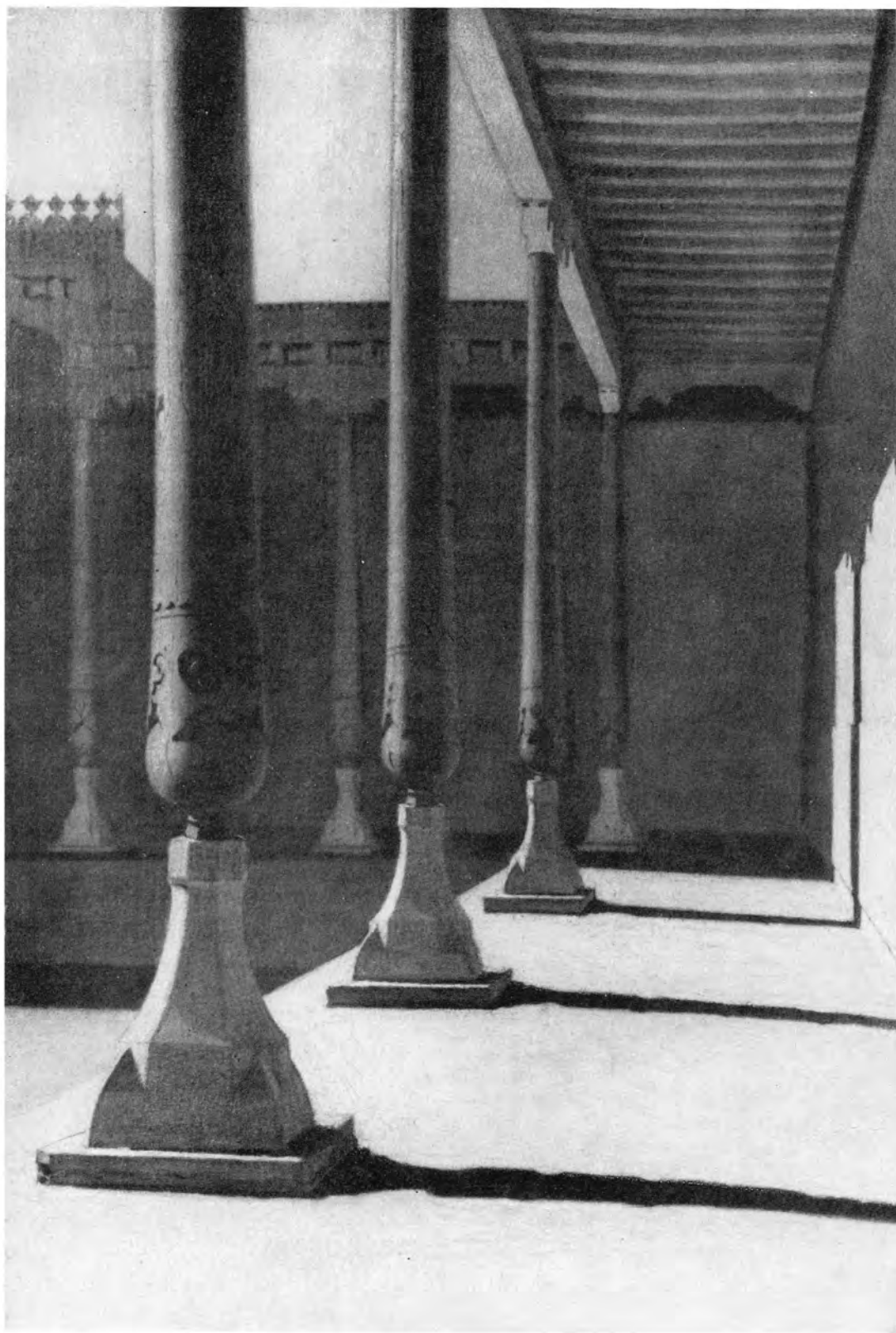
58. Н. Н. Ге. Голгофа. 1892



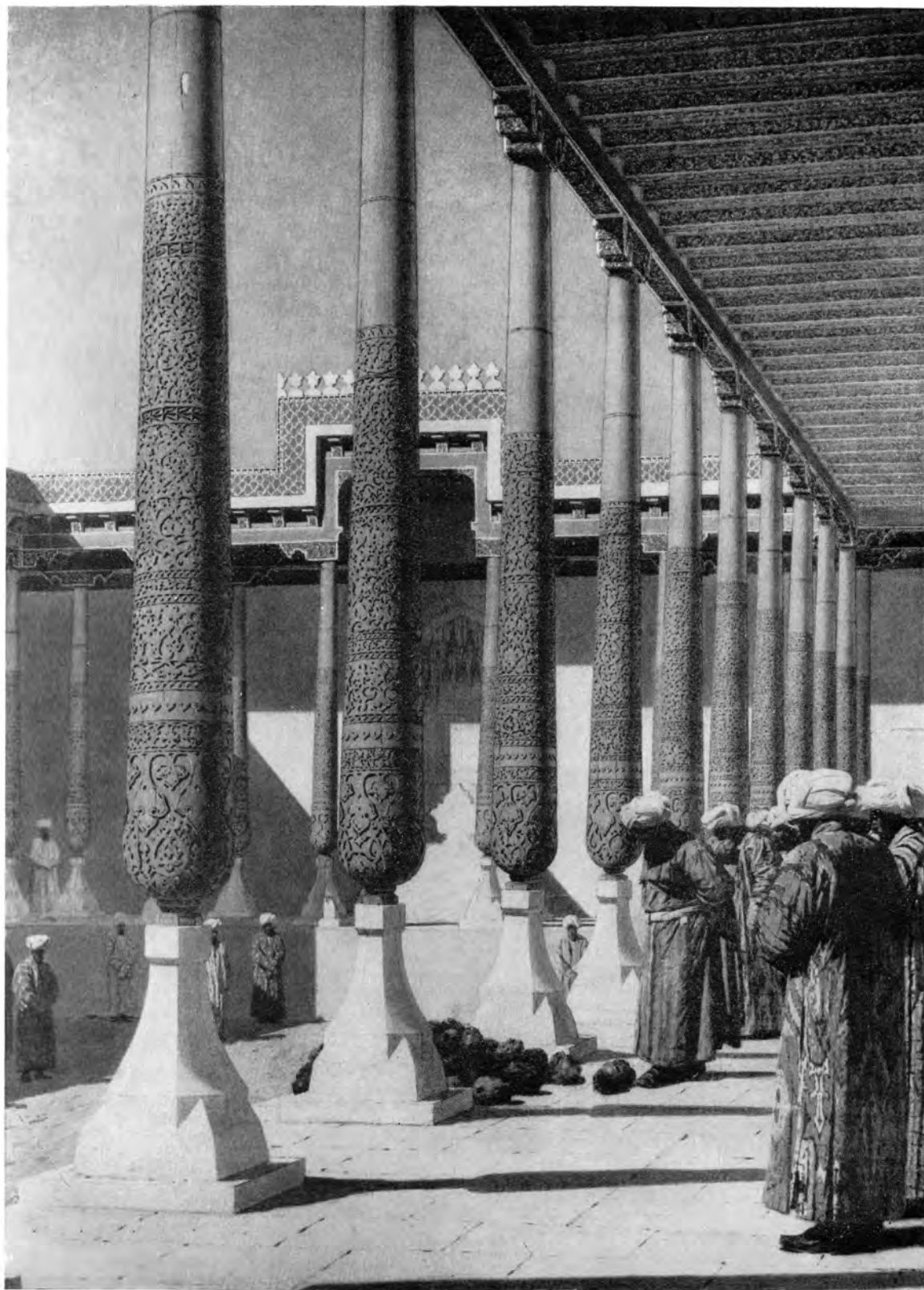
59. В. В. Верещагин. Нефритовое надгробие над могилой Тимура в мавзолее Гур-Эмир



69. В. В. Верещагин. Угол мавзолея Гур-Эмир



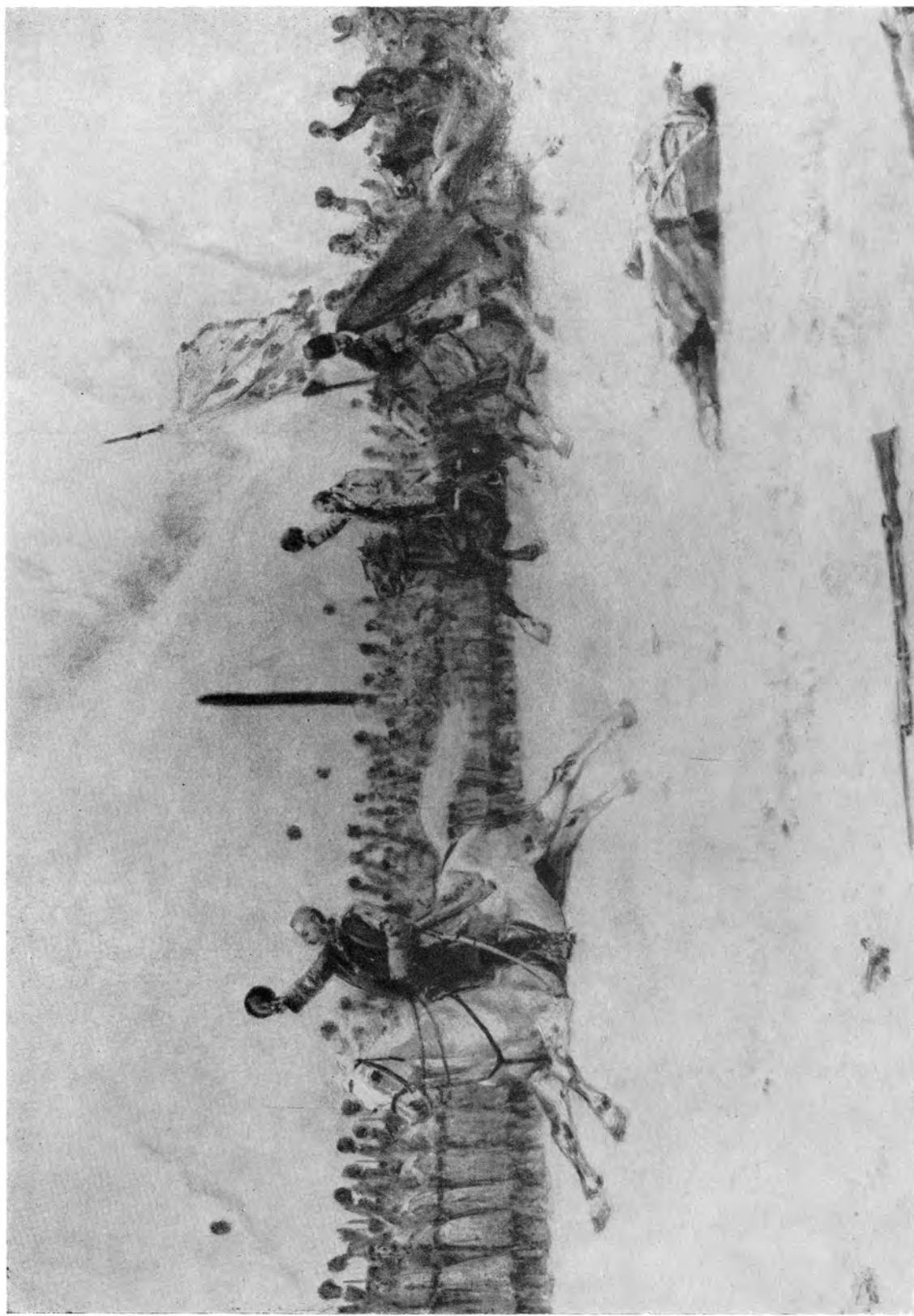
61. В. В. Верещагин. Галерея дворца в Самарканде. Этюд



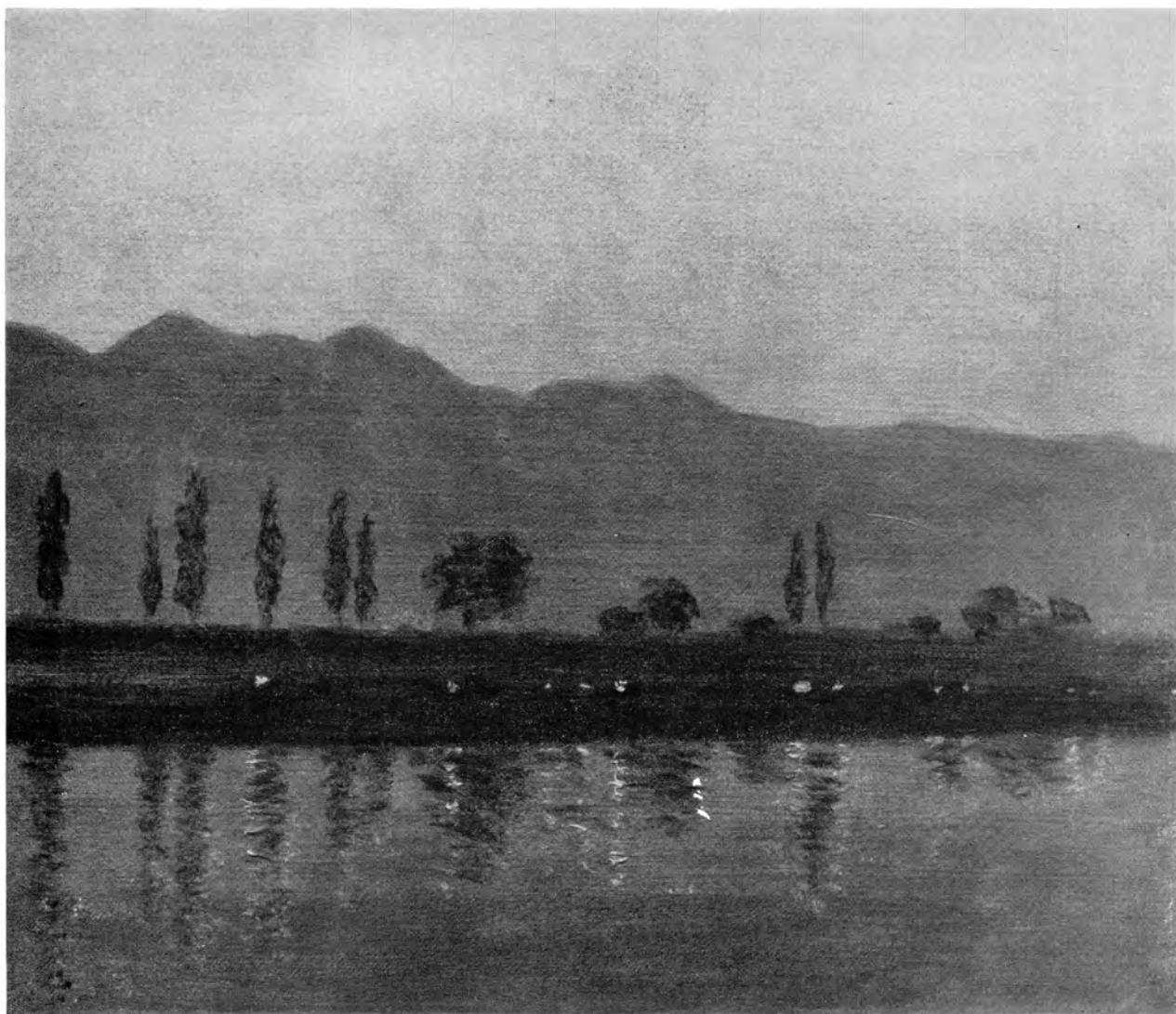
62. В. В. Верещагин. Представляют трофеи



63. В. В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. Деталь



64. В. В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. Деталь



65. В. В. Верещагин. Ночь на реке Кашмире.

Большим достоинством Перова было усиление выразительности картин характером их колорита. Передаче беспросветной действительности соответствуют мрачные серые краски в картинах «Проводы покойника», «У последнего кабака», «Утопленница». Иногда господство чисто локального понимания цвета вело к пестроте («Приезд гувернантки в купеческий дом», «Никита Пустосвят» и др.).

В небольших картинах первого периода, преимущественно сатирического содержания, Перов пишет тщательно, сухо, мелкими малозаметными мазками, кроющими красками и малопрозрачными лессировками. Это позволяло ему передавать типичность лиц даже при маленьком размере фигур, тщательно выделять окружающие детали, связанные с содержанием картины. Перов при этом не увлекается, подобно Федотову, красотой материала отдельных предметов, не стремится к их иллюзорной передаче, не обобщает, но скорее «рисует», чем «пишет» детали. Позднее, в больших вещах, краска становится корпуснее, мазок — порой крупней и рельефней. Появляется стремление использовать фактуру-мазок как средство характеристики персонажей: передать гладкость кожи ребенка, морщины старика, подчеркнуть первоплановые детали. К более сложным колористическим задачам и их техническому выполнению Перов обычно не стремился. Одна из лучших картин Перова по колориту — «Проводы покойника» — является исключением.

Большинство своих произведений Перов выполняет на холсте. Маленькие тщательно исполненные вещи и эскизы, возможно, под влиянием Мейсонье, которого он изучал в Париже, Перов иногда пишет на дереве¹. Доски, видимо, покупались Перовым в подготовленном виде. Дубовая доска картины «Приезд гувернантки в купеческий дом» грунтована, закрашена с оборота серой краской и имеет ярлык английской фабрики Винзор и Ньютон. Для мелких эскизов и этюдов Перов сперва в виде исключения («Итальянка», 1864), а затем все чаще использует картон и бумагу².

Холсты Перова обычно средней, реже мелкой зернистости, во второй половине деятельности чаще саржевого плетения.

Грунты обычно фабричные, нетонированные, в том числе в копии с Ван-Дейка в виде исключения тонированные светлой охрой; в «Приезде гувернантки» — розоватый. Встречается грунт и со своеобразной искусственной зернистостью, напоминающей торцевание.

Краски Перова обычно не очень жидки, и избыток масла, хотя и встречается, но не часто, носит местный характер, главным образом в коричневых тонах. В виде исключения Перов прибавлял к краскам лак³. В копии с Ван-Дейка в коричневых тонах применен асфальт. Небольшая примесь этой краски, которая дала меньше повреждений, встречается и на некоторых других вещах («Странник», 1870, ГТГ).

¹ Картины Третьяковской галереи «Шарманщик» (1863), «Гитарист бобыль» (1865), «Приезд гувернантки в купеческий дом» и «Чистый понедельник» (1866), «Учитель рисования» (1867), «К Троице-Сергию» (1869) и даже исполненный почти в натуральную величину «Фомушка-сыч» (1868).

² Эскизы «Вечер в великую субботу», «Опахивание села» (1869), «Пластуны под Севастополем» (1874), «Рыбная ловля острогой», эскиз «Снегурочки», «Иван-царевич на сером волке», «Портрет неизвестного» (1879), «Возвращение крестьян с похорон зимою» (1880) (все находятся в ГТГ).

³ «Шарманщик», «Проводы покойника», «Христос и мать божья у житейского моря», копия с «Гитариста» Тропинина и «Портрета Ван-Дейка» (все находятся в ГТГ) и другие.

При чисто локальном понимании цвета краски в ранней картине Перова «Проповедь в селе» (1861, ГТГ) несколько пестры и недостаточно объединены. В картине «Крестный ход на пасхе», напротив, преобладает серый колорит, что усиливает впечатление неприглядности изображаемой действительности. Чуть сильнее акцентированы корпусные прописки земли на переднем плане, местами и не в светах. Тщательные повторные прописки передают внимательно подмеченные детали: мех полушубка, узор ризы, строение дерева бревен дома, но часто локальное понимание цвета и его однообразие мешает передать материал парчи и дерева. Лица персонажей индивидуальны и выразительны, но почти однотонны по цвету. В пейзаже отсутствует правильная градация планов; тона не становятся светлее и холоднее вдаль. Небо, по существу, не написано, а закрашено однообразной крошечной серой краской, отчего пейзаж производит плоскостное, условное впечатление декорационного задника.

Поездка за границу, в частности попытка изучения Мейсонье¹, мало отразилась на творчестве Перова, но все же привела к большему вниманию к колориту и технике. Это наиболее заметно в одной из лучших его вещей «Проводы покойника» (1865, ГТГ; илл. 50). Очень выразительно переданы в картине убитая горем крестьянка и прижавшиеся к ней дети. Лессировки по белильной корпусной подготовке облаков создают впечатление пронизывающего их света, усиливают ощущение легкости и пространственности, чего недоставало в написании неба в картине «Крестный ход». Это вносит разнообразие в общую серенькую гамму, соответствующую трагическому содержанию картины. Центральные фигуры в светах светлее неба, что бывает при проникновении солнечных лучей между туч и невозможно при ровном сером небе.

В пейзаже много настроения, гармонирующего с содержанием вещи, а его серенькие тона не лишены прозрачности и некоторого разнообразия оттенков, достигнутых более сложной техникой. В противоположность ранним вещам Перова снег на переднем плане и освещенные облака нижней части неба написаны корпусно, более свободными рельефными мазками, а сверху пройдены легкими прозрачными лессировками на лаке. Но дальняя часть пейзажа у горизонта, под просветами облаков, в полном противоречии с тем, что можно наблюдать в действительности, темнее, чем ближняя под темными тучами. К счастью, эти ошибки познаются скорее умозрительно, чем бросаются в глаза с первого взгляда, и поэтому не портят общего впечатления.

После крупной по размеру, но тщательно и сухо написанной «Тройки» (1866, ГТГ) в маленьких, исполненных на дереве картинах «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866, ГТГ), «Чистый понедельник» (1866, ГТГ) и особенно «Учитель рисования» (1864, ГТГ), Перов возвращается к более тщательной технике ранних работ. Остается и излишняя четкость контуров. Однако краски стали несколько тоньше, заметнее противопоставление мелких корпусных прописок более тонким и прозрачным лессировкам, через некоторые места просвечивает светлый грунт. В картине «Чистый понедельник» отсутствие изменения оттенка цвета здания в глубине мешает создать впечатление пространства и воздуха.

В «Приезде гувернантки» тональному объединению несколько пестрых красок не помог и тонированный розовый грунт, зато этим еще сильнее подчеркнуто безвкусице купеческой обстановки.

¹ См.: А. А. Федоров-Давыдов, В. Г. Перов, стр. 90.

В картине «Утопленница» (1867, ГТГ) серо-лиловатый силуэт Кремля за рекой с поднимающимся туманом, так же как золотистые оттенки неба на заре, не только создают настроение, но относительно верны по тону и являются максимальным приближением Перова к передаче пространства. Если вода и не совсем убедительно передана, то она не отвлекает внимания от главного. Остальное написано преимущественно в серых и коричневых тонах с обычным локальным пониманием цвета. Передано различие бледного лица покойницы с серыми тенями и румяным лицом полицейского. Картина написана корпусно, скорее тонко, с усилением корпусности в наиболее сильных световых пятнах и к переднему плану (местами и в темных тонах).

«Последний кабаk у заставы» (1868, ГТГ; илл. 51) — одна из лучших вещей Перова по выразительности, единству настроения сюжета и пейзажа и более разнообразной и совершенной технике. Картина написана на саржевом холсте; небо и снег — корпусно. Здание, сани и лошади исполнены повторными лессировками, темно-коричневыми и кроющими прописками серым по коричневатой лессировочной подготовке. Лессировки на лаке по светлой корпусной подготовке оранжевым и красным хорошо передают светящиеся окна, а оранжевым, лимонно-желтым, серым и зеленоватым — вечернее небо у горизонта. Примесь лака в повторных корпусных и лессировочных прописках снега усиливает разнообразие оттенков. Жидкое полукроющее письмо передает силуэт башен заставы на фоне неба. Облачное небо, тусклый свет догорающего заката с темными зданиями с понуро сидящей женщиной в санях с таким совершенством схвачены художником, что создают незабываемое впечатление тоски и безнадежности... Благодаря этому не сразу замечаешь обычные ошибки Перова в передаче воздушной перспективы: башни в глубине не кажутся «легче» здания кабака, написанного плотнее в глубине, чем на первом плане; дорога не светлеет, не теряется в тумане и поэтому не уходит вдаль.

Незаконченные картины Перова «Приезд институтки к слепому отцу» (ГТГ; илл. 52) и «Спор о вере» (ГРМ) позволяют судить о последовательности работы художника над своими произведениями.

В первой из них лица главных персонажей почти закончены, некоторые части остались в подмалевке, часть фигур только нарисована и грунт не закрашен вовсе. Обе картины написаны на плотном «торцованном» и слегка тонированном или, вернее, потемневшем грунте, первая на мелком, вторая на среднем саржевом холсте. Несколько схематический контурный рисунок первой картины, видимо, переведен. Затем идет лессировочная подготовка коричневой краской. Детали и тени ответственных мест исполнены лессировками тонкой кистью по общему кроющему светло-телесному тону. В остальном работа также идет от основного тона к повторным лессировкам теней и корпусным пропискам светов. Технически наиболее удачны полукроющие прописки светов плисового халата, такого же, как у купца на картине («Приезд гувернантки в купеческий дом»), и корпусные в бликах клеенки кресла, хорошо передающие материал. Мелкие мазочки в трактовке лиц сравнительно четки, а цвет их не одинаков. Заметны переделки неоконченного рукава девушки. В светах дерева часов и волос девушки мутные прописки. В основном волосы и дерево часов исполнены лессировками *à la prima*, но столь массивными, что грунт едва просвечивает, поэтому у Перова, в противоположность мастерам первой половины XIX века, этот прием не достигает иллюзорности передачи материала. В целом красочный слой тонок, ровен, малопрозрачен и несколько безразличен.

В «Споре о вере» лессировочный подмалевок серой и желтовато-коричневой краской использован только в тенях. Рисунок сделан коричневой краской кистью по едва заметному, возможно, стертому рисунку карандашом. Тонкими лессировочными мазками переданы вьющиеся волосы. Мельчайшими, но довольно четкими светлыми и темными мазочками удачно, без сухой выписки, исполнены очки.

Способность Перова уловить индивидуальные и типовые особенности человека, передать его характер, естественно, должны были помочь ему в создании галереи портретов современников. В них в качестве средства достигнуть нужного впечатления постепенно начинает играть роль и техника.

Исполненные в натуральную величину «Фомушка-сыч» (1868, ГТГ) и «Странник» (1870, ГТГ) носят уже полужанровый полупортретный характер. Техника изменяется: вместо ровной поверхности появляются рельефные корпусные прописки густой краской, положенные жесткой кистью, первоначально в светлых, а затем в деталях переднего плана и в темных тонах. Фактура становится выразительнее, мазок заметнее, прежняя сухость постепенно исчезает. Зато при больших размерах становится заметнее один из основных недостатков Перова — однообразие телесного тона лица и рук.

Таким однообразием цвета, напоминающего тоном слоновую кость, отличаются «Автопортрет», «Старушка» (ГТГ), «Фомушка-сыч» и др., но зато поверхность перестала быть однообразной — массивным лессировкам фона и написания теневых частей противопоставлены рельефные корпусные прописки световых деталей лица.

Собко в биографии Перова¹ пишет, что, готовясь к портрету Борисовского, художник скопировал несколько голов со старых мастеров — Ван-Дейка, Веласкеса, Креспи и «Гитариста» Тропинина. Федоров-Давыдов считает, что «Перов учился у этих мастеров, конечно, не столько их колориту, основа которого была ему чужда, сколько композиции»². Колорит и техника старых мастеров действительно чужды Перову, но чужда и их композиция. Работа над копиями помогает Перову преодолеть однообразие колорита и бедность технических приемов. Не передавая всей сложности техники оригиналов, копии Перова, особенно с «Гитариста» Тропинина, богаче оттенками и сложнее по технике, чем оригинальные портреты Перова раннего периода. В работе над копиями художник шире применяет лессировки, иногда по корпусной подготовке; лессировки становятся прозрачнее и сильнее контрастируют более массивными корпусными прописками светов.

При некотором их видоизменении эти более разнообразные приемы техники заметны в портрете В. В. Безсонова (1869, ГТГ). Красочный слой портрета в целом довольно тонок. В тенях лица и рук применены сравнительно прозрачные лессировки. Света лба, белой манишки и манжет написаны корпусно, рельефным мазком и кое-где сверху пройдены легкими лессировками, достигая известного разнообразия оттенков, несвойственного большинству других портретов Перова.

В портрете А. Н. Островского (1871, ГТГ) прозрачные лессировки, а с этим и разнообразие оттенков исчезли. Выразительность более массивных корпусных прописок густой краской, положенных жесткой щетинной кистью, усилилась, и это помогло передать характерный облик писателя.

¹ См.: А. Н. Собко, В. Г. Перов, стр. 41.

² А. А. Федоров-Давыдов, В. Г. Перов, стр. 63.

Несколько красочнее портрет купца И. С. Камынина (1872, ГТГ). Голубоватые прописки выделяют жилы рук, общая коричневая гамма оживляется ярким пятнышком киноварно-красной ленты медали. Густая краска энергично лепит света лица; легкие, сходящие на нет мазки хорошо передают седую бороду.

В портрете Ф. М. Достоевского (1872, ГТГ), в обычном общем «костяном» тоне заметны розоватые оттенки век усталых глаз, уха и губ. Повторные лессировки полутеней подчеркивают мешки под глазами, впалые щеки. Более массивные корпусные прописки светов высокого лба с выступающими надбровными дугами, скул, носа и рук выделяются из общего тонкого письма портрета, не скрывающего строение холста. Рыжеватая борода написана массивными лессировками, отдельные волоски процарапаны по сырому. Не отличаясь виртуозностью, техника удачно использована в целях достижения психологической выразительности, серьезного, вдумчивого портрета писателя. Серо-коричневая гамма слегка оживляется красным узором черного галстука.

В картинах «Птицелов» (1869, ГТГ), «Охотники на привале» (1871, ГТГ), «Рыболов» (1871, ГТГ) и «Голубятник» (1874, ГТГ), вызвавших восторги современников, особенно заметна слабая сторона Перова как живописца: однообразие колорита, малоубедительная передача пространства. Передача природы, работа на пленере требовали умения «видеть»: чувство цвета мало свойственно Перову. В таких картинах в противоположность «Крестному ходу» это уже мешает полноте выражения содержания картин, изображающих живую связь человека с природой, что требовало большого умения в ее передаче. Зато в этих картинах вполне проявилось мастерство Перова как физиономиста; для чего использована техника. Четкие корпусные мазки густой краски в лице старика в «Птицеловах» контрастируют с более мягкой трактовкой лица мальчика. Удачны с точки зрения живописи охотничьи трофеи — дичь в картине «Охотники на привале». Типично значительное усиление корпусности в трактовке деталей переднего плана, местами и в темном.

Из поздних вещей глубже других по содержанию и лучше по трактовке пейзажа навеянная романом И. С. Тургенева «Отцы и дети» маленькая картинка «Старики родители на могиле сына» (1874, ГТГ). Помимо обычной выразительности фигур осенний пейзаж красочнее и полон настроения. Перекрывающие одна другую прописки охрой, зеленым, оранжевым, рыжим и коричневым передают осеннюю листву; лессировки зеленым и коричневым и кроющие желтоватые мазки-штрихи по подготовке охрой — трава с ее отдельными былинками; лессировки по белому — просветы голубого неба и тени легких облаков. Нет обычной для Перова монотонности, а некоторый недостаток тонального объединения в маленькой вещи не слишком бросается в глаза. Сравнительно темная сине-серая полоса на горизонте создает впечатление дальнего леса. Мелкие мазочки сохраняют четкость и выразительность.

Существует предание, что пейзаж некоторых картин Перова написан его другом А. К. Саврасовым. Их роднит наличие «настроения» в пейзаже и выбор типично-русских мотивов, в остальном же они противоположны друг другу. Красочность пейзажей Саврасова, его внимание к свету и разворачиванию планов совершенно несвойственны картинам Перова и делают участие в них Саврасова мало вероятным. Относительно близко оба художника трактуют лишь талый снег (сравните «Проводы покойника» Перова и «Оттепель» Саврасова).

Современники справедливо отмечали, что картина Перова «Пластуны под Севастополем» (1874, Киевский музей русского искусства) «даже не черная, а какая-то ваксеная».

Огромное не вполне законченное полотно «Никита Пустосвят» (1889, ГТГ) технически академично и малоинтересно; никакой попытки согласовать технику с большим размером картины не заметно.

Сохранность картин Перова для почти столетней давности удовлетворительна. Лучшее всего сохранились тонко написанные вещи на дереве и бумаге. Хорошую сохранность имеют и некоторые портреты, например Ф. М. Достоевского и В. Н. Даля (ГТГ). Изредка крупный «жесткий» кракелюр вызван механическим воздействием на недостаточно эластичный грунт и красочный слой с примесью лака — «Савуяр» (1863—1864), «Гитарист» (ГТГ). Чаще встречается кракелюр, связанный с процессом высыхания масляного красочного слоя при избытке масла или повторных прописках по полусырому. Обычно это кракелюр с расхождением бортов в коричневых тонах («У последнего кабака», «Охотники на привале», портрет Тургенева, «Пластуны под Севастополем»), но иногда и в других цветах, главным образом по повторным пропискам («Проводы покойника»). В копии с Ван-Дейка кракелюр-разрывы вызваны применением асфальта. Изредка встречается намечающееся сседание красочного слоя («Проповедь в селе»). Кракелюр, идущий от грунта, можно отметить на картине «Рыболов». Связь краски с грунтом хорошая и утраты обычно вызваны механическими причинами (смятость, сбины). Осыпи по кракелюру имеются на картине «Голубятник» (1874, ГТГ). Значительное количество осыпей имеет так же картина Перова «Никита Пустосвят».

Перов многие годы был профессором Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, но в воспоминаниях о нем, как о педагоге, никаких данных о методах его преподавания с чисто профессиональной стороны нет. Некоторые косвенные заключения можно сделать лишь на основании критики им своих учителей.

Другие художники «критического реализма», товарищи и ученики В. Г. Перова по Училищу живописи, ваяния и зодчества, идут по одному пути с ним. У каждого из них, естественно, свой оригинальный «почерк», но принципиально это почти одно и то же: господство локального понимания цвета, тщательная выписка деталей аксессуаров без большого умения передать их материал, недостаточное внимание к передаче света и воздуха, особенно заметные, когда действие картины происходит на открытом воздухе. Совершенно естественно, что это преодолевается раньше в этюдах, написанных с натуры, где такие ошибки, как затенение предметов со стороны, направленной к источнику света с одной и той же стороны, невозможны, отчего еще на заре реализма предостерегал Ченини и что имеет место в «Трапезной» (ГРМ) Перова. Характерно также преобладание кроющих красок, постепенный путь от тщательной, суховатой манеры к относительно большей свободе и выразительности мазка. Эти особенности свойственны почти всем типично «передвижническим» жанровым произведениям, многие из которых были исполнены задолго до возникновения Товарищества передвижных художественных выставок и сохраняются в них еще и тогда, когда И. Е. Репин и В. И. Суриков уже сказали свое «новое слово». Сухо, преимущественно тонкой кроющей краской написаны небольшие вещи Л. И. Соломаткина, А. Л. Юшанова, А. В. Неврева, Ф. С. Журавлева и А. И. Корзухина.

В большой картине «Неравный брак» (1862, ГТГ) В. В. Пукирев пытается несколько разнообразить фактуру, сопоставляя жидкое письмо большей части картины и тщательную выписку лиц со сравнительно рельефными корпусными прописками деталей аксессуаров.

Сухость исполнения более ранних картин у И. М. Прянишникова в поздней картине «Конец охоты» сменяется некоторой свободой мазка. Сравнительно плотная краска вместо прозрачных лессировок мешает Г. Г. Мясоедову в «Чтении манифеста 21 февраля 1861 г.» (ГТГ) и В. М. Максиму в «Приходе колдуна на свадьбу» (ГТГ) придать глубину затененному пространству. При недостатке внимания к световым и цветовым отношениям нет ощущения пленера, воздуха, солнца или влажности, пасмурного дня ни в «Привале арестантов» В. А. Якоби (ГТГ), ни в «Рабочих на железной дороге» К. А. Савицкого (ГТГ) с их слишком черными тенями. Светлы, но условны кроющие краски удачной по типам, обстановке и настроению популярной картины В. М. Максимова «Все в прошлом» (1889, ГТГ), А. И. Корзухин тщательно выписывает турецкий узор шали в картине «Перед исповедью» (1877, ГТГ), но в целом не вполне передает материал аксессуаров и глубину пространства церкви.

Во многом характерен В. Е. Маковский (1846—1920). Относительно глубокая социальная тематика все более переходит у него в безобидные смешные типы и сценки. Его больше интересует передача материала там, где это помогает подчеркнуть классовые различия персонажей: протирки коричневым и едва заметные штрихи-мазочки серым и темно-коричневым передают нежный мех шубы барыни — «Посещение бедных» (1847, ГТГ) и несколько более грубый мех шубы ее лакея; передан шелковый материал рясы священника в «Приемной у доктора» (1870). Одновременно плотные прописки вместо контраста удара блика и лессировок передают скорее объем и форму, чем материал дерева точеных ножек стола в «Оправданной» (1882, ГТГ). В более поздних картинах В. Маковский добивается убедительной передачи света и воздуха. Если в «Игре в бабки» (1870, ГТГ) пленера еще нет, то в «Объяснении» (1889—1891, ГТГ) хорошо передан падающий из окна свет. Разнообразие холодных и теплых оттенков теней и полутеней белого кителя далеко от чисто локального понимания цвета в недавнем прошлом.

ТЕХНИКА Н. Н. ГЕ (1831—1894)

Н. Н. Ге пишет про свои гимназические годы (1841—1847): «Моя жизнь раскололась надвое. Одна половина — это был мой внутренний мир, моя вера в добро, любовь, правду, знание, сюда же я отношу и искусство... Другая — исполнение каких-то обязанностей, навязанных мне»¹. В письме, написанном в сентябре 1882 года к Т. Л. Толстой, он пишет: «Заботьтесь и о форме, но больше всего о том, что выскажется в форме. Все искусство — в содержании»². Специальных высказываний относительно живописи у Ге почти нет, известно лишь его презрение к «ремесленничеству». Во все периоды творчества для него характерно психологическое использование противопоставления света и тени как выражения борьбы двух начал (добра и зла).

¹ В. Дмитриев, Н. Н. Ге. — Отдельный оттиск «Аполлона», 1913, стр. 11.

² В. В. Стасов, Н. Н. Ге, М., 1904, стр. 370.

В ранний период, до середины 60-х годов, Ге пишет картины на холсте, а этюды и эскизы, подобно К. П. Брюллову и особенно А. А. Иванову,—обычно на бумаге. Позднее Ге пишет почти исключительно на холсте, выбор холста у него, однако, случаен. Небольшой по размеру (34,6×52) эскиз «Христос в синагоге» (1868, ГТГ) написан на сравнительно грубом саржевом холсте с плотным «торцованным грунтом», а такие большие иногда очень корпусно написанные картины, как «Что есть истина?» (1890, ГТГ), «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874, ГТГ), «Суд синедриона» (1892, ГТГ),—на тонком холсте. Количество произведений, исполненных на среднем и мелком холсте, приблизительно одинаково. Применение крупного холста сравнительно редко, но в таком монументальном произведении, как «Голгофа» (1892), не случайно. Грунт обычно тонкий, реже средний и в виде исключения—плотный; в отдельных случаях Ге применяет малораспространенный во второй половине XIX века слегка тонированный грунт желтоватого цвета.

Примесь к краскам лака встречается у Ге редко и лишь в ранних вещах. Признаки избытка или плохого качества масла, кроме раннего периода, довольно часто заметны. Чрезвычайно характерным и губительным для сохранности картин Ге является широкое применение им краски асфальт, очень подходящей для передачи пространственного глубокого мрака.

Ге с большой теплотой вспоминал о годах учения в Академии. В это время в ней были еще живы воспоминания о методах преподавания К. П. Брюллова. Незаконченный портрет Брюллова графини Самойловой помог Ге справиться со своим первым этюдом. «В портрете рука была только проложена в один раз,—вспоминает Ге,—я все понял сразу: все, все раскрылось... Жду утра, бегу в класс и сразу подмалевываю весь этюд. Кто-то из товарищей сзади подошел и сострил: «Он настоящий Брюллов». Но я не обиделся, я был вне себя от радости»¹. «Брюллов ввел у нас живой рисунок, то есть поглощение всех частей общей формой...»². Ге преувеличивает реализм Брюллова, но в целом действительно сумел увидеть то, что в Брюллове было наиболее выдающимся.

Эскизы Ге к программе на медаль «Саул у Аэндорской волшебницы» (ГРМ) написаны свободно, эскизно, жидкой, видимо, разбавленной лаком краской с широким применением лессировок *à la prima* или по тонкой корпусной подготовке и с энергичными корпусными прописками в светах, кое-где в полутонах тронутыми легкими повторными лессировками.

Картина «Саул у Аэндорской волшебницы» (1859, ГРМ) также написана сравнительно жидко, спокойным академичным идущим по форме мазком с эффектными контрастами освещения, подчеркнутыми массивными корпусными ударами на бликах белков глаз, панциря и меча. Но в обобщенности форм, выразительности лица призрака, в сочетании белого с жемчужно-серым и лиловым, в крупных складках его одежды вместо локального понимания цвета уже чувствуются самостоятельные искания.

Почти все эскизы Ге написаны на бумаге. В них обычно нет академического темного коричневого общего тона, определяемого коричневой подготовкой, ни локальных

¹ В. В. Стасов, Н. Н. Ге, стр. 52.

² Там же, стр. 58.

красок. Напротив, есть преобладание светлой холодной тональности (два эскиза «Смерть Виргинии», 1854—1858, ГТГ) или дано эффектное сопоставление света и мрака («Любовь весталки», 1857—1858, ГТГ).

Эскизы написаны свободно, но в основном очень тонко. Как и А. А. Иванов, Ге широко использует лессировки *à la prima*, но пишет менее жидкой краской, более жесткой кистью, по следам щетинок которой сильнее просвечивает бумага; мазки благодаря этому получают большую четкость и экспрессивность. В светах относительно больше корпусных прописок («Смерть Виргинии», Киевский музей русского искусства). Иногда же, как в «Смерти Камиллы», краска становится жиже, видимо разбавлена лаком, свободные мазки представляют более слитные пятна.

Пейзажные этюды Ге пишет в этот период почти в той же технике («Дубовая роща. Сантеренцо», 1867, Киевский музей русского искусства) чаще на бумаге, изредка — на холсте менее свободными и крупными, но все же заметными мазками, при светлых тонах, с преобладанием тонких, но кроющих красок.

В «Виде на Везувий в Вико» (1856, ГТГ) небо написано тонко, с мягкими переходами розовых, желтоватых и жемчужно-серых прописок. Везувий вдаль написан легко, в синеватых и лиловатых тонах, с более теплыми светами. Местами же краска счищена в них по сырому. Благодаря этому просвечивает белая бумага. Этим приемом достигнут и более светлый и теплый тон ближней части моря.

Ге интересуется передача постепенной градации тонов гор по мере их удаления. Но у него при общем прохладном тоне, в противоположность А. А. Иванову, тени порой еще теплее светов (каменная изгородь в «Винограднике в Вико», 1858, ГТГ). Бороздки жесткой кистью делают мазки заметнее. Художник пытается не детально передать мелкими пятнами-мазками листву деревьев, а их обобщенную форму («Облака. Фраскати», 1859, ГТГ). Но мифологические сцены, пейзажи и даже мягко написанный с прекрасной передачей света и воздуха портрет жены, а также жанровые сцены хотя бы и драматического характера не удовлетворяют Ге. Он стремится к изображению конфликтов и чувств, имеющих, с его точки зрения, общечеловеческое значение. Это приводит его к созданию произведений на евангельские сюжеты. По признанию Ге, «Возвращение с погребения Христа» (1859, ГТГ; илл. 54) написано им под влиянием А. А. Иванова¹. Эскиз исполнен на бумаге более тонко и жидко, чем другие подобные вещи Ге, что тоже сближает его с техникой Иванова.

Уже на холсте и более плотно, кроюще, с корпусными прописками в светах и лессировками в тенях написан восхищавший И. Е. Репина эскиз «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» (1864, ГТГ). Большое внимание уделено передаче градации цветов вечернего неба с переходом от голубого к желтоватому. На фигуре Христа желтые и красные прописки передают отблики заката, контрастирующие с зеленоватыми тенями. Лирическое настроение тихого вечера удивительно гармонирует с радостью Марии, с неторопливой поступью Христа.

Иногда на бумаге, но большей частью на холсте написаны и эскизы к задуманной художником «Тайной вечери» (1868). Некоторые из них подчеркнутой объемностью как бы немного граненой формой голов напоминают то К. П. Брюллова, то А. А. Иванова,

¹ Приезд Ге в Италию совпадает с отъездом А. А. Иванова оттуда и отправкой его картины в Петербург; поэтому не совсем ясно, что смог увидеть Ге.

но написаны плотнее, корпуснее («Голова Иоанна Богослова», ГТГ). В других эскизах, исполненных в более темных коричневых тонах, при сохранении известной свободы мазка преобладают лессировки («Голова еврея», ГТГ).

С «Тайной вечери» (1866, ГРМ, уменьшенное повторение в ГТГ) Ге уже неузнаваем: «у него выработался собственный стиль — оригинальный, страстный и в высшей степени художественный», — пишет И. Е. Репин. Подобно многим художникам Возрождения, Ге сделал маленькие фигурки своих персонажей и, переставляя их, искал наиболее удачного расположения и освещения. Уже успешно работая над картиной, Ге, по словам Репина, «однажды вошел с огнем ночью, в свою мастерскую и поставил случайно лучерну перед своей глиняной моделью. В поисках чего-то он отошел подальше и взглянул нечаянно на свет. Его глиняная сцена освещалась с новой случайной точки превосходно; он был поражен ее красивым новым эффектом. Нисколько не жалея труда, он перерисовал и переписал всю картину заново, быстро и необыкновенно удачно»¹.

Привезенная в Петербург картина, при критике отдельных деталей, встретила в художественных кругах восторженные отзывы.

Особенности техники картины лучше других поняли А. Сомов и особенно И. Е. Репин. «В самой манере накладывать краски Ге не хотел иметь ничего общего с прежними: смелая, даже чересчур эскизная кисть его до крайности своеобразна. Ее нельзя рекомендовать для подражания, но она достигает своей цели — производит сильный и верный колорит, выдержанное освещение и превосходнейший общий тон картины»², — пишет А. Н. Сомов.

По словам Репина, глубокая идея картины выражалась не менее глубоким искусством художника, «драматизму сюжета соответствовала широкая энергическая живопись. Огненный тон картины притягивал и охватывал зрителя»³.

Стремление к глубине и прозрачности явилось причиной применения асфальта, плывущие разрывы которого заметны в теневых частях картины. Переделкой, о которой вспоминает Репин, видимо, объясняется несовпадение в некоторых местах рельефа верхних и нижних слоев, несколько сбивающих фактуру. Трудно сказать, этим или сознательным расчетом является то, что зеленоватое ложе написано по красному подмалевку, но это дало своеобразную игру тонов, перекликающуюся с горячими золотисто-оранжевыми отблесками света и зеленоватыми тенями головы и фигуры апостола Петра.

Прозрачная глубина теней контрастирует с горячими золотисто-оранжевыми бликами светильника и холодными синеватыми тонами видимого в окне освещенного лунной пейзажа. Широкая свободная манера письма вместе с контрастами света и тени усиливают экспрессивность и живую трепетность произведения.

Во время пребывания в Петербурге Ге сблизился с передовыми кругами русского общества. Но за это короткое время он, конечно, не смог стать «другим человеком»⁴, как об этом пишет Репин.

¹ И. Е. Репин, Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству, в кн. «Далекое близкое», М., 1960, стр. 301.

² В. В. Стасов, Н. Н. Ге, стр. 127—128.

³ И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 300.

⁴ Там же, стр. 302.

Естественно, что и на его творчестве новые взгляды на искусство проявились постепенно. Уехав за границу, Ге знакомится там с А. Н. Герценом. Художник с увлечением пишет портрет писателя (1867, ГТГ), исполненный в горячей, несколько рембрандтовской гамме. Золотистые и красноватые корпусные прописки светов сопоставляются с массивными лессировками темных теней и фона. Для того чтобы провести портрет в Россию, художнику пришлось заклеить его бумагой с изображением пророка Моисея.

Однако новое отношение Ге к живописи сказалось не в пейзажах и портретах и не в наброске-эскизе «Моя няня», а в написанном широко и обобщенно крупными мазками поясным эскизе «Христос и Никодим» (1868, ГТГ). Особенно ярко новая манера письма видна в двух больших картинах этого периода: «Вестники воскресения» (1867, ГТГ) и «Христос в Гефсиманском саду» (1868, ГТГ). Они не имели успеха. Излишнюю эскизность их выполнения порицает Репин.

Картина «Христос в Гефсиманском саду» исполнена значительно сдержаннее и реалистичнее других. Настроение картины достигается главным образом передачей лунного света, передаваемого сопоставлением голубовато-зеленых корпусных прописок светов, серых и зеленовато-синих кроющих красок полутеней с глубоким мраком плотных, но жидких лессировочных красок.

Применение асфальта вызвало общую деформацию всего красочного слоя картины. Благодаря потемнению почти исчезли теневые полутона, а теневые части пейзажа едва различимы. То же применение асфальта явилось причиной образования в разных местах картины сседания, шагренизации, плывущих разрывов-кракелюра, блестящих и матовых пятен.

Вернувшись из Италии в Россию, Ге приступает к созданию исторической картины «Петр I и царевич Алексей» (1871, ГТГ, повторение 1872, ГРМ), которая увлекала его трагизмом конфликта между Петром и его сыном.

В письме к ученикам киевской рисовальной школы Ге пишет: «Один из лучших способов передавать живую форму — это по памяти. Я в голове, в памяти принес домой весь фон своей картины «Петр I и Алексей» с камином, с карнизами, с четырьмя картинами голландской школы, со стульями, с полом и освещением...»

При всех достоинствах картины ни тема, ни техника написания не типичны для Ге. Характерно для него лишь изображение трагического конфликта и психологическое значение света. Картина написана сдержанно, добросовестно, но технически менее выразительно, чем другие. Нет в ней и контрастного сопоставления корпусных светов лессировкам теней. В тщательно написанных лицах несколько вялая корпусность светов переходит в тени в тонкую кроющую манеру с повторными лессировками. С большим мастерством, разнообразно и уверенно исполнен узор пестрой скатерти. Как обычно, у Ге свето-цветовая гамма помогает психологической характеристике. Холодный свет освещает лицо царевича в фас, а лицо Петра — сбоку, и это делает еще серее, безличнее бледное, болезненное безвольное лицо Алексея. Сильными контрастами света и тени, напротив, подчеркивается лепка загорелого, полнокровного, энергичного лица Петра, написанного в более теплых тонах.

К сожалению, и в этой картине применение асфальта привело к образованию плывущего кракелюра (до 1,5 мм шир.), в том числе по волосам царевича. В конце 1930-х годов кракелюр заделан энкаустическим способом Е. В. Кудрявцевым.

Портретная живопись Ге отличается большим своеобразием. Он чаще, чем другие художники, изображает свои модели не позирующими на нейтральном фоне, а в присущей им обстановке, за чтением, за работой, на прогулке и т. д. Интересны они по разнообразию применяемой техники. Мягко переходящие один в другой, едва заметные мазки жидкой краски передают перламутровые оттенки детских лиц («Портрет дамы с мальчиками в парке», Киевский музей русского искусства). Более четкими мазками, особенно в аксессуарах, написан портрет писателя Л. А. Потехина (1878, ГТГ). Особенно выразительно свободным мазком при сохранении четкости формы написаны руки с их голубоватыми жилками.

В более позднем портрете Л. Н. Толстого за работой (1884, ГТГ) руки менее выразительны, несколько «ватны», но в целом техника портрета разнообразна и убедительна. Рельефнее стали корпусные прописки светов, четче и свободнее — мазки жесткой кисти. Своеобразные, изгибающиеся «змейкой», мазки-штрихи передают седеющую бороду писателя. Контрастная светотень благодаря разнообразию холодных и теплых оттенков не производит впечатления черноты, а, наоборот, энергично лепит характерное лицо Толстого.

Одно время Ге бросает живопись, считая ее ненужной. «Человек, его живое слово дороже полотна», — говорил он. Несколько лет он ничего не пишет, занимается хозяйством, кладет печи крестьянам, странствует. Через некоторое время Ге возвращается к живописи. Главное в ней для него теперь — содержание. Однако когда Л. Н. Толстой советует ему не добиваться совершенства исполнения, Ге отвечает: «Не могу остановиться в искании высшего. Картина не слово: оно дает одну минуту, и в этой минуте должно быть все, а нет — нет картины» (1892)¹.

Ге ищет прежде всего живую, то есть выразительную форму, но не заботится о ее красоте и реалистической правильности. Он как-то сказал молодому Репину: «Вижу, вы думаете добиться добросовестной штудией, техникой, — пустое, юноша, поверьте мне, это устаревшая мода. Надо развивать в себе силу воображения».

Сказались длительные перерывы в работе, недостаток практики: стали появляться ошибки в рисунке, неуверительность формы. К технологической стороне живописи Ге относится со все большим пренебрежением, стремясь лишь к выразительности техники.

Произведения Ге последнего периода очень неровны. Несовершенство формы, литературность сюжета часто делают малопонятным содержание. Критики отмечают, что намерения Ге выше исполнения. Надуманный сюжет приводит к полному провалу уничтоженной автором картины «Милосердие», которую один из критиков назвал «оглашенной мазней».

Картина «Что есть истина? Христос и Пилат» (1890, ГТГ; илл. 55—57) вызвала сенсацию и была запрещена ввиду необычной трактовки Христа. У Христа Ге нет даже того, что Суриков называл «симпатичным лицом». В отношении Пилата все ясно, его фигура выражает именно то, чего добивался художник. Выражение Христа достигалось главным образом тем, как были написаны глаза, сила выражения их должна была показать превосходство духовной силы перед телесной. Но «трепанность» техники создает впечатление скорее затравленного, опустившегося, озлобленного, чем измученного физически, но сильного духом человека. Свет и его рефлексы, как всегда у Ге, пере-

¹ В. Дмитриев, Н. Н. Ге. — Журн. «Аполлон», 1913, № 10, стр. 30.

даны очень убедительно. Это достигается удачными с оптической точки зрения техническими средствами, в то же время они оказались опасными с технологической стороны. Золотистый свет, падающий на фигуру Пилата, подчеркивает ее объемность, телесность, монументальность; его рефлексы делают легче тени лиц, он гасит синий и углубляет коричневатый-красный тон (цвета жженой сиены) одежды Христа.

Прозрачные лессировки поверх массивных корпусных прописок мастихином усиливают впечатление света. Оставленные между корпусными прописками узкие промежутки передают стыки плит пола.

Картина написана на тонком холсте. Применение асфальтового подмалева вызвало деформацию всего красочного слоя. Это совершенно исказило красочную поверхность лица, всей головы и части фигуры Христа; ослабило и ее выразительность¹. Во многих местах образовались плывущие разрывы кракелюра, наиболее широкие из которых в конце 1930-х годов заделаны методом энкаустики².

Наложённые мастихином массивные корпусные прописки плохо соединились с нижним слоем, отстают, трескаются и осыпаются, кончики мазков обламываются. В целом состояние и сохранность картины плохие.

Еще хуже сохранность картины «Суд синедриона. Повинен смерти» (1892, ГТГ). Несмотря на значительные размеры и плотный, тяжелый красочный слой, картина написана на мелком холсте с тонким грунтом, что вызвало обветшание и мешает исправить натяжку покособившейся картины. Дублировка ее затруднена недопустимостью нагревания при применении в картине асфальта. Картина написана по асфальтовому подмалежку и с примесью асфальта во всех теневых частях. Просыхание значительного слоя асфальта происходило настолько медленно, что не закончилось и через сорок лет после написания картины, и она прилипла к защищавшему ее стеклу. В жаркие дни поверхность картины становится липкой и сейчас. Асфальт вызвал общее потемнение и помутнение ее. Применение асфальтового подмалева явилось причиной сколжения-сморщивания верхнего красочного слоя не только в тенях, но кое-где и в светах. Во многих местах образовались вздутия-бугры до 6 см длины. Часть вздутий потрескалась, а некоторые из них в настоящее время осыпались. Все это совершенно исказило колорит и поверхность картины. Расположенная в тени фигура Христа превратилась в мутный призрак, и судить о первоначальном впечатлении трудно. Сейчас можно говорить лишь об общей композиции и характерном, волнующем сопоставлении горячего света и тени, хотя последняя также утратила свою прозрачность и глубину.

Картина «Голгофа» (1892, ГТГ; илл. 58) во многом, в том числе и технически, отличается от предыдущих произведений Ге. Она написана на грубом холсте, типа брезента. При широком белом свете темный подмалевок отсутствует. Кроющие преимущественно тонко положенные матовые краски благодаря кладке мастихином имеют необычную для масляных красок поверхность. Все это вместе со свободой и широтой техники, обобщенностью форм и светотени усиливает экспрессивность вещи, придает ей своеобразную монументальность, сближая с древними фресками. Следует, конечно, учитывать незаконченность картины, создающую впечатление утрировки в самих образах, например не вполне проработанный оскал лица пожилого разбойника.

¹ См. воспроизведение в кн.: Е. В. Кудрявцева, Техника реставрации картин, М., 1948, табл. 3.

² Там же, стр. 136, табл. 58—59.

В тот же период написан портрет П. Л. Петрункевич (ГТГ). Фигура девушки выделяется силуэтом на фоне окна. Молодое лицо ее написано очень мягко, малозаметными, не имеющими рельефа мазками. Шире, но спокойно, без заметного рельефа, написано и темно-синее платье девушки. Пейзаж в окне исполнен свободно, четкими мазками-пятнами. Плывущий кракелюр позволяет предположить применение в темных тонах асфальта. Имеются на картине и мелкие осыпи.

Эти произведения говорят о том, что в последние годы жизни, вернувшись к живописи, Н. Н. Ге полон творческих сил, поисков того, что он называл «живой формой».

Сохранность работ Ге, характер их повреждений в разные периоды его творчества весьма различны. Ранние произведения при почти столетней давности поражают свежестью красок и отсутствием кракелюра и осыпей.

Несмотря на тонкий холст, прорывы произведений Ге встречаются редко. Грубый саржевый холст при тонком грунте в эскизе «Христос в синагоге» (1862, ГТГ) явился причиной мелкого кракелюра. При обычно тонком грунте повреждения от его недостаточной эластичности встречаются сравнительно редко, обычно от свертывания в трубку (кракелюр-сломы на эскизе «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса» и «Портрет А. И. Герцена»).

С конца 1860-х годов все чаще встречаются кракелюр-разрывы как следствие особенностей высыхания масляного красочного слоя в повторных прописках и в определенных красках, но чаще всего в асфальте. Повреждения от асфальта впервые заметны на «Тайной вечери» и ярко выявлены на картинах «Христос в Гефсиманском саду», где наличествует плывущий кракелюр, начало шагренизации, общее потемнение, блестящие и матовые пятна, и «Петр I и царевич Алексей» с плывущими разрывами кракелюра до 1,5 мм шириной, матовыми и блестящими пятнами и пр. В дальнейшем применение асфальта повредило, а в отдельных случаях совершенно исказило большинство картин Ге, например, такие, как «Что есть истина?», «Суд Синедрiona». На портретах повреждения от применения асфальта встречаются реже и менее значительны. Осыпи чаще встречаются на картинах последнего периода, являясь иногда следствием кладки мастихином («Что есть истина?», «Голгофа»). На картине «Суд Синедрiona» образовались вздутия, также частично осыпавшиеся.

Творческий путь Н. Н. Ге очень поучителен. Сохранение художественных традиций при индивидуальном их использовании позволило художнику в первый период творчества добиться значительных живописных достижений и долговечности своих произведений (итальянские этюды и эскизы «Тайной вечери»).

В средний период успех картины «Петр I и царевич Алексей» чередуется с неудачами. Недостаточное внимание к технике приводит к применению асфальта с его печальными последствиями.

В дальнейшем длительные перерывы в работе, забота только о содержании, недостаточное внимание к специфике своего искусства, к форме и технике приводят к тому, что талантливый художник не в силах выразить в своих произведениях глубокое, но часто слишком сложное «литературное» содержание. Картины без комментариев автора остаются непонятными, а небрежное отношение к технике приводит к их преждевременному разрушению.

Порицая бессодержательность и формалистический уклон художников-декадентов, В. В. Верещагин в 1900 году говорил: «Техника — это азбука. Конечно, у кого нет техники, тот не художник... Но техника — средство, которым художник должен пользоваться для серьезных целей»¹.

Верещагин относился к техническим вопросам внимательнее, чем многие его сверстники. При всем своем новаторстве и отрицательном отношении к тому, чтобы учиться у старых мастеров, он коренным образом перерабатывает, а не отбрасывает принципы классической техники. Он сохраняет не только строгую зависимость градаций корпусности от силы света и отдаленности планов, но и преобладание в тенях лессировок. Технические приемы Верещагина разнообразнее, чем у большинства его современников: в них чувствуется больше знаний, сознательного расчета, меньше случайного. Его широкое применение работы *à la prima* требовало значительного мастерства. Исключительно хорошая сохранность его картин после многочисленных перевозок по Европе и Америке также говорит о безукоризненной технической грамотности.

Красочный слой его картин в целом очень тонок. Широко применены лессировки и полулессировки, но при стремлении к скорости работы это обычно лессировки *à la prima*. Благодаря контрасту с ними даже очень умеренная корпусность светов его картин, особенно при уверенности и точности мазка, достигает максимума эффекта.

Разработав определенные технические приемы для передачи различных планов, освещения и пр., Верещагин довольно часто повторял их. Он обижался, когда обилие создаваемых им произведений приписывали скорости его работы. На самом деле кроме исключительной трудоспособности играло роль применение таких технических приемов, которые упрощали и ускоряли работу, давая иллюзию законченности. Но несомненно, что имела место и недостаточность работы над произведением.

Слишком утонченная техника невозможна при тех условиях, в которых Верещагин часто работал: под градом пуль в сражении, на высотах гор, в непогоду. Вместе с тем при благоприятных условиях этюды Верещагина с живописной стороны законченнее картин. В них всегда видна точность зрительного восприятия, нет приблизительности. В картинах такая приблизительность бывает. Их законченность внешнего порядка. Лица часто однообразны по цвету и не индивидуализированы. Не всегда достаточно использована техника, чтобы подчеркнуть главное, привлечь к нему внимание зрителя.

Применение Верещагиным живописных материалов до некоторой степени определялось местом и условиями его работы: в путешествиях, на войне, в мастерских Москвы, Мюнхена или Парижа. Например, работая в Мюнхене, Верещагин пользуется мюнхенским фабричным холстом, в некоторых случаях имеющих клеймо «Wurm». Этюды к «Бурлакам» написаны на мелком холсте с тонким серым грунтом. В дальнейшем, особенно в картинах большого размера, Верещагин пользуется более грубым холстом, иногда саржевым. Благодаря тонкому (фабричному) грунту строение холста всегда ясно заметно.

Картины русско-турецкой войны, исполненные в Париже, написаны на более грубом холсте, чем исполненные в Мюнхене; холст некоторых картин, посвященных войне

¹ А. К. Лебедев, В. В. Верещагин (к 50-летию гибели). — Журн. «Искусство», 1954, № 4, стр. 54.

1812 года, еще грубее. Тонкость грунта также является одной из причин хорошей сохранности картин Верещагина. Наряду с холстами нормальной плотности в этюдах довольно часто использован редкий холст, напоминающий канву, иногда с парными нитками. Эта недостаточная плотность холста является почти единственным технологическим дефектом произведений Верещагина. В промежутках между нитями грунт и красочный слой не имеют основы, что приводит местами к осыпанию, образуя мельчайшие сквозные просветы, напоминающие булавочные проколы, а в картине «У гробницы святого» (ГТГ, № 2003) это привело к обветшанию кромок и мелким осыпям по бортам.

Грунт фабричный, почти всегда тонкий, белый, но иногда и слегка тонированный (или потемневший). Иногда он используется как полутон в цикле картин о войне 1812 года, видимо, слегка впитывающий.

Во время Русско-Турецкой войны и путешествия в Индию Верещагин часто пишет этюды на деревянных дощечках, специально изготовленных для этой цели и имеющих или гладкий, или слегка зернистый торцованный грунт. Иногда используются, согласно воспоминаниям современников, дощечки от сигарных ящиков. В качестве примеров этюдов, исполненных Верещагиным на дереве, можно указать: «Вечер в Дели», этюды факиров (ГТГ, № 2095, 2096, 2098, 2099) и другие. Этюд «Тибетский лама» (ГТГ, № 2053) исполнен на склеенной из трех частей липовой дощечке; «Молодая женщина из западного Тибета» (ГТГ, № 2657) — на дубовой дощечке с сосновым паркетажем; «Рафмуг» (ГТГ, № 2081) — на фанере с верхним слоем из березы, вторым — из сосны и нижним — из ольхи.

Сведений о связующем и красках, применявшихся Верещагиным, не сохранилось. На основании его произведений можно заключить, что примесь к краскам лака он применял редко, несколько обедняя этим оптические возможности масляных красок.

Верещагин уделяет большое внимание и оборудованию мастерской. В Париже он строит мастерскую с таким расчетом, чтобы иметь нужное солнечное освещение.

В начале своей деятельности Верещагин долго не приступает к живописи, считая, что нужно, в первую очередь, хорошо овладеть рисунком.

Одними из первых произведений Верещагина, исполненных масляными красками, являются этюды и эскиз задуманной за три года до Репина, но не осуществленной картины «Бурлаки».

Этюды, находящиеся в Третьяковской галерее, написаны на мелком холсте с тонким серым грунтом, не скрывающим его строения и частично незакрашенным. Фигуры написаны при мягком рассеянном свете, в очень сдержанной серо-коричневой гамме. Они уже говорят о внимательном отношении молодого художника к цвету, хотя еще только локальному.

Во время двух поездок в Среднюю Азию, а затем в Индию Верещагин пишет множество этюдов, постепенно вырабатывая и усвершенствуя живописные приемы для изображения фигур, интерьеров и пейзажей в разное время суток (с близким передним планом и без него). Иногда пейзаж сочетается с архитектурой, видимой то с близкого, то дальнего расстояния, и фигурами.

Еще несколько по-академическому сохраняются тонкая лессировочная подготовка и затененный коричневатый передний план при не совсем понятном направлении света в «Кочевой дороге в горах Алатау» (ГТГ, № 1968).

Легко переходящими в протирку полукроющими красками в жемчужно-серых, голубоватых и лиловатых тонах написаны небо и дальние горы. Четче исполнена зеленоватая и охристая выжженная трава переднего плана. В зависимости от расстояния первого плана сильнее или слабее подчеркнуты корпусными прописками его световые детали, цветы белой мальвы (в двух этюдах «В горах Алатау», ГТГ).

Слабо освещенные интерьеры, например «Угол мавзолея Гур-Эмир» (ГТГ, № 1911; илл. 60), «Нефритовое надгробие» (№ 1912, ГТГ; илл. 59), индийские храмы Верещагин пишет очень тонко. Общий тон проложен то лессировочной, то полукроющей краской, в последнем случае настолько легко, что особенно в бороздках кисти виден грунт. Это утепляет тон и разнообразит его оттенки. Очень тонкие повторные прописки передают светотень, росписи, орнаментику, цветной мрамор. Порой через тонкую краску просвечивает рисунок карандашом или тушью при изображении архитектуры, имеющей характер чертежа. Очень удачно переданы видимое между переплетами окна голубое небо, освещенная солнцем золотистая стена, исполненная мельчайшими корпусными мазочками, блики льющегося из окна света.

Портретные этюды полуфигур на сравнительно нейтральном фоне Верещагин пишет в рассеянном свете и с локальным пониманием цвета. Более корпусными прописками слегка подчеркнуты света светлых тонов, мелкими ударами — блики украшений, а тонкими, полукроющими прописками с белилами передаются блики на смуглой коже.

Красочнее этюды, написанные во время поездки в Индию в 1874—1876 годах. Убедительнее в них перемены освещения, тоньше оттенки, более жидкой становится иногда разбавленная лаком краска. Основные виды техники, применяемые им, — лессировки для передачи сумерек и дали, и корпусные прописки в светах, усиливающиеся к переднему плану; новым является широкое применение деревянных дощечек для мелких этюдов.

Корпусные прописки передают сверкающие снеговые вершины и ледники Гималаев. Тонкие лессировки и полулессировки сравнительно жидкой краской, разбавленной лаком с просвечивающим белым грунтом, передают сумерки и светлую ночь на реке в Кашмире с зелено-сине-серым небом и световыми точками звезд.

В сочетаниях пейзажа с архитектурой тонкий красочный слой разнообразится корпусными прописками светов светлых частей зданий. Художник пишет сказочно прекрасный бело-мраморный мавзолей Тадж-Махал в Агре (ГТГ). Написанное более корпусно, без подчеркнутого рельефа, белое здание с молочными и голубоватыми тенями выделяется на фоне глубокой синевы неба.

В группе «Нищие в Самарканде» (ГТГ) на первом плане освещенная стена и света одежд фигур написаны в относительно массивной корпусности. По мере удаления фигур и уходящей по диагонали стены краски становятся тоньше, они как бы «дематериализуются», смягчается свет, и этим усиливается ощущение глубины.

Художник разрешает трудную задачу изображения групп и отдельных фигур людей и животных в пейзаже-пленере при том или ином освещении. Легко и полупрозрачно написано темно-голубое небо «Всадника в Джайпуре» (ГТГ, № 2061; цв. илл. 66). Белые облачка написаны белилами, иногда с просветами грунта, лесок исполнен тонкими лессировками поверх неба. Уверенные и точные корпусные прописки в светах белой одежды в сочетании с тонкими тенями и рефlekсами голубого неба, а также золотистость почвы хорошо передают солнечное освещение.

Картины по этюдам не только второй, но частично и первой поездки в Туркестан Верещагин пишет в 1870—1873 годах в Мюнхене.

Небольшая картина, созданная под живым впечатлением увиденного на войне, «Смертельно раненный» (ГТГ) сохранила непосредственность этюда. Пейзажный фон написан очень тонко, местами с едва прокрашенным грунтом, несколько безразлично. Благодаря этому больше выделяются выразительные мазки фигуры — рельефные, корпусные в светах белой гимнастерки и более тонкие, переходящие в лессировки на загорелом лице. Это привлекает внимание к фигуре, придает ей материальность, а динамика мазков усиливает драматическую выразительность.

Резкие тени белого кителя, голубоватые от рефлексов неба или более теплые от золотистых рефлексов почвы, создают атмосферу палящего южного солнца; серо-золотистые тона пейзажного фона — выжженную пустынную местность.

Преобладание очень тонкого красочного слоя сохраняется и в больших многофигурных композициях: «У крепостной стены» (1871, ГТГ, № 1993), «Нападают врасплох» (1871, ГТГ) и др. В световых полутонах «Пусть войдут» и в светах дальних планов грунт едва прокрашен, тени исполнены лессировками. Света одежд ближних солдат и световые детали почвы на переднем плане подчеркнуты довольно массивными, рельефными корпусными прописками.

В картине «У крепостной стены» (1871, ГТГ) на белых гимнастерках удачно переданы различные оттенки в тенях с рефлексами голубого неба или золотистой почвы. Основной тон почвы (загрязненная охра с белилами) разнообразится лессировочными и кроющими прописками серым, красноватым, зеленым и коричневым. Лица солдат типичны, но не индивидуализированы ни по рисунку, ни по цвету.

Картину «Представляют трофеи» (ГТГ; илл. 62) интересно сравнить с использованным для нее этюдом «Галерея дворца в Самарканде» (ГТГ, № 1904; илл. 61). В этюде свет падает слева по направлению к зрителю. Контраст освещенной и затененной части сильнее. Тени деревянных колонн холоднее, изображена меньшая часть галереи (четыре колонны), дальние из них серее по тону и менее четки, а последние совсем теряются в тени.

В картине художник целесообразно изменил направление света, который падает тоже слева, но уже от зрителя. Это позволило лучше осветить основную группу принимающих трофеи — головы русских солдат. Увлекаясь узором резкого орнамента колонн, художник обратил меньшее внимание на цветовые отношения их светотени. Они теплее; слабее впечатление солнца. Цвет колонн, четкость их передачи мало изменяются, и глубина пространства галереи передана меньше, чем в этюде. Работая не с натуры, художник расчертил архитектуру по всем правилам линейной перспективы, но недостаточно учел воздушную. Если свет несколько помог выделить главную группу, то технические средства для этого не использованы. Одинаково подробно и добросовестно выписаны не очень выразительные лица персонажей и орнамент.

Сравнивая этюд «Медрессе Шир-Дор» (ГТГ, № 1904) для картины «Торжествуют» (ГТГ, № 1997), можно заметить, что в ней тоже изменено направление света: в картине нет затемненной стены, что ослабляет впечатление объемного здания и ограничивает пространство. Ощущение глубины достигается нарастанием корпусности к переднему плану. В картине по сравнению с этюдом несколько слабее объединяющее действие света. В обоих случаях по тону охры четко и тщательно передан синим и зеленым

узор изразцов, но отсутствие бликов не позволяет точно определить, что это — изразцы или роспись.

Композиция картины удачна и естественна. Но художник не пытается техническими средствами привлечь внимание к главному. Множеством интересных красочных деталей создает скорее радостное, чем трагическое впечатление. Между трагическим сюжетом («что») и его исполнением («как») нет полного слияния. Очень хороши отдельные «куски живописи», например белая лошадь всадника в центре с тонко подмеченной разницей оттенков теней — синеватые рефлексы, падающие от ушей на шею, и золотистые внизу.

В картинах, посвященных изображению русско-турецкой войны, заметно желание подчинить пейзаж идейному замыслу произведения. Усиливается стремление достичь большого тонального единства иногда за счет преобладания бурого тона и меньшего внимания к цветовой передаче света, воздуха и пространства.

С чисто технической стороны для Верещагина характерно исполнение даже больших и светлых по колориту картин очень тонким слоем краски. Еще большую роль начинает играть едва покрашенный или совсем не покрашенный тонкий, не скрывающий строения среднего холста грунт.

Большая, чем обычно, обобщенность в картине «Панихида. Победенные» (ГТГ) усиливает впечатление бесконечного поля, усеянного трупами, ощущение удушливого марева. Создает атмосферу скорбного ужаса.

Тонко, несмотря на светлые, скорее тепло-молочные тона ясного зимнего дня, покрытых снегом гор и долины, написана картина «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой» (ГТГ; илл. 63 и 64). Света снега выделены корпусными прописками, в полутонах оставлен незакрашенный грунт. Он едва покрашен в полузанесенных снегом фигурах убитых на переднем плане. Пейзаж не богат оттенками. Его рассеянный свет несколько отвлечен, трактовка цвета локальна. Зато в этой картине Верещагин пользуется для раскрытия содержания уже чисто живописными техническими средствами. Не случайно более тщательно выписаны фигуры Скобелева и членов его штаба; их выделяет цвет сине-зеленых мундиров с красной подкладкой.

Все остальное в картине, в том числе и передний план, написано более свободно. Фигуры убитых на переднем плане приобретают обобщенность и не отвлекают внимания от главных дальних фигур. Если бы Верещагин исполнил картину с «объективностью» своих ранних вещей, считаясь лишь с законами линейной и воздушной перспективы, впечатление было бы иным.

В картине «После атаки. Перевязочный пункт» (ГТГ) немного однообразный, тепло-серый тон основной части картины противопоставлен более светлому и холодному цвету слегка облачного неба. В картине есть малосвойственное раньше Верещагину стремление к тональному объединению. Менее ясно, чем обычно, направление света; ощущение глубины ослабляется тем, что основной бурый тон не становится вдали холоднее и легче; впечатления пленера меньше. Картина написана тонко по проложенному лесировкой общему тону. Кроющие и лесировочные прописки, иногда лишь задевающие рельеф холста, передают детали и светотень. Местами более корпусная краска сглажена мастихином. Относительное разнообразие оттенков, отчасти благодаря примеси к краскам лака, достигнуто в фигуре солдата на переднем плане. Вместе с тем она не является идейным центром картины, ибо центра в картине вообще нет.

Исполняя историческую серию картин, посвященную войне 1812 года¹, Верещагин тщательнейшим образом изучает исторические материалы. Все, что возможно, он пишет с натуры, пользуясь натурщиками; пейзажные этюды создаются на местах, где происходили исторические события. Но при всем увлечении темой художник признавал, что эта серия слабее других. Картины отличаются от более ранних и техническим выполнением. Они, видимо, написаны на впитывающем грунте и имеют полуматовую и матовую поверхность.

Красочный слой их массивнее, и строение холста менее заметно. Лессировок стало меньше, и они менее прозрачны. Вместо постепенных градаций иногда появляется четкое деление планов, производящих впечатление кулис. Мазок стал крупнее, свободнее, исполнение — менее тщательным.

Корпусное письмо преобладает даже в слабо освещенном интерьере картины «Французы в Успенском соборе в Москве» (ГИМ). В картине «Отступление Наполеона по смоленской дороге» (ГИМ) корпусность не только преобладает, но в светах снега стала уже массивной. В картине «Бородино» (ГИМ) одинаково эскизно написаны аксессуары и лица, а ближние фигуры, которые потребовали бы большей проработки, обращены спиной к зрителю.

В 1902 году Верещагин едет в Японию. Видимо, на него произвели сильное впечатление японская живопись и цветная гравюра. Прямого подражания им у Верещагина нет, но появляется не свойственная ему декоративность. Изменяется и техника. «Прогулка в лодке. Япония» (ГРМ; илл. 67) исполнена плоско, широко и свободно. В основном картина написана корпусно, но в отражении лодки в воде и в полутонах тончайшие крошущие и полукрошущие прописки местами задевают лишь бугорки среднезернистого холста, некоторые участки которого не закрашены вовсе. Высокий дальний берег написан в сероватых тонах, но недостаточно легко, что ослабляет ощущение дали. Аксессуары переднего плана выполнены широко, крупными мазками, с рельефными корпусными прописками в светах. Эскизно написаны и лица. Серым тонам пейзажа облачного дня противопоставлены пятна красного и черного в одеждах, пестрый зонт, изумрудная зелень и темно-розовые цветы.

Исключительная техническая грамотность, отсутствие погони за сложными эффектами, широкое применение работы *à la prima*, тонкий красочный слой и грунт, высококачественные материалы явились причиной хорошей сохранности картин Верещагина. Они благополучно выдержали и многочисленные перевозки на выставки в Европе и Америке.

Осыпи краски встречаются на них крайне редко, исключение составляет, например, этюд индийца (ГТГ, № 2023), имеющий кракелюр с отставанием бортов и мелкими осыпями, потребовавший закрепления. Изредка мелкие осыпи являются следствием слишком редкого холста («У гробницы святого», ГТГ, № 2003 и некоторые этюды).

Кракелюр в тонком красочном слое обычно отсутствует, изредка же встречается в более массивных корпусных прописках. Кракелюр-разрывы, обусловленные процессом высыхания масляного красочного слоя, в виде исключения встречаются в коричневых тонах и кобальте (погоны солдата в картине «Смертельно раненный»). Этюды, написанные не на натянутом на подрамнике холсте, а на прикалываемых кнопками

¹ Картины были, видимо, задуманы в 1887 г.; Верещагин работал над этой темой до конца жизни, но непосредственное выполнение осуществленных картин относится к 1899—1900 гг.

к этюдику кусках холста без кромок, естественно, имеют проколы по углам. Несмотря на хорошую сохранность, это вызвало необходимость в дублировке. Многочисленные перетяжки картин при перевозках, иногда с некоторым изменением формата, дали дополнительные выбоины от гвоздей и неважную сохранность кромок.

Встречаются отдельные редкие случаи изменения цвета краски, например потускнение красного цвета стены в местах, не защищенных рамой (этюд «Калмыцкий лама высокого сана», ГТГ, № 2008).

Чрезвычайно показательны, что в более поздних произведениях Верещагина, где меньше «добросовестности» и внимания к исполнению, сохранность хуже. Необычно корпусно написанное «Отступление Наполеона по Смоленской дороге» (ГИМ) имеет ярко выявленный кракелюр с отдельными мелкими осыпями. Накатка на вал вызвала кракелюр-сломы на картине «Бородинское сражение» (ГИМ). При более многочисленных перевозках и накатках в ранних произведениях этого не происходило. На той же картине имеются и кракелюр-разрывы от повторных прописок по полусырому.

Художественная деятельность Верещагина была столь крупным явлением своего времени, что вызвала отзывы в печати не только в России, но и в Западной Европе и Америке. Технической стороны творчества художника эти отзывы почти не касаются.

Наиболее основательна, справедлива и вдумчива критика творчества Верещагина Крамским, она одинаково касается содержания и исполнения картин, их положительных и отрицательных сторон¹. Крамскому кажется, что Верещагин не вполне оправдал возлагаемые на него надежды. Причину этого он видит в том, что Верещагин не всегда учитывал специфику своего искусства. Работая много и быстро, он стал создавать картины сериями. Не хватало времени для их достаточной технической отработки, предельного совершенствования. Крамского удивляет, что «чем ничтожнее задача, тем лучше исполнение. В этюдах Индии все неодушевленные предметы — решительные шедевры живописи: чуть же только дело касается фигуры и головы, то или они исполнены кое-как («Переодевание»), или же повернуты затылком».

Изображая массовые действия, Верещагин действительно не останавливается на характеристике отдельных персонажей. То, что «ничтожный сюжет» написан живописнее в какой-то степени «не вина», а «беда» Верещагина. При «ничтожном» сюжете, особенно в этюдах с натуры, Верещагин всецело сосредоточивался на живописной стороне, умел «видеть» и передать «видимое», достигая больших результатов, в качестве исполнения внося много нового, например в передаче солнечного освещения.

В картинах же Верещагин порой считал достаточным выразить содержание одним сюжетом, а не живописными средствами, недостаточно работая над ними.

ТЕХНИКА И. Н. КРАМСКОГО (1837—1887)

Художественные принципы Крамского в живописи — требование глубокого, передового, национального искусства и формы, соответствующей содержанию. Это он неоднократно высказывал и этому учил в течение всей своей жизни. В период

¹ Крамской многократно пишет о Верещагине в своих письмах П. М. Третьякову, В. В. Стасову, А. Суворину. В письме последнему от 20 ноября 1885 г. он дает развернутую характеристику художника (И. Н. Крамской, Письма, т. II, 1937, стр. 360—371).

становления идейного национального искусства акцент делался на содержание. Позднее, когда «новое» искусство сформировалось и стало популярным, обнаружилась тенденция считать, что качество исполнения не важно. Крамской, справедливо видя в этом большой вред, в одинаковой степени стал требовать не только глубины содержания, но и высокого качества исполнения. «Нам,— писал он Репину,— непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху, но... как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце?» «Вижу, что много надобно работать над техникой»¹.

Кроме профессиональной техники в самом широком смысле слова Крамской предъявлял требования и к технике живописи в более узком смысле. Понимая необходимость для художника уметь скрыть труд, добиться законченности без излишней выписки, Крамской протестует против «мазанья», «бравурности кисти», особенно у молодежи. Он хвалит добросовестность, законченность вещей молодого Репина и пейзажиста Васильева. «Академия, эта хранительница рисунка, живописи строгой, композиции величественной, начинает поощрять в слепой ненависти бравурность кисти у 16-летних мальчиков. Роли переменялись. Мне, протестанту, приходится говорить в защиту чистоты рисунка и добросовестного изучения... До чего мы дожили?! Говорю вам, они задушат ребенка. Они даже пеленать не умеют!»²

Вопроса технологии живописи Крамской почти не касался. Только по поводу картины «Ночь на Днепре» Куинджи он высказывает справедливые опасения за ее долговечность из-за возможного применения художником непрочных красок и их смесей. Однако, намечая программу съезда художников, Крамской считает нужным включить в нее и технологические вопросы. Предполагались, в частности, сообщения о масляной живописи и живописи на лаке.

В первый период деятельности Крамского на его технике отражаются, с одной стороны, академические методы, а с другой — практика работы ретушером и выполнение портретов по фотографиям. Последнее особенно сильно сказалось не в живописи и даже не в рисунках, а в монохромных портретах масляными красками.

Несмотря на то, что Крамской отрицал академические установки в отношении овладения техникой, учение в Академии, несомненно, благотворно на него повлияло. Наряду с коричневой лессировочной подготовкой, порой темнящей живопись, Академия приучила к более разнообразным техническим приемам, в частности относительно широкому использованию лессировок и классической градации толщи красочного слоя в зависимости от силы света.

Самой сильной стороной техники Крамского является изменение ее в зависимости от содержания. Наибольшей выразительности, свободы и разнообразия технических приемов, позволяющей добиться максимальной чистоты и звучности цвета, Крамской достигает в портретах или в таких картинах, где можно было сосредоточиться только на живописной стороне, например в натюрморте «Флоксы».

¹ Письмо И. Е. Репину от 23 февраля 1871 г. — «Переписка И. Н. Крамского», т. II, 1954, стр. 295.

² Письмо В. В. Стасову от 9 июля 1876 г. «Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи», 1888, стр. 52.

Крамской почти не писал предварительных этюдов и эскизов, считая, что они связывают его и расхолаживают творчество. Отсутствие работы над эскизами — печальное заблуждение художника, которому приходилось постоянно вносить в свои картины поправки и изменения формата.

Первый набросок, являвшийся окончательным рисунком под живопись, Крамской обычно делал карандашом, одними основными контурами. Такие рисунки, являясь обводкой стертого затем рисунка углем, не очень выразительны. Исполняемые по линейке архитектурные линии носят характер чертежа, например в картине «Осмотр старого дома».

Иногда Крамской не сразу записывал всю поверхность холста. Наряду с относительно законченными частями оставался незаписанный грунт, например в портрете В. Е. Маковского (1887, ГТГ). В некоторых произведениях Крамской использует унаследованный от Академии коричневый лессировочный подмалевок, в полутонах частично оставляемый незаписанным. Иногда он делает подмалевок в пониженном тоне, полукроющей краской, но настолько тонко, что в бороздках кисти все же просвечивает грунт, например «Осмотр старого дома» (1873, ГТГ; илл. 68), «Портрет неизвестного» (1883, ГТГ).

Подобно старым мастерам, Крамской предпочитает работать по сухому нижнему слою, но фактически, как и большинство его современников, часто пишет и по полусырому. Это вызывает жухлости, на которые жалуется художник, и часто является причиной образования кракелюра-разрывов.

Крамской пишет почти исключительно на среднем холсте, изредка — на сравнительно более мелком, прямого и только в виде исключения саржевого плетения. Сознательного выбора материала в соответствии замыслу картины незаметно. Его можно предположить лишь в выборе картона для портрета-миниатюры «Крамской, пишущий портрет своей дочери» и более плотного грунта, скрывающего строение холста для «Незнакомки». Обычно грунт его произведений средней плотности, оставляющий слегка заметным строение холста, масляный, фабричный, за редкими исключениями белый. «Осмотр старого дома» имеет желтоватый грунт, но тонирован он или просто пожелтел — сказать трудно.

В переписке Крамского упоминаются магазины Беггрова, Аванцо и Сухаревского. Среди красок Крамской упоминает «пузырьки белил», то есть еще не тубики.

В случае пожухания, не имея по тем или иным причинам возможности выждать и затем покрыть картину лаком, Крамской временно применял белок с сахаром. П. М. Третьяков пишет, что покрытая этим составом «Майская ночь» от этого «очень выиграла»¹. Однако позднее тот же Третьяков называет этот состав «гадостью»², вызывающей образование кракелюра. С покрыванием лаком Крамской правильно старается не торопиться. В одном из писем Третьякову указан и состав применяемого лака. Он просит поручить покрывание портрета лаком «благонадежному человеку»: «...двух флаконов копало-

¹ Письмо П. М. Третьякову от 7 апреля 1876 г. — И. Н. Крамской, Письма, т. II, 1937, стр. 9—10.

² Критику этого приема см. — Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и Третьяков, М., 1953, стр. 51.

вого лака, с прибавлением $\frac{1}{3}$ скипидара или немного более (только не доводя до $\frac{1}{2}$, а то будет жидко), будет достаточно. Если вы пропустите еще дня 3—4, беды не будет; чем неторопливее покроете, тем лучше; и прибавлю еще одно замечание: покрывать надобно стараться сразу, чтобы не проводить по одному месту несколько раз».

Ранние портреты жены художника за чтением (1863, ГТГ), купчихи А. Д. Громовой (ГТГ) написаны на среднезернистом холсте в тонкой корпусной и полукорпусной манере, местами с переходом в тени в массивные малопрозрачные лессировки тщательно и сухо, малозаметным мазком, не имеющим рельефа. Краска слегка уплотняется лишь в светах кружевного воротника Громовой.

Несколько разнообразнее фактура «Автопортрета» (1877, ГТГ). Более массивные прописки густой краской в светах лба и белого воротника сопоставлены с более прозрачными лессировками теневых полутонов, сквозь которые просвечивает грунт.

В портретской «Майской ночи» («Русалки», 1871, ГТГ) немного жуткой «Сомнамбуле» (ГТГ) и лирической «Лунной ночи» (1880, ГТГ) Крамской пытается передать красоту и поэтичность лунной ночи на юге России. После окончания картины «Майская ночь» Крамской писал: «Я рад, что с таким сюжетом окончательно не сломал себе шею, и если не поймал луны, то все же что-то фантастическое вышло»¹. Однако «вышло» скорее поэтическое, чем «фантастическое». Критика Крамским световых эффектов Куинджи позволяет предположить, что в «Майской ночи» он добивался общей атмосферы поэтичности, а не иллюзорности в передаче лунного света. Этой задачей определяется и техника картины. Для художника менее важна точная передача контрастов света и тени и соответствующих им корпусности и лессировок. Последних у Крамского меньше, чем у Куинджи, они не так тонки, прозрачны и глубоки. Несмотря на темные тона, в картине скорее преобладает обычное для Крамского тонкое корпусное письмо с более массивными корпусными прописками в светах фигур и освещенных луною хат. В написании их мазки не сглажены, что ослабляет впечатление освещенной ровной плоскости. В тенях частично применены массивные лессировки, но малопрозрачные, не дающие достаточного ощущения пространственного мрака. Контраст их со сравнительно тонким корпусным письмом не велик и ослаблен тем, что тонкие корпусные прописки местами применены в трактовке деталей переднего плана и в темном.

Голубоватые тона светов фигур и мазанок передают лунный свет. Однако теплые тона лиц и пониженные, но скорее локальные цвета четко написанных деталей пейзажа на переднем плане ослабляют впечатление.

Большое применение лессировок в «Лунной ночи» (1880) дало возможность Крамскому вернее и естественнее передать освещение. Кое-где применены лессировки по корпусной подготовке, но скорее в качестве правок, чем сознательного оптического расчета.

На передвижной выставке 1874 года Крамской выставил картину «Христос в пустыне» (1872, ГТГ; илл. 69 и 70). Еще в 1871 году он специально ездил в Крым, бродил по окрестностям Бахчисарая и Чуфут-Кале в поисках пейзажа для картины, «местности которых, говорят, напоминают палестинские пустыни»².

¹ Н. Г. Машковцев, И. Н. Крамской, М., 1956, стр. 10.

² Н. Там же, стр. 11.

В своих письмах Васильеву, Репину, Чиркину, Гаршину и другим Крамской подробно излагал содержание картины; он писал, что «в сущности это не Христос...». «Это есть выражение моих личных мыслей».

Крамской долго вынашивал произведение и даже вылепил фигуру Христа, но, как обычно, не работал длительно над эскизами и этюдами. Исправления вносились непосредственно в картину. В одном из писем П. М. Третьякову Крамской пишет, что исправил в ней руки¹; заметны в картине и другие исправления. Только в марте 1874 года Крамской считает, что картина, видимо, начатая еще в 1867 году, может быть покрыта лаком перед посылкой на выставку.

«Христос в пустыне» в основном исполнен в тонкой корпусной манере на среднезернистом холсте со сравнительно плотным грунтом.

По несовпадению рельефа нижних и верхних слоев живописи заметны внесенные художником изменения. Фигура выделяется более темным силуэтом на фоне предрасветного неба и пейзажа. Несмотря на темные тона, особенно в приглушенных синеватых и красноватых тонах одежды, в картине мало лессировок. Свободный обобщающий ритмичный мазок в основном идет по форме, помогая создать ощущение неподвижности погруженного в тяжелые размышления сидящего на камне Христа. Не выписано детально и лицо. Глубокая тень под глазами усиливает выражение усталости и раздумья. Без натуралистической выписки переданы и глаза. Значительно менее удачен пейзаж. Специальная поездка в Бахчисарай и Чуфут-Кале не помогла, так как Крамской не считал нужным написать этюды, сделать зарисовки или хотя бы заказать фотографии. Пейзаж, изображенный Крамским, по рисунку и однообразным краскам вообще мало похож на реальную каменистую местность (Чуфут-Кале, в частности).

Живя в 1873 году недалеко от Ясной Поляны, художник пишет два портрета Л. Н. Толстого: один для семьи писателя, другой для П. М. Третьякова. Крамской работал по очереди то над одним, то над другим. В ГТГ находится меньший портрет, несколько увеличенный затем в размере².

Торопясь закончить работу, Крамской использовал целесообразную в этом случае частичную тонкую лессировочную подготовку. Местами она оставалась незаписанной, например в тени стула.

Освещенное лицо Л. Н. Толстого в основном написано корпусно, довольно путаным мазком, с многочисленными повторными прописками. В тенях лица, на голове и бороде массивные лессировки и полулессировки идут по первоначальной коричневой лессировочной подготовке. Глаза исполнены очень тщательно, с незначительным ударом блика. Одежда и фон написаны кроюще даже в тенях, спокойными мазками. В одежде они идут по форме. В изображении руки мазок также в основном идет по форме, а тонкие повторные прописки передают выступающие голубоватые жилки.

Сюжет картины «Осмотр старого дома» (1873, ГТГ) несложен. Бывший хозяин дома, обедневший, опустившийся, зашел, неузнанный слугой, в свое старое жилище. Художник прекрасно передал его грустное настроение, вызванное нахлынувшими воспоминаниями прошлого. Тонкий подмалевок мутной полукроющей краской хорошо передает

¹ Письмо от 23 декабря 1872 г.—Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков», М., 1953, стр. 54.

² Размер большого — 104 × 77 см, находящегося в ГТГ — 98 × 79 см, надставки по бортам 6—8 см.

запущенность старого дома. Картина осталась незаконченной: опуская детали, художник сосредоточивает внимание на более завершенной фигуре вошедшего.

Для картины использован холст с плотным желтоватым грунтом. Заметен сделанный карандашом контурный рисунок (в архитектурных линиях, в характере чертежа, по линейке). Подмалевок исполнен в блеклых сероватых тонах. Просвечивающий сквозь тонкую полукроющую краску в бороздках от кисти грунт утепляет и несколько разнообразит тональность картины. Характер и направление мазков различны: параллельные — передают прямые линии зала, рамы картин, материал дерева. Мазки, идущие по форме, передают смутно вырисовывающиеся формы мебели в чехлах; неопределенные, возможно торцованные, мазки — большие плоскости стен и пола. Корпусные прописки подчеркивают основные пятна света: амбразуры окна, солнечные блики на полу и т. д.

Блики рам в основном переданы просвечиванием светлого грунта теплого тона. Это смягчает их блеск и хорошо передает запыленность. Все написано легко, свободно и обобщенно без детализации обстановки. Напротив, лицо вошедшего выполнено тщательно и детально. Оно написано почти миниатюрной техникой мельчайших мазочков лессировочной и кроющей краски. Фигуры хозяина и слуги исполнены более обобщенно, крупными и свободно идущими по форме мазками.

В течение нескольких лет, с перерывами, Крамской работает над большим портретом В. Н. Третьяковой в саду (1876, ГТГ). Не совсем ясно, удалось ли художнику закончить портрет в Кунцеве, где он начал его писать, но пленера в нем не получилось. Сам Крамской сознает неудачу и пишет Третьякову в январе 1877 года: «Даю себе слово больше никогда не делать без натуры таких вещей»¹. Одну из веток пейзажного фона в портрете написал Шишкин.

Интересна работа художника над портретом тяжелобольного Н. А. Некрасова. Написав голову поэта с натуры, исполнение которой находили похожей, Крамской решает написать картину «Н. А. Некрасов в период «Последних песен» (1877, ГТГ; илл. 71). Удачно написанная с натуры голова была вырезана и вставлена в новый холст, на котором художник дописал фигуру. В настоящее время по соединениям образовались сломы красочного слоя и грунта. Заметна бывшая ранее загнутость кромки, потемневшая от временного пребывания в темноте. После смерти поэта Крамской вновь во многих местах прописывает картину. Эти позднейшие прописки в настоящее время отличаются более холодным тоном.

Несмотря на преобладание белого, картина исполнена в тонкой полупрозрачной манере. В светах белого — корпусные прописки, в бликах чашки на столике и других предметах — мелкие, но несколько более рельефные удары. Несмотря на тонкий красочный слой, картина, кроме лица, написана сравнительно свободно, относительно четкими мазками, идущими в основном по форме.

Портрет писателя М. Е. Салтыкова-Щедрина (1879, ГТГ; илл. 73) исполнен густой массивной корпусной краской даже в передаче темного костюма свободно, жесткой кистью, с более значительным и четким, чем обычно, фактурным рельефом. Несколько монотонные краски портрета заставили самого художника признать, что по живописи он не бог знает что!

¹ И. Н. Крамской, Письма, т. II, 1937, стр. 80.

Следуя принципу, что «одно надо писать так, а другое иначе», в совершенно противоположной манере пишет Крамской «Портрет Неизвестной» (1883, ГТГ; илл. 74). Вместо строгой темной, несколько монотонной гаммы портрета М. Е. Салтыкова-Щедрина — светлые краски, вместо грубого энергичного письма — как бы «эмалевая» техника жидкой, видимо разбавленной лаком, краской по плотному грунту. Едва видимые мазки мягкой кисти лепят черты молодого женского лица. Тонкие повторные лессировки передают нежные переходы светотени. В светах написанного массивными лессировками синего бархата жакета по движению кисти слегка просвечивает грунт. Корпусные прописки передают завитки белых страусовых перьев, более массивные удары — блики металла коляски, тонкие светлые штрихи по коричневому — седину черно-бурого меха. Эти аксессуары помогают художнику раскрыть содержание картины. Крамской с большим мастерством использует все технические средства для их убедительного изображения. В светлых тонах пейзажа чуть просвечивающие «мутные» (с белилами) повторные прописки и мягкие переходы жидкой краски дают ощущение легкого тумана светлого морозного дня. Местами слабые, слегка голубоватые тени снега передают атмосферу света и воздуха. Однако фигура «Неизвестной» скорее воспринимается как бы перед пейзажем, чем в нем.

В 1884 году Крамским была закончена картина «Неутешное горе» (ГТГ)¹. Крамской пытается выразить переживание матери, потерявшей ребенка, с максимальной выразительностью и вместе с тем лаконично и сдержанно, выражением лица. Это потребовало концентрации всех живописных средств. Настроение гармонирует с холодным, сумрачным освещением (в варианте ГРМ она перебивается теплым светом невидимых свечей). Оно усиливает бледность лица и погружает в сумерки богатую обстановку. В картине значительную роль играют лессировки. Лессировками передана глубокая тень под заплаканными глазами с припухшими, покрасневшими веками, что увеличивает трагизм их выражения. Корпусность усиливается к переднему плану, кое-где и в тенях. Уверенные и точные корпусные прописки передают предметы переднего плана — узоры ковра и цветы (нарциссы и гиацинты). Отсутствие мелочной детализации и спокойная приглушенность красок не позволяют деталям отвлечь внимание от лица матери.

Весной 1884 года в Ментоне Крамским был написан не совсем обычный для его техники миниатюрный автопортрет «Крамской, пишущий портрет своей дочери» (ГТГ; илл. 75). Он выполнен на гладкой поверхности грунтованного картона тонкими, полупрозрачными красками, мелкими, но все же заметными мазочками.

К этому времени относится скромное по теме, но одно из самых свежих по краскам и интересных по технике произведений Крамского — «Букет цветов. Флоксы» (ГТГ; цв. илл. 72). Натюрморт написан на тонком холсте, но с необычной для Крамского свободой и уверенностью мазка и с большей, чем обычно, градацией толщи краски — от массивного корпусного удара блика вазы до тончайших лессировок *à la prima* в полутонах и несколько более плотных в тенях. Тончайшие лессировки крапком по грунту и белильной корпусной подготовке позволяют достигнуть необыкновенной чистоты и звучности розового тона, чуть утепляя его. В разбеле тот же крапак дал несколько более мутные и холодные оттенки розового. Лессировочная, хотя и сравнительно плотная краска передает глубокий синий тон вазы, контрастируя с массивным ударом блика.

¹ Варианты в ГРМ и в Государственном музее латышского искусства в Риге.

Крамской умер 25 марта 1887 года внезапно, за работой над портретом лечащего его доктора Раухфуса. Ряд произведений художника, в том числе и большая картина «Хохот» (ГРМ), оставался незаконченным. Это произведение осталось в подмалевке с преобладанием серо-коричневых тонов, еще не позволяющих судить о колорите, в частности о передаче пленера.

Сохранность картин Крамского средняя, значительно худшая, чем у его современника Верещагина. Причиной этого послужили позднейшие переделки. Наслоение краски и сравнительно плотные грунты делают его картины недостаточно эластичными, они легко подвергаются разного рода механическим повреждениям. Встречается обыкновенный кракелюр — следствие «времени» — комплекса физико-химических влияний (около 15%), изредка — кракелюр от пересыхания грунта и кракелюр с отставанием краски или краски вместе с грунтом, ведущей к образованию осыпей, например портреты Громовой и художника Литовченко. В ряде случаев причиной повреждений является процесс высыхания красочного слоя при плохом качестве масла, его избытке или взаимодействии с пигментом. Сказались также повторные прописки по полусырому. Чаще всего это вызывает кракелюр-разрывы (около 20%), главным образом по повторным пропискам и в коричневых тонах. В последнем случае не исключено и действие асфальта, хотя широких, «мягких» разрывов, с оплывшими краями, типичными для асфальта, не наблюдается (нечто похожее заметно лишь на границе надставленной части портрета Л. Н. Толстого). Изредка встречается сседание красочного слоя (около 10%), обычно мелкое. Осыпи имеют около 20% картин.

Изменение формата при его увеличении, естественно, делает заметными выбоины от гвоздей, бывших ранее загнутых кромок и сломы по сгибам и в местах присоединения надставок (около 15% картин). Повторные прописки и последующие правки иногда изменялись в тоне, отличаясь от остальной части картины («Н. А. Некрасов в период «Последних песен», портрет Прахова), и значительно чаще пожухали.

Естественно, что при этих условиях довольно значительное число картин потребовало той или иной реставрации.

Крамской считал, что научить можно лишь основам техники. «Говорят, например: «Поеду, поучусь технике». Господи, твоя воля! — возмущенно пишет он. — Они думают, что техника висит где-то, у кого-то на гвоздике в шкафу, и стоит только подсмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой; что ее можно положить в кармашек, и, по мере надобности, взял, да и вытащил. А того не поймут, что великие техники меньше всего об этом думали... что муку их составляло вечное желание только передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя особенная. И когда это удавалось, когда на полотне им удавалось добиться сходства с тем, что они видели умственным взглядом, техника выходила сама собой»¹. В этом Крамской неправ. Множество примеров доказывает, что художники думали о технике, и если она и получалась «сама собой», то уже после достижения мастерства, которому учились раньше у учителя, иногда на произведениях великих мастеров прошлого, а затем на практике своей работы.

Крамской имел большое влияние на молодых художников и не только как педагог — преподаватель школы Общества поощрения художеств, но и как учитель в широком

¹ Письмо И. Н. Крамского В. В. Стасову от 19 июня 1876 г. — И. Н. Крамской, Письма, т. II, 1937, стр. 43—44.

смысле слова, влияя своей критикой, общественной деятельностью и произведениями даже на тех, кто не был его непосредственным учеником. И. Е. Репин, озаглавивший свою статью «Памяти учителя», понимал это слово именно в самом широком и глубоком смысле.

ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ КРУПНЕЙШИХ ПЕЙЗАЖИСТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

А. К. АЙВАЗОВСКИЙ (1817—1900) во многом еще близок к предыдущему поколению художников и к Академии художеств, которую он закончил в 1837 году. Метод работы сближает его скорее с К. П. Брюлловым, чем с Сильвестром Шедриным. Непосредственно с натуры он писал мало. В работе над картинами ему помогали наблюдения, живое восприятие природы, феноменальная память. Она позволяла ему по схематическим карандашным наброскам с полной убедительностью и реализмом воспроизводить виденное. «Движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немисливо с натуры. Для этого художник и должен запомнить их», — говорил Айвазовский. Когда он пытался изобразить менее знакомый ему, чем Черное море, морской пейзаж, океан или украинские виды, это ему не всегда удавалось.

Айвазовский работал очень быстро, им было написано более шести тысяч картин. Быстрота работы сочеталась у него с большим трудолюбием. Небольшие картины Айвазовский часто писал в один прием. Даже такая большая картина, как «Сотворение мира» (196 × 225 см; 1864, ГРМ), написана Айвазовским в один день; «Хаос» — в одно утро. Это потребовало разработки и освоения соответствующих технических методов, давая Айвазовскому огромный опыт, хотя наряду с выдающимися произведениями у него есть и слабые. Его приемы часто повторяются, но они целесообразны и содействуют хорошей сохранности картин. Айвазовский пишет обычно очень тонко, по сырому, с применением лессировок *à la prima*, с рельефными прописками, подчеркивающими блики и пену волн, иногда сверху слегка пролессировывая их.

Айвазовскому не мешало присутствие посторонних. Сохранились воспоминания художников, как Айвазовский однажды в мастерской А. И. Куинджи в Академии художеств, а другой раз в Одесском художественном училище написал картину в присутствии учеников.

«Однажды он хотел показать ученикам-пейзажистам, как он работает. Ему приготовили двухаршинный холст, даже, кажется, несколько шире. Выдавлив на палитру несколько красок и проведя линейкой черту горизонта, он начал писать с левого угла вниз, сразу накладывая нужные тона и сливая их большой кистью... Картина была кончена в течение часа сорока минут. Тут не было «фокуса»: большинство картин именно так писалось художником»¹. В присутствии А. Рылова картина была написана немногим более чем за час, очень ограниченным числом красок². Воспоминания очевидца работы Айвазовского в Одесском художественном училище приводит в своей монографии Н. Барсамов³. К сожа-

¹ П. П. Гнедич, История искусства, Спб., стр. 703—704.

² См.: А. Рылов, Воспоминания, М., 1954, стр. 73.

³ См.: Н. Барсамов, И. К. Айвазовский, 1953, стр. 106.

лению, эти воспоминания не дают обстоятельного описания методов техники работы Айвазовского.

Н. Барсамов в своей монографии уделяет большое внимание технике Айвазовского¹.

С новой живописью, подобно Брюллову и Иванову, Айвазовского роднит живопись *à la prima* и по сырому; с классиками — сознательный расчет оптического смещения последовательных слоев, тонкий красочный слой, с которым сильнее контрастируют рельефные, но, в сущности, немассивные корпусные удары светов — пены волн, бликов воды и широкое применение лессировок, которыми частично тронуты сверху и корпусные удары.

Лессировками Айвазовский пользовался с большим мастерством и разнообразием — это то лессировки *à la prima* по просвечивающему белому грунту, то повторные лессировки по сырому или по сухому, утемняющие или изменяющие основной тон. Прозрачность лессировок по фактурно выраженному корпусному белильному подмалевку или отдельным ударам передает эффекты свечения (блики на воде). В основном художник работал до тех пор, пока красочный слой сохранял подвижность: поэтому преобладают лессировки *à la prima* с просвечивающим грунтом, а в более поздний период — с заметным строением холста.

Иногда по светлому полутону подмалевка Айвазовский заканчивал повторными лессировочными прописками в темном и корпусными в светах.

«Большое значение, — по словам Н. Барсамова, — придавал Айвазовский детальному завершению работы. Завершающие живопись мелкие детали: пена, блики света на воде, камни и скалы переднего плана, детальная проработка оснастки парусных кораблей — все это имеет немалое значение для жизненной правды, общего впечатления. Очень часто эти детали создают большую законченность его картин, написанных, на самом деле, очень широко, свободно и просто, но всегда с расчетом на такие завершающие прописки»².

Этот сознательный расчет живописных приемов скорее роднит Айвазовского с его предшественниками, чем с художниками второй половины XIX века. Уверен и не случаен самый мазок Айвазовского. Преимущественно горизонтальные прописки незаметно сливаются вдали (море у горизонта, город или горы вдали). То кроющие, то лессировочные пятна передают кладку стен, направление и форма мазков — вертикали тополей и купы других деревьев, в бликах воды — четкие, сужающиеся к концам густые рельефные прописки белилами, с последующими лессировками; лессировки или тонкие кроющие прописки идут в направлении движения воды, зыби моря. Корпусные прописки круглятся, сминаются в густой пене гребня волны и сходят на нет, переходят в мутные прописки в ее кружеве в разворотах волн; мягко и широко ступеньваются легкие массы облаков...

Наблюдательность, развитое чувство света и цвета позволили художнику убедительно передавать тонкие градации воздушной перспективы.

Море — главный сюжет Айвазовского, — по существу, не имеет локального цвета, художник ставил задачу изобразить природу при разном освещении, и естественно, что локальное понимание цвета было чуждо Айвазовскому.

¹ См.: Н. Барсамов, И. К. Айвазовский, стр. 128—144.

² Там же, стр. 140.

Произведения маленького формата Айвазовский иногда исполнял на дереве или картоне, например «Лунная ночь в окрестностях Ялты» (1863, ГТГ), остальные картины — на холсте. В ранний период Айвазовский пользовался готовым мелкозернистым холстом или тонким льняным полотном; позднее его холсты — обычно среднезернистые.

Основываясь на хорошей связи красок с грунтом, Н. Барсамов предполагает, что Айвазовский пользовался эмульсионными грунтами. Однако фабричные грунты этого времени были обычно масляными.

В ранний период грунты Айвазовского плотные, скрывающие строение холста, иногда недостаточно эластичные, позднее — тонкие, при которых строение холста ясно заметно. Стремление к матовости, по предположению Н. Барсамова, приводит к применению впитывающих клеевых грунтов. По указанию того же автора, некоторые из ранних произведений Айвазовского имеют тонированный светло-серый грунт.

Сохранилась небольшая овальная палитра из орехового дерева, видимо, долго служившая Айвазовскому, с красками, которыми он пользовался при работе над своей последней картиной «Взрыв корабля», оставшейся незаконченной из-за внезапной смерти художника¹.

Несколько красок, применявшихся Айвазовским, называет в своем докладе, посвященном памяти художника, его знакомый Л. Колли.

Для каждого произведения Айвазовский, видимо, пользовался ограниченным набором красок, соответствующих гамме данного произведения. На основании имеющихся данных Н. Барсамов приводит предположительно список красок, которыми пользовался Айвазовский. Вкратце эти краски следующие: блестящая желтая, неаполитанская желтая охра, кадмий, индийская желтая, киноварь, краплак (темный и светлый), красная охра или подобная ей железистая краска, кобальт, ультрамарин, берлинская лазурь, индиго; окись хрома и смеси синего и желтого, зеленый ультрамарин (?); сиена жженная, вандик, асфальт; черная персиковая². Наблюдавший за копировщиками произведений Айвазовского Н. Барсамов считает, что в первый период Айвазовский пользовался для растирания красок хорошей льняной олифой. Как характер красочного слоя, так и его повреждения позволяют предположить во многих произведениях первого периода добавление к краскам лака. В качестве покровного лака, по словам Н. Барсамова, Айвазовский пользовался лаками из мягких смол, мастикса и даммара. В поздний период при стремлении к полуматовой поверхности возможно применение как в красках, так и в защитном слое воска, растворенного в скипидаре. Это предположение подтверждается тем, что в 1944 году в Феодосийскую галерею от семьи Айвазовского поступил флакон восковой пасты «сегонис» фирмы Лефран. Сохранилось немного кистей Айвазовского щетинных и колонковых как круглых, так и плоских. «Широко пользовался Айвазовский и флейцем, втушевывая им облака путем торцевания, изображая ореолы луны или солнца и т. п.»³.

Большинство произведений Айвазовского первого периода (до 50-х годов) написано на плотном грунте сравнительно жидко с примесью к краскам лака. Наиболее ранние вещи, как, например, исполненный еще во время учения в Академии «Вид на взморье

¹ См.: Н. Барсамов, И. К. Айвазовский, стр. 131—132.

² Подробнее см. там же, стр. 136—137.

³ Там же, стр. 141—143.

в окрестностях Петербурга» (1835, ГТГ) и «Морской берег» (1840, ГТГ; илл. 77), сделаны очень тонко. В светлых сероватых, голубоватых и зеленоватых тонах моря красочный слой настолько тонок, что через «мутные» прописки просвечивает грунт и беглый рисунок на нем.

Той же тонкой жидкой краской с примесью лака, лессировками, контрастирующими с отдельными корпусными прописками бликов и лессировками по корпусной подготовке в передаче солнца написаны «Арба в поле» (1848), «Вид на остров Капри» (Киевский музей русского искусства, 1845) и «Вид Леандровой башни в Константинополе» (1848, ГТГ; илл. 76). В последней картине корпусные удары стали рельефнее. Город вдали исполнен тонкой жидкой «мутной» серо-лиловой краской без заметных мазков, частью по небу, частью по красноватой подготовке, оставшейся незаписанной у борта и дающей своеобразную игру тонов. Море тонко проложено голубой краской. Сверху лессировочные прописки синим и зеленоватым и кроющие голубым, розовым и золотистым передают рябь моря, а четкие рельефные корпусные прописки сверху — пролессированные желтым блики солнца на ней.

Почти в той же технике на достаточно мелком холсте исполнен в том же году «Бриг Меркурий» (ГРМ) сравнительно жидкой краской, хорошо передающей легкую облачность лунной ночи.

Чуть менее заметна примесь лака и меньше лессировок по корпусной подготовке в популярной картине «Девятый вал» (1850, ГРМ). Ее яркие краски не вполне сгармонированы. В написании моря сочетаются лиловые, золотистые и зеленоватые тона; дан сложный эффект света, пронизывающего волну. Картина написана свободно, со значительной ролью лессировок контрастных массивным ударам бликов.

Маленькая картина «Лунная ночь в окрестностях Ялты» (1863, ГТГ) исполнена на картоне довольно жидко; но с еще менее заметной примесью лака. Форма и направление мелких мазочков передают характер деревьев — пирамидальных тополей и плакущих ив.

В картине «Морской берег, прощание» (1863, ГТГ) прозрачные лессировки по корпусной белильной подготовке не использованы для передачи бликов и солнца, и эффект свечения менее убедителен, чем в картине «Вид Леандровой башни в Константинополе».

В написанной в светлых неярких жемчужно-серых и зеленоватых тонах «Радуге» (1873, ГТГ) преобладает тонкая корпусность. Краски стали гуще, признаков примеси лака незаметно.

Шире, но с ясно заметным сквозь тонкий грунт строением среднезернистого холста написано «Черное море» (1881, ГТГ; илл. 78). Основной тон моря написан *à la prima* тонкими полукроющими и лессировочными красками серо-синих тонов с повторными кроющими голубоватыми и лессировочными синими прописками в деталях волн.

Корпусные прописки пены сминаются и круглятся на гребне волн, а затем сходят на нет, переходя в «мутные» прописки. Облачное небо исполнено тонкой корпусностью с ее легким усилением в светлой части у горизонта. Тучи написаны нейтрально-серыми, переходя в лиловые и синеватые оттенки. Мягкие переходы, видимо, достигнуты флейцем. Картина, имеющая полуматовую поверхность, написана легко, свободно, широко и уверенно, но без значительного рельефа, который заметен лишь в изображении пены.

Рациональность техники, осторожный подбор красок, хороший грунт, тонкий красочный слой вместе с преобладающей работой *à la prima* обеспечили картинам Айвазов-



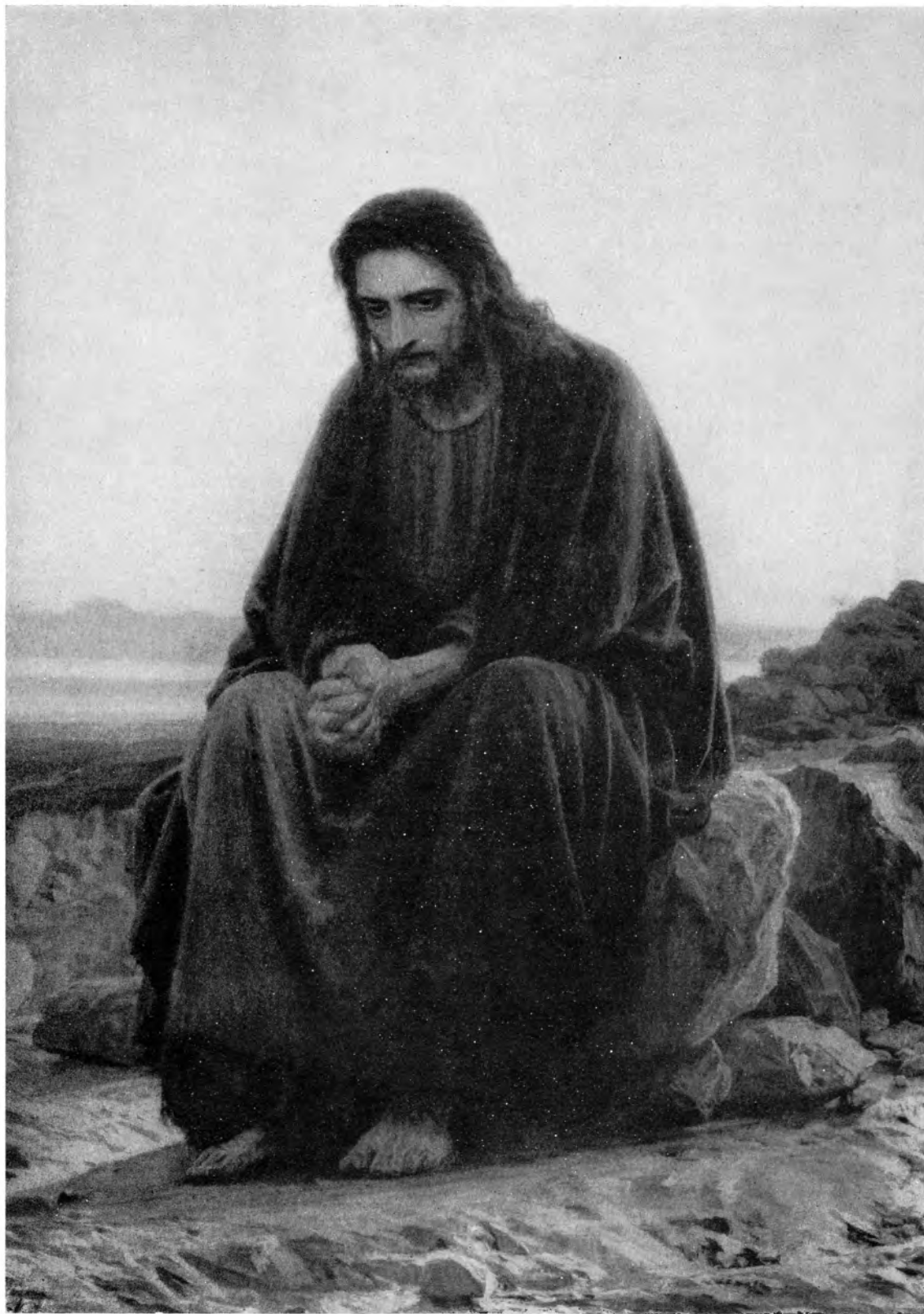
66. В. В. Верещагин. Всадник в Джайпуре



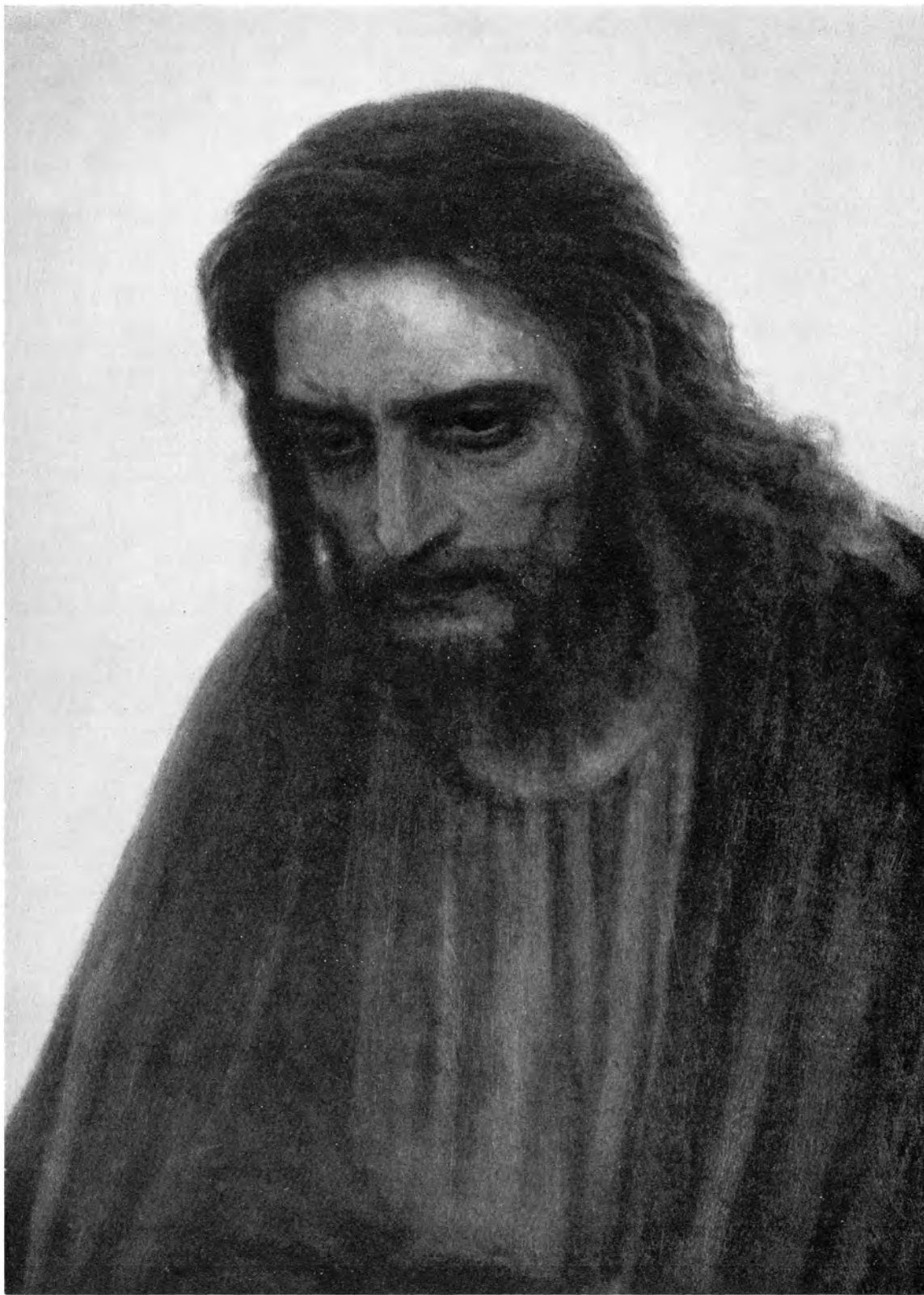
67. В. В. Верещагин. Прогулка в лодке. Япония. Деталь. 1902



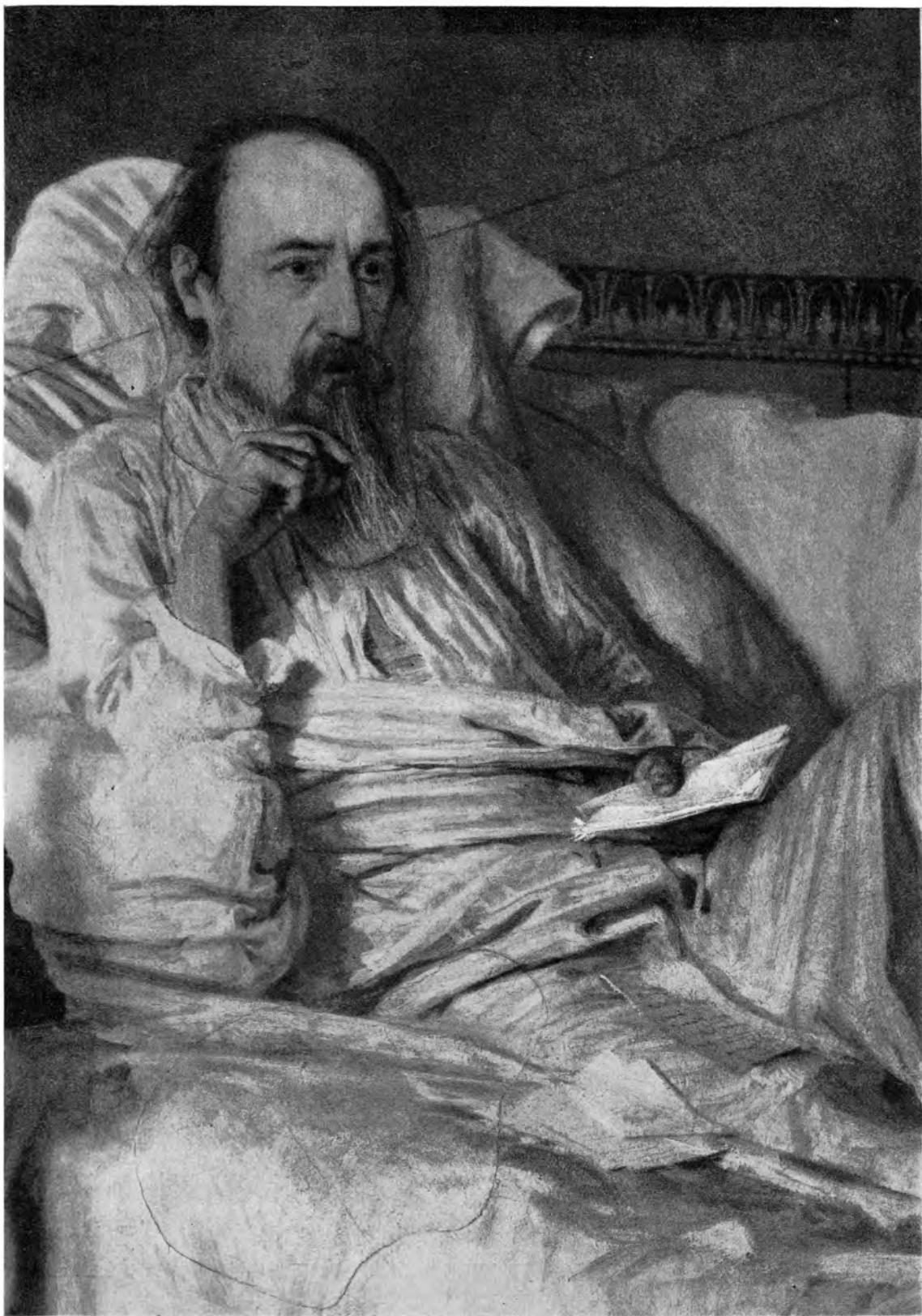
68. И. Н. Крамской. Осмотр старого дома. Деталь. 1873



69. И. Н. Крамской. Христос в пустыне. Деталь. 1872



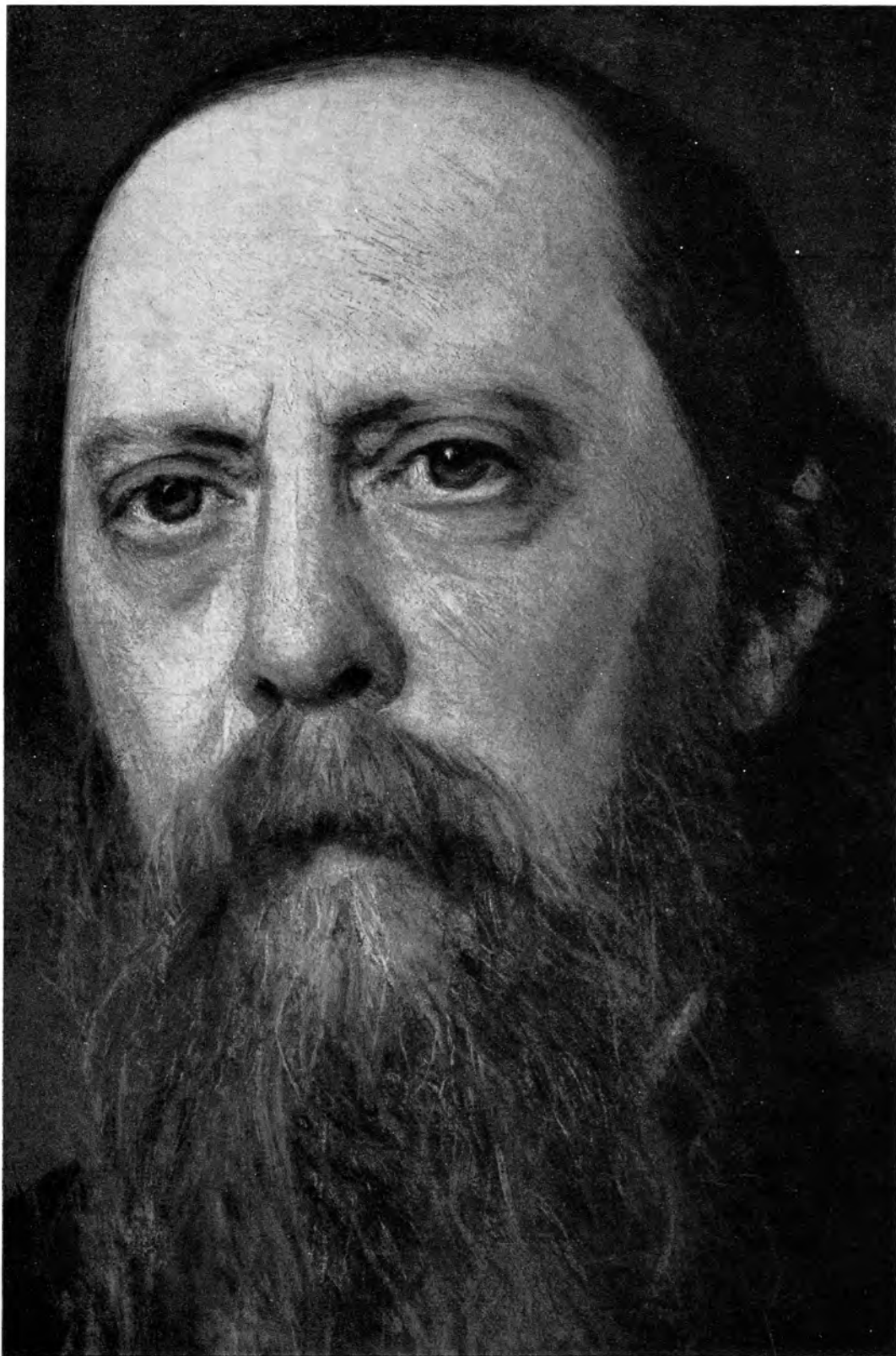
70. И. Н. Крамской. Христос в пустыне. Деталь. 1872



71. И. Н. Крамской. Н. А. Некрасов в период «Последних песен». Деталь. 1877



72. И. Н. Крамской. Букет цветов. Флоксы



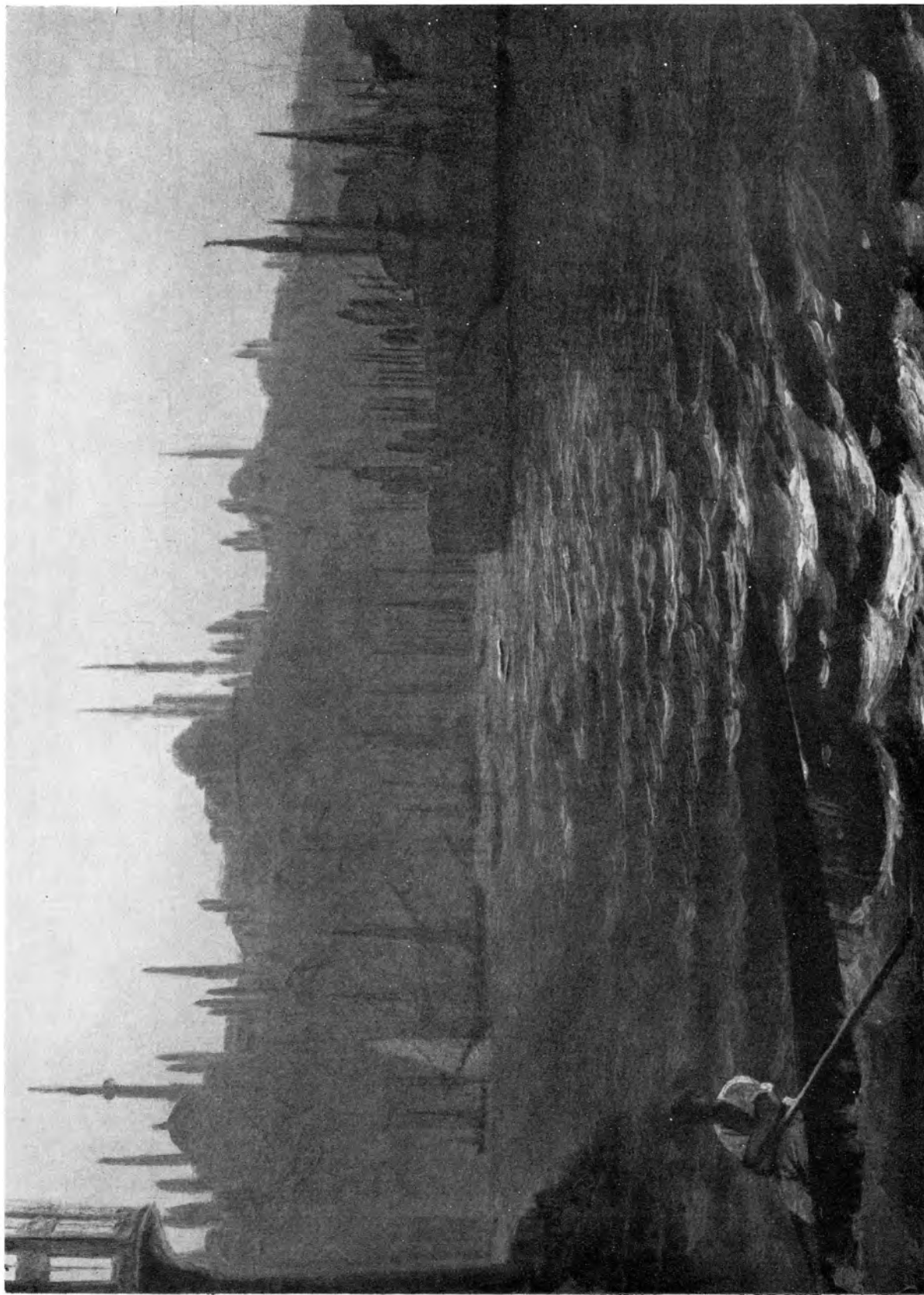
73. И. Н. Крамской. Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. Деталь. 1879



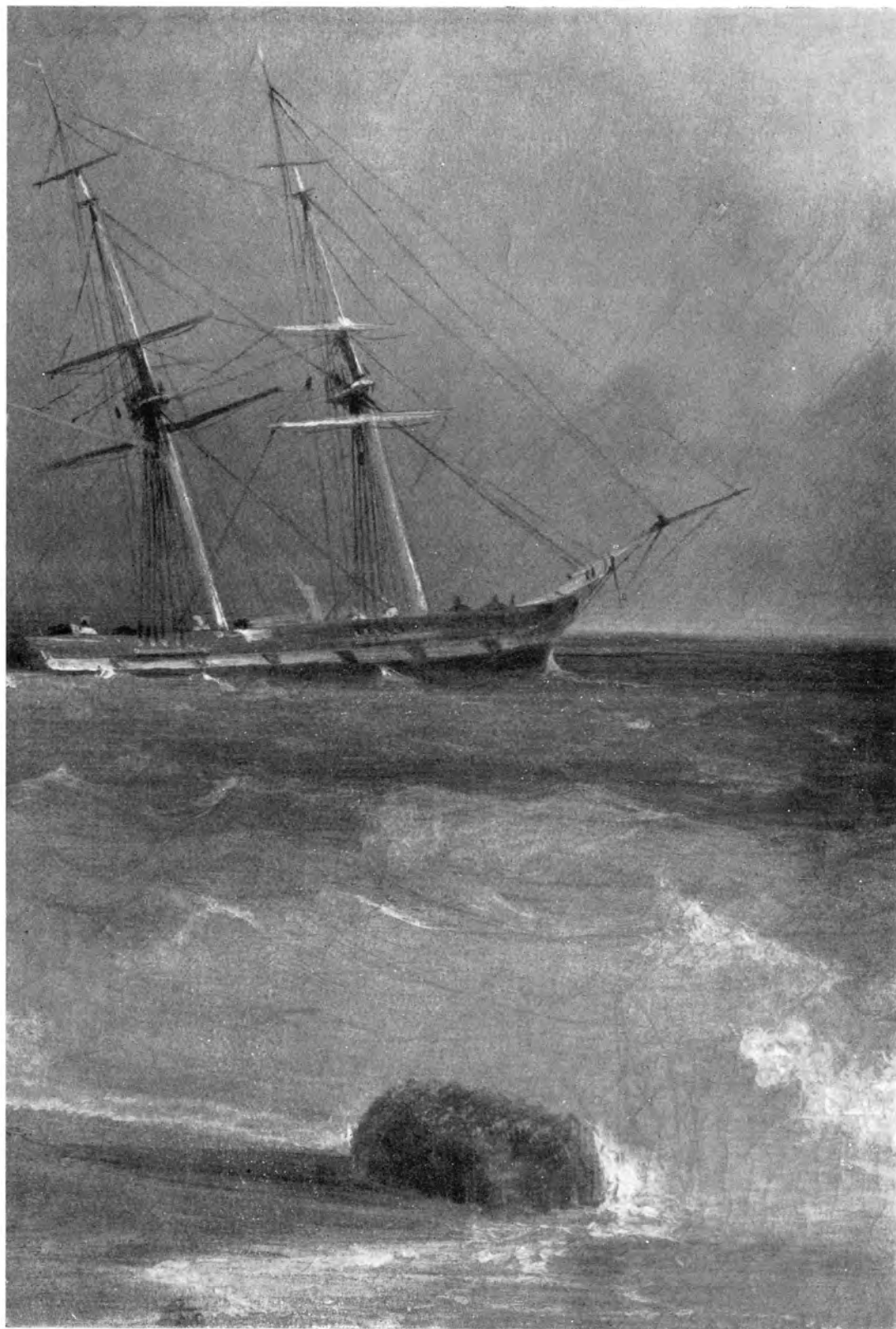
74. И. Н. Крамской. Портрет неизвестной. Деталь. 1883



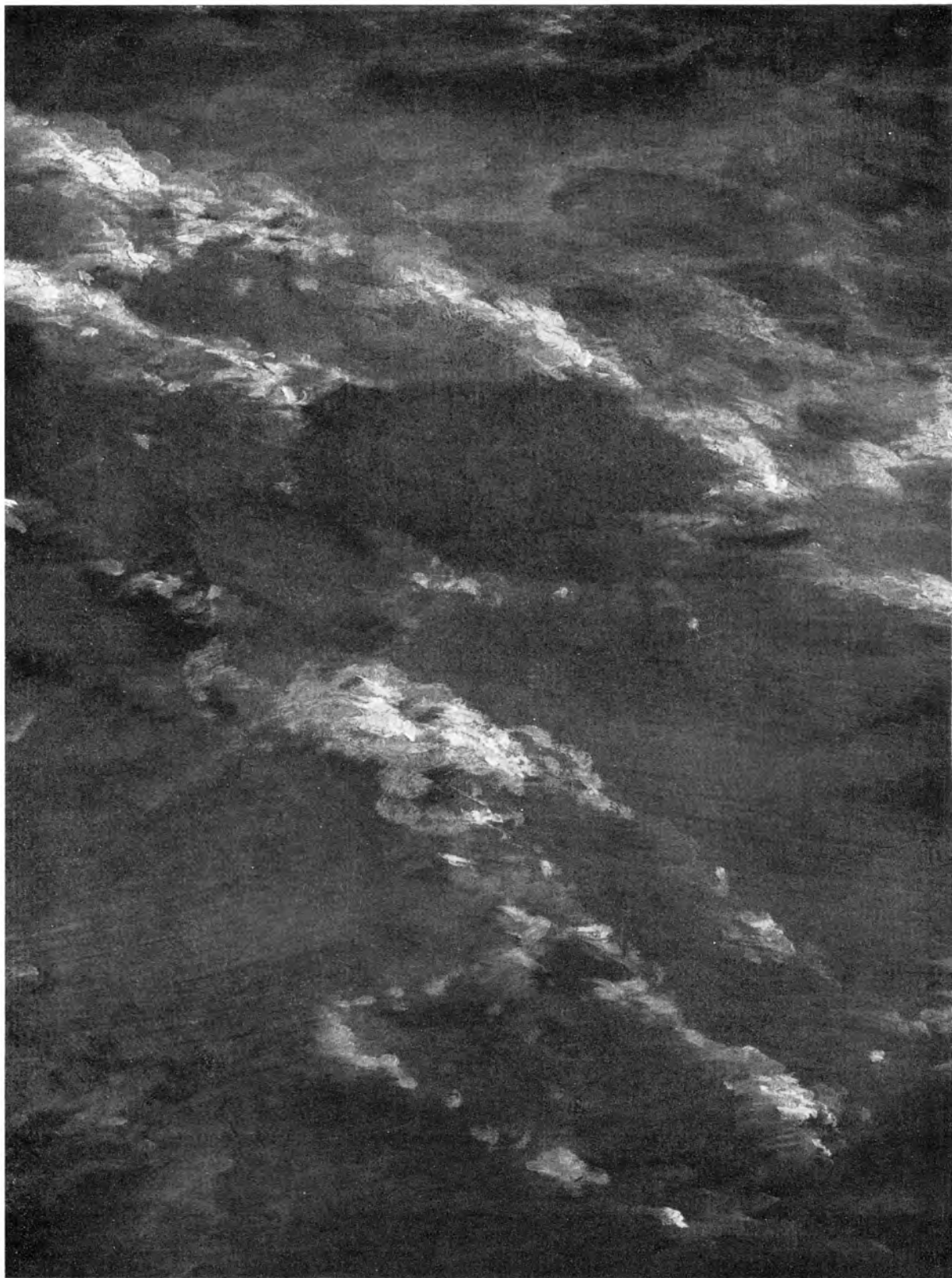
75. И. Н. Крамской. Крамской, пишущий портрет своей дочери. 1884



76. И. К. Айвазовский. Вид Леандровой башни в Константинополе. Деталь. 1848



77. И. К. Айвазовский. Морской берег. Деталь. 1840



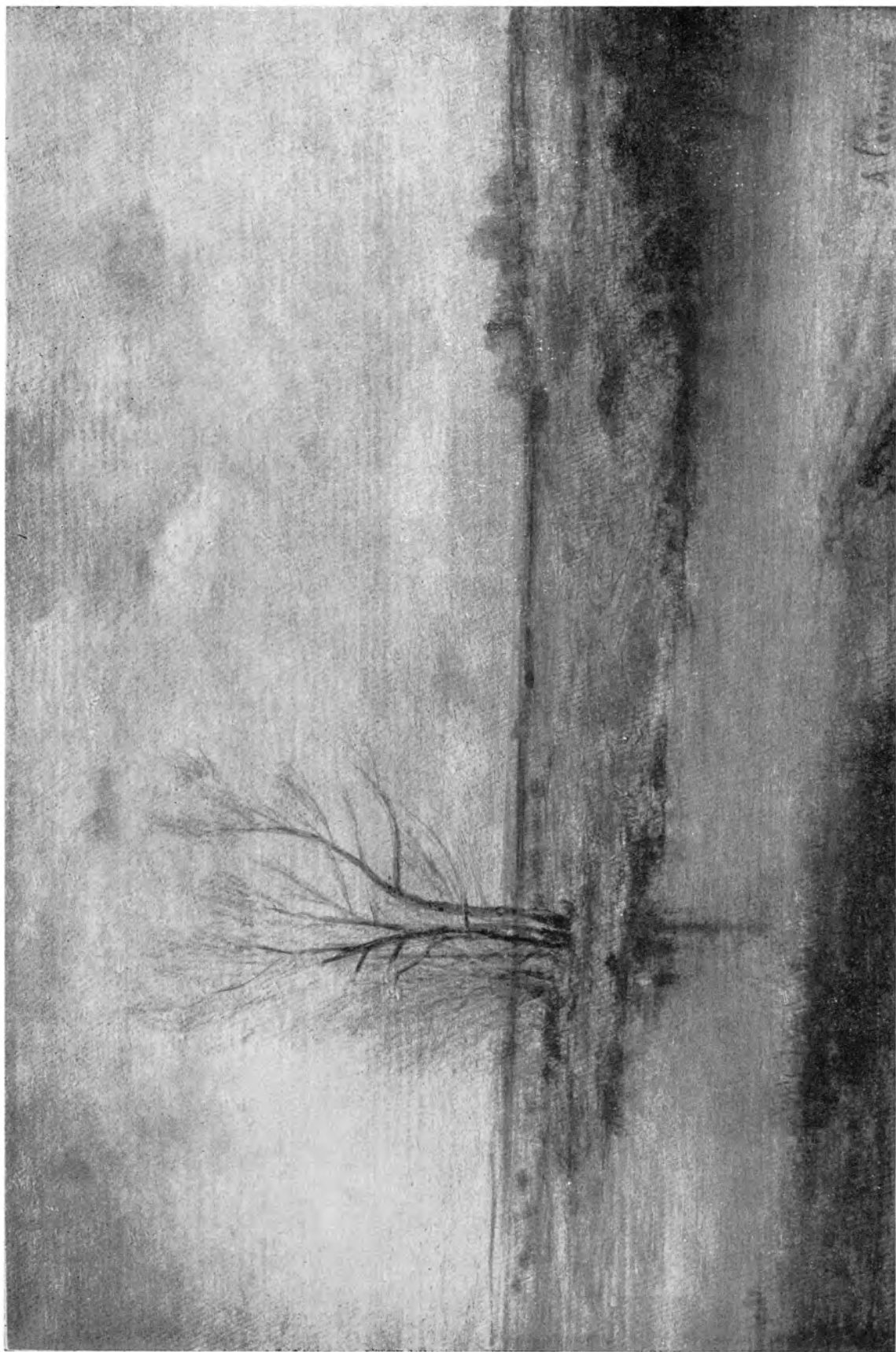
78. И. К. Айвазовский. Черное море. Деталь. 1881



79. А. Г. Саврасов. Грачи прилетели. Деталь. 1871



80. А. Г. Саврасов. Дворик. Зима. Деталь



81. А. Г. Саврасов. Весна. Этнод

ского хорошую сохранность. Н. Барсамов может указать всего один-два случая образования осыпей от недостаточной связи краски с грунтом. Осыпи до холста изредка встречаются («Морской берег, прощание», ГТГ), но, как и в примере, приводимом Н. Барсамовым, они вызваны механическими причинами. С последними связана и мельчайшая осыпь по сухому кракелюру на картине «Вид Леандровой башни в Константинополе». При слишком плотном, малоэластичном грунте и красочном слое с примесью лака жесткий кракелюр и сломы красочного слоя и грунта встречаются и на некоторых других картинах Айвазовского раннего периода.

На картине «Мельница на берегу реки» (1880, ГТГ) имеются незначительные признаки мелкого плывущего асфальтового кракелюра-разрывов.

Художественный энтузиазм Айвазовского, красочность и выразительность его произведений увлекали многих. Очень поучительной была работа Айвазовского в присутствии учеников. Айвазовский считал, что художник — учитель живописи — в основном должен знакомить ученика «с техникой, так сказать, с ручными приемами искусства; он может научить «как написать», но «что написать» и «с чего написать» — это должно подсказать ученику уже его собственное дарование»¹.

А. К. САВРАСОВ (1830—1877). «С Саврасова появилась лирика в живописи пейзажа и безграничная любовь к своей родной земле... Да, покойный Саврасов создал русский пейзаж, и эта его несомненная заслуга никогда не будет забыта в области русского искусства», — пишет в некрологе о нем его ученик И. И. Левитан².

Если современник и друг Саврасова В. Г. Перов отразил бедность и неприглядность русской природы, то Саврасов показал ее своеобразную красоту, действительно безгранично любя ее. Этим Саврасов ближе не к своим современникам, а к следующему поколению, прежде всего к своему ученику И. И. Левитану.

Стремясь передать скромную красоту, поэтичность, лирику родного пейзажа средней полосы России, а не только его неприглядность, как у Перова, Саврасов, естественно, должен был внимательнее всматриваться в его колорит, богатство оттенков, искать технические методы, которые бы дали ему возможность передать родную природу со всеми типичными особенностями.

Саврасов только в период наивысшего расцвета своего творчества в 70-х и начале 80-х годов, и то в этюдах, отходит от характерного для того времени чисто локального понимания цвета, но у него видно внимательное наблюдение богатства этих локальных цветов в природе. Заметно и стремление к их тональному объединению, нет однообразия и пестроты.

Для своего времени техника Саврасова была относительно свободна. В. П. Боткин отмечает наряду с силой и верностью в тонах «небрежность» исполнения некоторых пейзажей Саврасова³.

¹ «А. К. Айвазовский и его XLII-летняя художественная деятельность». — «Русская старина», 1878 и 1881 гг.

² Газета «Русские ведомости» № 274, от 4 октября 1879 г., стр. 4 и А. К. Саврасов. «Каталог выставки», 1942, стр. 44.

³ А. А. Федоров-Давыдов, Саврасов, М., 1957, стр. 69. Прим. 2.

Общим приемом как Саврасова, так и Перова и многих из их младших современников — Шишкина, Васильева, Судковского является подчеркивание фактурным рельефом деталей переднего плана.

Некоторая доля черноты, условности и кулисности в четком разделении планов заметна в ранней картине «Вид на Кремль в ненастную погоду» (1851, ГТГ), но последнее в значительной степени оправдано освещением — противопоставлением теней от туч с проникающим в просветах между ними солнечным светом, освещающим Кремль. Света (облака, дорога, фигуры, освещенный Кремль) подчеркнуты корпусными прописками. Направление мазков передают наклон деревьев и движение гонимых ветром туч, создавая романтическое настроение, ощущение движения и напряженности.

В изображении чуждого ему швейцарского пейзажа с водопадом (ГТГ) Саврасов вновь возвращается к академическому контрасту затененного до черноты переднего плана, с очень заметным просветом, наличествует и тяжелая суховатая техника. Но поездка за границу все же принесла свои плоды. Саврасов многому научился, в том числе и в техническом отношении, как у называемых им англичан Констебля и его учеников, так и у не упоминаемых им барбизонцев. Саврасов не подражает им, но круг его технических приемов расширился.

В картине «Лосиный остров в Сокольниках» (1869, ГТГ) по сравнению с этюдом к ней стремление к большому тональному объединению несколько уменьшило разнообразие красок. Несмотря на более темные тона, картина написана корпуснее с деталями переднего плана, подчеркнутыми рельефными мазками и многочисленными повторными прописками, видимо, по полусырому.

В конце 1870 года Саврасов взял отпуск из Училища живописи, ваяния и зодчества, где вел пейзажный класс, и поехал на Волгу. Имея возможность всецело посвятить себя живописи, вдохновляемый волжской природой, Саврасов создает в ближайшие годы свои лучшие произведения, в том числе свой шедевр «Грачи прилетели» (1871, ГТГ; илл. 79). Картина представляла собой новую веху в развитии пейзажной живописи. Интереснее других картин Саврасова «Грачи» и в техническом отношении. Более темные тона написаны по коричневатой лессировочной подготовке. Вертикальные корпусные мазки белил в стволах березок перебиваются более тонким письмом их темных неровностей. Тонкие ветки написаны поверх неба серым и коричневым очень легко, местами не очень четко, что позволило избежать сухости, придать легкость и воздушность. Так же легко, различными оттенками серого, лилового и коричневатого передан дальний лес. Снег вдали написан тонко, то кроюще, то с просветами грунта, ближний — более корпусно; в более ровной освещенной части на втором плане краска местами сглажена мастихином; напротив, на переднем плане, где рыхлый снег неровен и изборозжен множеством следов, рельеф густой краски остается четким. Небо исполнено преимущественно горизонтальными мазками. В облаках корпусная краска частью сглажена мастихином, местами рельеф мазков подчеркивает форму облаков. Колокольня исполнена корпусно в молочно-белых и жемчужно-серых тонах, коричневыми, черными и рыжими лессировочными прописками в темных деталях, с процарапыванием по сырому отдельных линий. В этой картине, и особенно в этюдах к ней, Саврасов уже несколько отходит от локального понимания цвета. Снег имеет то теплый молочный, то холодный оттенок, его тени или голубые, или холодно-тепло-серые. Коричневыми лессировочными мазочками передана загрязненность снега.

Еще заметнее голубоватые тона в этюдах к картине. В целом картина в красочном отношении построена на контрасте преобладающих белых и голубых тонов с коричневыми. На правом дереве у грачиных гнезд заметна некоторая перегрузка краски, видимо вызванная переделками.

Если в картине «Грачи прилетели» преобладает голубое, то «Осень» того же года (ГТГ), напротив, написана в теплых тонах со значительной ролью коричневого. Спускающиеся сумерки оправдывают возврат к темному коричневатому переднему плану, к некоторой кулисности, силуэтности, контрасту темных коричневатых деревьев со светлым небом, свечение которого достигнуто лессировками по корпусной подготовке белилами. В более темных тонах обычная рыжеватая лессировочная подготовка, по которой коричневыми лессировками и тонкими корпусными прописками написаны деревья. Те же тонкие корпусные прописки передают не вполне оправданное, более сильное освещение полосы третьего плана. На переднем плане, коричневая гамма которого разнообразится зеленью травы, корпусные прописки местами применены в трактовке деталей и в темных тонах. Кулисность, теплая гамма и затененный передний план сохраняются в пейзаже «Село Болгары» (1872, ГТГ). Цвет вновь трактован локально: в тенях светлых развалин нет голубых рефлексов неба.

В картине «Проселок» (ок. 1873, ГТГ) коричневые тона контрастируют с подчеркнуто холодной зеленью травы или озими (цвета зеленого кобальта). Вновь значительную роль играет коричневый лессировочный подмалевок, использованный и в деревьях. Контрасту холодных и темных тонов соответствуют контрасты освещения — затененной части с ярко освещенной лучами, падающими сквозь просветы между тучами. Это роднит картину по приподнятости и напряженности настроения с некоторыми более ранними вещами. Очень корпусная рельефная кладка в трактовке грязной дороги на переднем плане довольно наивно передает ее рельеф.

По сравнению с голубым тоном «Грачи прилетели» в картине «Дворик. Зима» (ГТГ; илл. 80) преобладает серенький пасмурный зимний день. Картина написана в очень ограниченной гамме серого, коричневого и белого. Широкое применение лессировок *à la prima*, примесь к краскам лака, тонкая нюансировка, выразительность корпусных прописок снега и световых деталей, контрастирующих с тонкостью письма, помогают избежать монотонности. Несмотря на тонкость письма, картина написана свободно и обобщенно. Лессировки серым и коричневым по белилам передают загрязненность тающего снега.

Очень легко написан на саржевом полотне маленький этюд «Весна» (ГТГ; илл. 81.) В тонком слое стали полупрозрачными даже кроющие краски с примесью белил (голубое, светло-зеленое). При переходе коричневых лессировок теней к полутонам грунт едва покрашен. В написании голубого неба, возможно, применен флейц.

Тонкие ветки на фоне неба написаны не очень четко и местами полустерты. Это позволяет избежать сухости, усиливает воздушность, несколько напоминая прием французских художников (Коро), но без той утрировки, которая иногда встречается у французов. Поверхность разнообразится корпусными прописками светов облаков и дороги. Этюд полон света и воздуха; голубая гамма хорошо передает радостное весеннее настроение.

Одна из последних удачных вещей Саврасова «Рожь» (1881, ГТГ) в некоторых частях (ржаное поле) близка по технике выполнения более ранней картине «В конце лета на Волге» (1873, ГТГ). Те же лессировочные и кроющие мазки — штрихами и пятнами по тонкой лессировочной подготовке, в изображении поля на переднем плане, легкие прописки

леса на горизонте, но с корпусным ударом освещенной белой церковки. Слегка сглаженные света кучевых облаков написаны корпусно — гораздо тоньше переданы голубое небо и серые тучи. Краска в них местами полустерта, и просвечивание грунта придает серому цвету более теплый оттенок и «воздушность». В переходах к белым облакам и голубому небу краска мягко ступевана. Характер выполнения дает впечатление «законченности» и некоторой суховатости.

Основой картин Саврасова является холст, в период расцвета — чаще саржевого плетения. Грунт в ранний период иногда слишком плотный («Камень в лесу»), затем обычно более тонкий, иногда торцованный¹. Мелкие этюды и эскизы Саврасов иногда выполняет на бумаге или на дереве, например два этюда к картине «Грачи прилетели» (собр. И. В. Ильина и В. К. Дмаховского, Москва) исполнены на дощечках из красного дерева. В виде исключения встречаются произведения на дереве («Домик в провинции», «Весна», собр. В. Г. Дуловой и А. И. Батурина, Москва) и на картоне («Пруд», Ульяновский художественный музей) относительно большего размера (43,8×32,5 см и 42,5×33 см). Связующим средством здесь служит масло изредка с добавлением лака («Дворик»).

Сохранность картин Саврасова неодинакова, в большинстве случаев скорее хорошая. Иногда встречается плывущий кракелюр от повторных прописок по полусырому; в раннем «Камне в лесу» — потемнение и намечающаяся шагренизация от применения асфальта и кракелюр от недостаточной эластичности грунта.

И. И. Левитан, К. А. Коровин и другие ученики Саврасова с благодарностью вспоминают о своем учителе. Наряду со вниманием к общему развитию учеников, чтением лекций по перспективе, внушением любви к родной природе, работе на натуре, частой практикой на этюдах природы и в мастерской в присутствии учеников Саврасов знакомил их с техническими приемами своего искусства.

И. И. Шишкин и А. И. Куинджи — представители типично русского, но в противоположность Саврасову не интимного, а монументального пейзажа. В то же время трудно найти художников, более противоположных друг другу. И. И. Шишкина интересовали прежде всего формы растительного мира во всех их подробностях; очень мало заботились цвет и свет, которыми он интересовался лишь в конце творчества. А. И. Куинджи порой сильно обобщает формы, иногда отходя в этом отношении от реализма. Для него главным, по словам И. Репина, был «свет — очарование и сила света, его иллюзия», притом в самых ярких, волнующих проявлениях. Именно в этом он доходил до предельного реализма и иллюзорности, порой нарушая чувство меры, изменяя художественному вкусу. Шишкин обязан своим первым успехом рисункам; Куинджи, наоборот, дважды проваливался по рисунку на приемном экзамене в Академии и попал в нее за картину, в которой главным был эффект света. В несовершенстве рисунка художника не раз обвиняли уже в период его славы.

Шишкина современники, в том числе его друг Крамской, упрекали в недостатках колорита, в том, что его картины — лишь «раскрашенные рисунки».

¹ Согласно сведениям, сообщенным научным сотрудником ГЦХРМ А. Б. Зерновой, «Чернолесье» исполнено на клеевом грунте с очень тонким белым масляным верхним слоем. Рентгенограмма дает четкое светотеневое изображение.

Про Куинджи Репин пишет: «Иллюзия света была его богом, и не было художника, равного ему в достижении этого чуда живописи. Куинджи — художник света». Шишкин использует фотографию, Куинджи изучает под руководством Д. И. Менделеева и Ф. Ф. Петрушевского законы света, цвета и свойства красок. «Есть прибор — измеритель чувствительности глаза к тонким нюансам тонов; Куинджи побивал рекорд в чувствительности до идеальных точностей, а у некоторых товарищей до смеху была груба эта чувствительность»¹, — вспоминает Репин.

Но оба в конце жизни до некоторой степени стремятся преодолеть односторонность своего творчества, оставаясь самими собой. В последних картинах Шишкина реалистическое изображение леса сочетается с попыткой передачи света и атмосферных явлений, а Куинджи в картине «Днепр утром» наряду с туманным утренним освещением изображает и детали растительности первого плана.

В соответствии с задачами, которые ставили себе оба художника, различна и их техника. Шишкину для передачи деталей формы была важна сама форма мазка, но при меньшем внимании к свету и цвету он часто мог довольствоваться ограниченными возможностями кроющих красок. Куинджи для передачи иллюзии света были нужны все богатые оптические возможности масляных красок, корпусность лессировки во всевозможных их комбинациях.

И. И. ШИШКИН (1831—1899) пишет преимущественно кроющими красками, без сложных оптических расчетов. По подготовке полутоном многочисленные повторные прописки передают детали. Лессировками Шишкин пользуется сравнительно мало, главным образом для передачи воды, иногда для мелких теней и в подмалевке. Корпусность, рельефность мазков Шишкин увеличивает не только в светах, но и по мере приближения к переднему плану, подчеркивая его материальность. Иногда рельефные мазки заметны и в темном. Характер мазка помогает Шишкину передавать детали форм природы: неровности почвы, кору, хвою, цветы, листья и т. п.

В ранний период строение мелкого, а под плотным грунтом часто и среднего холста у Шишкина малозаметно. Позднее среднезернистый обычный и саржевый холст, как и у большинства его современников, становится заметнее, а грунт тоньше. Грунты его обычные, масляные, нетонированные, фабричные. Отдельные этюды позднего периода начиная с 70-х годов — «Береза и рябина» и «Горная дорожка в Крыму» (ГТГ, илл. 83) — исполнены на бумаге и картоне, например «Дубы» (1884, собр. Е. К. Катульской, Москва).

Шишкин редко писал жидко, и добавление к краскам лака у него незаметно.

Шишкин порицает, что как русские, так и иностранные художники «страсть как широко пишут, так что шире и нельзя». Он отмечает «незаконченность» картин мюнхенской школы. «В противоположность нашей школе, где стараются скрыть краски, мюнхенцы пишут положительно так, что легко можно определить всю палитру художника...». «Поэтическая сторона искусства нередко убита здесь материальностью красок и самой работы»². Ранние вещи Шишкина, напротив, отличаются «научной», добросовестной, но подчас сухой, мелочной проработкой деталей, определяющей и его технику.

¹ М. П. Неведомский и И. Е. Репин, Куинджи, Спб., 1913.

² И. Пикuleв, И. И. Шишкин, М., 1955, стр. 70.

В наиболее ранней из дошедших до нас картин Шишкина «Иней» (1855, Киевский музей русского искусства) художник добросовестно и сухо выписывает каждую веточку, каждую былинку.

Несколько условно академическое распределение света и тени с затененным передним планом и добросовестная выписка деталей сохраняются и в «Пейзаже с телегой», «Прогулке при закате в роще» (1865, ГРМ) и «Прогулке в лесу» (1867, ГТГ).

С менее «академическим» распределением света та же добросовестная, но сухая техника сохраняется в большой картине того же года «Рубка леса» (ГТГ). При значительных размерах картины рельеф корпусных мазков больше и заметно усиливается к переднему плану, иногда и в темных частях. Густая краска лепит, как рельеф, детали строения коры, белые точки мухоморов, становится более гладкой в бересте и «губчатой» во мхе. Дальние деревья проработаны столь же четко и детально, как и ближние, но красочный слой несколько тоньше, рельеф мазков, придающий переднему плану материальность, — меньше. Тени даны утменением локального цвета или усилением серо-коричневых оттенков.

То же преобладание корпусности с более заметным ее утоньшением в дальних планах мы видим и в написанной через два года картине «Полдень в окрестностях Москвы» (1869, ГТГ). Только чуть свободнее стали корпусные мазки, смягчающиеся в облаках, ощущение уходящей вдаль дороги дано ее сужением, то есть средствами линейной, а не воздушной перспективы. Меньший интерес Шишкина к свету и цвету особенно бросается в глаза при сравнении с почти одновременной картиной на ту же тему Саврасова. Рельефные мазки удачно передают освещенные колосья и неровности дороги.

Делясь впечатлениями о картине «Утро в сосновом бору» (1872, ГТГ), И. Н. Крамской замечает, что «это, как всегда, скорее более рисунок, чем живопись»¹. Но все же названная картина — известный шаг художника вперед и в этом отношении. Светом, теплотой теней передано солнечное освещение. Легкость красочного слоя и несколько меньшая четкость деталей в дальних планах усиливают передачу глубины. В основном техника осталась та же, но приемы стали несколько разнообразнее.

Формой остро обрывающихся мазков исключительно удачно передан характер растений (сухой чертополох) в исполненном на бумаге этюде «Дорожка в Крыму» (1879, ГТГ). Художник даже в Крыму избирает наиболее суровый пейзаж: серое небо, скалы и выжженную растительность. Несмотря на пасмурный день, корпусные света камней с передачей мазком их неровностей довольно резко контрастируют с более холодными тенями. В изображении дальних гор заметно желание передать глубину техническим приемом наложения более тонкого красочного слоя и применением синеватого тона.

Наиболее выдающееся произведение Шишкина этого периода картина «Рожь» (1878, ГТГ), она была высоко оценена современниками. Крамской отдает ей первое место на VI Передвижной выставке. Изображено поле в момент перед началом грозы, но художника интересует не передача светового эффекта, а характерность русского пейзажа — его простор. Все детали не только изображены с большой убедительностью, но и подчинены содержанию. Приемы техники, используемая для этого фактура стали еще разнообразнее. Заметно больше лессировок, главным образом по корпусной подготовке,

¹ И. Н. Крамской. Письма, т. I, М.—Л., 1937, стр. 96. Письмо И. Н. Крамского Ф. А. Васильеву от 23 февраля 1872 г. И. Н. Крамской. Переписка с художниками, 1954, стр. 35.

однако корпусное письмо по-прежнему преобладает и применено даже в темной зелени сосен; в силуэте их отдельных веточек на фоне неба использован своеобразный прием мазков — видимо, растрепанной щетинной кистью, для иллюзорной передачи хвои. По общему тону охры штрихи соломинок ржи процарапаны по сырому или нанесены полулессировками и корпусно. В колосьях корпусные мазки порой скользят по выпуклостям холста и рельефу нижнего слоя, что удачно передает фактуру зерен. Разнохарактерными пятнами-мазками уверенно и точно исполнены листья и цветы — васильки и ромашки, а штрихами — трава. То рельефными, то счищенными корпусными прописками выписаны неровности дороги.

То же мастерство в передаче уверенными и точными мазками особенностей растений мы видим в таких этюдах (ГТГ), как «Заросший пруд у опушки леса» (1883), «Папоротники в лесу», «Уголок заросшего сада» (см. илл. 82), «Снедь-трава» (1884). В первом этюде полулессировки подчеркивают гладь воды, уверенные изгибающиеся штрихи — болотную траву, рельефные корпусные прописки — освещенный сучок на переднем плане. Во втором этюде мазки-штрихи «в елочку» неяркой светло-зеленой краской по более темной подготовке передают кружево папоротника; в третьем — большим разнообразием формы мазков по зеленовато-коричневой подготовке исполнены травы, цветы и листья. Особенно характерны легкие соцветия-зонтики мельчайших белых цветочков снедь-травы, переданные иллюзорно и вместе с тем легко, без сухости неровными точками светлой корпусной краски.

Крамской говорил о Шишкине, что он мог писать небо одной краской, и «выходит выкрашено, а не написано».

Понимая, что колорит — относительно слабая сторона Шишкина, симпатизирующий ему И. Н. Крамской стремится привлечь внимание художника к этой стороне живописи, радуется каждому его успеху и делится этой радостью в письмах к Ф. А. Васильеву. «Он уже начинает картину прямо с пятен и тона. Это Шишкин-то!» Он «совершенствуется в колорите»¹. «Он, наконец, смекнул, что значит писать — судите, может одно место до пота лица — тон, тон и тон почуял. Когда это было с ним? Ведь прежде бывало дописал все, выписал, доработал, значит и хорошо. А теперь — нет: раз двадцать помажет то одним, то другим, потом опять то же и т. д.»².

Действительно, большим достоинством Шишкина было то, что он продолжал расти как художник, пытаясь овладеть воздушной перспективой, воздухом и светом. Это ярко проявляется в картине «Лесные дали» (1884, ГТГ).

Достижению намеченной задачи художнику помогает в картине изображение легкого, утреннего тумана, усиливающего воздушную перспективу. Если на первом плане преобладают теплые тона, и художник, как всегда, рельефными мазками подчеркивает световые детали, подробно изображая и камни и засохшую траву, то деревья второго плана уже менее четки и объемны. Зелень их холоднее, а дальше только намечаются общие формы голубеющего сквозь туман леса, чтобы раствориться у горизонта в жемчужной дымке с едва поблескивающим озером. В соответствии с этим краска становится легче, тоньше, более жидкой, фактурный рельеф не подчеркнут, а сглажен. При этом Шишкин как в данном случае, так и потом в «Утре в сосновом бору» применяет,

¹ И. Н. Крамской, Письма, т. I, 1937, стр. 115. Письмо от 20 июля 1872 г.

² Там же, Письмо от 30 ноября 1872 г., стр. 131.

как всегда, повторные прописки для нюансов, деталей и пр. Однако он не пользуется обычным простым и основанным на оптическом законе немного механическим приемом изображения тумана — повторными «мутными» полулессировками, а стремится передать его непосредственно подобранными тонами.

Не случайно правильная передача изменений локального цвета впервые появляется у Шишкина в этюдах, написанных с натуры.

В природе эта тональная разница объективно существовала, и добросовестный художник ее воспроизводил, еще, может быть, не задумываясь над тем, что делает. Достижения товарищей по искусству и советы Крамского помогают Шишкину понять, что свет, воздух, воздушная перспектива, рефлексы и соответствующие изменения локального цвета столь же неотъемлемые стороны реалистического пейзажа, как детальное изображение деревьев. Это заставляет Шишкина уже сознательно стремиться изобразить их раньше в этюдах, а затем и в картинах. Сохраняет Шишкин и прежнее внимательное изображение растительного мира. Добросовестность художника вызывает большую «законченность» некоторых его этюдов, воспринимаемых нами как картины. В относительно более обобщенно исполненном этюде «Дубы. Вечер» (ГТГ) тени уже заметно холоднее солнечных пятен. Корпусные мазки передают неровность коры, но в целом красочный слой несколько тоньше, легче, чем раньше. То же мы видим и в более законченном этюде «Сосны, освещенные солнцем» (1886, ГТГ). Чуть оранжево-золотистые света стволов сопоставлены с сероватыми и лиловато-коричневыми тенями, золотисто-зеленые с темными, глубокими изумрудно-зелеными тенями в хвое, передавая освещение могучих деревьев солнцем.

Свободнее, размахистее написан «Бурелом» (Киевский музей русского искусства). По словам Комаровой, Шишкин писал мох, стволы и детали переднего плана без кисти, большим пальцем руки.

В картине «Утро в сосновом лесу» (1889, ГТГ) Шишкин изобразил лес при постепенно рассеивающемся в лучах солнца утреннем тумане.

С этой атмосферой тесно связана и техника. Туман в глубине написан кроюще, но сравнительно тонко, жидко, мягко, без четкого рельефа и пятен мазков; ветки дальних деревьев — серо-голубыми повторными прописками и чуть теплее в светах. К переднему плану усиливается не только четкость очертаний, но и самих мазков, особенно в светах их — толща, рельеф, выразительность. По обычной зеленовато-коричневой (в зелени) и коричневатой (стволы) подготовке повторные корпусные прописки подчеркивают золотистые света ближних деревьев, а крупные, более свободные, чем раньше, пятна мазков — листья кустов.

В исполнении картины участвовал друг Шишкина, художник Савицкий, по преданию написавший медведей. Техника их выполнения отличается от техники Шишкина. Медведи написаны очень тонко с переходом в массивные лессировки, но слегка просвечивающим грунтом в светах. Бороздки кисти и нечеткость контуров помогают передать шерсть. Картина первоначально была подписана обоими художниками, но затем подпись Савицкого была стерта. По некоторым данным можно предположить, что это было сделано по желанию П. М. Третьякова, а возможно, и им самим.

В 90-х годах Шишкин выполняет ряд зимних пейзажей, которые он писал очень редко. В маленьком этюде «Лес в инее» (ГТГ) художник возвращается к теме одной из своих наиболее ранних работ (1855), но выполняет ее по-другому. Деревья написаны

поверх неба, кое-где, особенно дальние, видимо, по сырому, что лишает четкости, дает большую мягкость. При светлом, но облачном дне тени снега легки, но очень слабы и не имеют голубых оттенков. В вертикальных мазках стволов и мазках-пятнах хвой сосен заметно скорее стремление к некоторому обобщению, чем к прежней детализации.

В картине «На севере диком» — необычная для Шишкина эффектная передача лунного освещения при относительно более обобщенной трактовке. Характерно, что когда картину в мастерской художника увидел Куинджи, он схватил кисточку, кадмием посадил точку-огонек вдали, противопоставив этим холодный свет луны горячему, усилив настроение и дав связь природы с человеком.

В большом зимнем пейзаже (ГРМ) голубоватые оттенки заметны только в мелких тенях. Стушеванность контуров снега помогает передать его пушистость.

В этюдах этого периода корпусность не преобладает, как и раньше. В этюде «Кора на сухом дереве» (1889—1890, ГТГ) обычным корпусным пропискам коры противопоставлено тонкое письмо обнажившегося дерева — то же и в этюдах «Гнилое дерево, покрытое мхом» (1890, ГТГ) и других.

Более тонко (тонкий коричневатый подмалевок) полулессировочно написаны темные тона глубины в этюде «В лесу гр. Мордвиновой» (1891, ГТГ), при обычных корпусных прописках переднего плана они усиливают впечатление пространства и воздуха. По своей законченности произведение кажется скорее картиной, чем этюдом, в то же время в нем меньше сухости, больше настроения.

В картине «Дождь в дубовом лесу» (1891, ГТГ) наряду с растительным миром играет значительную роль атмосферное явление. Картина написана на среднезернистом саржевом холсте, кроме неба и жемчужных тонов завесы дождя по легкой коричневатой протирке грунта; в трактовке почвы, стволов и травы она местами осталась почти незакрашенной. Более жидко и гладко, бесфактурно написанные серебристые тона дождевой завесы контрастируют, как обычно, с рельефными корпусными прописками деталей переднего плана, бликов луж и мокрых камней. Все менее четкие контуры усиливают впечатление воздушности и глубины. В деталях вместо корпусности больше массивных лессировок. Обычные пятна и штрихи мазков передают листья, цветы, траву, едва задевая рельеф холста — незабудки; лепят густой краской неровности дороги. Тона омытой дождем зелени на переднем плане несколько интенсивнее и разнообразнее, чем раньше, что сильнее контрастирует со все большим ослаблением цвета в серебристых тонах скрывающейся за дождевой завесой дали, усиливая пространственность и помогая передать дождь. Фигуры написаны тонко, поверх пейзажа, и под ними слегка заметен первоначальный фактурный рельеф.

Последнее крупное произведение Шишкина «Корабельная роща» (ГРМ) по сюжету очень близка к картине «Утро в сосновом бору» (1872), но в ней играет большую роль передача солнечного света.

В целом картина написана тоньше, чем более ранние. Разница в трактовке светов и теней гораздо заметнее. Дальние планы и тени написаны тонко, оставляя заметным строение холста. Как всегда, детали выделены корпусными прописками, усиливающимися к переднему плану, но они сильнее подчеркивают света и исчезают в тенях и в дальних планах. Мазок, как и прежде, идет в основном по форме веток, неровностей коры и пр., но он стал увереннее и свободнее, а кое-где, как в камнях, скорее подчеркивает световые пятна, чем форму. Светотень дается уже не только утмнением

локального цвета, но и цветом. Золотистым тонам освещенной части стволов противопоставлены более холодные, сероватые и коричневатые с фиолетовым оттенком тени.

Полному единству света несколько мешает недостаточная ясность его направления. Прозрачная вода мелкого ручья исполнена лессировками и полупрозрачными прописками коричневатых и зеленоватых тонов по корпусной подготовке охрой, передающей просвечивающее песчаное дно ручья.

Чрезвычайно характерно, что по мере осложнения живописных задач усложняется и техника художника. Когда задачей являлось только передать растительный мир и его особенности, было достаточно точного рисунка и разнообразия фактуры как таковой — характера мазка. При усложнении задач, включивших передачу пространства, воздуха, света, ограниченных возможностей густой кроющей корпусной краски оказалось недостаточно. Наряду с ней получили значение лессировки, различия толщи красочного слоя, жидкие и густые краски, четкие или мягко ступенчатые мазки.

Сохранность картин Шишкина в целом удовлетворительна. Кракелюр встречается не на всех картинах, носит местный характер и вызывается то недостаточной эластичностью и механическими причинами (кракелюр типа сломов), то характером процесса высыхания красочного слоя, главным образом при повторных прописках по полусырому. Довольно часто встречаются мелкие осыпи («Рубка леса», «В окрестностях Москвы», «Сосновый бор», 1872; «Дубовый лесок в серый день», эскиз к картине «Утро в сосновом лесу» и др.). Иногда эти осыпи повторных прописок от недостаточной связи красочных слоев друг с другом (картина «Утро в сосновом лесу», этюд «Цветы на опушке», ГТГ, и др.).

А. И. КУИНДЖИ (1842—1911) ставил перед собой задачу прежде всего передачи света и в противоположность большинству «передвижников» часто и много пользовался лессировками. Они придают прозрачность и глубину теням; просвечивающий через тонкие лессировки белый грунт дает ощущение как бы свечения изнутри; еще сильнее этот эффект получается при использовании светлого корпусного подмалевка. Контраст лессировок с корпусной кладкой помогает передать контраст света и тени. При стремлении к обобщению Куинджи при этом сохраняет широту письма: лишенная рельефа тонкая лессировочная и полулессировочная краска картин Куинджи проложена широкими пятнами. Он дает тонкие градации толщи и в корпусной краске, в зависимости от силы света, сглаживает поверхность в освещенных плоскостях и кладет отдельные рельефные мазки-удары в огоньках, бликах и т. п.

Самая скудость использования рельефного корпусного письма по контрасту с лессировками усиливает его воздействие в передаче света. Все это вместе позволило Куинджи достигать тех световых эффектов, «секрет» которых тщетно искали многие его современники. «Секрет» заключался в чувствительности глаза Куинджи к цвету и сознательном стремлении художника при помощи правильных отношений и соответствующей техники передавать видимое с возможной точностью, выверяя каждый мазок в смысле цвета¹, но опуская и обобщая то, что не входило в задание данного произведения.

¹ См. воспоминания Репина о работе Куинджи над картиной в кн.: М. П. Неведомский и И. Е. Репин, Куинджи, Спб., 1913, стр. 132.

Этот мнимый «секрет» техники Куинджи породил много слухов о применяемых им красках и приемах. Точных данных по этим вопросам мало. Лишь изредка в воспоминаниях о Куинджи промелькнет упоминание той или иной краски: например, точки, поставленной Куинджи кадмием на картине Шишкина «На севере диком». Владимирский в своих воспоминаниях называет тот же кадмий, киноварь и красную охру¹.

Современники опасались, что Куинджи применял непрочные краски и их смеси.

Прозрачность коричневой лессировочной краски и блестящие и матовые пятна в подмалевке теней и в теневых частях картин позволяют предположить применение Куинджи асфальта.

Прямых документальных данных о применении Куинджи берлинской лазури нет, но такая возможность существует. Краска эта, приближающаяся к голубой части спектра, отличается большой прозрачностью и красящей силой. Голубая в лессировках или разбеле, в чистом виде (в более плотном слое) она темнее других синих красок, почти черная. Это делает ее иногда соблазнительной для художника.

Легендарны и другие данные о технике Куинджи, в том числе о применении им смешанной техники масляных красок с темперой и акварелью. Однако это порой находит подтверждение при реставрационной работе.

В некоторых картинах можно предположить добавление к краскам лака. Опасения за недолговечность картин Куинджи, высказываемые еще его современниками, оказались, к сожалению, справедливыми. Изменения колорита его картин стали наблюдаться сравнительно скоро. Это заставило художника обратить внимание на это. Знакомство с Д. И. Менделеевым и Ф. Ф. Петрушевским позволило подойти к вопросу с научной точки зрения. Неведомский пишет, что Куинджи «проделал ряд систематических опытов над красками различных фирм. Он исследовал изменение различных их комбинаций при действии солнечного света и в тени. В результате этих опытов у него явилась полная уверенность, что дальнейшие его картины избегнут участи первых его произведений, которые, как я упомянул, страшно пострадали от времени»².

В качестве основы Куинджи предпочитал холст, обычно более тонкий, чем у большинства его современников. Мелкие этюды в последний период Куинджи иногда писал на цинке («Лесная поляна», «Лес», ГТГ), более крупные — на дереве, крымские этюды (ГРМ), а так же «Эльбрус» (ГТГ) — на бумаге, позднее они были для прочности наклеены на холст.

После окончания Академии Куинджи пишет картину «На острове Валаам». Она отличается от произведений его современников, изображавших своеобразную суровую красоту острова, стремлением передать его изображение не «вообще», а в момент надвигающейся грозы при еще не скрывшемся солнце. В достижении нужного эффекта большую роль играет сопоставление корпусных прописок более теплых светов тонкому письму более холодных теней и дали.

Общий тон двух наиболее «передвижнических» вещей Куинджи «Забятая деревня» и «Чумацкий тракт» (музей в Мариуполе) определяется сохранением в качестве полутона коричневого лессировочного подмалевка.

¹ М. П. Неведомский и И. Е. Репин, Куинджи. См.: И. А. Владимиров, Два эпизода из жизни Архипа Ивановича, стр. 4.

² Там же, стр. 104.

Тот же «передвижнический» сюжет убогих хаток и мельницы на холме сохраняется и в последующих картинах Куинджи, притом почти один и тот же и в «Украинской ночи» (1876, ГТГ), и в «Вечере» (1873, ГТГ), и «После грозы» (1879, ГТГ).

Но главное для художника не эти хатки, а убедительная передача света, которая ему удастся. В этом ему помогают и технические средства, порой несколько рискованные с технологической точки зрения. Чем достигнут эффект летней ночи? По мнению М. П. Неведомского, «прежде всего, психологически-импрессионирующей глубокой тенью»¹. Эта глубина тени достигается применением прозрачных лессировочных и полулессировочных красок, в которых особенно соблазнительны асфальт и берлинская лазурь. Большой затененной части картины противопоставлены корпусность освещенных лунной белых хаток. Прозрачность жидких лессировок передает пространственность и глубину лунного пейзажа. Легкие голубоватые и зеленоватые лессировки по массивным, но сглаженным мастихином пропискам белилами заставляют светиться в лунном свете белые хатки, корпусные удары передают оранжевый свет в окне; менее значительные корпусные прописки, не имеющие рельефа, слегка выделяют детали освещенных лунной, но темных по цвету тополей и строений. В тенях коричневые, зеленоватые и синеватые тона мягко переходят один в другой, а детали исчезают в их сумраке.

Небо написано тонко, бесфактурно, но скорее кроюще, выделяющимися на нем голубоватыми корпусными ударами звезд. Иллюзорность передачи освещения в «Вечере» казалась Крамскому чрезмерной.

В картине «После грозы» (1879, ГТГ; илл. 87) те же хатки и мельницы, освещенные близящимся к закату солнцем, выделяются на фоне свинцовой тучи. Света подчеркнуты корпусной кладкой.

Направление корпусных мазков передает солому крыш и дерево стен старой мельницы; пропуски между ними с виднеющимся темным лессировочным подмалевком — щели и лишенные стекол окна, процарапанные точки-изъяны стен. Затененность переднего плана помогает усилить эффект света, а обобщенность, отсутствие фактурного рельефа направляют глаз зрителя вглубь, останавливаясь не на них, а на том, что художник считает главным. Это наведение глаза зрителя на «фокус» — тоже один из характерных приемов Куинджи.

Усиление ощущения света посредством контраста с затененным передним планом вновь использовано в этюде и картине «Березовая роща» (1879, ГТГ; илл. 84).

В этюде и картине чуть зеленовато-голубое (берлинская лазурь?) небо написано кроющей краской с примесью белил, но так тонко, что местами просвечивает грунт; это помогает передать ощущение исходящего от него света. Остальное исполнено по тонкой лессировочной коричневатой подготовке, оставленной в теневых полутонах. В освещенной листве широкие жидкие корпусные прописки. В светах белых стволов более массивное, но сглаженное мастихином и кое-где сверху пролессированное корпусное письмо. Частью затемненный на переднем плане луг написан тонко, но обобщенно и широко. В картине повторными прописками изображены отдельные цветы и кусты, выделенные корпусными прописками.

Светлый тепло-зеленый тон травы и рыски усиливает впечатление солнца, а зеленоватые тона в тенях белых стволов — рефлексы от зеленой листвы. Изображение дано

¹ М. П. Неведомский и И. Е. Репин, Куинджи, стр. 40.

почти против света. Кое-где по теневому контуру берез светлеет узкая полоска незакрашенного грунта. В кронах деревьев нет столь типичных для берез просветов, слишком ровны стволы, крупна листва; это заставило иронизировать современников, что Куинджи написал скорее тополя или дубы с белым стволом, чем березы. В настоящее время стволы потеряли свою белизну.

Незначительная роль полутеней, переходов от света к тени усиливает обобщенность, декоративность и некоторую кулисную-плоскостность. Вместе с тем правильность световых отношений, рефлексов, контрасты корпусного письма и лессировок дают убедительное впечатление солнечного освещения и света, исходящего от неба. Первоначально эффект солнечного света был поразителен, но постепенно стало наблюдаться некоторое потемнение и легкое усиление зеленоватого тона картины.

В другой картине на ту же тему Куинджи, напротив, дает на стволах берез постепенные градации перехода от света к тени. Они производят впечатление круглых, объемных, что поражало современников, опять искавших какого-то «секрета». Но обобщенность трактовки сохранялась и в этой картине.

Вместе с тем этот метод не был единственным у Куинджи. В 1881 году он пишет в одних мягких светлых жемчужных тонах картину «Днепр утром» (ГТГ; илл. 85). В соответствии со светлой гаммой картина написана преимущественно кроющими и полукроющими красками с примесью белил, но тонко и легко. Под сравнительно тонким грунтом заметен обычный мелкий холст, придающий своеобразную мягкость фактуре. Плотнее лишь пятна белеющих вдали хаток. Светлое небо дано в тонкой корпусности, переходящей в градациях дали в полукорпусную манеру и, наконец, в тонкую протирку переднего плана. По ней соответствующим направлением и формой мазков переданы характерные формы репейника, травы и других растений, их выделяет четкость мазков и рельеф корпусных прописок световых деталей, контрастируя с мягким, тонким бесфактурным письмом остального постепенными градациями тонущего в дымке тумана.

В 1881 году Куинджи выставил картину «Ночь на Днепре». Впечатление было сильное, но современники, в частности Крамской, стали беспокоиться о будущем картины в связи с составом ее красок.

Опасения, к сожалению, оправдались. Картина сильно изменилась от примененных Куинджи красок. Сильное потемнение и усиление зеленоватого тона в ущерб синему произошло на обоих экземплярах картины (1881, ГРМ, и 1882, ГТГ).

В экземпляре ГТГ более блестящие или более матовые пятна жидкой краски явно говорят о применении асфальта, хотя кракелюра, типичного для этой краски, почти нет, вероятно, благодаря тонкости красочного слоя, примеси лака и летучего масла, ускоривших высыхание.

Один из «секретов» достигнутого эффекта «открывает» сам автор несколько лет спустя в советах ученикам, о чем пишет в своих воспоминаниях И. Владимиров. Осматривая работу товарища, автора «Воспоминаний», Куинджи заметил, что утешение неба над отражением не надо писать, а оно, как и в натуре, является само, если отношение будет верно взято. Это даст полную иллюзию света. «Если же темное пятно само собою не появится, то это значит, что вы неверно взяли отношение»¹.

¹ И. А. Владимиров, Два эпизода из жизни Архипа Ивановича, в кн.: М. П. Неведомский и И. Е. Репин, Куинджи, Спб., 1913, стр. 6.

Большая часть картины исполнена лессировками, местами массивными, кое-где с использованием полукорпусно лессировочных пигментов. Облака написаны кроюще, но тонко с легким усилением корпусности в зеленовато-голубоватых светах и тоньше в серо-синих тенях.

Массивные жидкие корпусные прописки луны сглажены и слегка пролессированы. Освещенная рябь реки исполнена мелкими горизонтальными рельефными корпусными штрихами-мазками белилами, а затем пролессированными сине-зеленым с переходом к синему дальше от света; в зависимости от силы света эти лессировки с выпуклостей мазков более или менее стерты, что передает блики и тонкие переходы от них к затененной воде. Этим достигнуто ощущение свечения и движения воды. Меньшая корпусность освещенной белой хатки без последующих лессировок помогает передать различие между освещенной матовой поверхностью и светящимися бликами от луны. В светах темных тонов травы лессировки утоньшаются и просвечивают грунт, в тенях сгущаются; тонкие свободные лессировки красновато-рыжим передают слегка освещенные цветы. В настоящее время благодаря сильному потемнению картины теневые детали заметны лишь при сильном освещении. Резче стали контрасты, меньше переходов; в ущерб синим усилились зеленоватые оттенки.

Применение слишком тонкого холста не только вызвало прорыв при легком толчке, но когда через несколько лет после его починки произошло резкое колебание влажности из-за аварии с отоплением в галерее, в 1934 году, то от неравномерного натяжения у чинки произошли мелкие разрывы холста по целому месту¹. Картина была дублирована. Это потребовало особых предосторожностей, ввиду того что асфальт не выносит высокой температуры. Кроме того, применение Куинджи смешанной техники масляных и водяных красок, подтвердившейся при реставрационной работе, не позволило применить обычную при дублировке заклею бумажной лицевой стороны².

Неожиданно в расцвете славы Куинджи, продолжая работать, перестает выставлять новые произведения. Каковы бы ни были причины «молчания» Куинджи, различно толкуемые дореволюционными и советскими искусствоведами, несомненно, играли значительную роль поиски новых путей. Он, видимо, не хотел выставлять свои произведения, пока эти новые пути не будут найдены и не удовлетворят автора. Только однажды в течение нескольких дней открыл он свою мастерскую посетителям³.

Уже в «Украинской ночи», «Вечере» и «После грозы» передача света для художника важнее сюжета, рисунка, формы. «Березовая роща», достигающая иллюзии света, находится на грани отхода от реализма, но в картине «Днепр. Утро» чувствуется стремление сочетать передачу света и воздуха с более целостным изображением природы, не пренебрегая и деталями форм.

В дальнейшем поиски шли в основном по этим двум направлениям. Маленькие написанные на цинке этюды «Лес» (ГТГ) и особенно «Лесная поляна» (1887, ГТГ) говорят о поисках более целостного изображения природы. «Эльбрус» и «Лунная ночь» (1890—

¹ См. снимки в кн.: Е. Кудрявцев и А. Лужедкая, Основы техники консервации картин, 1937, стр. 25.

² Сведения сообщены участником реставрации К. А. Федоровым.

³ Впечатления об этом см. в кн.: А. Рылов, Воспоминания, стр. 120—122 и М. П. Неведомский и И. Е. Репин, Куинджи, стр. 161—169.

1895, ГТГ), «Казбек» и «Горные вершины» (ГРМ) продолжают линию изображения эффектов лунного света, заката в горах с обычным сопоставлением корпусности и глубоких прозрачных лессировок.

Рылов вспоминает, как его учитель Куинджи велел ему при изображении розового неба вместо светлого краплака взять красной охры, «а от нее и все остальное переписать». У Рылова ничего не получилось, но он понял, что впечатления надо «добиваться путем строгого отношения тонов»¹. Однако без сопоставления корпусных и лессировочных красок желаемого эффекта не всегда достигал и сам Куинджи. В набросанном четкими мазками тонкой, но крошущей краской, «Закате в степи» и еще более ярком «Закате» (ГРМ) эффект огненного заката грубоват и не вполне убедителен. Задачу достигать иллюзии «свечения» средствами крошущих матовых красок лучше разрешили художники следующего поколения, в том числе ученик Куинджи Н. Рерих.

В многочисленных этюдах Крымского побережья (ГРМ) корпусность противопоставлена лессировкам и тонким мутным пропискам. Обобщенная трактовка одних этюдов контрастирует с четкой выпиской деталей переднего плана в других. Меньшие из них написаны на дощечках, почти все тонко. В двух этюдах «Прибой» (илл. 86), «Узун-Таш» с тонким бесфактурным письмом большей части этюда контрастируют корпусные прописки светов облаков и пены волн.

В светах скал Узун-Таша, напротив, просвечивает грунт. При тонком бесфактурном письме мазки то четки («Прибой»), то смягчаются работой по сырому, передавая дымчатость дальних планов.

Светлые тона и матовая поверхность «Штиля» напоминают гуашь. В «Море», изображенном издали, с высокой точки, легкому обобщенному письму моря без волн противопоставлена четкая, благодаря резким теням, немного жесткая выписка палевой травы и серых камней на переднем плане.

Одна из последних картин художника «Ночное» (1908, ГРМ) при сумрачном освещении написана очень тонко. В ней заметно строение сравнительно тонкого саржевого холста, и только луна и ее отблики написаны корпусно.

В некоторых этюдах и эскизах многочисленные переделки говорят об упорных, подчас тщетных исканиях автора.

Как уже говорилось, современники опасались за долговечность картин Куинджи. Действительно, потемнели и, возможно, позеленели «Украинская ночь» и «Ночь на Днепре». Изменилась, по словам М. В. Нестерова, и «Березовая роща» — солнечное освещение превратилось почти в лунное. То же можно сказать и о некоторых других картинах Куинджи. Одной из причин потемнения его картин можно считать применение в коричневых теневых тонах асфальта, хотя других видов заболеваний этой опасной краски, как плывущий кракелюр, у Куинджи почти не наблюдается. Можно отметить лишь более блестящие и матовые пятна в теневых частях картины «Ночь на Днепре» (ГТГ) и эскиза «Эльбрус» (ГТГ).

На основании устных воспоминаний современников можно предположить применение Куинджи берлинской лазури. Эта краска, по мнению большинства специалистов, не терпит почти никаких смесей, выгорает, не выносит сырости и щелочей, а некоторые ученые считают, что она имеет свойство зеленеть. Это как раз можно предположить

¹ А. Рылов, Воспоминания, стр. 69—70.

в некоторых картинах Куинджи, и было бы желательно их физико-химическое исследование.

При сравнительно часто жидком письме и широком применении лессировок на картинах Куинджи естественно встречается кракелюр масляного порядка, хотя обычно лишь в отдельных местах и не очень ярко выявленный («Забывтая деревня», «Чумацкий тракт», «Украинская ночь», «После грозы» и др.). Кракелюр с загнутостью бортов и отставанием краски, потребовавший закрепления, образовался на картине «На острове Валаам» (ГТГ). На нескольких картинах имеются мелкие осыпи от недостаточной связи краски с грунтом. Предпочитаемые Куинджи тонкие холсты иногда оказываются недостаточно прочными. Конечно, прорывы объясняются случайными механическими причинами, но все же прорвать тонкий, недостаточно крепкий холст легче. Упомянутое образование мелких разрывов от неправильного натяжения очень показательно.

Куинджи говорил ученикам, что «в картине должно быть «внутреннее»¹. Другим его постоянным требованием была правильность отношений. Именно она наряду с исключительной чувствительностью к свету является главным «секретом» иллюзорности световых эффектов. Это требование принесло несомненную пользу и его ученикам, к числу которых принадлежали А. А. Рылов, Н. К. Рерих, К. Ф. Богаевский и другие.

¹ А. Рылов, Воспоминания.

Часть IV. ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX— НАЧАЛА XX ВЕКА

Введение

По сравнению с 60-ми годами русские художники к концу XIX века снова начинают обращать серьезное внимание на технику живописи, больше учитывать изменения локального цвета в зависимости от освещения, рефлексов и расстояния. Они хотят выразить содержание картины непосредственно средствами живописи, а не только литературным сюжетом, сосредоточивая всеми средствами внимание на главной мысли произведения. Возникают интересные проблемы возрождения монументальной живописи — «Каменный век» и церковные росписи В. М. Васнецова, плафоны В. А. Серова, монументальные исторические полотна В. А. Сурикова и В. М. Васнецова. Ряд художников-станковистов начинают работать в области декорационной живописи (В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, В. А. Серов, И. И. Левитан, К. А. Коровин), разрабатывая новую технику создания театральных декораций, изучают и используют живописное наследие старых мастеров; начинают учиться у А. А. Иванова, пересматривают оценку творчества К. П. Брюллова (И. Н. Крамской и И. Е. Репин); подытоживая опыт несовершенства некоторых картин В. В. Верещагина и Н. Н. Ге, приходят к сознанию необходимости выражать глубину содержания живописными средствами, что, естественно, требовало от художника мастерства и совершенства исполнения.

Значительных профессиональных знаний требует и новая русская историческая живопись. Поэтому снова приобретает значение получаемая в Академии художеств общая профессиональная подготовка. Особым авторитетом пользовался в Академии у молодых художников «всеобщий учитель» П. П. Чистяков. Им сформулированы новые требования к живописи, особенно с профессиональной стороны. Подобно Стасову и Крамскому, он не мыслил искусства без глубокого содержания, презирая «искусство для искусства», но в то же время подчеркивая необходимость красоты в живописи. Он говорил: «Конечно, и правда, но правда красивая»¹. Сочувствуя деятельности передвижников, Чистяков одновременно отмечает, что техника исполнения у них не всегда удовлетворительна. Еще категоричнее, чем Крамской, он требует от художника живописного мастерства. Критикуя стиль и метод преподавания в Академии, Чистяков все же признает, что в России она дает наилучшую профессиональную подготовку; поэтому желательна ее реформа, а не закрытие. Порицая слепое подражание старым мастерам, он считает, что учиться у них, беря все лучшее и ценное в их наследстве, оставаясь

¹ П. П. Чистяков, Письма, записные книжки, воспоминания, М., 1953, стр.

в то же время самим собою, очень полезно. Борясь вместе с передвижниками за реалистическое искусство, Чистяков в некоторых случаях хвалит даже некоторое отступление от реализма ради высшей правды соответствия формы и содержания. Он один из немногих высоко оценил картину «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1876, ГТГ) Васнецова, отметив, что она правильно передает настроение и дух поэмы «Слово о полку Игореве». Наоборот, картину Репина «Садко» Чистяков считает лишенной атмосферы былины, говоря: «не в цвете воды дело».

Чистяков с исключительной требовательностью относился к рисунку и выработал особую систему его преподавания¹. Вместе с тем он не считает (подобно многим своим современникам) живопись чем-то второстепенным. Для овладения мастерством в рисунке и живописи необходимо «знание и умение видеть — что лучше? Оба хороши вместе...». «Надо сперва все изучить законно-хорошим приемом, а затем написать, как видишь»². В живописи надо «смотреть просто», «по-детски». Он считает, что «один реализм, основанный на умении глядеть и мазать, что видишь, ведет к упадку», нужно и осмысление. Смотреть надо и «сразу», «быстро», и вглядываясь, дополняя одно другим³.

Чистякова так же, как Крамского, пугает излишняя размахистость кисти. «Живопись комками есть самая неприятная. Гладкая, смелая, разнообразная, с примесью масла, есть самая настоящая»⁴.

«Критика мази есть медицинский целитель искусства»⁵. «Я пишу портрет, отделяю до мелочей, все распределяю, заковываю в форму и так на этом кончаю. Неживописно, неинтересно... Следовательно, чтобы живое изображение было интересно, надо сперва его исполнить, заковать в форму и потом растрепать — и будет верно».

Техника и колорит должны соответствовать содержанию картины, должны помочь привлечь внимание к главному. «У меня это выходит как будто не умышленно, очень просто... Я все-таки русский, а мы, русские, всегда более преследуем осмысленность. По сюжету и прием; идея подчиняет себе технику»⁶. «Глаза, зрачки напишите во всю мочь, чтобы были как живые, остальное посвободнее. Ноздри и губы тоже повнимательнее»⁷.

К концу жизни Чистяков с грустью признавал, что не смог осуществить свои идеалы на практике. Они были претворены в жизнь его учениками: Репиным, Суриковым, Полновым, Васнецовым, Врубелем, Серовым.

Параллельно с овладением техникой начинает появляться интерес и к технологической стороне живописи. Этому способствовало, в первую очередь, преждевременное разрушение некоторых картин, например у Ге и Куинджи, написанных более сложной и разнообразной техникой. Большинство художников заботились лишь о живописном эффекте применяемых ими красок и материалов, а не о прочности создаваемых произведений.

¹ См.: И. Молева и Э. Белютин, П. П. Чистяков теоретик и педагог, М., 1953.

² П. П. Чистяков, Письма, стр. 369.

³ См. там же.

⁴ Там же, стр. 387.

⁵ Там же, стр. 389.

⁶ Там же, стр. 252.

⁷ Там же, стр. 181.

Большое значение для овладения техническим мастерством и технологией имели «Менделеевские среды»¹, на которых художники Куинджи, Репин, Поленов, Чистяков и другие встречались с учеными — Д. И. Менделеевым, Ф. Ф. Петрушевским. Технологии и реставрации живописи посвящаются доклады на съездах художников, вновь появляются в печати статьи и книги по этим вопросам. Поленов, а в конце жизни Куинджи производят испытания красок; Репин называет недостаток внимания к вопросам техники живописи «преступным»².

С повышением требовательности к живописной стороне растет разнообразие и сложность технических приемов, далеко не всегда целесообразных с технологической точки зрения. Одной из типичных особенностей является начавшийся еще в предыдущем периоде процесс перехода от детализации к тщательной выписке к большому обобщению и свободе крупных мазков.

Одновременно наблюдается широкое применение как лессировок, так и все более массивной корпусности, даже в темных тонах. Шире и сознательнее используются оптические и фактурные особенности основы и грунта, отдельные участки которого не закрашиваются вовсе, что когда-то считалось недопустимым. В это же время все больше распространяется работа *à la prima*. Начинают вновь сознательно учитываться результаты оптического смешения красок при кроющихся и лессировочных повторных прописках, применяемых как по сухому, так по полусырому и сырому. В первом случае это иногда вело к образованию осыпей. Прописки по полусырому вызвали разрыв кракелюра, жухлости и широкое использование лаков для ретуши. Трудная работа по сырому³ представляет меньшую опасность, требует совершенно особых приемов. С одной стороны, вновь начинает применяться примесь к краскам различных видов лаков, с другой стороны, вводятся средства достижения матовой поверхности живописи: впитывающие клеевые грунты, добавление к краскам воска⁴, смешанная техника масла с темперой, чистая темпера, пастель, гуашь и гуашь с акварелью. Достигая порой блестящих живописных результатов, художники не всегда достаточно считались с технологическими свойствами новых для них материалов, требующих определенных технических приемов и навыков. Поэтому даже очень стойкие техники при неправильном применении материалов могли дать плохие результаты. Наиболее опасным оказалось заимствованное у масляной живописи рельефное, пастозное наложение красок в темпоре и даже в гуаши, это вызывало растрескивание и образование осыпей. Если учесть появление чуть не сотни новых красок, десятки разбавителей и пр., в которых без технологических знаний художники просто не могли разобраться, то особенно понятна будет трудность их работы, и хотя с точки зрения живописных эффектов техника живописи стала разнообразнее и интереснее, чем в предыдущий период, но сохранность картин из-за технологической малограмотности находилась в основном в плохом состоянии.

Снова начинает появляться литература по технике живописи. В 1883 году Академия художеств издает журнал «Вестник изящных искусств», в котором значительное

¹ Д. И. Менделеев входил и в состав Совета Академии художеств (см.: А. Р ы л о в, Воспоминания).

² Выступление Репина на съезде художников 1911 г. см. ниже.

³ Работа по сырому, в частности, применялась иногда Репиным. Например, работа корпусной краской с расчетом на частичное смешение верхней краски с нижней и изменение ее фактуры или наложение мягкой, волосистой кистью жидких лессировок на более густой нижний слой и т. п.

⁴ Уже отмеченное нами в поздний период у И. К. Айвазовского.

внимание уделяется технике живописи и вопросам реставрации. Наибольший интерес представляют в нем статьи П. Я. Агеева и Ф. Ф. Петрушевского. Статья Агеева «Реставрация масляных картин»¹ интересна тем, что в ней указан состав некоторых принятых в конце XIX века сиккативов и лаков для ретуши и дана характеристика смол и растворителей, применявшихся Репиным и другими художниками. Кроме того, указаны причины изменения ряда красок, а также вред, приносимый болюсными грунтами. Упомянуто, что росписи храма Христа Спасителя выполнены на глутене, состоящем из воска, скипидара и смолы (гумми элеми).

В статье «Технические заметки по живописи» Агеев характеризует краски, применявшиеся греками и римлянами², древнерусскими иконописцами³ и художниками нового времени⁴.

В дальнейшем Агеев публикует статьи «Старинные руководства по технике живописи», приводя в них выдержки и давая сокращенный перевод, иногда даже не с подлинника, например, Ченнини с немецкого перевода Ильга, добавляя к этому свои примечания⁵.

В статьях Агеева «Краски нового времени»⁶ и Петрушевского «Выбор красок для живописи»⁷ на основе русской и западноевропейской литературы дается подробная характеристика имеющихся в продаже красок. Из использованной ими литературы наибольшее значение имел возглавляемый Кеймом журнал «Сообщения» мюнхенской лаборатории общества споспешествования рациональным средствам живописи (*Deutsche Gesellschaft zur Förderung rationeller Malverfahren*). Петрушевский, кроме того, сам производил опыты.

Оба автора отмечают излишнее количество названий красок и их неточность (до 300 названий). Указывается фальсификация красок, в частности подкраска их анилином, которая не встречается только у самых известных фирм, таких, как Винзор и Ньютон (Лондон), Лефран (Париж) и некоторых других. Отмечает Петрушевский и избыток масла в готовых масляных красках.

Мысль основать в Петербурге мастерскую рационального изготовления красок Петрушевский считает «благой», но трудно осуществимой. Читавшиеся раньше в Академии курсы физики и химии он считал необходимым возобновить.

Останавливаясь на отдельных красках, Петрушевский советует смешивать асфальт не с жирным, а с летучим маслом, добавляя к ним самое незначительное количество асфальта. В качестве белил он рекомендует смесь цинковых со свинцовыми. Относительно нового каменноугольного гаранса Петрушевский еще не имеет собственного мнения, добавляя, «говорят, что он как будто прочен».

¹ «Вестник изящных искусств», т. IV, 1886, стр. 79 и сл.

² Там же, стр. 391 и сл.

³ Там же, стр. 450 и сл.

⁴ Там же, т. V, 1887, стр. 207 и сл.

⁵ Там же, т. VII, стр. 509 и сл. Кроме трактата Ченнини в эти статьи вошли: «Латинский трактат Феофила и Греческая Дионисия о живописи», т. V, 1887.; «Книга Ираклия о красках и искусстве римлян», т. VI, 1888, т. VII, 1889; Трактаты Армении, Леонардо, П. Ломатто, Вазари и Рафаэля Борзини, т. VIII, 1890.

⁶ Там же, т. VI, 1888, стр. 407 и сл.; т. VII, 1889, стр. 159 и сл.

⁷ Там же, т. VIII, 1890.

В следующей статье — «Процесс изменения масляных красок в картинах»¹ — Петрушевский пишет о недостатке производства в России красок высокого качества и излагает результаты своих опытов по изучению процесса высыхания масляных красок.

В статье «Светопись (фотография) как вспомогательное средство живописи»² Ф. Петрушевский указывает на пользу, которую художник может извлечь из пользования фотографией, предупреждая в то же время о том, что этим нельзя злоупотреблять.

Вышедшая в 1891 году книга Петрушевского «Краски и живопись. Пособие для художников и техников» основана на знакомстве с западноевропейской литературой по этому вопросу, а также на личных опытах. Она явилась в свое время одним из лучших пособий в этой области и не потеряла значения до наших дней. Некоторые разделы книги, посвященные, например, особенностям масла как связующего, изложены в ней значительно лучше, чем то, что написано по этому вопросу в современных Петрушевскому западноевропейских работах, например у Вибера.

Большой интерес для своего времени, а во многом поучительными и теперь оказались опыты Петрушевского над разными маслами (льняным, конопляным, подсолнечным, ореховым, кедровым, маковым, буковым и др.) и стертых на этих маслах красок (например, цинковых и свинцовых белил).

При этом Петрушевский приходит к следующим выводам.

Масла в красках засыхают и сжимаются не так, как тогда, когда они окисляются отдельно от краски.

«Различные краски (точнее было бы сказать «пигменты». — А. Л.) действуют различно на масла, и потому можно ожидать, что одни масла окажутся наилучшими для одних красок, другие — для других».

«Наименьшее сжатие масла, соответствующее, вероятно, наименьшей степени взаимного действия краски и масла, должно быть принято в соображение при оценке годности масла для той или другой группы красок»³.

В вводных главах Петрушевский очень тонко анализирует изменение при разных условиях цвета воды и воздуха, неба, облаков, не впадая при этом в те крайности, которые типичны для представителей субъективного идеализма Оствальда, Вибера и импрессионистов. Петрушевский касается этих вопросов и в своем докладе «О подражании природы живописью» на Первом съезде русских художников и любителей художеств⁴ в 1894 году.

Второй доклад Петрушевского на том же съезде был «О современном состоянии вопроса о материальной долговечности картин»⁵. В нем Петрушевский указывает, что картины старых мастеров дошли до нас в сильно изменившемся, потемневшем виде, утратившими общую гармонию. Вместе с тем, как отмечает Петрушевский, сохранность картин разных эпох, школ и отдельных художников весьма различна: фламандская и голландская живопись сохранилась лучше французской, произведения Левицкого и особенно Боровиковского — лучше, чем Угрюмова и Шебуева.

¹ «Вестник изящных искусств», т. VI, 1888, стр. 380 и сл.

² Там же, т. VII, стр. 519 и сл.

³ Там же, т. VI, 1888, стр. 306.

⁴ См. «Труды первого съезда русских художников», 1900.

⁵ Там же, стр. 36—44.

В наше время двадцатилетний срок давности, а для некоторых картин и меньший, был страшно гибельным: это особенно заметно на тех произведениях, в которых колорит занимает первое место, например в пейзажах.

Рассматривая вспомогательные жидкости, сиккативы и помады для живописи, Петрушевский высказывается против применения очень распространенного сиккатива Куртре, так как он содержит свинец. В противоположность западноевропейским ученым Петрушевский наряду с преимуществами добавления к краскам лака указывает и на его недостаток — недостаточную эластичность. Он предостерегает также от опасности повторного письма по полусырому и слишком пастозных мазков, указывая на оптические недостатки и преимущества последних.

В заключение съездом было высказано пожелание о введении преподавания в школах физики и химии и об установлении связи с мюнхенским обществом.

После 1890 года «Вестник изящных искусств» перестал издаваться. Литература по технике живописи, опубликованная в начале XX века, носит преимущественно переводной характер. Из этих работ наибольший интерес представляют «Письма о живописи» В. Оствальда¹ и «Научные сведения о живописи» Ж. Г. Вибера².

В 1905 году была издана книга художника и педагога Ф. И. Рерберга «Краски и другие художественные современные материалы». Автором использованы русские труды, в частности Ф. Петрушевского, и иностранная литература, а также приведены результаты опытов испытания красок, сделанных самим Рербергом, и публикуются сообщения, как эти испытания производить, с приложением двух таблиц как примера испытания красок светом и сероводородом.

Рерберг также пишет, что практика работы наводит на мысль, что чем древнее живопись, тем она прочнее. Главной причиной плохого состояния живописи в наши дни Рерберг считает не столько применяемые материалы — масло, лаки, фальсификацию красок, — сколько небрежное отношение современных художников к вопросу прочности картин.

На Всероссийском съезде художников 1911—1912 годов целый ряд докладов был посвящен вопросам техники живописи, реставрации и охране памятников искусства и старины. Особенно горячо выступил Репин, назвавший в своей речи небрежное отношение к технике «преступным». Один из докладов («О выборе красок для живописи») был сделан Д. И. Кипликом, читавшим в Академии курс техники и технологии живописи.

Уже один факт чтения в Академии подобного курса и организации в ней соответствующей лаборатории говорит о пробуждении интереса к технике живописи.

ЖИВОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ КОНЦА XIX И НАЧАЛА XX ВЕКА

Наряду с масляной живописью в конце XIX и начале XX века постепенно приобретают все большее значение и другие виды живописи: акварель, гуашь, пастель, клеевые краски. Например, для Репина и Сурикова масляная живопись остается главным видом творчества, но одновременно они пишут превосходные законченные вещи

¹ В. Оствальд, Письма о живописи, перевод Н. Кочетова, М., 1905.

² Книга вышла в двух изданиях, в переводе «Е. Ю.» и позднее Д. Н. Киплика, оба без указания года издания; сама книга написана в конце XIX в.

и акварелью. Для Васнецова работа акварелью и гуашью приобретает большое значение для иллюстраций, а также при выполнении эскизов к церковным росписям и декорациям; Поленов в эскизах к декорациям тоже пользуется этими красками; Левитан довольно часто применяет пастель, а Серов в последний период творчества широко пользуется темперой, акварелью, гуашью и пастелью, подчас предпочитая их масляной живописи. Значительную роль при этом играет развитие монументальной живописи. Ею пользуются не только для росписи церквей, но и для оформления общественных зданий (Исторический музей, Музей изящных искусств, вокзалы, павильоны выставок), а также украшения частных особняков. Заметно стремление к монументальности и в больших исторических полотнах, например у Сурикова и Васнецова. В некоторых произведениях играют роль элементы декоративности, типичные для господствующего тогда стиля модерн. Поэтому блестящая поверхность масляной живописи является теперь скорее минусом, и у художников появляется стремление к матовой поверхности.

Церковные росписи, кроме иконостасов и отдельных изображений святых, исполняются непосредственно на стенах. Для придания масляным краскам матовости к ним прибавляется глутень¹ с воском, например в росписях храма Христа Спасителя. Позднее получают довольно значительное распространение мозаики. В Академии восстанавливается мозаичная мастерская, возглавляемая Чистяковым. Ряд церковных мозаик выполняется по эскизам В. М. Васнецова (церковь в Гусь-Хрустальном). Мозаиками украшают церковь «Воскресения на крови» в Петербурге, галерею вокруг памятника Александру II в Московском Кремле, наружные стены выстроенного по проекту А. В. Щусева храма в Почаевской лавре и другие памятники архитектуры.

В XX веке получает распространение минеральная живопись, основанная на применении жидкого стекла, разработанная мюнхенским ученым Кеймом.

Монументальная живопись гражданских зданий обычно выполняется не на стенах, а на холсте, а затем монтируется на стены или потолок: «Каменный век» В. М. Васнецова, панно для Нижегородской выставки работы Врубеля с участием Поленова, панно художника Головина, исполненное им для Музея изящных искусств, плафон работы Серова для украшения дома Носова и др. В этих случаях к масляным краскам также иногда добавляется глутень, например в панно «Каменный век». Позднее для подобных работ чаще применялась темпера. В произведениях станковой живописи монументального характера заметно желание придать ей матовую поверхность. Это достигалось тем же глутенем и впитывающим клеевым грунтом в работах Васнецова и Сурикова; позднее намечается также переход к темперной живописи. Напротив, в чисто «станковых» произведениях вновь более широко используются оптические преимущества масляных красок с добавлением к ним лака. В связи с желанием сохранить блеск масляной живописи применяются различные средства борьбы с пожухлостями: плотный глянцевитый грунт, резные помады для ретуши и т. д.

П. М. Лукьянов² отмечает, что, несмотря на неблагоприятные условия, создаваемые политикой царского правительства, во второй половине XIX века увеличивался рост

¹ Связующее более или менее сложного состава, в которое входили воск, иногда смола элени и т. д.

² П. М. Лукьянов, История химических промыслов и химической промышленности России, 1955, т. IV, стр. 366.

заводов по производству красок для промышленных целей и строительства. Однако лишь небольшое количество красок этих предназначалось для живописи. Дешевые масляные краски использовались главным образом кустарями-иконописцами. Среди петербургских фабрикантов П. М. Лукьянов называет фирму И. Беггрова, которая не раз упоминается в делах Академии художеств и письмах художников. Краски готовились в России далеко не всех цветов. Многие приходилось ввозить по дорогой цене из-за границы, это отмечает, например, Репин¹.

Из искусственных минеральных красок в относительно большом количестве в России изготовлялись только свинцовые белила и сурик².

В России, главным образом на Кавказе, в значительных размерах выращивалась марена, поэтому ввоз из-за границы крапковых препаратов был невелик. Марена применялась главным образом для красильных целей, но частично и для живописных красок, например ржевский бакон.

В целом применение заграничных материалов все же преобладало. Материалы, выписываемые для нужд Академии, освобождались от пошлины. Ученики покупали их на свои средства; неимущим студентам, показавшим хорошие успехи в учении, выдавались казенные материалы и пособие на их приобретение.

Художник А. Рылов вспоминает, что в Академии была «лавочка с красками и разными художественными принадлежностями высшего качества. Весь товар выписывался из-за границы без пошлины. Глаза разбегались от этих художественных лакомств»³.

По инициативе В. А. Серова нечто подобное было организовано и при московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Позднее в письмах художников упоминаются, кроме Беггрова, фирмы Дациаро и Аванцо и некоторые другие. Они торговали главным образом заграничными материалами фирм Лефран (Париж), Винзор и Ньютон, Ровней (Лондон), Мевес (Берлин) и др. Можно упомянуть еще фирму Досекина, изготовлявшую масляные краски высокого качества, но преимущественно из заграничных пигментов.

Господствующей основой для живописи остается холст. Петрушевский подтверждает старое мнение о превосходстве пенькового холста перед льняным и непригодность хлопчатобумажного. Холст частью изготовлялся в России, в том числе на фабрике П. М. Третьякова⁴. Из-за границы вывозился главным образом уже грунтованный холст, иногда особенно большого размера. Указания на подобный специальный заграничный холст можно встретить почти у всех художников: например у Репина (для картины «Воскрешение дочери Иaira»), Сурикова («Боярыня Морозова»), Поленова («Грешница»). Выбор зернистости холста перестает быть случайным. Картина «Царевна Софья» Репина в этом случае является исключением. Обычно на тонком холсте исполняются мелкие или особенно тонко написанные вещи, например некоторые этюды Поленова, «Портрет Акимовой» Серова. Строение холста используется как один из элементов фактуры. Применяется обычный и намного реже саржевый холст (у Репина и Поленова). Чаще всего применяется холст средней зернистости, но постепенно, особенно для более круп-

¹ См.: И. Е. Репин, Далекое близкое, М., 1959, стр. 125.

² См.: Лукьянов, указ. книга, стр. 407.

³ А. Рылов, Воспоминания, М., 1954, стр. 74.

⁴ См. Н. А. Мудрогелъ, 58 лет в Третьяковской галерее.—«Новый мир», 1940, № 7.

ных произведений, начинают предпочитать более грубый холст — «рогожу» (И. Е. Репин, В. Н. Суриков, В. М. Васнецов, В. А. Серов).

Увлечение грубым холстом могло оказаться таким же опасным, как и тонким. Если последний недостаточно прочен «на разрыв» и в больших картинах ведет к обветшанию кромок (Н. Ге — «Суд Синедрiona», Репин — «Царевна Софья»), то слишком грубый может привести к преждевременному образованию мелкого кракелюра по зерну холста.

Для этюдов довольно часто применяются дощечки (иногда красного дерева) или фанера. Особенно часто на деревянных дощечках (иногда без грунта) пишет этюды В. Д. Поленов, несколько реже — И. И. Левитан.

Не только для эскизов, но и для этюдов используется бумага, главным образом у Левитана, на ней работают без грунта по проклейке желатином. Бумага, естественно, используется также для акварели, гуаши, пастели и иногда темперы.

Картон применяется без грунта, чаще в темпере или с авторским, или фабричным грунтом. Последний бывает гладким, как, например, в «Портрете Алафузовой» (Одесский музей русского искусства) Серова, или имеющим своеобразную мелкую зернистость в виде выпуклых точек, напоминающую «торцевание» (некоторые вещи Серова). Ф. Петрушевский упоминает также о применении масляного и клеевого грунта. На холсте масляный грунт бывал почти всегда фабричный, клеевой или темперный, иногда — авторский. Выбор грунта в значительной степени определялся стремлением художника избежать жухлости или достигнуть матовой поверхности. В первом случае применялся масляный глянцевитый грунт, по возможности выдержанный. И хотя на нем краски жухнут меньше, однако не получают с ним должной связи. Это наблюдается в картине «Иван Грозный» Репина, в некоторых вещах Левитана, Нестерова и других художников. Особенно характерны в этом отношении грунты марки «Цвилих».

По мере увеличения роли строения холста естественно является тенденция утоньшения грунта. Плотный грунт встречается, главным образом, в конце XIX века, например в ранних вещах Репина, а позднее — только в отдельных произведениях, например плотный торцовый грунт пейзажа Поленова «Бейрут». Иногда он применяется при особенно тонкой живописи со значительной ролью лессировок, например «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем» работы Серова.

Масляная грунтовка производилась со свинцовыми белилами. Применение с этой целью цинковых белил оказалось, по словам Ф. Петрушевского, неудачным¹.

Красочный материал конца XIX и начала XX века отличается большим богатством и разнообразием. Его слабой стороной является не малочисленность хороших прочных красок, а большое число и неточность их названий (до трехсот). Наряду с полезными красками списки содержат и ненужные — смеси из нескольких пигментов, которые легко может составить сам художник, а также вредные — непрочные и ядовитые краски. Номенклатура красок также неудовлетворительна. Неясно, что подразумевается под названием «небесно голубая», «сарисине», «аугоге» (то есть цвет настурции, зари) и т. п.

Во Франции и Германии под краской «изумрудная зеленая» подразумевается прочная водная окись хрома; в Англии — непрочная и ядовитая мышьяково-медная, в других

¹ Ф. Ф. Петрушевский, Краски и живопись, Спб., 1891, стр. 96.

странах называемая «зеленой Поля Веронезе». Естественно, что в этой противоречивой номенклатуре художникам было очень трудно разобраться. К тому же некоторые самые прочные, но скромные по цвету краски охры иногда подкрашивались анилином.

Перечни красок приведены в ряде названных книг и статей¹.

Перечислить все краски конца XIX века невозможно. Приходится ограничиться лишь указанием наиболее новых и существенных для этого времени. В частности, новым оказалось уточнение достоинств и недостатков многих красок, в том числе свинцовых и цинковых белил. Опасность потемнения белил была признана преувеличенной. Действие сероводорода, наличие которого в воздухе незначительно ослабляется защитой белил путем смешения с маслом и лаком. Кроме того, потемнение белил компенсируется действием света и кислорода, которые снова их отбеливают. Зато было обнаружено постепенное уменьшение кроющей силы белил ввиду образования под действием кислот масла полупрозрачного свинцового мыла. Это объяснило то обстоятельство, что в старых картинах потемнели не столько корпусно написанные света, сколько полутона, в которых сильнее проступил темный грунт или подмалевок.

Цинковые белила, как оказалось, не только медленно сохнут и являются менее кроющими, но они легко растрескиваются, и согласно опытам А. Эйбнера², понижают светостойкость некоторых красок. Медленное высыхание и меньшая кроющая сила при известных условиях могли быть даже выгодными, если художник хотел работать по сырому и в полупрозрачных мутных прописках, но другие дефекты цинковых белил, особенно образование ими трещин, уже ничем не компенсировалось. Поэтому в практике лучшим считалось применение смеси свинцовых и цинковых белил, смягчающих недостатки друг друга; притом такая смесь, по мнению ряда ученых, кроет лучше самых чистых свинцовых белил.

Оказалось, что смешение кадмия со свинцовыми красками опасно лишь при наличии в нем свободной серы. Зато обнаружилось, что он не терпит смешения с охрами и особенно с медными красками.

Кадмий был получен не только в оранжевых, но и в красных тонах, и некоторые авторы рекомендуют заменять им киноварь. Условия потемнения киновари несколько уточняются, хотя до конца они не выяснены и до сих пор.

К числу новых желтых красок принадлежали: цинковая желтая — хромово-кислый цинк; желтый ультрамарин — хромовокислый барит и некоторые другие. Расширяется производство разных оттенков краски марс.

Индийская желтая краска, согласно опытам М. Ф. Рерберга, оказалась не вполне светостойкой. Однако замена ее кадмием трудно выполнима, так как она — лессировочная краска, а кадмий — кроющая. Кроме того, индийская желтая краска часто применяется в комбинации с охрой, действующей на кадмий.

Невозможным оказалось заменить и малиновые органические краски — лаки. Была лишь доказана крайняя чувствительность к свету кармина. Отсюда был сделан вывод о недопустимости его применения.

¹ В работах Агеева, Петрушевского, Киплика, Рерберга, Оствальда и Вибера. В современной литературе подробные перечни красок можно найти в книгах Ф. Рерберга, А. Киплика и А. Виннера.

² A. Eibner, *Malmaterial und seine Verwandung im Bilde*.

Уточняются причины стойкости разной степени оттенков краплака. Темно-красные краплаки, для которых ализарин является красящим веществом, более светостойки; розовые и светло-красные краплаки, в которые входят главным образом пурпурин, а также желтые, темно-синие, фиолетовые и зеленые, являются непрочными. Хорошо приготовленный искусственный гаранс из каменноугольных пигментов, содержащий ализарин, при чистоте последнего может превосходить прочностью краплак из марены. Остальные каменноугольные пигменты, соблазняющие яркостью и чистотой цвета, оказались непрочны. Некоторые из них имели довольно широкое распространение под разными фантастическими названиями.

Ультрамарин и особенно кобальт все больше начинают вырабатываться не только в синих, но также в зеленых и фиолетовых оттенках.

Получают распространение минеральная и марганцевая фиолетовая краски. Была доказана непрочность большинства смесей с берлинской лазурью.

Ядовитая медная краска «зеленая Поль Веронез», которая не терпит многих смесей, все же продолжала применяться благодаря своему красивому тону¹. Уточняются свойства асфальта или битюма. Петрушевский указывает, что эта краска растворяется в масле, чернеет, сохнет более месяца и требует введения сиккатива. В другой работе Петрушевский рекомендует применять ее не с жирным, а с летучим маслом. Картины с применением асфальта рыжеют и темнеют. Даже через несколько лет в значительной толще асфальт не высыхает, он в жаркую погоду размягчается, а асфальтовый подмалевок проступает, краска на нем скользит, образуются кракелюр-разрывы, сседание, шагренизация, вздутия, потеки. Учитывая эти недостатки, в конце XIX и в начале XX века асфальт применялся значительно реже, чем в предыдущем периоде.

Постепенно к маслу как связующему веществу начинают относиться с меньшим доверием. К маслу чаще прибавляют лак, затем глутень и т. п.

Русские художники применяли льняное и маковое масло и лишь в виде исключения — ореховое. Петрушевский производит опыты с конопляным, подсолнечным, ореховым (видимо, из грецких орехов), кедровым маслом и маслом лалемандии. Маковое, ореховое и подсолнечное масла светлее, легче отбеливаются, но сильнее сжимаются, что по совершенно правильному заключению Петрушевского имеет большое значение в смысле образования кракелюр-разрывов. По мнению Петрушевского, ореховое масло сжимается сильнее макового. Однако позднейшие ученые (Теубер и другие) считают, что маковое масло больше содействует образованию кракелюр-разрывов. Возможно, что тут может иметь значение и время сжатия. Петрушевский считает лучшим масло, которое уплотнено и отбелено путем выстаивания в незакупоренном стеклянном сосуде на свету. На дно сосуда рекомендуется насыпать угля из костей животного или предварительно профильтровать через него масло. Французский художник Гупиль в своей книге о живописи рекомендует применять ореховое масло, варенное в водяной бане.

В конце XIX века готовые краски в оловянных тюбиках окончательно вытесняют всякие другие. Переводчик книги Гупиля Марков пишет об их преимуществах перед красками в баночках. Основным достоинством считается, что в тюбиках они не сохнут. Однако в России их можно было достать только в Москве и Петербурге; поэтому Марков советует художникам запастись доской и курантом и уметь стирать краски самим.

¹ Ф. И. Рерберг, Краски и другие художественные современные материалы, М., 1905.

Репин вспоминает, что привез в Петербург краски, которые сам стирал с маслом и хранил в пузырях, и лишь в Петербурге купил очень хорошие, но дорогие краски в тюбиках¹.

Русские и иностранные авторы сходятся на том, что в фабричных красках наличествует избыток масла. Это объясняется тем, что масло дешевле пигментов и добавлять его в большом количестве в краску было выгодно фабрикантам. Наиболее подробно на этом вопросе останавливается Петрушевский, проверивший опубликование таблицы немецких химиков Вурма и Петтенкофера и продукции некоторых фирм. Для опытов он приготовил свои краски. При этом оказалось, что необходимый процент масла в отдельных красках иногда значительно расходится с указанным в таблицах немецкого химика Вурма и в готовой продукции. Петрушевский совершенно правильно считает, что избыток масла усиливает сжатие краски, и как на его следствие указывает на образование кракелюр-разрывов, особенно при некотором уменьшении эластичности краски². Иногда это сжатие может достигать до 25% объема. После двух лет сжатие, хотя и не прекращается, но становится почти незаметным.

Следует отметить, что процент масла в готовых красках все же ближе к норме, чем при стирании «на глазок» художником, особенно если он предпочитает сравнительно жидкие краски, как это было в XVIII и первой половине XIX века.

В 60-х годах XIX века при широком использовании густых красок «заболеваний» от избытка масла, образующихся в первые годы жизни картины, меньше, чем в XVIII и первой половине XIX века.

Петрушевский прав, считая, что лучше не превышать нормы масла, так как густые краски всегда могут быть разжижены другими, менее вредными жидкостями. Кроме сжатия масло опасно и своей склонностью к пожелтению. В некоторые краски фабриканты добавляют воск, но в очень незначительном количестве и так, чтобы это не влияло на их блеск³.

Ввиду того что одни краски (свинцовые, кобальтовые, медные и т. д.) ускоряют высыхание масла, а другие (все черные краски, краплак и т. д.) замедляют этот процесс, то для того, чтобы относительно выравнять его, широко применялись «сушки», «сиккативы». Наиболее распространенными из них в конце XIX века были: сиккатив Куртре, гарлемский сиккатив, сиккатив фабрики А. М. Дюрозье, иногда вареное или уплотненное масло.

Сиккатив Куртре Петрушевский считает вредным. Он состоит⁴ из льняного масла, варенного с перекисью марганца и окисью свинца — глетом или суриком, и разбавлен скипидаром. Наиболее вредны в нем свинцовые соединения, способствующие сначала потемнению, а в дальнейшем приданию хрупкости красочному слою. Гарлемский сиккатив, содержащий высыхающее масло со смолой (обычно пополам) и иногда с копайским балзамом, Петрушевский считает неопасным.

Очень распространенная во второй половине XIX века работа по полусырому вызывала пожухание, а следовательно, требовала и средств борьбы с ним. Этим средством

¹ См.: И. Е. Репин, *Далекое близкое*, стр. 12.

² Ф. Ф. Петрушевский, *Краски и живопись*, Спб., 1891, стр. 71.

³ Там же, стр. 73

⁴ П. Я. Агеев, *Реставрация масляных картин*, «Вестник изящных искусств», 1886, стр. 79.

обычно служили различные лаки и помады для ретуши. Наиболее распространенными из них были: лак для ретуши *Söhne frères* (Париж) — смесь мастики, сандарака, терпентина и копейского бальзама, растворенных в спирте¹, лак для ретуши Лукануса — отбеленное масло с даммарным лаком и т. п.

Еще в первой половине XIX века французские авторы Мериме и Монтабер высказывались против применения чисто масляных красок. Однако во второй половине XIX века в России они были наиболее распространены. В конце века вновь расширяется применение красок более сложного состава с уменьшенным количеством масла. Петрушевский посвящает им целую главу своей книги². Эти примеси двух типов избирались художниками в зависимости от желания повысить блеск и прозрачность масляных красок или, напротив, сделать их более матовыми. В первом случае применялись разного состава лаки, во втором — добавлялся воск с широким применением испаряющихся летучих масел.

Петрушевский упоминает «капаловое масло», изготавливавшееся фирмой Дюрозье, которое рекомендовал Монтабер (смола-копал, варенная в чистом льняном масле). Смолы, по мнению Петрушевского, лучше защищают краску, не действуют на нее химически, но без добавления масла они являются слишком хрупкими.

В конце века распространяется применение английского препарата «Робертсон медиум». Это один из видов лака, придающего краскам несколько эмалевый характер. Применяются также различные бальзамы, ускоряющие и замедляющие высыхание красок: канадский, копайский, терпентин и др.

Петрушевский упоминает краски Муссини, а также краски, предложенные немецким профессором исторической живописи Людвигом, в состав которых входит керосин. Позднее препараты из нефти были использованы Вибером, рецептура красок которого является секретом фирмы Лефран.

Для достижения матовости к масляным краскам добавлялся глутень (в его состав входят воск, смола-элеми и т. п.)³. Масляные краски, разбавленные летучим маслом (без смол), также становятся более матовыми.

В качестве разбавителя красок и растворителя смол по-прежнему пользовались главным образом терпентинным летучим маслом, «эссенцией». Это скипидар особого сорта, который отличается от применяемого в медицинских и технических целях. Такой скипидар готовится из смол приморской сосны, растущей в Италии и на юге Франции (венецианский терпентин и его летучее масло), лиственницы, растущей в Вогезах (страсбургский терпентин) и сибирской лиственницы в России.

Кроме скипидара изредка, как прежде⁴, применялись спиковое, лавандовое, розмариновое и другие летучие масла.

Наиболее характерно для рассматриваемого периода стремление заменить скипидар препаратами нефти (особенно на Западе). Эти препараты действительно имеют ряд

¹ Как оказалось, в дальнейшем применять в живописи копайский бальзам не следует, так как он, очень медленно высыхая, дает остаточную липкую темную пленку.

² См.: Ф. Ф. Петрушевский, Краски и живопись, стр. 74—80.

³ Росписи храма Христа Спасителя, «Каменный век» В. М. Васнецова и др.

⁴ В западноевропейских источниках эти масла часто упоминаются еще с эпохи Возрождения, в русских в XVIII в., напротив, — редко, хотя «лавендуловое» масло в счетах Академии все же названо. Цель и применение этих летучих масел те же, что и терпентинного — избежать и при жидкой краске избытка жирного масла, ускорить или замедлить высыхание.

преимуществ. При должном приготовлении они испаряются целиком, не оставляя маслянистого или смолистого осадка. Их можно изготовить любой степени летучести. Поэтому они могут ускорять или замедлять высыхание масляных красок. Кроме того, в противоположность скипидару, они не окисляются и не действуют химически на масло и краски.

В качестве покровных лаков продолжали применяться лаки из смол, растворенных в горячих жирных маслах или скипидаре, чаще всего с мастикой, реже с даммаром. Несмотря на большую прочность и непроницаемость масляных лаков, Петрушевский прав, отдавая предпочтение скипидарным лакам. Удаление трудно растворимых лаков на жирных маслах всегда сопряжено с опасностью.

Совершенно правильно считая опасным покрывание лаком картин раньше, чем через год после написания, художники в качестве «временного лака» прибегали иногда к не менее опасным средствам: белку (с сахаром и без сахара), лаком для ретуши (иногда более или менее приемлемым) и даже сиккативам.

На основании писем художников, описаний и фотографий их мастерских, а также книг того времени — Гупиля, Петрушевского и других — мы можем судить о применявшихся художниками принадлежностях для живописи.

Петрушевский и другие авторы описывают разные сорта применявшихся колонковых и щетинных кистей. Для конца XX века типично применение жестких щетинных кистей, оставляющих четкие бороздки. Некоторые художники, например пейзажист Ф. Васильев, напротив, предпочитали колонковые. Они были необходимы для лессировок по сырому. Упоминает Петрушевский и флейц.

Шпатели применялись главным образом стальные, а для некоторых красок, изменяющихся от соприкосновения с металлом, — роговые. Помимо своего прямого назначения смешивать краски на палитре, счищать их с нее и пр. шпатели широко применялись и в самой живописи как дополнение к кистям. Шпателем накладывались очень пастозные мазки, это встречается у Н. Н. Ге и И. Е. Репина и некоторых позднейших художников. Они применялись для сглаживания корпусной краски в крупных светах для того, чтобы избежать темнящей «рытой» поверхности, как, например, у Куинджи, Поленова, Левитана, Серова и других. Шпателем частично счищали краску, обнажая грунт или подмалевок на бугорках холста или корпусного нижнего слоя; концом шпателя процарапывались отдельные детали; для этого применялся также обратный конец кисти и т. п.

Очень разнообразны были конструкции этюдников, походных мольбертов и т. п. Вибер рекомендовал заменить палитры из темного дерева белыми, например эмалированными, что при исключительном применении белого грунта оптически целесообразно, так как позволяет лучше судить о том, как на нем будет выглядеть краска.

ТЕХНИКА И. Е. РЕПИНА (1844—1930)

Репин был от природы наделен талантом художника. Искусство для него было единственной целью и смыслом жизни. Его художественный идеал — органическое слияние, глубина содержания и совершенство форм. В статье «Н. Н. Ге и наши претензии к искусству» он пишет: «Конечно, выше всего великие, гениальные создания искус-

ства, заключающие в себе глубочайшие идеи вместе с великим совершенством форм и техники»¹.

Наиболее решительно Репин высказывается о значении техники живописи на Всероссийском съезде художников (1911—1912). Он начинает речь словами: «Если преступны архитекторы, построившие падающие дома, потолки, карнизы, леса, то также преступны невежественные живописцы, написавшие облупливающиеся картины, фрески; преступны заказчики, игнорировавшие условие прочности дорогих работ; преступны учебные заведения, не давшие своим питомцам необходимых сведений по части техники дела. Дело первой важности, не терпящее отлагательств»².

Репин отмечает в своей речи народные ремесленные, но хорошие технические навыки чугуевских мастеров, передающиеся из поколения в поколение по традиции. Напротив, в Академии, по его словам, серьезного отношения к технике нет, некоторые ученики не знают, как взяться за краски; «между тем это насущный вопрос, игнорировать его она (Академия.— А. Л.) не имела права... Это же непозволительное отношение к технике».

Репин был один из величайших виртуозов техники. В своей живописи он сочетал приемы старых мастеров с современными живописными методами. Его технические возможности бесконечно разнообразны. Репин шире, чем другие его современники, применяет лессировки *à la prima*. Он учитывает оптические и технические преимущества примеси к краскам лака, применяя это связующее гораздо чаще своих современников. Лессируя по светлой корпусной подготовке, он лессирует не только по сухому, но и по сырому. Репин строже, чем другие художники его времени, соблюдает классический принцип усиления корпусности в светах и применения лессировок в тенях. При этом тень как глубину он пишет обычными лессировками, а черный цвет как нечто материальное — часто корпусно. Он учитывает, что слишком «рытая» поверхность выпуклых корпусных мазков благодаря бороздкам может темнеть, и, оставляя выпуклые удары в бликах, сглаживает мазки при передаче освещенной гладкой поверхности стен, бумаги и т. п. Как некогда требовали теоретики XVIII века, он варьирует свою технику в зависимости от размера картины и расстояния, с которого ее будут рассматривать.

Требую от своих учеников, чтобы «тело было тело, вода как вода», Репин изменяет технику в зависимости от структуры изображаемого им материала.

Этапы развития его техники — это путь от мелких суховатых мазков вещей к максимальной свободе живописи более позднего периода. Во время расцвета творчества Репина мазок при полной свободе абсолютно точен³; он обобщает и в то же время выявляет форму. В период упадка, при утрате зоркости глаза и твердости руки, эта счастливая особенность таланта художника исчезла.

Почти все свои произведения Репин писал на холсте, выбор которого был у него не случаен. В период творческой зрелости Репин предпочитал холст со сравнительно тонким грунтом, оставляющим ясно заметным его строение. Он выбирал холст согласно

¹ И. Е. Репин, Далекое близкое, изд. 5, М., 1960, стр. 323.

² Труды Всероссийского съезда художников, т. II, декабрь 1911 — январь 1912, стр. 2.

³ А. Куренной вспоминает, что В. М. Васнецов говорил о Репине, что «уж Репин когда положит мазок, то он будет на месте».

своему художественному замыслу и размеру картины. В небольших произведениях применялся мелкий холст, в крупных более или менее грубый, обычного или саржевого плетения (главным образом в 1886—1888 годы). Встречаются и плотные и редкие холсты равномерного и неравномерного плетения, например редкий холст неравномерного плетения в картине «Царевна Софья» (ГТГ), редкий тонкий холст в картине «Зарема» (Тульский музей). В портретах 90-х годов он наряду со средним холстом применяет грубый холст-рогожку. Иногда, по словам И. Э. Грабаря, он писал даже на оборотной стороне фабричного грунтованного холста.

Репин использует и очень тонкую подготовку, которая наличествует в портрете художника Сварога; в последний период своего творчества художник применяет лицевую и оборотные стороны линолеума, а также фанеру, на которой написал портрет Войнова. На картоне он пишет сравнительно редко: «Приготовление к экзаменам» (ГРМ), «Пирогов в операционном зале» (ГТГ); картина «Арест пропагандиста» (1880—1892, ГТГ) исполнена на дереве.

Грунт ранних вещей Репина сравнительно плотный, позднее чаще всего тонкий, и только в самых поздних вещах, например в портрете Павлова, датированного 1924 годом, опять появляется плотный. Недостаточная эластичность этих грунтов является одной из причин повреждений картин Репина. Другим их дефектом, мешающим хорошей сохранности, является плохая связь красочного слоя с грунтом. Стремясь уменьшить пожухание, фабриканты делали грунт с очень плотной глянцевой поверхностью, но краски в нее совершенно не впитывались, «не пускали корней» и поэтому легко осыпались. Таковы, например, грунты марки «цвилик». Типичным примером образования осыпей при подобном грунте является картина «Иван Грозный и сын его Иван».

Применявшиеся Репиным краски определить довольно трудно. Так, в одном из своих писем В. Д. Поленову он, например, просит последнего привезти ему в Париж краски «масико»¹.

Характерный кракелюр на синей шапке в портрете художника Васнецова, в написании им синих шаровар царевича Ивана в картине «Иван Грозный» позволяет предположить применение кобальта. Кракелюр-разрывы в коричневых тонах некоторых картин указывают на редкое и незначительное применение асфальта.

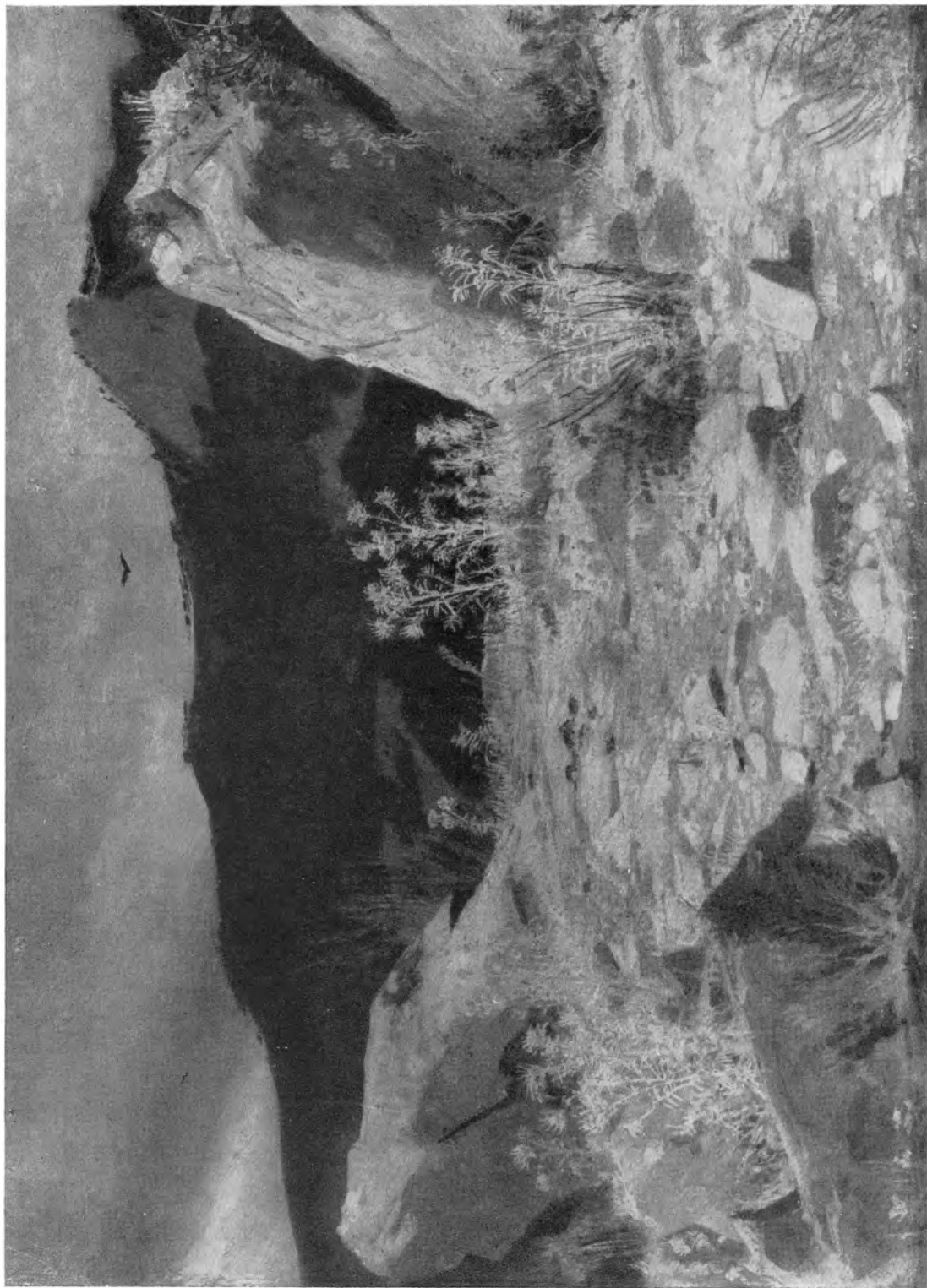
Учитывая преимущества примеси к краскам лака, Репин пользовался этим связующим значительно чаще, чем его предшественники и большинство современников. С примесью лака написаны «Иван Грозный и сын его Иван», портрет Нади Репиной (Радищевский музей в Саратове) и ряд других картин и портретов. Репин упоминает также и о применении разжижителя «Робертсон медиум» в картине «Воскрешение дочери Иаира».

Справедливо опасаясь преждевременного покрывания картин лаком, Репин сожалеет, что не может это сделать перед выставкой для восстановления пожухших мест в картине «Царевна Софья» (1879, ГТГ). В письме к П. М. Третьякову он пишет: «Аксакова лаком не кройте; лучше покрыть гарлемским сиккативом пополам со скипидаром как лаком. Я этим покрыл «Софью». Это хороший и очень прочный состав. Полагаюсь на Вас и на него». «Сиккативом (если будете покупать, то у Дациаро, и спросите посве-

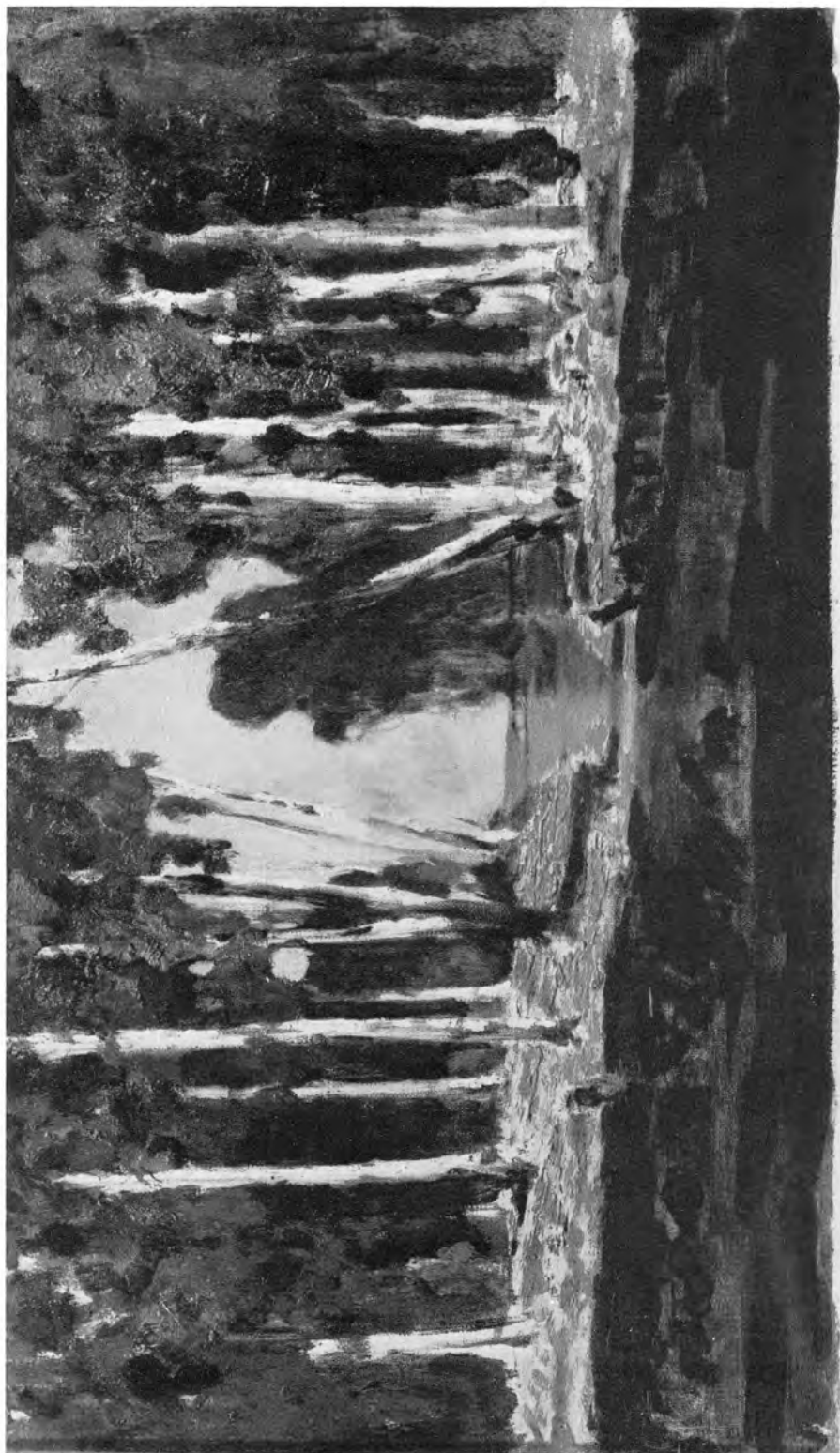
¹ И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям, М., 1952, стр. 16.



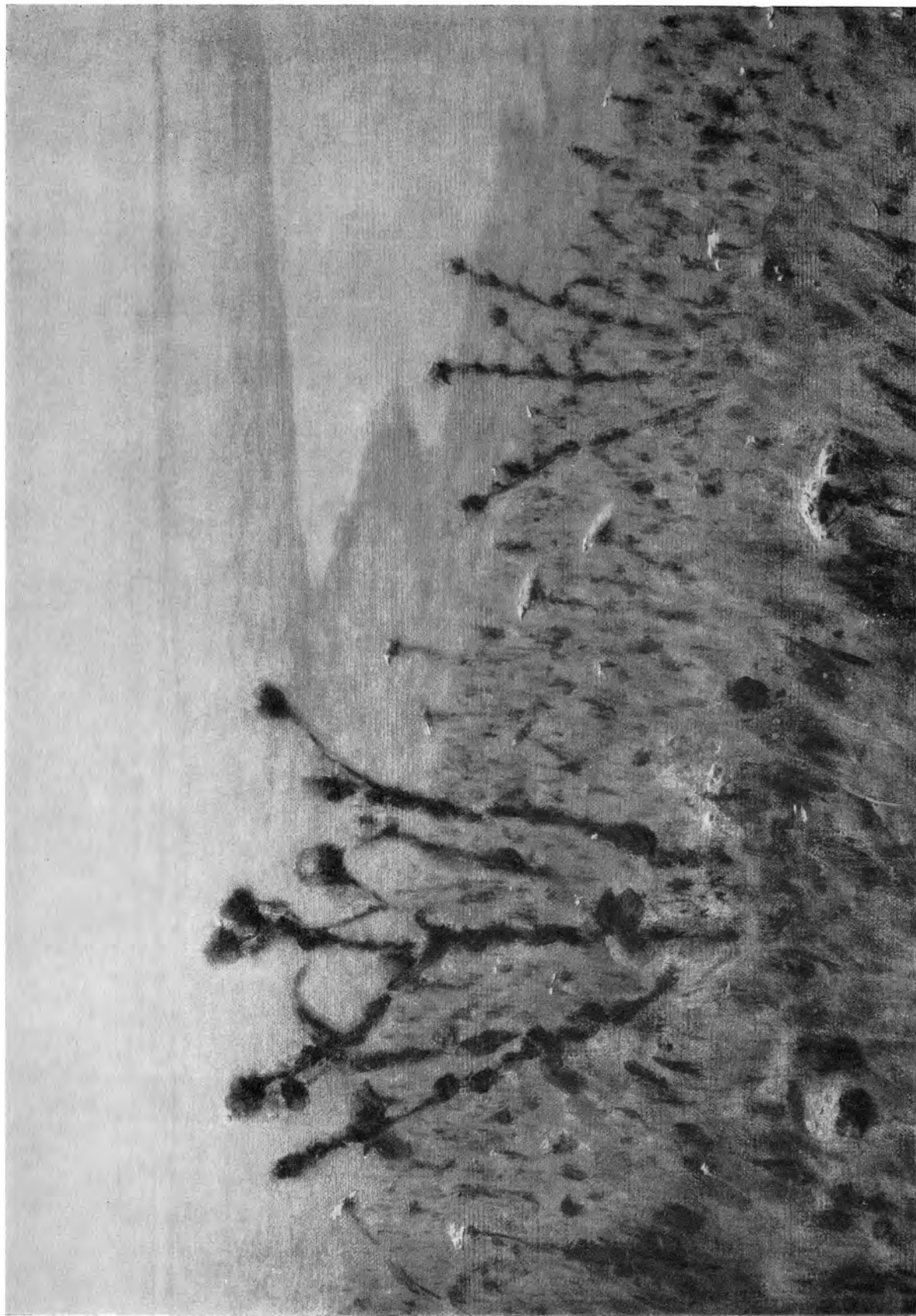
82. И. И. Шишкин. Уголок заросшего сада



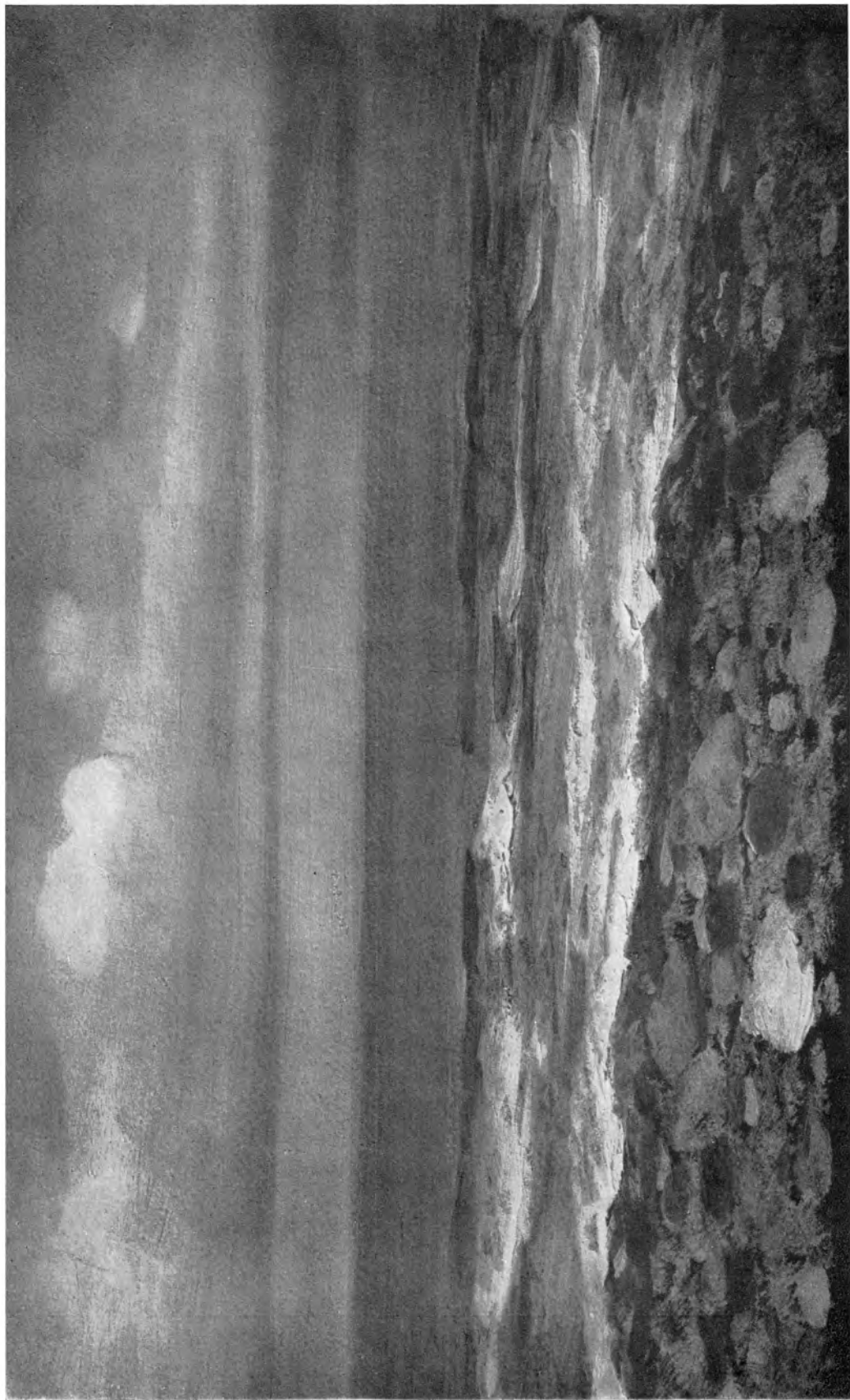
83. И. И. Шишкин. Горная дорожка в Крыму



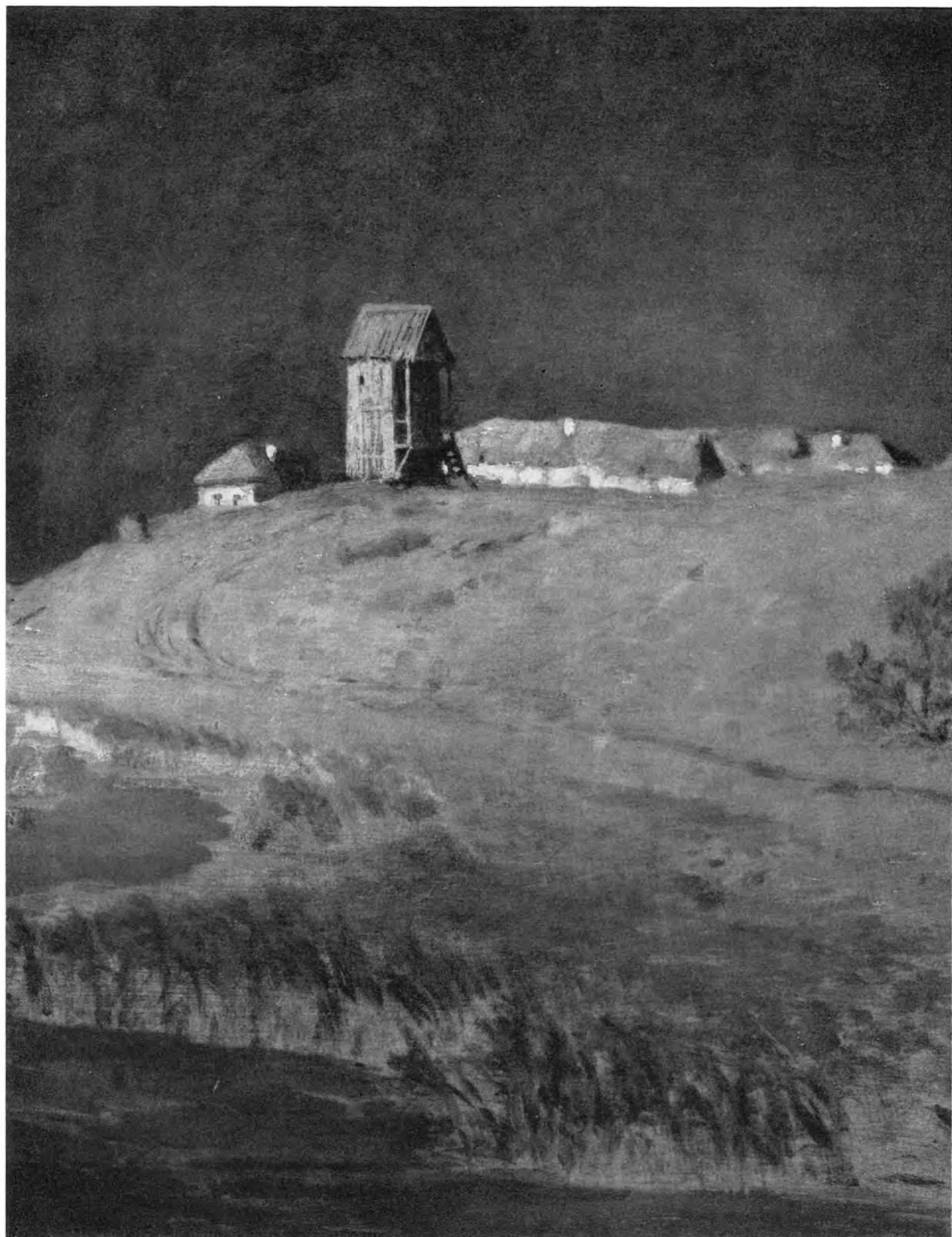
84. А. И. Куняжи. Березовая роща. Этул. 1879



85. А. И. Куинджи. Днепр утром. Деталь. 1881



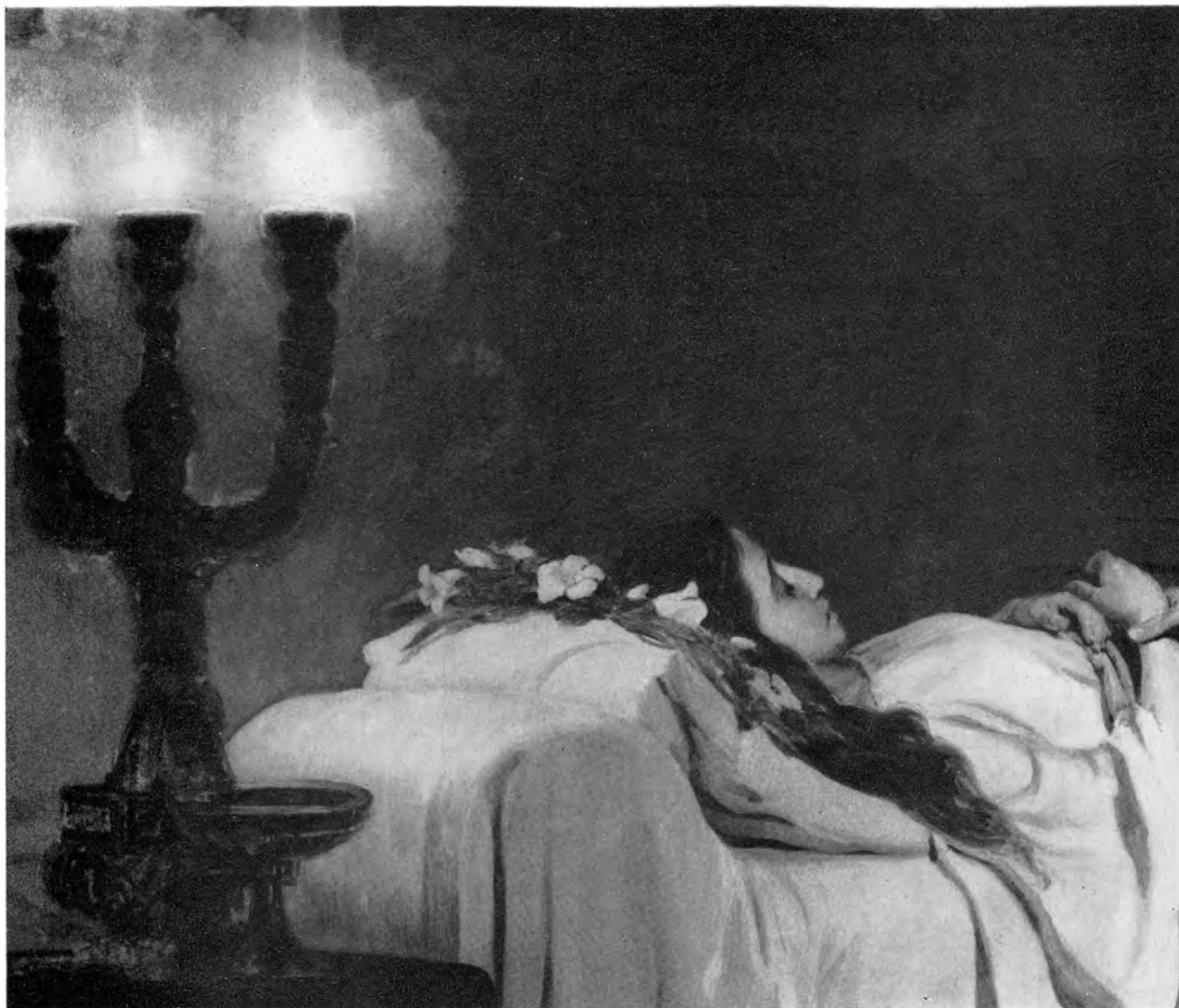
86. А. И. Куинджи. Прибой. Этул



87. А. И. Куинджи. После грозы. Деталь



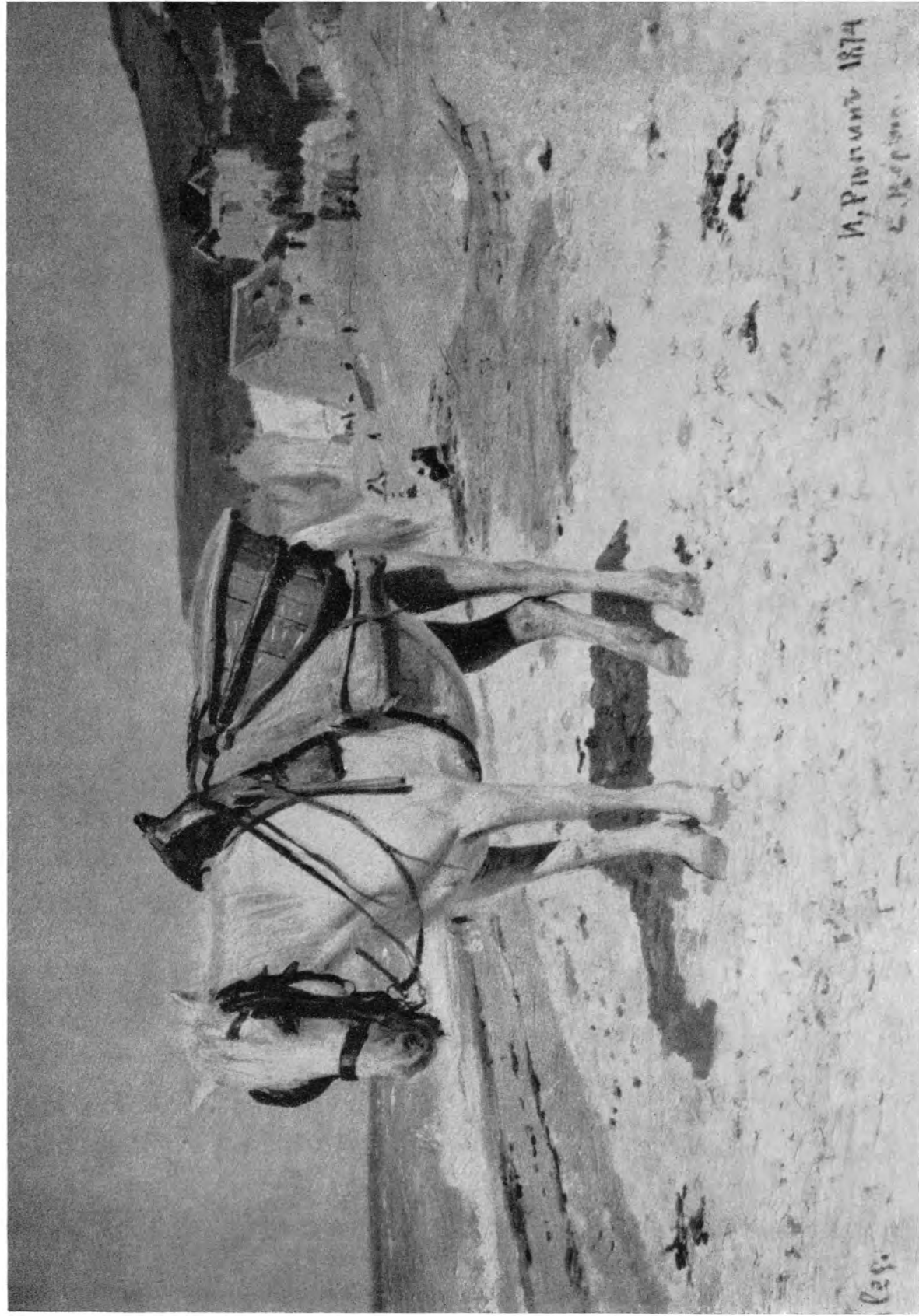
88. И. Е. Репин. Портрет девочки. 1859



89. И. Е. Репин. Воскрешение дочери Иaira. Деталь. 1871



90. И. Е. Репин. Воскрешение дочери Наира. Деталь. 1871



91. И. Е. Репин. Лошадь для сбора камней в Веле. Эюд. 1874



92. И. Е. Репин. Портрет дочери



93. П. Е. Репин. На береной скамье. Деталь



94. И. Е. Репин. Портрет девочки в розовом (Нади Репиной). Дस्ताь. 1881



95. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Деталь. 1883—1891



96. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Деталь. 1883—1891



97. П. Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна во время казни стрельцов. Деталь. 1874

жей) можно покрыть теперь же, если краска суха. Так же, как и лаком, долго и крепко кистью не тереть, а быстро и равномерно заливать»¹.

В данном случае Репин был едва ли прав. Сиккатив, обычно являющийся льняным маслом, варенным с катализаторами — окислами металлов (свинца, кобальта и т. п.), может быть механически «прочен», но после высыхания трудно растворимым. Он имеет свойство темнеть, благодаря чему малопригоден в качестве покровного лака. Однако Репин продолжает верить этому составу. «Пожухшие места в Ив[ане] Гр[озном] сегодня протру; можно: гарлем нисколько не вреден»². После разрешения выставить картину в галерее П. М. Третьяков спрашивает Репина: «Можно ли покрыть ее лаком, так как очень пожухла, или еще погодить? На это Репин отвечает: «Картину теперь, конечно, покрыть можно. Вы покроете умно и хорошо. А я посоветую Вам: не лейте много скипидару, довольно одной трети, и следует, чтобы и скипидар и лак были совершенно свежи, не застоявшиеся и не залежавшиеся в магазинах. От застоя в них сгущается масло, оно липнет и вредно действует впоследствии на краски.

Я намерен там немножко поработать в фоне, но этому не помешает лак — ведь Вы покроете тонко»³.

В юности, работая у чугуевских иконописцев, Репин исполнял вольные копии с икон очень свободной техникой и яркими красками. Маленькие портреты, написанные в это же время, выполнены, напротив, с большой тщательностью. В них заметно стремление согласовать технику с характером изображаемого лица.

Портрет Бочаровой (тети Груши, 1859) при массивных лессировках в тенях написан в светах мелкими, но четкими мазками корпусной краски. Тщательно прорисованы старческие глаза, корпусные точки белилами подчеркивают их блики; мазочки ярких чистых тонов с любовью передают цветочный узор ткани. Совершенно иначе в том же 1859 году исполнен портрет девочки. Мазки более жидкой краски едва заметны и передают опущенные веки, тончайшими мазочками — брови и ресницы. Сочетание тонких лессировок с корпусными мазочками передают шелковистые рыжеватые волосы девочки, в чем уже сказывается любовь Репина к фактуре материала. В портрете при несколько темном общем тоне чувствуется условная, типичная для XVIII века, красочность холодных голубоватых полутеней и теплых, коричневатых лессировочных теней. Репин поступил в Академию в 1864 году, и хотя он не следовал шаблонным канонам академической техники, однако благодаря своему врожденному таланту быстро выдвинулся в число первых учеников. Свободно трактованный реалистический эскиз Репина «Ангел смерти истребляет первенцов египетских» был высоко оценен Советом Академии. «Совет очень одобрил тон эскиза и общее. Общее тогда ценилось⁴. Но виртуозность и манерность вообще считались наклонностью к «разврату» и порицались строго», — вспоминал Репин.

Портреты с натуры Репин в начале своего творческого пути продолжал исполнять в привычной ему тщательной манере. Так был исполнен портрет старушки, родственницы архитектора Петрова. Последний, посмотрев портрет, сказал: «Как поступите

¹ Письмо от 30 марта 1879 г. — «Переписка И. Е. Репина с П. М. Третьяковым», М., 1946, стр. 42—43.

² Письмо от 11 июля 1885 г. — Там же стр. 103.

³ Письмо от 13 июля 1885 г. — Там же стр. 104.

⁴ И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 146.

в Академию, вы манеру свою живо перемените: теперь уж так не пишут, как написана ваша старушка, теперь пишут широкими мазками, сочно. Мне это не понравилось, и я стал защищать тонкую живопись»¹. Но поступив в Академию, Репин, действительно, удивляется, что Крамской предпочел этот портрет его академическим рисункам. Крамской объясняет Репину, что портрет ему нравится своей добросовестной проработкой. «Напротив, меня тогда сводили с ума некоторые работы даровитых учеников, их ловкие удары теней, их сильные, красивые блики. «Господи, какая прелесть!—говорил я про себя с завистью.—Как у них все блестит, серебрится, живет!.. Я так не могу, не вижу этого в натуре. У меня все выходит как-то просто, скучно, хотя, кажется, и верно. Ученики говорят: сухо. Я только недавно стал понимать слово «суть». Пробовал я подражать их манере—не могу, не выдержу,—все тянет кончать больше, а закончишь—засушишь опять. «Должно быть, я—бездарность»,—думал я иногда и глубоко страдал»².

В портрете матери (1867) значительную роль играет просвечивание белого грунта сквозь свободные тончайшие лессировочные прописки серо-синего платья со свободными штрихами, нанесенные сверху теней и бахромы шали. Освещенное лицо написано в тонкой, но довольно густой корпусности, благодаря чему заметен незначительный рельеф мазков-пятен, гранищих форму.

Начатую в 1870 году программную картину «Воскрешение дочери Иaira» Репин неожиданно решает написать «по-новому», «по-живому» на основании воспоминаний и впечатлений от смерти своей сестры Усти.

«Я принялся, без всякой оглядки, стирать большой тряпкой всю мою академическую работу четырех месяцев. Угля уже наслоилось так густо и толсто на холсте, что я скоро догадался вытирать только светлые места, и это быстро начало увлекать меня в широкие массы света и тени.

Итак, я перед большим холстом, который начинает втягивать меня своим мрачным тоном. Смелая постановка реальной сцены обуревала меня ускоренным темпом, и к вечеру я уже решил фиксировать уголь, так как и руки и даже платок носовой мой были, как у углекопа из «Жерминаля» Золя. Утро. Краска—простая черная кость (бейн-шварц)—особенно отвечала моему настроению, когда по зафиксированному углю я покрывал ею темные места на холсте. К вечеру картина моя уже была так впечатлительна, что у меня самого проходила какая-то дрожь по спине»³.

«И я много трагических часов провел за этим холстом, когда бейн-шварц с прибавкой робертсона-медиума все больше и больше усиливали иллюзию глубины и особого настроения, которое шло из картины»⁴.

За эту картину, несмотря на ее незаконченность, Репину была присуждена золотая медаль и право на шестилетнюю заграничную поездку на казенный счет.

Живые яркие воспоминания детства «зажгли» Репина. Он претворил официальную академическую «программу» в выразительное художественное произведение, кстати, единственно по-настоящему удавшееся ему из всех его дальнейших работ на евангельские сюжеты.

¹ И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 128.

² Там же, стр. 166.

³ Там же, стр. 433—434.

⁴ Там же, стр. 449—450.

В картине «Воскрешение дочери Иаира» (1871, ГРМ; илл. 89 и 90) большую роль играет коричневая подготовка, выполненная частью свободными мазками темно-коричневой краской, частью светлее — легкой прозрачной протиркой. Репин называет примененную им краску «бейн-шварц», но она, как известно, черная, а в картине преобладает коричневый цвет. Прозрачность тонких прописок и протирок создает впечатление воздушности и глубины, усиливая единство настроения. Лицо умершей девушки написано мягко ступенчатыми мазками тонкой корпусной краски; лицо Христа — более рельефными корпусными мазками, четкими и выразительными (возможно, частично обусловленными переделками).

Руки Христа написаны с большим разнообразием оттенков двойного освещения, свободно, выразительно, с хорошим знанием анатомии, но излишняя подчеркнутость костяка и прожилок делает их скорее старческими, что не соответствует молодому лицу Христа.

Массивные корпусные прописки, тронутые повторными лессировками, передают пламя свечей. Все фигуры, кроме Христа и умершей, затенены. Однако переделки потребовали в лице матери кроющей краски. В большей части оставлена прозрачная коричневая подготовка. С ней контрастируют широкие, но спокойные идущие по форме лишённые рельефа прописки одежды. Это помогает привлечь внимание к центру картины — лицу Христа.

Успех «Воскрешения дочери Иаира» помог Репину получить заказ на картину-панно для концертного зала гостиницы «Славянский базар» — «Славянские композиторы». Репин отмечает, что «огромная картина, предназначенная висеть на довольно большой высоте, должна была быть написана декоративно, то есть широко, «на даль»¹. Задумав картину «Бурлаки», Репин едет со своими товарищами художниками Ф. А. Васильевым и Е. В. Макаровым на Волгу.

В исполненных там подготовительных этюдах к «Бурлакам» в технике Репина еще остаются заметными некоторые академические традиции: темный коричневый подмалевок, теплый колорит, коричневые тени. В непосредственных этюдах с натуры это проявляется меньше, в эскизах — больше. В самой картине заметна сочиненность «от себя», редко удававшаяся Репину.

Лучшие эскизы написаны по памяти, как, например, «Шторм на Волге» или уничтоженные «Плоты».

В «Бурлаках, идущих вброд» (1872, ГТГ) силуэты бурлаков, изображенных против света, хорошо гармонируют с затененным берегом и облачным днем. В написании фигур еще применена темная коричневая подготовка; местами цвет дан не сплошными, тонкими, но кроющими прописками. Тени частично исполнены лессировками, все остальное — корпусно, с более массивными прописками в светах облаков и воды.

В этюдах «Стоящего бурлака» и «Бурлака с трубкой» (1870, ГТГ) темный загар подчеркнут очень слабыми светами лиц, а в написании одежд, напротив, слабо даны тени. Во втором этюде жидкие прописки примесью лака дают большое разнообразие оттенков в красивом сочетании серого и розового тонов: легкие прописки только местами задевают бугорки холста. Переходящие один в другой голубые, серые и розовые мазки жидкой краски в небе передают ощущение исходящего от него света.

¹ И. Е. Репин, Далекое близкое, стр. 212—213.

В эскизе картины «Бурлаки на Волге» (ГТГ) местами ясно заметен незаписанный коричневый подмалевок. Повторные прописки-правки сделали свободные мазки сбивчивыми, а повторная пропись неба и берега более светлой жидкой краской вызвала сседание красочного слоя.

Материал этюдов, исполненных с натуры, сочетается в картине с работой «от себя» и академическими традициями, сказавшимися в общей композиции, в применении коричневого подмалевка и в основном теплом тоне картины. Свет падает на бурлаков прямо, в упор, но хорошо освещен только мальчик. В других фигурах очень слабо даны света, что создает впечатление изображения как бы против света.

Много возражений вызвала в свое время растянутость композиции. Но такое расположение дало возможность художнику индивидуализировать характеристику каждого бурлака, передать тяжелый, но своеобразно величественный ритм их движения. Искусственность композиции «Бурлаков на Волге» особенно бросается в глаза при сравнении с компактной группой бурлаков в картинах «Бурлаки, идущие вброд» (ГТГ) и «Шторм на Волге», но характеристики персонажей выражены в ней более ярко.

Картина «Шторм на Волге» (1873, ГРМ) написана не с натуры, а по живому впечатлению, довольно жидко, возможно с примесью лака, что усилило глубину и прозрачность тонов. Техника картины разнообразнее: шире применены лессировки и полулессировки, контрастирующие с корпусными прописками светов облаков, чаек и т. п. Темные фигуры убедительнее сочетаются с облачным небом и затененным берегом.

В мае 1873 года Репин едет за границу. В Париже он пишет в течение двух часов портрет двухлетней дочери Веруши в стиле à la Monë. Портрет написан корпусно, но свободными четкими мазками, идущими скорее по световым пятнам, чем по форме, в то же время точно фиксируя ее. Более массивные корпусные прописки подчеркивают света узора обивки кресла, белой рубашки и более значительные световые пятна лба, носа, губ, бликов глаз. Несмотря на свободу техники, хорошо передана «детскость» лица.

«Еврей на молитве» (1875, ГТГ), исполненный также свободной техникой, по общей тональности напоминает живопись старых мастеров. Он написан на коричневой подготовке, от темного к светлому, очень свободно и вместе с тем законченно. Корпусные мазки подчеркивают старческие опухшие веки и светлые полосы одежды, написанной в этюдной манере.

Этюды Репина, исполненные в Веле и позднее в Париже, говорят о его больших успехах в передаче пленера, солнца, воздуха; художник преодолевает влияние шаблонного коричневого «музейного» тона, заменив его светлыми, холодными, серебристыми и голубоватыми тонами. Чувствуется, что Репин многому научился у импрессионистов, но он отнюдь не подражает им, оставаясь во всех работах самим собой.

Наиболее показателен этюд «Лошадь для сбора камней в Веле» (1874, Радищевский музей в Саратове; илл. 91), полный солнечного света и воздуха. Этюд написан уже без коричневой подготовки, корпусно, но довольно жидко, с более массивными корпусными прописками в светах светлых тонов (пена волн, белая лошадь, дом). В трактовке лошади мазок наиболее четок и уверенно точен, он не распыляет, а выявляет форму. Пейзаж написан более свободным, этюдным мазком. Тени белой лошади холоднее светов; в тени от нее синеватые оттенки. При отсутствии импрессионистического «разделения» и чистых цветов этюд отличается большим разнообразием оттенков. Чувствуется, что живописная задача увлекла художника.

Влияние французской живописи наиболее заметно в небольшой картине «На дерновой скамье» (37—56 см, семья Репиных и Шевцовых; илл. 93). Большая часть картины написана по золотистой, лессировочной, очень легкой и не темной подготовке в передаче деревьев, местами незакрашенной. Густая краска нанесена некрупными мазками, иногда как бы «смятыми» (торцом?), с усилением рельефа в светах. Мазки мелкими пятнами идут то по световым пятнам, то вдоль стволов деревьев, подчеркивая характер листвы и цветов в траве. Лица исполнены свободными, но точными мазочками. Светлые цвета одежды богаты разнообразными оттенками от применения холодных голубовато-лиловых теней. Этот прием помогает передать подлинную жизненную правду атмосферы солнечного света и летнего дня.

Осенью 1876 года Репин едет с семьей в Чугуев. В исполненных там вещах достигнутое Репиным мастерство более заметно в свободе и уверенности кисти, чем в колорите. Самое значительное произведение, созданное в Чугуеве, — «Протодиякон».

Картина написана плотно, причем даже темная ряса исполнена сравнительно корпусно. Это придает ей материальность, только в более светлой подкладке местами просвечивает грунт. Энергичный, выразительный мазок смело и уверенно лепит характерное грубое лицо, так несоответствующее представлению о духовной особе. Как бы «рытый» мазок помогает передать «конопатый», характерный для пьяницы, толстый красный нос. Горячие красноватые тона полнокровного сытого лица контрастируют с серебристыми оттенками бороды. Черная ряса красиво сочетается с темно-малиновым кушаком с золотистым и голубым узором, а удары бликов на цепи и серебряном набалдашнике посоха в сочетании с тонкими прописками передают их блеск и материал с большим мастерством. Живописное мастерство художника, выразительность его техники дают возможность как бы прочесть всю биографию самодовольного, тупого, откормленного свиноподобного духовного отца. Благодаря этому портрет становится антиклерикальной картиной.

В 1879 году Репин пишет картину «Царевна Софья Алексеевна во время казни стрельцов» (1874, ГТГ; илл. 97). Дочь художника Вера Ильинична вспоминает: «Для нее (царевны Софьи. — А. Л.) шили из серебряной парчи сарафан с откидными рукавами, мама обшивала его жемчугом...» Подлинно реалистическая передача сарафана в живописном и техническом отношении, пожалуй, наиболее удачная часть картины. Серебряная парча выполнена сложной техникой с многочисленными повторными прописками, лессировками по выразительной светлой корпусной подготовке. Завершающие смелые корпусные удары подчеркивают блики парчи, золотого позумента и драгоценных камней — изумрудов. Сложная техника в смысле убедительной иллюзорности передачи ткани, красота отдельных «кусков живописи» вполне достигли своей цели. Отсутствие мелких складок характеризует жесткость тяжелой ткани, усиливает тем самым впечатление монументальности фигуры, помогая дать ощущение скованной силы.

Лицо Софьи написано тоньше, менее фактурно. Бледность, относительно холодные тени, слегка покрасневшие веки характеризуют человека в заточении. В остальных в коричневых тонах фона преобладают лессировки местами с легким просвечиванием грунта.

Над картиной «Крестный ход в Курской губернии» Репин работал восемь лет (1883—1891; илл. 95 и 96). Из многочисленных этюдов Репина в этой картине наибольший интерес представляет «Богомолки-странницы» (ГТГ), исполненный в теплой «голландской»

гамме с заметным влиянием в техническом отношении старых голландских мастеров. Этюд исполнен по коричневому грунту или подмалевку, с преобладанием корпусности, но с применением лессировок. Примесь лака придает неярким сероватым тонам известную звучность, а теням — прозрачность и глубину. Фигуры, которые первоначально были по размерам значительно выше, впоследствии были записаны светлой краской неба, поэтому на нем сейчас слегка просвечивает второй силуэт голов.

«Крестный ход в Курской губернии» с многочисленными повторными прописками написан плотнее, с тонкой корпусностью даже в тенях, но местами с просветами незакрашенного грунта, оставленными даже в темных тонах.

Картина написана относительно свободно, с большим вниманием к индивидуальной трактовке лиц. Света и особенно живописные удары бликов на аксессуарах усилены массивными корпусными прописками. В целом картина написана в серебристой гамме, с противопоставлением холодной верхней части (голубоватого неба) теплему охристому тону дороги внизу. Тени на земле имеют то синеватые, то лиловатые оттенки. С еще большим разнообразием оттенков написаны одежды странницы и крестьянки с киотом: розовый цвет ее юбки имеет в тенях голубоватые и сиреневые прописки. Достигнуто общее впечатление света летнего дня, наполненного сильным, но скорее рассеянным светом, которому соответствует бледно-голубоватое небо, подернутое дымкой. Тени падают не совсем в одном направлении; у одних фигур, например странницы и горбуна, резко, как на солнце, а у других слабо, как при рассеянном свете. Церковный фонарь с золоченым верхом сверху освещен сильнее, он как бы «горит», чувствуется его объем, тогда как у священника и помещицы одинаково освещены плечи и низ фигуры, что противоречит живописной правде. В этом сказалась работа «от себя», в мастерской.

В эти годы все более совершенствуется и техника исполняемых Репиным портретов. В 1877 году был написан портрет А. И. Куинджи (ГРМ), своими живописными достоинствами и выразительностью техники вызвавший восторг И. Н. Крамского. В портретах историка И. Г. Забелина (1877, ГТГ), И. Е. Репина (ГРМ) и Н. П. Собко проявляется столь характерная для художника большая свобода кисти. Непривычная и непонятная в то время не только широкой публике, но и некоторым критикам, она принимается ими как «незаконченность» произведения. Однако подобную размашистую технику Репин применяет не всегда, а лишь в тех случаях, когда она помогает придать выразительность произведению, характеристике изображенного.

Свобода и размашистость письма исчезают в тщательно написанном портрете жены В. В. Стасова, П. С. Стасовой, сидящей в кресле с соломенной спинкой (1879, ГРМ). Техника довольно жидких красок, видимо, разбавленных лаком, и применение лессировок подходит для передачи немного болезненной интеллигентной женщины с бледным лицом и тенями под глазами. Продольные мазки подчеркивают тонкость, применение лессировок и полулессировок — нежность ее красивых рук.

В 1881 году Репиным был написан ряд шедевров его портретного искусства, в том числе портрет композитора М. П. Мусоргского (1881, ГТГ). Репин с большим художественным тактом разрешил трудную задачу — написал портрет психически больного человека, не отступая от жизненной правды и в то же время не подчеркивая те физиологические моменты, которые могли казаться отталкивающими. Портрет написан при сильном рассеянном свете, идущем от зрителя, благодаря чему очень слабы тени, не подчеркнуты морщины и одутловатость лица композитора, страдавшего водянкой. Соот-

ветственно светлой гамме портрет написан кроюще, но тонко, с некоторым усилением корпусности в световых пятнах лба и блика носа. Тени серого халата, его мутно-малиновые отвороты (крапак с белилами?), борода и растрепанные волосы написаны настолько легко и тонко, что местами просвечивает белый грунт. Портрет исполнен свободно и широко, но без бравурности рельефных мазков. Мазок становится более тщательным в передаче светлых глаз.

Портрет хирурга Н. И. Пирогова (1881, ГТГ; илл. 98; вариант в ГРМ) написан в другой манере, корпуснее, особенно в более освещенной верхней части головы. Определенные цветовые мазки густой краски точно характеризуют форму головы, а сильные тени подчеркивают ее объем. Экспрессивность живописных мазков хорошо передает творческую энергию гениального хирурга и педагога.

И. Э. Грабарь называет портрет «блестящим по виртуозности техники», «так соблазнительно легко и просто сделан, с такой непринужденностью и свободой, так красива цветистая мозаика его мазков, и так безошибочно и безупречно они лежат по форме на характерной, энергично вздернутой кверху голове, что этот портрет стал вскоре любимым из всех репинских»¹.

Не менее удачно написан портрет композитора А. Г. Рубинштейна (1881, ГТГ), не сразу удавшийся Репину. В выразительной свободной технике не заметно следов дальнейших переделок. Энергичные, смелые мазки густой краски уверенно лепят характерное «львиное» лицо талантливого пианиста и композитора. Массивные корпусные прописки подчеркивают световые пятна лба и носа, контрастируя с довольно темными тенями. Известная прозрачность лессировок теней лишает их черноты, а сопоставление белого воротника с черным фраком и красным фоном усиливает эффектность портрета, который своим теплым колоритом и контрастной светотенью напоминает живопись старых мастеров. По цветовой гамме И. Э. Грабарь считает портрет Рубинштейна выше портрета Пирогова.

Не менее выразителен портрет-этюд артистки П. А. Стрепетовой (1882, ГТГ), написанный тоже в теплой гамме, крупными, свободными мазками, очень тонко, частью лессировками *à la prima* с частичным просвечиванием грунта. Контрастность светотени несколько смягчена рефлексом теневой части лица. Корпусные прописки световых пятен лба сравнительно жидки, подчеркнутые тени под глазами, передающие трагическую сущность индивидуальности артистки Стрепетовой, частично выполнены лессировками по сырому. Отдельные удары светлой корпусной краской выделяют белый рюш.

В эти же годы Репин пишет портреты членов своей семьи: дочери Нади, жены и сына Юрия (два первых трактованы как картины). «Портрет девочки в розовом (Нади Репиной)» (1881, Радищевский музей в Саратове; илл. 94) исполнен более нежной техникой. Детское лицо написано малозаметными мазками, хотя и корпусной, но жидкой, видимо, разбавленной лаком краской. Легкие повторные лессировки передают тень от густых пушистых ресниц и румянец, а мягкие переходы к теплым теням — особую нежность детской кожи. Розовое платье написано свободнее, корпуснее, то более густой, то более жидкой краской (видимо, с лаком) и лессировками по корпусной подготовке. Его тепло-розовый цвет передан с большим разнообразием оттенков до сероватого, лилового и красноватого (местами цвета жженой сиены) и даже

¹ И. Э. Грабарь, И. Е. Репин, т. II, М., 1937, стр. 30—31.

зеленоватого. Белая подушка написана свободными преимущественно корпусными прописками, с голубоватыми, зеленоватыми оттенками в полутенях и коричневыми в тенях.

Из целого ряда картин Репина на революционную тематику лучшими в живописном и техническом отношении являются «Не ждали» (1883—1884, ГТГ) и «Годовой поминальный митинг у стены коммунаров» (1883, ГТГ).

Будучи в 1883 году в Париже, Репин попал на годовой поминальный митинг у стены коммунаров на кладбище Пер Лашез, куда он отправился с холстом и на месте запечатлел увиденное им волнующее событие. Картина написана тонко, типичными для Репина мелкими пропусками незакрашенного грунта и массивными лессировками *à la prima*. Световые пятна подчеркнуты относительно массивными корпусными прописками, но в передаче белой одежды одной из фигур переднего плана местами оставлен незакрашенный грунт.

Основное сопоставление красного и черного цвета дополнено контрастом красных знамен с зеленью деревьев. Разнообразие, яркость и чистота красного и розового местами усилена применением лессировок крапком по белой корпусной подготовке. В светлых одеждах, контрастирующих с черными, дано большое разнообразие оттенков. Картина-эюд написана легко и свободно, и некрупные, уверенные мазки сохраняют типичную для Репина точность, благодаря чему создается впечатление не этюдности, не законченности, а сознательного обобщения, и в репродукции вещь кажется большего размера и даже монументальной. Пятна едва намеченных фигур и лиц убедительно передают толпу.

Большую картину «Не ждали» (ГТГ) Репин писал непосредственно с натуры летом и осенью 1883 года. Для всех персонажей позировали члены семьи и друзья художника. Сохранился и этюд «Ссылного», «от себя» оставалось придать ему только соответствующее выражение, что так хорошо удавалось Репину, и все же голова ссылного трижды переписывалась.

Картина написана относительно тонко, хотя корпусно (даже в черном цвете), со значительным усилением массива красочного слоя в наиболее сильных светах и бликах на полу, в написании неба в просвете окна и стеклянной двери, пуговиц, стула. При передаче света на плоской поверхности пола мазки несколько сглажены мастихином.

Лица детей написаны мягко, более свободны лишь световые прописки лица девочки. Тени под глазами переданы лессировками. Рельеф верхних и нижних прописок в лице и фигуре вошедшего ссылного и вокруг нее из-за переделок не совпадает, давая сбивчивую, малоубедительную фактуру.

Синеватые мазки в бликах пола усиливают ощущение холодного света пасмурного дня. Тени переданы массивными лессировками *à la prima*, в световых полутонах краска местами счищена мастихином, а кое-где оставлен незакрашенный грунт. Спокойные параллельные мазки охрой с примесью белил хорошо передают гнутый «венский» стул, вертикальные мазки — фактуру дерева рояля и на нем блик, сделанный широкой корпусной пропиской. Использование неровностей холста, перебивающих прерывистые вертикальные мазки, создает иллюзию потоков дождя на оконном стекле. Благодаря работе с натуры холодный, рассеянный свет пасмурного дня, не дающий резких теней, везде выдержан. Художник достиг синтеза глубины содержания с совершенством выполнения.

Соединением нового метода с отдельными техническими приемами старых мастеров явилось задуманное еще во время работы над картиной «Не ждали» большое историческое полотно «Иван Грозный и сын его Иван» (1885, ГТГ; илл. 100—102).

Эскиз в красочном отношении мало отличается от картины, он написан тонко, не крупными, но свободными мазками. Установив красочную композицию, «Репин устроил у себя в мастерской угол в такой именно расцветке и начал искать позы и движения обоих действующих лиц, наиболее отвечающие образу, давно уже выношенному в его воображении. Он надел на натурщиков нужные ему костюмы и писал всю сцену так же с натуры, как писал сцену «Не ждали». Отсюда эта потрясающая правдивость и жизненность»¹, — пишет в своей монографии И. Э. Грабарь.

Лессировки по корпусной подготовке, передающие цвет одежды царевича, и вся техника ее написания говорит о том, что Репин использует прием Рембрандта. Лессировки вообще преобладают в картине, но они применены иначе, чем у старых мастеров. На первый взгляд картина кажется написанной не только очень свободно, но и корпусно. На самом деле корпусно написаны только света, все остальное — лессировками, главным образом *à la prima*. Вместе с примесью к краскам лака это придает тонам картины особую глубину, прозрачность и интенсивность. Лессировки как таковые — массивны, но все же образуют очень тонкий слой, при котором в построении поверхности картины значительную роль играет фактура довольно грубого холста; между свободными мазками оставлены мелкие промежутки незакрашенного грунта.

Более тонкие повторные лессировки частично покрывают светлый корпусный подмалевок светов, главным образом на кафтане и сапогах царевича. Более массивные корпусные прописки и удары подчеркивают блики на кафтане царевича и вышивке его сапог.

Прозрачные изумрудно-зеленые лессировки сапог не смягчают, а подчеркивают фактурный рельеф светлой корпусной подготовки и достигают необычной звучности тона, а сочетание охры с лессировками прозрачной желтой краской (и индийской желтой?) передает их золотую вышивку. При общем тепло-розоватом тоне кафтана в нем дано большое разнообразие оттенков от золотисто-розовых до сиреневых. Применение лессировок по корпусной подготовке помогает создать впечатление красоты и богатства ткани, напоминая этим Рембрандта. Сравнительно крупные преимущественно прямые мазки передают узор ковра, легкие прописки по бугоркам холста — материал ткани, массивные лессировки — глубину его красного тона.

Лицо Грозного написано свободным, выразительным динамичным мазком, усиливающим трагическое выражение сыноубийцы. Лицо царевича исполнено значительно мягче, более жидкой краской, но корпусно в светах с сохранением известной свободы мазка. Кровь, текущая из виска по лицу, выполнена лессировками.

16 января 1913 года картина была разрезана ножом душевнобольным А. А. Балашовым (см. илл. 99). На картине оказалось три почти параллельных пореза с осипами вокруг. Техническая реставрация (дублировка) была выполнена Д. Ф. Богословским. Живописные поправки первоначально сделал сам Репин, но настолько неудачно, что их пришлось спешно удалить, пока они не затвердели. Они были вновь выполнены акварелью Д. Ф. Богословским, а в наиболее ответственных местах (профиль царевича) — И. Э. Грабарем. Эти заправки совершенно незаметны, но специалист может их легко

¹ И. Э. Грабарь, И. Е. Репин, т. I, стр. 262.

обнаружить при скользящем свете ввиду отсутствия у акварели рельефа. В 1936 и 1939 годах картина была вновь реставрирована, причем в 1939 году было закреплено 430 мелких участков.¹

В 1885—1886 годах Репиным была написана по официальному правительственному заказу картина «Александр III перед старшинами» (ГТГ). В живописном отношении она очень интересна, особенно толпа, освещенная ярким солнцем. Благодаря серьезной работе над этюдами с натуры солнце написано даже убедительнее, чем в картине «Крестный ход в Курской губернии».

Разрешение задачи передать солнечное освещение Репин продолжает искать в некоторых портретах своих дочерей и ряде картин; в портретах он чаще изображает персонажи против света. Таков портрет дочери Веры, стоящей на дорожке сада, написанный в свободной этюдной технике. Голубоватые, зеленоватые, лиловатые и золотистые оттенки теней от рефлексов неба, зелени и дорожки передают ощущение солнца.

Аналогичны задачи и «Стрекозы» (1884, ГТГ)². Картина насыщена светом, портрет написан корпусно, но скорее тонко, с более массивными четкими прописками бликов. Лицо девочки выполнено сравнительно мягко. В написании платья при незначительном рельефе свободные мазки штрихами и пятнами синего, сине-зеленого, коричневого и белого цвета очень четки, хотя сверху пролессированы голубым, розовым и желтым. Тени лица и ног написаны в теплых тонах. В тенях платья заметны голубоватые рефлексы неба. Не совсем убедительно отсутствие светов на жерди. Передача рассеянного света достигает исключительного совершенства в маленьком групповом портрете-картине «Хирург Павлов в операционном зале» (1888, ГТГ; илл. 103). Картина насыщена серебристым светом, льющим из огромных окон; по технике она напоминает живопись Рубенса, которого Репин высоко ценил. Картина написана на твердой гладкой основе — картоне с белым грунтом, зрительно мало отличающимся от дерева, применявшимся старыми мастерами. Несмотря на светлую серебристую гамму, она написана тонко, не корпусно, возможно с примесью лака, с применением лессировок. Значительную роль в построении колорита играет белый грунт, то просвечивающий, то совсем незакрашенный. Светлая гамма оживляется контрастом белых халатов с виднеющимися из-под них темными одеждами; ярким красочным пятном является склянка с зелено-голубым содержимым и блики медного прибора.

Лица и руки персонажей в основном написаны лессировками à la prima с прозрачными холодными или рыжеватыми тенями. В полутонах белых халатов местами оставлен молочно-белый грунт. Света переданы свободными, но тонкими корпусными прописками, белилами, тени еще более тонко, местами с переходом в лессировки.

Сильный свет из пролета окна написан наиболее корпусно. Мазки уверенны, свободны, динамичны, но в лицах, соответственно размеру картины, мелки и благодаря своей точности передают индивидуальные особенности моделей. Какая-то «нервность» техники помогает передать напряжение и действие картины.

Более «академична» по технике и поэтому менее интересна картина «Николай Мирликийский избавляет от казни трех невинно осужденных». Эта академичность, но в меньшей степени, замечается и в картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану».

¹ Укрепление картины было также произведено перед эвакуацией и после нее.

² Размеры произведения были увеличены автором и холст с трех сторон надставлен.

В варианте Харьковского музея контраст тональности верхней и нижней частей картины меньше, чем в варианте ГТГ. Картина написана на грубом холсте, поверхность которого, благодаря сравнительно тонкому грунту, играет значительную роль в фактуростроении. Легкие повторные прописки местами задевают лишь бугорки холста; кое-где грунт едва покрашен; в световых ударах — массивные корпусные прописки. Своеобразная «рябая» фактура передает морщинистое, дряблое лицо писаря, идущий по форме мазок подчеркивает скульптурность мускулатуры сидящего спиной запорожца. Параллельными мазками исполнено дерево деки музыкального инструмента на первом плане, а корпусными ударами белил, местами с последующими лессировками — его перламутровая инкрустация. В картине нет прозрачности глубоких теней, свет условен, цвета локальны, а правки местами лишают фактуру выразительности, а в первом варианте (1891, ГРМ) они к тому же легко осыпаются.

Даже в чуждом его творчеству жанре великосветского портрета Репин создал несколько замечательных произведений — портрет баронессы Исккуль фон Гильдебранд (1889, ГТГ; илл. 104), Н. П. Головиной (1896, ГРМ; илл. 106) и другие, — мастерски исполненных и с технической стороны. Лицо и руки баронессы Исккуль написаны в основном кроющей, но тонкой краской, лишь кое-где пролессированной, уверенными, спокойными, идущими по форме мазками. Красная жакетка и черная кружевная юбка исполнены свободными, крупными, удлиненными прописками сравнительно тонкой краски без значительного рельефа. Лессировки передают вуаль на лице и по контуру (фигуры) — кружево юбки, в основном написанного скорее кроющей, с примесью белил в светах. Золотая отделка обшлага, кольца и браслеты написаны сочетанием лессировочной подготовки с корпусными ударами бликов и кое-где с завершающими лессировками, например изумруды. Просвечивание грунта в бороздках от жесткой кисти тонко написанного фона создает игру серых тонов.

Также блестяще исполнен и портрет Н. П. Головиной, написанный семь лет спустя, в 1896 году, в период, когда Репин открыто в печати утверждал, что его прежде всего интересует не сюжет произведения, а исполнение («не что, а как»). При светлых тонах портрет написан корпусно, очень свободными мазками, крупными, четкими, преимущественно удлиненными. Лицо выполнено тоньше, менее заметными мазками, идущими по форме.

Холодный, рассеянный свет ослабляет тени лица, а тонкость цветовых отношений передает ощущение его рельефа и как бы некоторую «фарфоровость». Тот же холодный белый, но более сильный свет освещает горностаевую накидку и розовое платье с разнообразными, но преимущественно холодными оттенками, которые вместе с характером прямых, удлиненных мазков напоминают розовые кристаллы.

Из мужских портретов более позднего времени интересен с точки зрения живописи портрет виолончелиста Вержболовича (1895, собр. Альперович, Москва). Технику этого портрета разбирает в своей статье ученик Репина А. А. Куренной¹.

Особое место в творчестве Репина занимают портреты Л. Н. Толстого. Некоторые из них изображают писателя среди природы. В них большую роль играет передача пленера. Таковы «Л. Н. Толстой на пашне» (1887, ГТГ), «Толстой на отдыхе в лесу» (1891, ГТГ), «Портрет Л. Н. Толстого в саду» (в рост) (1901, ГРМ; этюд 1891, ГТГ).

¹ А. А. Куренной, Техника Репина. — «Юный художник», 1940, № 11.

Наиболее удачен из них в смысле передачи пленера «Толстой на отдыхе в лесу». Репин писал 5 августа 1891 года о нем Стасову: «Я работаю Толстого отдыхающим под деревом в лесу. Попробовал по воспоминанию и рисунку с натуры — вышло недурно, солнечно». Удача портрета объясняется тем, что Репин писал «по воспоминанию», а не просто «от себя». Портрет кажется этюдом, написанным с натуры. Впечатлению солнечности не помешали и чересчур теплые тени, в которых местах оставлена коричневая лессировочная подготовка. Этому же помогает контраст корпусных прописок светов одежды и солнечных пятен на зелени с прозрачностью лессировок теней. В передаче просвечивающих на солнце листьев и применены лессировки по светлой корпусной подготовке. Технические приемы артистичны и разнообразны: то свободные мазки заходят один на другой, то на кисть одновременно взяты две краски без их смешения, местами краска счищена по сырому мастихином, а отдельные детали процарапаны.

В портрете писателя, сидящего в кресле, Репина интересовали психологические задачи изобразить «большого» Толстого (эпитет И. Э. Грабаря. — А. Л.). Портрет написан в три сеанса, свободно, но без «размашистости», тонко, преимущественно кроющими красками даже в темной одежде. Разнообразие в ровную поверхность портрета вносят рельефные корпусные прописки бликов кресла.

В малоинтересном, с точки зрения колорита «Автопортрете» (1887, ГТГ), исполненном во Флоренции, Репин применил некоторые своеобразные технические приемы: лицо исполнено в тонкой корпусности в светах и массивными малопрозрачными лессировками *à la prima* в тенях. В пиджаке для передачи ткани тонкая краска местами счищена по сырому мастихином, обнажая бугорки холста, а кое-где процарапана линиями. Белый фон с левой стороны картины написан корпусно, а справа очень тонко, оставляя заметным строение холста под тонким грунтом.

Совершенно в иной технике исполнен в том же году портрет В. И. Сурикова. Плотная корпусная краска в лице местами разбавлена лаком и становится жидкой. На световых пятнах лба и щеки она толще, но сглажена мастихином, и при сохранении относительной четкости мазков это придает не «фарфоровость», а монолитность. Дерево кресла написано тонко, с переходом в лессировку *à la prima*, сквозь которую по бороздкам от кисти просвечивает грунт.

Репин иногда применяет грубый холст — «рогожку», как, например, в портретах Л. И. Шестаковой (1895, ГРМ; илл. 105) и М. Горького (1899, ИРЛИ в Ленинграде), используя его строение как один из элементов фактуры, — ясно заметный под тонким грунтом.

В портрете Л. И. Шестаковой свободный, несколько «трепанный» мазок передает морщинистое лицо старухи без натуралистической выписки. Обивка кресла исполнена крупными мазками разных цветов. При этом малиновые (крапак) и синие лессировки получают по белой прокладке особую чистоту и звучность.

В написании характерного, энергичного лица Горького применение той же техники скорее мешает передать индивидуальные особенности писателя, сбивая форму: мазок в этом случае недостаточно точен и четок.

В некоторых произведениях Репин пишет человека среди природы, придавая большое значение передаче света.

Таков, например, портрет дочери Н. И. Репиной «На солнце» (1900, ГТГ). Он написан свободно, разнообразно, но преимущественно корпусно. Черный зонт написан тонко,

без рельефа, но корпусно, передает не глубину тени, а плотную черную ткань; в светах корпусность возрастает, переходя в массивные, рельефные прописки.

При общей насыщенности светом теплые тона теней лица очень мягки. Холодные лиловатые оттенки есть только в «уходящих» поверхностях носа, виска и щеки. В одежде, при теплых светах, в тенях, в зависимости от направления поверхности, преобладают то голубоватые рефлексы неба, то золотистые от освещенной земли.

В 1901 году исполнилось столетие учреждения в России Государственного Совета. И. Е. Репину было поручено написать большое полотно торжественного юбилейного заседания. Художник согласился выполнить заказ, но при условии, что ему будет дано право посещать заседания Совета и отдельные участники станут ему индивидуально позировать. Это помогло Репину создать одно из своих замечательнейших произведений или, точнее, целую их группу. Ввиду грандиозности задания для подготовительных работ, а затем частично и при написании картины И. Е. Репин использовал в качестве помощников своих учеников Б. М. Кустодиева и Н. С. Куликова.

В один из заранее заготовленных холстов с изображением зала заседания Совета Репин вписал несколько фигур сановников. Этот этюд был на выставке 1957/58 года в Третьяковской галерее. Он исполнен не на очень крупном холсте, белый грунт которого слегка приглушен. Его общая тональность несколько темнее, чем этюдов персонажей. Контраст белых колонн зала и темно-красного бархата обивки кресел, цветной узор ковров и черных мундиров сановников, расшитых золотом с яркими пятнышками киноварных и голубых орденских лент,— все это, при всей разнообразной красочности, находится в полной гармонии. Мастерски передана фактура — материал предметов и едва уловимые различия тональности красного цвета. Соответственно своему масштабу эскиз написан в более тонкой корпусности с ее усилением в мелких ударах бликов на позолоте и белых пятнах бумаги. Некрупный мазок остается четким и уверенным в лицах и, несмотря на всю обобщенность, своей точностью безошибочно схватывает главное — индивидуальные особенности характера каждого персонажа. Слегка сглаженные, спокойные параллельные вертикальные мазки передают каннелюры белоснежных мраморных колонн; такие же спокойные, но горизонтальные мазки корпусной краской — белые листы бумаги; отдельные точные и четкие удары — блики мрамора, стекла, бронзы чернильниц и позолоты рам кресел. Применяется белый, голубой и охра. Меньшая четкость контура и некоторая приглушенность тонов как бы отодвигают портреты императоров на стене зала вглубь, где несколько выступают только блики золоченых рам. Однако портрет Николая II можно узнать, так как это, естественно, входило в условие заказанной правительством картины.

Со всех главных участников совещания Репиным в один-два сеанса были написаны этюды-портреты (большинство из них находится в ГРМ) в отдельности, вдвоем или группой в подмеченных художником характерных для них позах. С некоторых лиц было сделано даже по несколько этюдов. Необходимость такой быстрой работы, естественно, заставила Репина выработать соответствующую технику их исполнения. Почти все они написаны на грубом холсте, очень свободно и обобщенно, мастерски передается беглыми, но точными мазками не только портретное сходство, но главное — характерное выражение лица, его «биография». В основном эти этюды пишутся корпусно, но массивная корпусная кладка сочетается в них с просветами незаписанного грунта и лессировками *à la prima*.

Теплые тени лиц легки и сравнительно светлы; преобладают золотистые тона в крупных тенях и с применением жженой сиены в мелких. При незначительной роли полутонов и подчеркнутых массивной корпусной кладкой светах светотень кажется контрастной. Мазки свободны, крупны и часто идут скорее по световым пятнам, но в то же время обобщенно, убедительно передавая форму, несколько граня ее, подчеркивая то черепной костяк, то дряблость и мясистость старческих лиц. Глаза и губы едва намечены пятнами, но издали производят нужное впечатление, передавая выражение и характер модели. Интересно отметить, что блеск золота достигнут в основном охрой и охрой с белилами, лишь кое-где тронутых коричневым или оранжевым (может быть, кадмием или упоминаемым Репиным «массико»?), и лессировками прозрачной желтой краской по светлomu (индийская желтая?). В ровной поверхности мрамора, бумаги и скатертей мазки более спокойны и преимущественно параллельны.

В портрете сенатора А. П. Ивашенкова (ГРМ) массивные удары бликов на золоте эполет, вышивке мундира и позолоте кресла, местами с частью обломанными «кончиками», быстро положенной краски, корпусные прописки блика лысины и светов волос контрастируют с лессировками à la prima в мутно-красной бархатной спинке кресла и мелкими участками незаписанного грунта. Крупные, уверенные мазки-пятна обобщенно, с некоторой «граненностью», но точно и убедительно передают костяк руки и трудный ракурс сидящей фигуры ($\frac{3}{4}$ со спины). В волосах местами на кисть одновременно взяты два тона без их смешения; в золотой вышивке кое-где применены лессировки желтым по еще сырой корпусной подготовке белилами. Красочная гамма оживляется красешком голубой орденской ленты на плече и киноварной выпушкой.

В портрете гр. Бобринского (ГРМ) наблюдается то же разнообразие красочного слоя, начиная от массивных, энергичных корпусных прописок с оставленными «кончиками» до лессировки и просветов грунта.

Еще больше разницы в передаче лысого черепа и ожиревшего полнокровного лица гр. А. П. Игнатьева (1902, ГРМ; рис. 107), написанного в более теплых тонах. Благодаря обобщенности трактовки спокойные параллельные корпусные мазки на листах белой бумаги, мазки-пятна с более рельефными ударами в бликах чернильницы не отвлекают внимания от характерного лица сановника.

Крупные мазки сравнительно тонкой краски подчеркивают голый череп К. П. Победоносцева (1903, ГРМ). Несмотря на светлые тени, он производит впечатление «мертвой головы».

В портрете гр. С. Ю. Витте (ГТГ) не только определеннее подчеркнут костяк, но и точнее переданы зрачки и веки. Красочное разнообразие вносит виднеющийся кусочек голубой ленты. В портрете гр. М. И. Хилкова очертания глаз не дано (лишь пятном освещено веко), но взгляд передан очень убедительно. Мазки вновь уверенно подчеркивают костяк черепа. Возможно, благодаря торцеванию в более светлой части фона мазков не видно. Безразлично спокойные мазки передают бумагу и скатерть, темно-малиновый тон которой противопоставлен киновари ленты. Особой живописностью отличается суховатое старческое лицо Семенова-Тян-Шанского. Выразительные корпусные удары применены не только в бликах золотой вышивки, но и в седых волосах, окаймляющих лысину.

Свобода мазка достигает в этих портретах предельного мастерства. При отходе на известное расстояние портрет производит исключительное впечатление подлинного реа-

лизма благодаря феноменальной точности уверенных мазков. Никакие переделки при такой пастозности невозможны: слишком большая толща делает красочный слой малоэластичным, вызывая опасения за его будущую сохранность («кончики» мазков частично обломаны и сейчас).

Репиным выполнена только центральная часть картины «Торжественное заседание Государственного Совета» (ГРМ)¹. Она написана широко и обобщенно, в общем скорее тонко, в креслах просвечивается грунт, отчего еще заметнее выделяются подчеркнутые массивными корпусными прописками света и блики. Картина имеет полуматовую поверхность, уместную при ее огромных размерах и усиливающую монументальный характер.

В это время у Репина начинает сохнуть правая рука, и он пытается писать левой. В совершенстве техники этюдов к Государственному Совету большую роль играет абсолютная точность и уверенность свободного мазка и массивной корпусной кладки. Эта точность возможна лишь при исключительном мастерстве, остроте глаза и уверенности руки художника. Такая техника, почти не допускающая правок, при болезни руки и утрате уверенности невозможна. При работе длинными кистями² малейшая неточность в движении руки, являющейся центром, через радиус-кисть переносилась на картину уже не в долях миллиметра, а сантиметра... Отсюда получалась неоправданная размашистость, не чеканящая обобщенную форму, а распыляющая ее. Однако, лишившись прежней виртуозности техники, Репин до конца жизни пишет отдельные удачные портреты, как, например, писателя Короленко (1912, Гос. Толстовский музей в Москве), художника Сварога и эффектный портрет артиста П. В. Самойлова (1915, Театральный музей им. Бахрушина), который местами написан очень корпусно.

Портрет В. Г. Короленко при светлой приятной серебристой гамме исполнен густой корпусной краской; седая борода писателя местами написана очень легко, с известным разнообразием холодных и теплых оттенков. В ее тенях едва тронуты бугорки холста. Рельефные, свободные мазки световых пятен лба и носа лишены прежней точности, сбиты переделками и уже не дают, как раньше, четкой формы, не чувствуется и костяк рук.

Из картин этого периода наибольший интерес представляет «А. С. Пушкин на акте в лицее». Большой вариант картины, принадлежащий Чехословацкой республике, был на выставке в Третьяковской галерее в 1957—1958 годах. В ней также применены крупнозернистый холст. При несколько обобщенной декоративной трактовке цвета и ровным рассеянным светом достигнуто известное единство и общая гармония, но трактовка освещения некоторых фигур не соответствует остальному, чувствуется работа «от себя». Техническое исполнение неодинаково. Некоторые фигуры написаны хотя свободно, но сравнительно тонко и гладко, другие, наоборот, очень рельефными корпусными мазками, не всегда выявляющими форму. При этом нет последовательного логичного усиления корпусности к переднему плану.

Портрет И. П. Павлова (1924, ГТГ) исполнен на мелкозернистом холсте, в светлой гамме и соответственно этому корпусно. Лицо написано четкими, мелкими мазками.

¹ Остальное при участии помощников Б. М. Кустодиева и Н. С. Куликова.

² По метру длины. О применении их Репиным пишет в своих воспоминаниях Леви, «Художественное наследство, Репин», 1948, стр. 313. Отмечает Леви и развившуюся дальнзоркость Репина.

Мазки руки более длинные, разных оттенков телесного цвета, с оставлением просветов незакрашенного грунта. В белой одежде тени частью выполнены полупрозрачными прописками белилами по темному подмалевку. При разнообразии белых оттенков, серых и зеленоватых импрессионистских мазков-штрихов благодаря слишком четкому контуру седая борода не производит впечатления волос, а чего-то компактного.

Большинство поздних вещей Репина бесконечно переделывалось автором. Они перегружены краской, лишены логичности, четкости и точности мазков, наслаивающихся один на другой, что требовало неоднократных реставраций-закреплений.

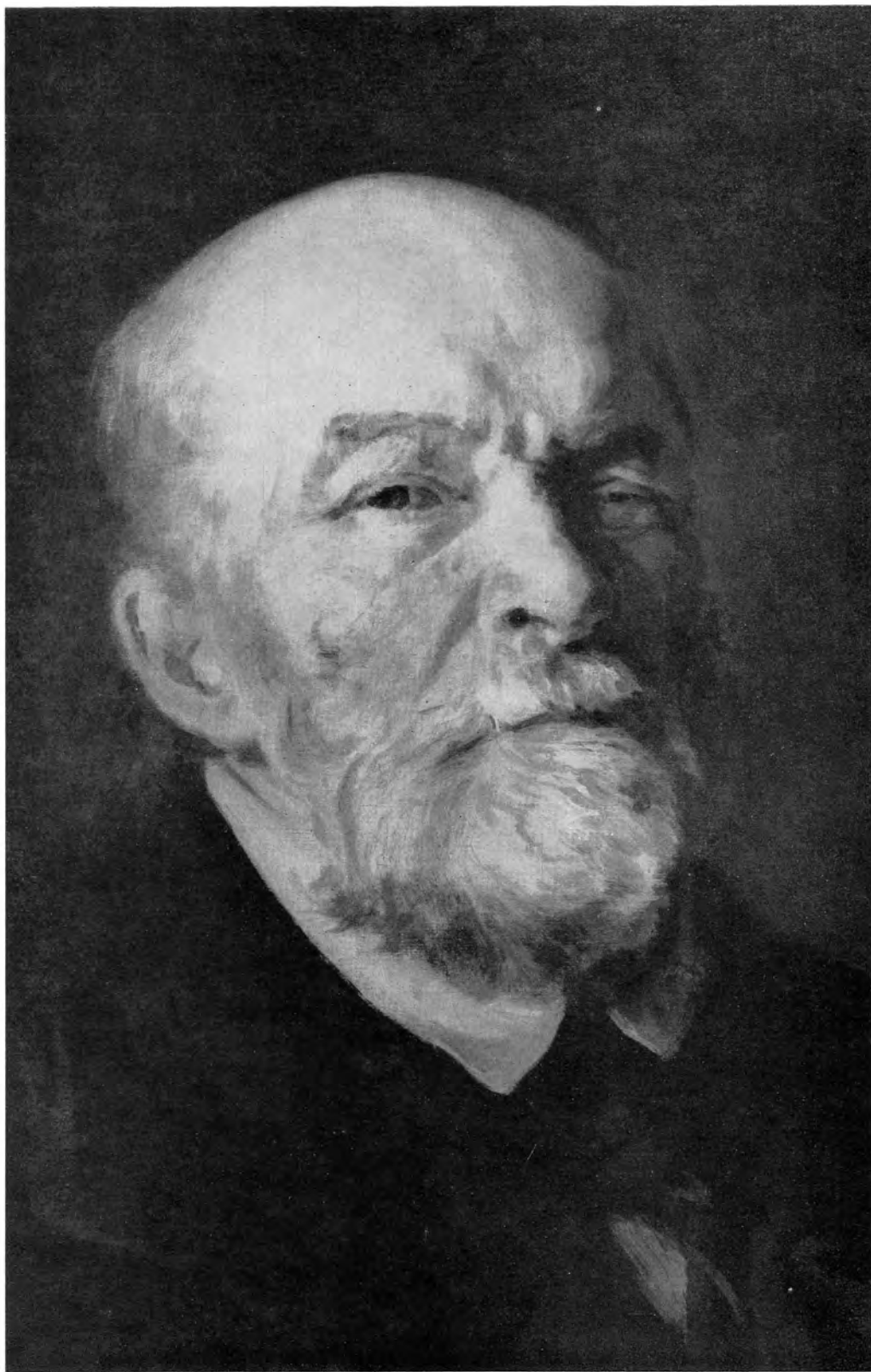
Повреждения картин Репина вызваны преимущественно применявшимися им материалами. В смысле самой техники они очень незначительны. Повреждения происходят от применения сиккативов и белка в качестве временного лака, слишком редкого холста, давшего прорывы в картине «Зарема» (Тульский музей) и обветшание кромок в картине «Царевна Софья» (ГТГ). Иногда грунт холста бывал чересчур плотным, чаще слишком глянцевитым и выдержанным. Краски на таком грунте не получают достаточной связи с грунтом, не впитываясь, жухнут меньше. Осыпи от этого имеются на картинах всех периодов творчества Репина, начиная с «Головы девочки» (1859)¹. Отставание красочного слоя и образование осыпей является «хронической» болезнью картины «Иван Грозный и сын его Иван».

Краquelюр от недостаточной эластичности грунта чаще встречается на сравнительно ранних и только изредка на самых поздних вещах Репина, так как на протяжении почти всей творческой деятельности художник предпочитал сравнительно тонкие грунты, не скрывающие строения холста, но краquelюр встречается и при них².

Частые исправления, вносимые Репиным в разное время в свои картины, использование картин, показавшихся художнику в свое время неудачными, в качестве основы для новых, например записанные «Плоты», вызывают в его картинах повреждения, являющиеся следствием повторных прописок по полусырому и по сухому. Однако повреждения от повторных прописок по полусырому, пожухлость, рваные краquelюр-разрывы, сседание красочного слоя хотя и встречаются, но значительно реже, чем можно было бы ожидать. Сседание красочного слоя мы наблюдаем по жидким пропискам неба в эскизе «Бурлаков», краquelюр встречается по повторным пропискам на портрете Нордман-Северовой (Новгородский художественный музей). Сам Репин пишет о пожухании картины «Царевна Софья» и о некоторых других. Осыпи повторных прописок, сделанных по сухому, имеются на одном из эскизов к «Воскрешению дочери Иaira», портретах пианистки С. И. Ментер (1887, ГТГ), композитора Ц. А. Кюи (1890, ГТГ) и некоторых других. Портрет Кюи также относится к «хронически больным» картинам, он неоднократно закреплялся в 1930, 1931, 1940 годах и позднее. На вариантах картины «Запорожцы, пишущие письмо турецкому султану» Харьковского и особенно Русского музея имеются осыпи как от плохой связи красочного слоя с грунтом, так и от повтор-

¹ Например, на картинах «Портрет мальчика» (1867), «Бурлаки», «Портрет Нади Репиной», «Крестный ход» и эскиз странниц к нему, «Запорожцы», «Гайдамак». На портретах: «В. М. Васнецова», «П. М. Третьякова», «Н. Репиной», «На солнце» и др.

² Например, могут быть названы: «Адмиралтейство» (1869), «Бурлаки», «Шторм на Волге», «Крестный ход», «Портрет Нади Репиной», «Иван Грозный» (на последних вместе с осыпями), этюд «Старика» к «Грозному», несмотря на относительную тонкость грунта, «Автопортрет» (1887), «В осажденной Москве» (с отставанием краски) и, наконец, «Портрет Павлова» (1924).



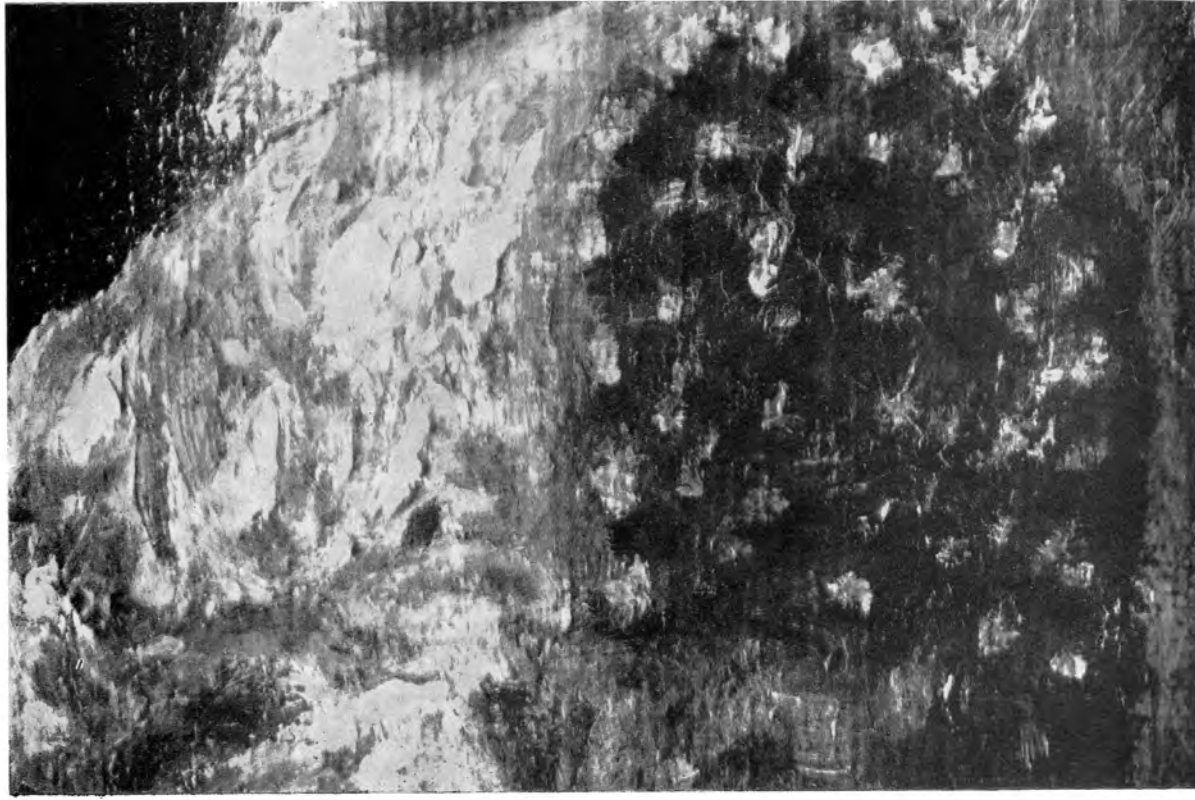
98. И. Е. Репин. Портрет Н. И. Пирогова. Деталь. 1881



99. И. Е. Репин. Иван Грозный и его сын Иван. Деталь. Порезы картины



100. И. Е. Репин. Иван Грозный и его сын Иван. Деталь. 1885



101. И. Е. Репин. Иван Грозный и его сын Иван. Деталь. 1885



102. И. Е. Репин. Иван Грозный и его сын Иван. Деталь. 1885



103. И. Е. Репин. Хирург Павлов в операционном зале. Деталь. 1888



104. И. Е. Репин. Портрет Иккуль фон Гильдебранд. Деталь. 1889



105. И. Е. Репин. Портрет Л. И. Шестаковой. Деталь. 1895



106. П. Е. Репин. Портрет Н. П. Головиной. 1896



107. И. Е. Репин. Портрет А. П. Игнатъева. Этюд к «Государственному Совету». 1902



108. В. И. Суриков. Стрелец в шапке. Этюд к картине «Утро стрелецкой казни». 1879



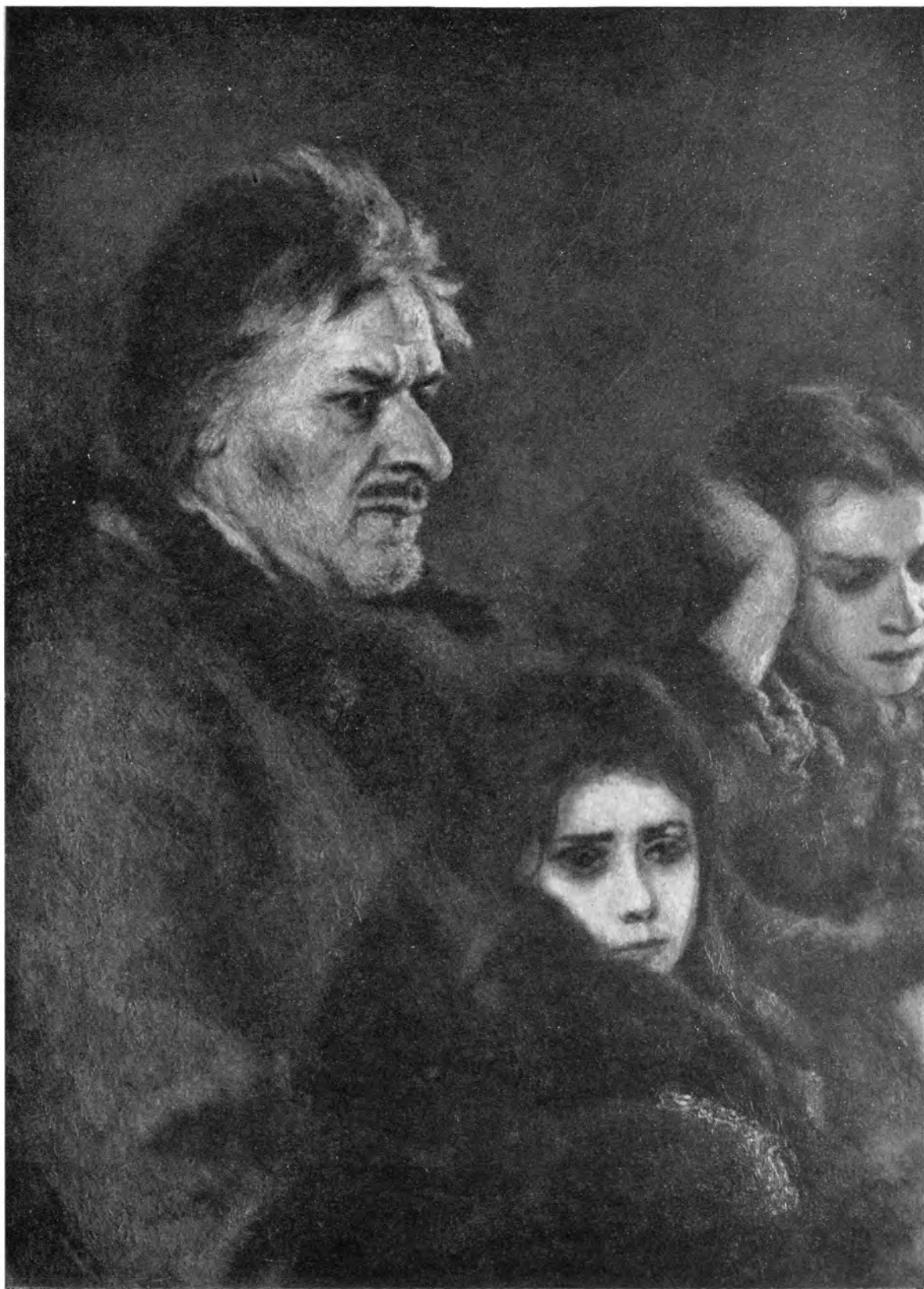
109. В. И. Суриков. Плачущая девушка. Этюд к картине «Утро стрелецкой казни». 1879



110. В. И. Суриков. Голова боярыни Морозовой. Этюд



111. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Деталь



112. В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Деталь. 1883



113. В. П. Суриков. Меншиков в Березове. Деталь. 1883



114. В. И. Суриков. Казачка. Этул. 1898

ных прописок по сухому. В отдельных случаях связь повторных прописок с нижним слоем, напротив, хорошая, как, например, согласно указаниям ЦГУРМ, в картине «Если все, то не я», принадлежащей Ивановскому музею.

Повреждения от избытка или плохого качества масла встречаются у Репина сравнительно редко, чаще отдельными местами, при употреблении определенных красок. Объясняется это тем, что Репин обычно писал густо, прибавляя при более жидком письме к краскам лак, а в более поздний период, вероятно, летучие масла. Кракелюр-разрывы, видимо, от слишком энергичного высыхания кобальта мы встречаем в синих тонах шапки в «Портрете В. Васнецова» и одежде царевича в «Иване Грозном». Сседание и образующийся через него кракелюр видны также на коричневом мехе шапки васнецовского портрета и в картинах «Какой простор!» (ГРМ), «Св. Николай» (ГРМ). В меньшей степени это относится к варианту Харьковского музея. Кракелюр с обнажением грунта в коричневых тонах можно отметить в теневых частях «Воскрешении дочери Иаира», на фоне картины «Протодьякон», в коричневых тонах в глубине кельи «Царевны Софьи», в тенях «Странниц», в красно-коричневых тонах (коричневый краплак) цветов и листьев «Букета» (Абрамцевский музей), на фоне «Портрета Боголюбова» (брата художника), по краплаку на эскизе к «Ивану Грозному» (Воронежский музей) и «Запорожцах».

Плывущий кракелюр от применения краски асфальт можно отметить только на этюде головы к картине «Не ждали» (Уфимский музей). Возможно, что кракелюр в коричневых тонах упомянутых выше картин также вызван частичным применением этой опасной краски, к счастью, мало употреблявшейся Репиным.

Естественно, встречается обычный кракелюр как результат влияния времени, условий хранения и пр. Усиление кракелюра и образование осыпей было вызвано неблагоприятными атмосферными условиями хранения картин в первые годы после революции. Киевский музей русского искусства не имеет вентиляции; это не позволило регулировать температуру и влажность в залах при большом скоплении посетителей во время выставки Репина, что вызвало усиление повреждений на картинах.

Кракелюр намечается на этюде «Странницы» и более сильно выявлен на картине «Крестный ход в Курской губернии» и др. Намечается кракелюр и в более массивных корпусных прописках «Девочки-рыбачки». Естественно, что повреждения от излишней толщи, недостаточной эластичности красочного слоя можно ожидать прежде всего на картинах позднего периода, начиная с этюдов к Государственному Совету, написанных местами очень массивными корпусными прописками. Но в данное время пока наблюдаются только обломы «кончиков» мазков.

Естественно, что многие картины Репина подверглись более или менее удачным реставрациям. От неудачной промывки пострадал ранний «Портрет тети Груши», на котором повреждены лессировки и, возможно, смыта подпись, а в углублениях фактурного рельефа остались потемневший лак и грязь.

Чему надо учиться у Репина современным художникам?

Самая манера письма, мазок, почерк Репина настолько индивидуальны, что не должны и не могут служить примером для подражания. Но его технические принципы и приемы могут быть использованы и теперь. Прежде всего, должна служить примером самоотверженная любовь Репина к искусству, его трудолюбие, взыскательность к себе, стремление к максимальному совершенству своих работ, требование мастерства, разнообразия

технических живописных приемов и т. д. Достигнутая талантом и упорным трудом виртуозность для него никогда не самоцель и как вся техника в целом — одно из важнейших средств для выявления содержания. Критически усвоив лучшее из художественного наследия прошлого (умение использовать старые приемы по-новому, например лессировки *à la prima* и по сырому), творчески преломляя достижения западноевропейского искусства, Репин сохранил свой национально-русский и индивидуальный творческий характер.

Период упадка Репина также поучителен. Он доказывает опасность излишней толщи корпусной кладки и нарочитой свободы мазка. Блестящие результаты (и то не в технологическом отношении) они могли дать только при виртуозности Репина, феноменальной зоркости глаза, уверенности руки и вытекающей из этого точности мазка. Для всех не обладающих мастерством Репина этот прием опасен.

В технологическом отношении некоторые его произведения говорят об опасности применения недоброкачественных грунтов и позднейших исправлений без соответствующих мер предосторожности.

ТЕХНИКА В. И. СУРИКОВА (1848—1917)

Характерная особенность творчества Сурикова — это органическое слияние содержания и формы, стремление увидеть в жизни и передать в живописи красоту, что было чуждо многим представителям критического реализма. Суриков хочет, чтобы эта красота живописи не ослабляла эмоциональности драматического содержания, но усиливала его. Достижения Сурикова в области формы, живописности и цвета вызвали высокую оценку современников главным образом со стороны представителей новых течений. Средства, которыми он достигал желаемого впечатления, обуславливают метод его работы вообще и технику в частности.

Очень много для понимания творчества Сурикова дают письма Чистякову и краткая, но выразительная беседа с М. Волошиным. В ней Суриков говорил: «Всюду красоту любил. Когда я телегу видел, я каждому колесу готов был в ноги поклониться. В дровнях-то какая красота: в копылках, в вязах, в самоотводах. А в изгибах полозьев, как они колышутся и блестят, как кованые. Я, бывало, мальчиком еще — переверну санки и рассматриваю, как это полозья блестят, какие извивы у них. Ведь русские дровни воспеть нужно!..»¹ На передачу этой красоты, подсмотренной в жизни, не заслоняющей, а подчеркивающей драматизм содержания его картин, в значительной степени была направлена и техника Сурикова. В противоположность академикам и некоторым передвижникам Суриков придавал меньшее значение рисунку, чем краскам. Он говорил: «Есть колорит — художник, нет колорита — не художник». Но, безусловно, он хорошо владел рисунком, все его явные «ошибки» в этом отношении (огромный рост Меншикова, «теснота» и недостаток глубины архитектурного пейзажа в «Казни стрельцов» и «Боярыне Морозовой») на самом деле являются средствами создать нужное художнику впечатление.

Цвет — основная стихия Сурикова. Его цветовая гамма служит трем целям: реалистической передаче изображаемого, впечатлению силы от содержания произведения

¹ М. Волошин, Суриков. Материалы для биографии. — «Аполлон», 1916, № 6—7.

к достижению цветовой гармонии, красоты. Одна из основных особенностей Сурикова — эмоциональное значение цвета, выявление им глубины содержания; это позволяет художнику сохранить чувство меры в изображении натуралистических моментов наиболее трагического характера, например отказаться от изображения крови.

Народный массовый характер, значительность изображаемых событий большинства картин Сурикова требовали большого размера полотен. Суриков один из первых, наряду с В. М. Васнецовым, придает своим картинам монументальный характер в отношении формы и техники. Этому способствует известная замкнутость композиции и ограниченность глубины, характерная для итальянских художников Возрождения, которых очень ценил Суриков. Такие же композиционные решения рекомендовал своим ученикам П. П. Чистяков.

Этим обстоятельством определяется ряд технических моментов — расчет на смешение красок при рассматривании на расстоянии, некоторая обобщенность, широта письма, стремление к матовости, выбор холста с тонким, не скрывающим его зерна слегка выпитывающим грунтом, который устранял не совсем иногда приятный в больших картинах лоск масляной живописи.

Для картин Сурикова характерно корпусное письмо — «пат», как называет его Никольский¹. В противоположность классикам Суриков сохраняет его частично даже в темных цветах и тенях, но усиливает в светах. Преобладает густая краска, накладываемая жесткой кистью, четким рельефным мазком. Только в трактовке женских лиц последний смягчается, становится менее заметным, согласно заветам Чистякова о соответствии манеры письма изображаемому сюжету².

В этюдах, в темных частях, в тенях и полутонах корпусность заменяется тонким письмом *à la prima*, переходящим в полулессировки с просвечиванием грунта в бороздках кисти. Местами сохраняется тонкая коричневая лессировочная подготовка, которой учили в Академии, но применяется она не во всем этюде или эскизе, а лишь в относительно более темных тонах. В большинстве картин она исчезает под наслоением повторных прописок.

Для Сурикова характерны крупные, обобщенные пятна света и цвета с богатством оттенков. Эти оттенки иногда значительно отличаются от локального цвета изображаемого. Первое намечалось еще в академических эскизах Сурикова, второе развивается позднее, главным образом после картины «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ). При этом разные оттенки даются не в мягких переходах, а в сопоставлении пятен-мазков, требующих некоторого смягчения и слияния для глаза благодаря расстоянию. В противоположность импрессионистам Суриков при этом не злоупотребляет спектральными цветами. Сильно отступая от локального цвета в отдельных мазках, он не уничтожает его в целом. Мазки художника не бесстрастные «запятые», они энергичны, выразительны; штрихи и пятна различны по форме и размеру и не случайны; они в основном следуют форме или обусловленному ею световому пятну, не разрушая, а несколько обобщая и иногда как бы граня форму. Лишь последующие правки благодаря несовпадению рельефа верхних и нижних слоев порой нарушают эту ясную логику мазков. В этюдах последнее наблюдается значительно реже.

¹ См.: В. Никольский, В. И. Суриков, М., 1918.

² Показательно, что именно Сурикову П. П. Чистяков пишет письмо по этому вопросу.

Абсолютное преобладание корпусности, густое тесто, наносимое жесткой кистью краской, требует для восприятия живописи отхода от картины при ее значительном размере. В противном случае такая манера письма может показаться малоубедительной и грубой, в чем так часто обвиняли художника современники. Любимый им черный цвет Суриков пишет корпусно, но лессировочными пигментами: синим, иногда с добавлением краплака или коричневым. Обычно этюды пишут шире, размашистее, более заметными мазками, чем картины. У Сурикова наоборот: небольшие этюды написаны тоньше, легче, с большим применением массивных лессировок *à la prima*. Суриков учитывает, что они рассчитаны на рассматривание с недалекого расстояния.

Высказывания Сурикова о технике живописи не противоречат его практике. Ему неприятна гладкая, «склизкая» живопись: он порицает тщательную выписку невидимым мазком, предпочитая картины фрескам, а картины на холсте — картинам на дереве. Сам Суриков не писал ни на дереве, ни на картоне. Он предпочитает более или менее грубый холст с относительно тонким грунтом, не скрывающим его строения, иногда слегка впитывающим, что придает масляным краскам более матовый вид. Однако благодаря разной степени наслоения краски и повторных прописок эта матовость часто неравномерна и чередуется с относительно более блестящими пятнами.

То же стремление к матовости заставляет Сурикова не покрывать некоторые картины лаком или разводить его очень жидко.

Холсты Суриков приобретал частью в московских магазинах, торгующих живописными принадлежностями, частью специально выписывал из-за границы: для «Боярыни Морозовой» — из Парижа, для «Ермака» — из Лейпцига.

Некоторое представление о применявшихся Суриковым красках дает запись художника на форзаце волжского альбома 1890 года, где наряду с цветами и красочными сочетаниями показаны и некоторые пигменты: пурпурно- и кармино-красный (вероятно, краплак), киноварно-красный, ультрамарин, циано-голубой¹.

Не любя блестящую живопись и предпочитая густые краски, Суриков не подмешивал к ним лака. Подобное добавление можно предположить только в одном эскизе к «Ермаку» и местами в «Меншикове». Более вероятно применение глутеней с воском и летучих масел, в частности росписи бывш. храма Христа Спасителя в Москве.

Замысел картины «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ) возник у Сурикова под впечатлением архитектурных памятников старой Москвы, когда он ехал через нее в Петербург для поступления в Академию. Они связались у него с сибирскими воспоминаниями. «Когда я их задумал, у меня все лица сразу так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией. Я ведь живу от самого холста: из него все возникает. Раз свечу, зажженную днем, на белой рубашке увидел с рефlekсами»², — рассказывал художник Волошину. Это дало не только «ключ» к световому построению картины, но до некоторой степени и к ее настроению.

В работе над картиной полностью проявились характерные особенности творческого метода Сурикова: влияние непосредственного зрительного образа, умение видеть в современности отголоски далекого прошлого, работа от первого схематического наброска

¹ См. «Книгу для чтения по истории русского искусства», вып. IV, М., «Искусство», 1948, стр. 306.

² М. Волошин, Суриков. Материалы для биографии. — «Аполлон», 1916, № 6—7.

(1878) через поиски подходящих моделей и работу над этюдами к картине. В «Стрельцах» сохранилась выразительность мазков густой корпусной краской. Однако многочисленные правки сделали кое-где фактуру сбивчивой, не всегда соответствующей форме, местами вызвали наслоение краски в тенях, уменьшая их контраст со светлыми. С чисто технической стороны некоторые этюды интереснее картины. Очень выразителен по технике этюд «Стрельца в шапке» (1879, ГТГ; илл. 108), написанный с могильщика Кузьмы¹. Этюд написан сравнительно тонко. Мазок жидкой краски четок, свободен, выразителен и сам по себе дает ощущение нервной напряженности.

Тонкие корпусные мазочки передают плетение косы и складки темно-красной одежды «Плачущей девушки» (1879, ГТГ; илл. 109), более массивные прописки света складок ее белой рубашки. Применение лессировок по корпусному письму белой повязки в ее узоре усиливает звучность красок.

В голове «Старухи, сидящей на земле» (ГТГ) довольно массивные корпусные прописки светов лица и белой рубахи контрастируют с тонким письмом ее темной одежды, где в полутонах по бороздкам кисти слегка просвечивает грунт. Идущие по световым пятнам, обобщая их, уверенные, четкие мазки подчеркивают выразительность скорбного лица старухи.

Картина исполнена на среднезернистом саржевом холсте, с правой стороны надставленном автором. В картине частично использован коричневый лессировочный подмазок, заметный, кроме надставки, кое-где, в местах наиболее тонкого письма. Картина написана значительно корпуснее этюдов. Многочисленные повторные прописки, несовпадение рельефа нижних и верхних слоев вызывают местами сбивчивость и нелогичность фактуры, жухлость, кракелюр-разрывы и сседание краски в передаче неба.

Сравнительно тонким остался красочный слой головы чернобородого стрельца. Лессировки подчеркнули тени под глазами, усилили выражение трагической обреченности.

Лицо молодой стрелецкой жены написано мягче, почти без теней, менее заметным мазком; рельефные корпусные удары подчеркнули блики вышивки ее головного убора, а повторные лессировочные и тонкие кроющие прописки передают цветной узор ее светлого летника. При более объемной трактовке, с более заметными тенями, столь же мягко, малозаметным мазком, написано лицо девочки на переднем плане.

Относительно тоньше, уверенными, выразительными, идущими по форме, но не слишком рельефными мазками написана находящаяся в отдалении фигура Петра I на лошади. Пламя свечей передано очень корпусно, чуть желтоватой краской, а затем частично пройдено желтым и оранжевым.

Суриков вспоминал, с каким увлечением он писал дуги телег, блеск железа колес и прилипшую к ним грязь; любя красоту, он каждому колесу «готов был в ноги поклониться»². И действительно, с большой жизненной правдой «нашлепками» густой краски переданы блики чистого железа колес с налипшей на них грязью. Такими же буграми и нашлепками написана на переднем плане грязь немощенной площади. Любовь к красоте деталей сказалась в тонах голубого бархатного кафтана молодого стрельца в узорной телогрейке и голубой юбке дочери старика стрельца, в светлом узорном летнике,

¹ Его рекомендовал Сурикову Репин, пораженный его сходством с написанным Суриковым без модели наброском.

² М. Волошин, Суриков, стр. 57 (цитата полностью приведена выше).

в глубоких красных тонах шапки стрелца в профиль, в сарафане девочки и шубе боярина. Этими красивыми пятнами можно любоваться, как драгоценными камнями; вместе с тем они так подчинены общему, что не сразу бросаются в глаза, и не ослабляют общего впечатления трагизма картины.

Архитектурный пейзаж написан легче, тоньше. Тона собора Василия Блаженного несколько приглушены. Возможно, как следствие правки, усиление корпусности не в светах, а скорее по контурам отдельных архитектурных форм подчеркивает их, но ослабляет впечатление глубины. За это часто упрекали Сурикова. Однако при отходе на известное расстояние от картины это ощущение почти исчезает. Кроме того, этим приемом достигается замкнутость композиции, типичная для Сурикова. Красочный слой изображения неба искажен сседанием, что делает его тяжелым.

Суриков вспоминает о своем пребывании в 1881 году на даче в Перерве: «В избушке тесно было. И выйти нельзя — дождь». «Здесь вот все мне и думалось: кто же это так вот в низкой избе сидел? И поехал это я раз в Москву за холстами. Иду по Красной площади. И вдруг... — Меншиков! Сразу всю картину увидал. Весь узел композиции. Я и о покупках забыл. Сейчас кинулся назад в Перерву. Потом ездил в имение Меншикова в Клинском уезде. Нашел бюст его. Мне маску сняли. Я с нее писал. А потом нашел еще учителя-старика — Невенгловского; он мне позировал. 1883 году картину выставил»¹, — рассказывал Суриков Волошину.

На технике картины подробно останавливается Никольский, оценивая ее очень высоко². Он правильно пишет, что особенности техники обусловливаются не небрежностью, а, напротив, заботой о поверхности картины. Конечно, не один Суриков использует густое рельефное «тесто» краски (*pâte*). Но в свое время он это сделал решительнее других и, конечно, не в ущерб содержанию.

Как обычно, у Сурикова картина «Меншиков в Березове» (1883, ГТГ; илл. 112 и 113) написана в основном корпусно, но с большим разнообразием наложения красок в зависимости от изображаемого. Порой ради высшей, внутренней правды искусства художник жертвует натуралистической правдой. Не только огромный рост Меншикова в жизни еще преувеличен художником по сравнению с теснотой помещения, что усиливает впечатление его скованной мощи, но не вполне оправдан и свет, падающий на лицо старшей дочери, привлекающее внимание своим грустным обликом. Сочетание убогой обстановки избы с остатками былой роскоши позволяет Сурикову еще больше, чем в «Стрельцах», сочетать красоту живописи с глубиной трагического содержания, используя эмоциональное звучание колорита.

Энергичные мазки корпусной краски, усиливаясь в светах, смело лепят мощную голову Меншикова, руку, сжатую в кулак, пряди полуседых волос. Крупными пятнами-мазками разных оттенков серого, коричневатого, желтоватого, кое-где тронутых красным и синим, передана грубая овчина тулупа Меншикова, подчеркивая своими обобщенными формами монументальность фигуры. Совершенно иначе написана прижавшаяся к отцу, зябко кутающаяся в шубку, старшая, больная дочь Мария. В написании бледного лица мазок малозаметен, более жидкой стала краска. Повторные лессировки мягко и нежно подчеркнули глубокие тени вокруг глаз, передавая одновременно болезненность и глу-

¹ М. Волошин, Суриков, стр. 58.

² См.: Никольский, В. И. Суриков, стр. 57—61.

бокую печаль девушки. Ее черно-синяя шубка, вопреки правилам, написана корпусно, но жидко, возможно, с лаком и преимущественно лессировочными пигментами. Это придает глубину тону и в сочетании с более кроющей, смешанной с белилами краской незначительных светов мастерски передает материал бархата. Темный цвет шубки выделяет по контрасту светлое лицо, усиливая ощущение безысходной тоски.

Иначе, «телеснее», более густой кроющей краской, хотя тонко и мягко, малозаметными мазками написано здоровое юное лицо младшей сестры. Только мягкая тень от густых ресниц передана лессировкой. Не случайно Суриков посадил ее ближе к окну, подчеркнув корпусной пропиской падающий из него по контуру свет, как бы ореолом окружающий ее белокурую голову. Идущие по направлению ворса, переходящие в легкую протирку нечеткие мазки жидкой дымчатой краски передают мех беличьей опушки телогрейки девушки. Свободными пятнами-мазками проложен голубой фон и цветной узор шелкового платья. Крупные, полулессировочные прописки углубляют его тени.

Путанные мазки очень массивной корпусной краски передают проникающий через узоры замерзшего окна свет, а ступенчатость краски на переплетах и подоконнике — запущенность окна снегом и ощущение холода.

Применение сравнительно плотной краски, лишь кое-где переходящей в массивные лессировки, в трактовке затемненного пространства избы ослабляет ощущение глубины, в чем не раз упрекали Сурикова. Зато этот недостаток усиливает впечатление тесноты избы, в которой сидит как бы скованный титанически сильный Меншиков. Содержание и форма картины, так же, как технические методы ее выполнения, вполне соответствуют друг другу, а также художественным целям, которые ставил перед собой Суриков. Нам теперь трудно понять близорукость современников, не сумевших по достоинству оценить картину. К счастью, среди них были и исключения, в том числе П. М. Третьяков, купивший картину для своей галереи. Это позволило Сурикову осуществить поездку за границу и целиком отдаться работе над своей следующей картиной — «Боярыня Морозова», задуманной одновременно с «Утром стрелецкой казни».

Суриков едет за границу зрелым мастером. Ему чуждо академическое подражание классикам, и в то же время он не отрицает необходимости учиться у них. Свои впечатления от поездки художник подробно излагает в двух письмах Чистякову (в конце 1883 и феврале 1884 года).

За границей Суриков восхищается старыми мастерами: венецианцами периода позднего Возрождения, испанцами, Рембрандтом. Но тщательная выписка и гладкая, как он выражался, «склизкая» поверхность картин на дереве ему неприятна даже в «Вознесении богородицы» Тициана¹. Это говорит за то, что Суриков выбирал для своих произведений сравнительно грубый холст с тонким грунтом вполне сознательно. Он восхищался Тинторетто, который «совсем не гнался за отделкой, как Тициан, а только схватывал конструкцию лиц просто одними линиями в палец толщиной; волосы, как у византийцев, черточками». Суриков поражен написанием ряс у дождей: «с такой силой спеханных и пробороженных кистью»². Он восторгается тем, как Веронезе в «Поклонении волхвов» «хватал, рвал с палитры это дивное месиво, это бесподобное колоритное месиво

¹ В. И. Суриков. Письма, М., 1948, стр. 70—71.

² Там же, стр. 70.

красок»¹. Напротив, во «Дворце дождей» Веронезе, исполняя потолки на холсте, а не прямо на штукатурке, по мнению Сурикова, не рассчитав расстояния, «сильно их выработал». Эти замечания Сурикова говорят о сознательных поисках методов, соответствующих монументальным произведениям, рассматриваемым с определенного расстояния.

За границей он готовится к работе над задуманной картиной «Боярыня Морозова»; читает литературу, старается почерпнуть в галереях и музеях Европы то, что могло помочь ему в работе над картиной.

Первый эскиз «Боярыни Морозовой» Суриков исполнил в 1881 году, в период работы над «Стрельцами», а картину начал писать только в 1884. «Я на третьем холсте написал. Первый был совсем мал, а этот я из Парижа выписал», — вспоминает Суриков.

«Три года для нее материал собирал»².

Самой интересной моделью в «Боярыне Морозовой» оказалась одна старообрядка, которую Суриков разыскал на Рогожском кладбище в Москве. «Приехала к нам начетчица с Урала — Анастасия Михайловна. Я с нее написал этюд в садике, в два часа. И как вставил ее в картину — она всех победила»³.

В этюде ГТГ (илл. 110) выражение темных глаз боярыни усилено лессировками глубоких теней вокруг них, а мельчайшие мазочки белилами по разрезу глаз и удар блика передают их блеск. Бледное лицо написано с большим разнообразием оттенков: телесного, желтоватого, розоватого, серо-лилового; у темных бровей тронута синим.

Быстрая работа сказалась в свободе мазков, но прокладка по сырому смягчила их переходы. Мазки следуют форме, несколько обобщая их, подчеркивая вместе с тенью впалость щек и усиливая аскетичность лица. Этюд написан относительно тонко, и только света подчеркнуты более массивными корпусными прописками.

Модель для юродивого Суриков нашел на толкучке. «Так на снегу его и писал. На снегу писать — все иное получается. Вон пишут на снегу силуэтами. А на снегу все пропитано светом. Все в рефлексах лиловых и розовых...» «Как снег глубокий выпадет, попросишь во дворе на развалинах проехать, чтобы снег развалило, а потом начнешь колею писать. И чувствуешь здесь всю бедность красок»⁴.

В целом этюды теплее по тону, чем картина (илл. 111). Пленера в них не чувствуется. В полутенях темных цветов широко использована коричневая лессировочная подготовка.

В этюде (ГТГ) в лице озябшего юродивого заметны лиловые оттенки, но пленера еще нет. Даже в «Санях на снегу» голубоватые оттенки снега еще только намечаются. В «Боярыне Морозовой» синеватые оттенки в саниях заметны лишь в тени под полозьями. Возможно, что этюдами для пейзажа послужили «Москва зимой» и «Зубовский бульвар зимой»⁵. В «Зубовском бульваре» корпусная кладка белил уже тронута желтоватыми, розоватыми и лиловатыми лессировками.

¹ В. И. Суриков. Письма, стр. 67.

² М. Волошин, Суриков, стр. 58.

³ Там же, стр. 58.

⁴ Там же, стр. 60.

⁵ Каталог выставки в ГТГ, 1937, № 74 и 75.

В целом предварительные этюды написаны много тоньше, чем картина. В них заметнее противопоставление корпусных прописок светов или ударов бликов вышивки и жемчуга тонкому письму с просвечиванием грунта в полутонах. В них меньше правок, фактура яснее и логичнее. При тонком письме направление мазков подчеркнуто просвечиванием грунта в бороздках жесткой кисти, а при более массивном корпусном письме выделяются бороздки и выпуклости рельефа мазков густой краски.

Многие этюды, как, например, «Шапочка княгини Урусовой» (ГТГ), поражают техникой выполнения — фактурой. Как бы вылеплена блестящая вышивка. Рельефные мазочки жесткой кистью едва поддвеченных белил в светах контрастируют с более тонкими прописками охрой серым и зеленоватым. Кое-где мазки тронуты подчеркивающими рельеф лессировками, вносящими разнообразие оттенков. Фактурный рельеф вышивки контрастирует с тонким ровным слоем краски темного сине-зеленого бархатного фона. мех исполнен по лессировочной коричневатой подготовке легкими свободными прописками и штрихами охрой, серой, темно-коричневой краской. Кое-где более интенсивно «рыжим» тоном переданы оттенки и ворс меха. Местами краски взяты на жесткую кисть без смешения.

«Ключ» к основному красочному сочетанию сине-черного с богатым рефлексам белым цветом, отчасти и для силуэта Морозовой, могла дать ворона с растопыренными крыльями на снегу, как об этом рассказывал Суриков Волошину.

Одним из сложных моментов работы художника над композицией было нахождение формата картины и такого расположения саней, чтобы передать их движение. Это вызвало изменение формата эскизов¹.

Суриков сознательно стремился к монументальности полотен с глубоким содержанием, народным характером и массовыми сценами. Его техника, в том числе отдельные мазки, сливающиеся на расстоянии в большие пятна цвета, и матовая поверхность картин рассчитаны на монументальность впечатления и рассматривание с достаточно большого расстояния. В значительной мере методов для выполнения монументальных произведений Суриков сознательно искал и у старых мастеров.

Любовь художника к красоте жизненных явлений проявилась в трактовке старинных одежд: в сочетании глубокого темно-красного цвета шубы Урусовой с молочно-белым платком. Благодаря лессировкам по белому фону краски узора платка приобрели особую звучность. Блики вышивок подчеркнуты более массивными корпусными ударами. Золотистый цвет платка в сочетании со светло-синим тоном шубки удивительно гармонирует с нежным поэтическим обликом девушки.

«Раздельный мазок» и голубые рефлексы позволяют придать тональное богатство даже самым тусклым серо-коричневатым цветам полушубка бегущего мальчика и ломотьям юродивого.

Но не эти радостные краски у красочных деталей определяют колорит картины. По тону она значительно холоднее этюдов. Ее пронизывают не столько голубые, сколько сине-лиловые и сизые оттенки. Разнообразие красок является только аккомпанементом. Основной тон — это трагически звучащий контраст черного цвета с белым: черная шуба Морозовой контрастирует с ее бледным лицом и снегом. Но черный цвет, как всегда

¹ См.: В. Никольский, В. И. Суриков, стр. 72; Н. Г. Машковцев, Заметки о картине Сурикова «Боярыня Морозова». — «Искусство», 1937, № 3.

у Сурикова, не бесцветен. В нем преобладают синеватые и сине-фиолетовые оттенки. Света лица опальной боярыни подчеркнуты более массивными корпусными прописками. Светосила делает лицо Морозовой не только сюжетным, но и живописным центром картины, приковывая к нему внимание зрителя. Этим частично объясняется необходимость понизить светосилу белого цвета, играющего такую большую роль в картине: например белое небо, в котором теплый солнечный свет борется с холодным тоном облаков, или белый снег. В картине почти нет настоящего белого, то есть чистых белил. Они всегда утемнены той или иной краской путем их смешения или нанесения сверху лессировок.

Снег в целом написан корпусно, но очень по-разному. Корпусность, естественно, возрастает в наиболее сильных светах, местами же под тонкой краской ясно видно строение холста. Светотень дана широкими пятнами-мазками: жемчужного, тепло-серого, синеватого, сине-лилового, лиловато-розового, голубовато-зеленого и кое-где желтого оттенков. Глубокая тень под санями оттенена синим. Краски положены корпусно в смешении с белилами или лессировками поверх корпусной кладки белилами, подчеркивая рельеф и структуру мазков нижнего слоя.

Картина в целом написана значительно корпуснее этюдов. В противоположность им тонкое письмо с просвечиванием грунта в картине роли не играет. Значительность рельефа мазков делает ее поверхность шероховатой, матовой, на что явно рассчитывал художник, избегая неприятной ему «склизкой» поверхности.

Примеры монументальных композиций старых мастеров, у которых Суриков ездил учиться в Италию, и, может быть, советы Чистякова вместе с желанием художника передать характерную «тесноту» московских улиц заставили Сурикова ограничить впечатление пространственной глубины в картине. Оно ослабляется еще пожуханием, подчеркнувшим контуры зданий¹. Однако, как правильно указывает В. Никольский, при рассматривании с соответствующего расстояния пространство кажется глубже; этому способствуют синевато-дымчатые тона деревьев, теряющиеся в белесоватом тумане.

В 1891 году на своей родине, в Сибири, Суриков пишет картину «Взятие снежного городка» (ГРМ; цв. илл. 115). Жизнерадостная атмосфера картины совсем не так мало-содержательна, как думали некоторые современники. В картине ощущается сила, мощь, смелость и ловкость русского народа. Художник не раз с энтузиазмом говорил, что все эти качества русского человека особенно ярко проявляются именно у сибиряков. С точки зрения живописи ни одна картина Сурикова не насыщена так предельно светом, ни одно его произведение не передает так убедительно пленера — светлого зимнего дня.

В основу картины легли воспоминания детства художника. Еще больше, чем для «Боярыни Морозовой», создается им соответствующая обстановка, причем даже строится несколько упрощенный снежный городок и организуется инсценировка его взятия. Моделями послужил целый ряд родственников и близких знакомых. Портретные этюды с них Суриков пишет с большой творческой увлеченностью.

Таков, например, «Портрет молодой женщины в шубе с муфтой» (1890, ГТГ). Мягко, почти без теней, тонкой, крошечной краской написано молодое лицо. В трактовке темного меха местами просвечивает грунт. Широкими пятнами-мазками, иногда одновременно взятыми на кисть несколькими красками, написан пестрый ковер.

¹ Возможно, пожухание вызвано тем, что при исправлении рисунка была затерта поверхность грунта.

Художник избрал светлый, но не солнечный зимний день. Молочно-белые и голубовато-жемчужные тона застланного легкой дымкой неба пронизаны светом. Рассеянный белый свет и рефлексы неба ослабляют светотень, растворяя тени, они усиливают интенсивное звучание ярких цветов: синей шапочки, красного банта, пестрой росписи задка саней, ярких кушаков. Иногда с палитры одновременно взяты на кисть разные краски; местами интенсивность тона усилена применением лессировок по корпусной подготовке. Даже в скромном цвете полушубка играют желтоватые, розоватые, лиловые оттенки. В этой картине не было надобности приглушать белизну снега. Света его усилены массивными прописками белил; остальное написано легче: белилами, иногда слегка поддвеченными смешением с другими красками, кое-где дающими жемчужно-серый тон. Подцветка достигается преимущественно лессировками голубым, лиловым, розовым, желтым по белильной подготовке. Лесистые холмы в туманной дали переданы дымчатыми серо-синими и серо-лиловыми тонами.

Там же, в Сибири, в 1891 году была начата и в 1895 году закончена еще одна большая историческая картина Сурикова — «Покорение Сибири Ермаком».

С вдохновением и необычайно быстро написал Суриков эскиз к этой картине (1895, ГТГ). В нем замечательная кладка корпусной краски, чуть более блестящей и менее густой, от возможного разбавления лаком. Необыкновенно выразителен свободный мазок, разнообразна поверхность. Массивные корпусные прописки подчеркивают блики дул пищалей и щитов, огонь выстрелов и яркий желтый верх шапки казака, контрастируя с тонкими прописками и использованием молочного тона незакрашенного грунта. Местами корпусные прописки пройдены лессировками, блики пищалей — синеватым, их огонь и желтый верх шапки — оранжевыми и немного красным. Преобладающий серо-золотистый тон эскиза разнообразится красными и синими одеждами казаков и холодными тонами дыма. В общем теплом тоне, но тоньше написана и толпа инородцев в глубине с менее подчеркнутыми цветными пятнами.

Характер и направление мазков удачно передают движение бурлящих волн реки. Ее мутные воды написаны почти исключительно в теплой гамме от палевого до коричневого. Кое-где есть синеватые прописки, полного отражения в реке холодных серых и сине-серых тонов облачного неба с просветом у горизонта нет.

Холст для картины был выписан Суриковым через магазин Аванцо из Лейпцига¹. Кроме узкой полосы неба с сине-серыми тучами, светлеющего у горизонта и синеющего вдали силуэта города в картине преобладают необычные для Сурикова охристые тона, доминирующие не только в написании пустынного высокого берега, но и в бурных водах Иртыша. В трактовке воды преобладают идущие в разных направлениях мазки в основном коричневатых, сероватых и только кое-где зеленоватых и синеватых тонов. Динамичные мазки передают впечатление движения, но не достигают ощущения воды, в которой почти не отражается небо. Это вызвало резкие отзывы со стороны критики.

Общую суровую гамму оживляют красная одежда воина, лежащего в лодке, и более глубокие красные и синие тона одежды его товарищей, ярко-желтый верх шапки, желтые и синие тона одежд некоторых инородцев, блики вооружения, огонь выстрелов из пищалей. Картина, как обычно у Сурикова, написана корпусно, четким рельефным мазком с усилением корпусности в бликах и световых пятнах. Тоньше и мягче, менее четким

¹ См.: М. Волошин, Суриков, стр. 64.

мазком переданы меховые одежды инородцев. Светлые клубы дыма написаны корпусно с постепенным переходом в полупрозрачную дымчатую протирку.

Выразительная техника и суровый колорит соответствовали грандиозному замыслу — передать встречу двух стихий, как формулировал тему своей картины сам Суриков.

К году окончания «Ермака» относится и первый рисунок «Перехода Суворова через Альпы» (1899, ГРМ). «Суворов у меня с одного казачьего офицера написан. Он и теперь жив еще: ему под девяносто лет. Но главное в картине — движение. Храбрость беззаветная — покорные слову полководца — идут»¹, — вспоминал Суриков.

Естественно, художник писал Суворова не только с казачьего офицера, но использовал также сохранившиеся портреты полководца. Он тщательно изучал мундиры и вооружение павловского времени, ездил в Швейцарию, где писал этюды с гор, сам спускался с них. «Около Интерлакена сам по снегу скатывался с гор, проверял. Сперва тихо едешь, под ногами снег кучами сгребается. Потом — прямо летишь, дух захватывает»².

Дикой суровостью неприступных Альп веет от горного пейзажа, изображенного на этюде (ГТГ). Суров его холодный мрачный колорит. Темные, сине-серые, местами почти черные скалы контрастируют со снегом, но он не белый и не играет разноцветными оттенками, как в «Морозовой» и «Городке». В нем преобладают холодные синеватые оттенки — смесь черной краски с белилами. Корпусные прописки снега в светах довольно массивны, контрастируя с тонко написанными темными скалами. Но и в написании скал мазок четок, свободен и выразителен, а его преимущественно вертикальное направление подчеркивает структуру отвесных скал и пиков. То же мы видим в еще очень беглом наброске всей композиции (ГТГ).

Как и в предыдущих картинах, суровый холодный колорит «перехода Суворова» соответствует ее теме — борьбе «суворовских богатырей» с грозной стихией. Н. М. Щекотов³ совершенно правильно отмечает, что Суриков пишет пейзаж именно с точки зрения суворовских солдат, для которых это враждебная стихия.

Эпоха павловской военной муштры, косичек и буклей была чужда Суворову. В ней было труднее найти любимую им народную русскую красоту. Краски картины гораздо беднее. В живописном отношении картина менее интересна, чем «Морозова» или «Городок». Она по обыкновению написана густой корпусной краской и, кроме отдельных световых пятен, но очень массивно. Есть стремление дать матовую поверхность. Вместе со свободой и известной обобщенностью это усиливает впечатление монументальности.

Закончив «Суворова», Суриков вплотную начинает работать над «Стенькой Разиным и княжной», мысль о котором возникла у него еще в юности. Над этой картиной Суриков работал дольше, чем над другими своими произведениями (1887—1909). Однако для характеристики Разина у него так и не возникло живого, яркого зрительного образа. Он пытался идти путем теоретических размышлений над темой. Сравнительно с первоначальным замыслом Суриков коренным образом меняет композицию, заменяя флотилию только частью струга Степана, переводя этим тему народного движения на личную трагедию Степана Разина.

¹ М. Волошин, Суриков, стр. 61.

² В. Никольский. В. И. Суриков, стр. 112—113.

³ Н. М. Щекотов, Картины В. И. Сурикова, М., 1944, стр. 49—50.

Изменен также пейзаж и связанный с ним колорит картины. Вместо нависшей грозовой тучи и потемневшей от нее реки — ясное, бирюзово-голубое небо, опаловые краски реки, никак не соответствующие мрачным думам атамана; это случается с Суриковым впервые. Взятые сами по себе краски Сурикова, особенно в этюдах и эскизах, часто прекрасны, но на этот раз они не помогают раскрыть содержание. В легко набросанном эскизе (ГТГ) светлые тона палевого и голубого в воде интересно контрастируют с более интенсивными красками одежды персонажей, но не создавая должного настроения. Исключительно красиво сочетание красок в свободно, обобщенно написанном этюде ковра (ГТГ).

Картина «Степан Разин» (1907, ГРМ) написана широко, обобщенно, по грубому холсту, что послужило причиной сравнения ее критиками с этюдом гигантских размеров.

Голубые, белые, синие, мутно-зеленые, желтые и кое-где розовые прописки сочетаются в воде, давая в целом перламутровую гамму. Легкие повторные прописки местами лишь задевают выпуклости холста, а смелые крупные мазки передают круги от весел на воде. Голубое небо с облаками у горизонта дает ощущение света, однако освещение персонажей неубедительно.

Многочисленные переделки нарушили красоту и логичность поверхности — фактуры картины и точность мазков. Это затруднило использование техники для характеристики лиц. Большая часть картины перегружена наслоением правок: излишняя толща сделала красочный слой картины недостаточно эластичным, и картина растрескалась. Сделанные через несколько лет правки по сухому не получили местами достаточной связи с нижним слоем картины и стали осыпаться. «Разин» сохранился хуже других произведений Сурикова.

В последней картине Сурикова — «Посещение царевной женского монастыря» (ГТГ) — зрительного впечатления художника от иконостаса собора Василия Блаженного оказалось недостаточно, для того чтобы художник смог «загореться» историко-бытовым сюжетом. Написанные плотнее, чем в этюде, тени интерьера черны и лишены глубины и прозрачности. В сравнительно холодных тонах лица царевны тени смягчены, мазок сравнительно малозаметен. Низ картины надставлен художником не на последовательных эскизах, как у «Морозовой», а на самом холсте.

Из написанного Суриковым в последние годы жизни наибольший интерес в техническом отношении представляют скромные полупортретные, полужанровые вещи и пейзажные этюды. Чаще всего в 90-х и начале 900-х годов Суриков пишет портреты молодых девушек. В красивых, молодых, здоровых, чисто русских лицах чувствуется приближение художника к какому-то особому, своему идеалу женской красоты. Это, видимо, определило и выбор моделей и их трактовку. Холст в одних случаях тоньше, мазок менее заметен. В других мазок относительно четче, холст грубее («Казачка В. П. Дьяченко», 1898, ГТГ; илл. 116). Светотень нигде не контрастна, а скорее смягчена; темные брови и ресницы, напротив, подчеркнуты. Повторные лессировки по светлому телесному тону передают легкую синеву под глазами, создавая ощущение особой портитности, но не соответствуя здоровым народным типам.

Русские национальные костюмы, в частности шелковые платки, позволяют Сурикову проявить свою любовь к краскам. С исключительным мастерством, очень свободно, подчеркивая широкими пятнами-мазками корпусной краски блики блестящего шелка, написан платок «Казачки», «Портрет горожанки» (А. И. Емельяновой; 1902, ГТГ; илл. 117), переданы изломы складок плотной ткани. Достигнуты исключительные по красоте

сочетания голубого, палевого, розоватого и черного. Темные брови контрастируют с белой кожей. Света лица подчеркнуты корпусными прописками.

Пейзажные этюды Сурикова возникли под впечатлением поездок на юг — в Испанию и Крым, но чаще они изображают родную Сибирь и Москву. Этюды обычно выполнены на довольно грубом холсте то матовой, то несколько более блестящей корпусной краской¹.

Широким просторам Сибири противостоят уголки старой и новой Москвы, обычно в зимнее время: «Вид Москвы» (1903), «Сквер перед Музеем изящных искусств» (илл. 118) и «Вид из Кремля» (ГТГ). Все они написаны на грубом холсте, корпусно, пастознее или более тонко в светлой гамме.

Наиболее показателен «Сквер». Этюд исполнен свободным рельефным мазком густой корпусной краски, с усилением ее толщи в светах снега. Дома написаны серым и палевым с розоватыми прописками и лишь кое-где слегка тронуты лессировками краплагом; в тенях — полулессировки по сырому синим и сиреневым. Прописка белилами и жемчужно-серым сочетается в снеге с розовыми, палевыми и голубыми лессировками и полулессировками по сырым белилам; кое-где чуть тронута краплагом, а в тенях прописано синим.

Сохранность картин Сурикова в общем удовлетворительна, но довольно различна. Кроме случайных механических повреждений, те или иные технологические недостатки определяются в значительной степени применявшимися Суриковым материалами и техникой.

На обычном для картин Сурикова холсте с тонким грунтом кракелюр от пересыхания и недостаточной эластичности встречается крайне редко, например в этюде «Жена стрелца, увозимого на казнь» (ГТГ). Сломы красочного слоя и осыпи явились в этом этюде следствием как механических причин, так и сухости грунта. Обычный кракелюр, кроме последнего периода, встречается редко.

Повреждения, связанные с процессом просыхания масляной краски, происходят главным образом в произведениях конца 70-х и начала 80-х годов: в картине «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове» и этюдах к первой из них. Встречаются также: сседание (небо в «Стрельцах»), плывущий кракелюр-разрывы по повторным пропискам по полусырому и иногда по определенным пигментам: например, по краплаку в этюдах «Стрелца, кланяющегося народу» (ГТГ) и одежде «Жены, уводимого на казнь» (ГТГ). В картине разрывы идут по повторным пропискам, а также по темно-красным смесям краплака и темно-коричневым тонам нижней части картины, где возможно действие асфальта. Не исключена возможность применения этой краски и ее влияние на образование плывущего кракелюра в коричневых тонах фона «Меншикова в Березове».

Пожухание в контурах зданий картин «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова» при тонком красочном слое и грунте могло быть вызвано тем, что при правках рисунка была слегка затерта поверхность грунта. Это сделало его более впитывающим.

¹ Это зависит от применяемого связующего: уплотненного или сырого масла, добавления скин-идара и, быть может, воска. В настоящее время матовость или блеск зависит и от того, был ли этюд покрыт лаком.

В других случаях, в местах тонкого письма, жухлость объясняется слегка впитывающим грунтом, иногда недостатком масла в некоторых пигментах и повторными прописками по полусырому.

Осыпи встречаются на отдельных произведениях Сурикова разных периодов, но чаще в начале и конце деятельности¹. В поздний период творчества образование осыпей, видимо, иногда вызвано недостаточной эластичностью и связью с грунтом густой корпусной краски.

Хуже всего сохранность картины «Степан Разин». Картина не раз подвергалась обследованиям. При этом было контрастировано, что «необычайная толщина многослойного корпусного письма без органической связи слоев приводит к послойному осыпанию» (согласно актам ГТГ и ГРМ). Излишняя толща красочного слоя вызвала и его недостаточную эластичность, повлекшую за собой образование кракелюра и сломов. Картина не раз реставрировалась (укреплялась).

Подводя итоги, можно сказать, что техника Сурикова поучительна не только совершенством его приемов, которые очень индивидуальны и неповторимы, сколько их соответствием тем задачам, которые ставил перед собой художник. Он прекрасно учитывал требования, предъявляемые к монументальным произведениям, — широту и свободу письма, «раздельный» цветной мазок, корпусность, матовость, а также видоизменение техники при различии задач — мужские и женские лица, картины, этюды.

В колорите Сурикова сказалось его чувство красоты и любовь к красочности, с одной стороны, а с другой — использование эмоционального действия цвета для усиления впечатления от содержания картин. Это помогало ему раскрыть содержание живописными средствами, достигнуть гармонии — единства формы и содержания.

ТЕХНИКА В. М. ВАСНЕЦОВА (1848—1926)

Из высказываний В. М. Васнецова мы, к сожалению, ничего не узнаем о технике его живописи. Для него она само собой разумеющееся необходимое средство, о котором можно не говорить. Изучая его живописные приемы, можно заметить резкое различие их в разные периоды творчества. В ранних работах Васнецова — типичного передвижника — техника тщательная, дробная. Позднее, в исторических, сказочных, религиозных картинах живописца-монументалиста и декоратора, она становится широкой и обобщенной. Несколько иначе пишет Васнецов свои пейзажные этюды и портреты.

Основой для масляной живописи Васнецова, за исключением очень раннего портрета Куинджи (1869), исполненного на фанере, почти всегда служил холст средней зернистости. В первом периоде, включая и ранние исторические вещи, встречается более мелкий холст даже у такой большой вещи, как «После побоища», в более поздних вещах, напротив,

¹ Например, в академических этюдах натурщиков, портрете В. К. Дерягиной (ГТГ), некоторых этюдах к «Стрельцам», в средний период — на «Взятии снежного городка», среди более поздних вещей — на «Ермаке», «Переходе Суворова через Альпы», этюдах «Горы близ Красноярска» (1909) и «Сквер перед Музеем изобразительных искусств» (ГТГ) и др., а также на некоторых портретах, «Посещении царевной женского монастыря» и особенно «Разине».

часто используется крупный, иногда саржевый холст («Богатыри»). Это, видимо, не случайно, так как соответствует монументальному характеру произведения и вместе с тем типично для 90-х и 900-х годов не только для Васнецова, но и для многих других художников.

При сравнительно густых красках Васнецова примеси к ним лака не заметно. Стенные росписи он исполнял масляными красками с добавлением глютени с воском. В декоративных работах и эскизах к ним, а также церковных росписях можно отметить широкое применение золота, серебра и бронзы, заимствованное из древней живописи. Работа над эскизами для росписей, мозаик и театральных декораций потребовала широкого применения акварели и гуаши, а непосредственное участие в исполнении декораций для домашних спектаклей у Мамонтовых — и клеевых красок.

Вполне «передвижнической» техникой написаны вызвавшая восторг Стасова своей типичностью и выразительностью картина «С квартиры на квартиру» (1876, ГТГ) и встреченная менее благосклонно «Книжная лавочка» (1876, ГТГ).

Первая картина написана на среднезернистом холсте с использованием коричневатой лессировочной подготовки, заметной в теневых полутонах. В картине преобладает тонкая корпусность, усиливающаяся в светах снега, возможно, слегка сглаженная мастихином. Повторные лессировки применены главным образом в темных и теневых деталях: лиц, одежды, галок на снегу.

В лицах стариков мелкие мазочки сохраняют известную четкость, свободу и выразительность. Типичность старческого лица характеризуется и цветом: желтовато-бледным и холодными рефлексам у старухи и более красноватым у старика. Холодным синевато-серым тонам облачного неба противопоставлены более светлые и теплые краски снега с серыми, желтоватыми тенями.

В «Книжной лавочке» применение корпусного письма в темных тонах заметнее. Повторные лессировки по белилам передают цветной узор и шрифт лубочных картинок, контрастируя своей детализацией с относительно более свободным письмом остального.

За границей Васнецов пишет картину «Балаганы в окрестностях Парижа» (1873, ГРМ). Уже в этой картине заметны некоторые характерные черты его позднейших вещей. Картина исполнена в корпусной манере, сохраняющейся и в темных тонах; но краски стали более жидкими, живопись свободнее, обобщеннее, цвета интенсивнее. Рассеянный свет, ослабляя светотень, снижает впечатление объемности, пространственности вещи. Влияние пленеристов на ней незаметно. Не чувствуется оно и в написанной позднее в России картине «Военная телеграмма» (1878).

Последней картиной бытового жанра, исполненной прежней техникой, был «Преферанс» (1879, ГТГ; илл. 119). Она написана на мелком холсте, видимо с авторским грунтом, в темноватой теплой гамме с необычно широким применением лессировок и полулессировок. Они использованы в коричневатых теневых и полутеневых тонах, а также в трактовке двери и часов. Просвечивающий по движению кисти грунт помогает передать строение дерева. Мелкие, но рельефные корпусные прописки подчеркивают блики изразцовой печи, а последующие лессировки — свет свечей. Крохотные ударчики бликов глаз и носа усиливают лукавое выражение правого игрока.

После переезда в Москву и сближения с кружком С. И. Мамонтова для Васнецова становится типичной русская былинно-историческая и сказочная тематика. Вместе с изменением сюжета картин меняется и техника художника.



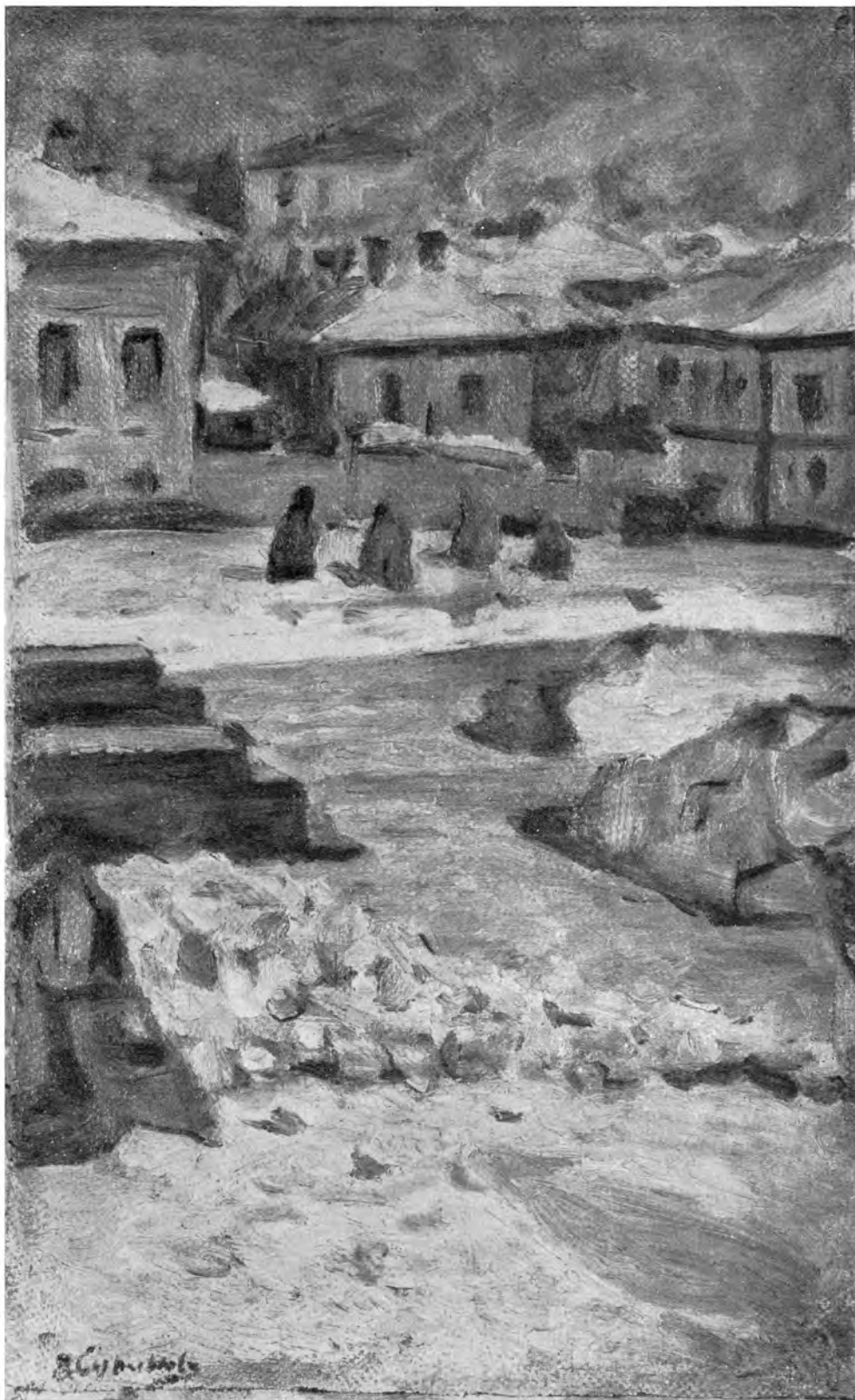
115. В. И. Суриков. Взятие снежного городка. Деталь. 1891



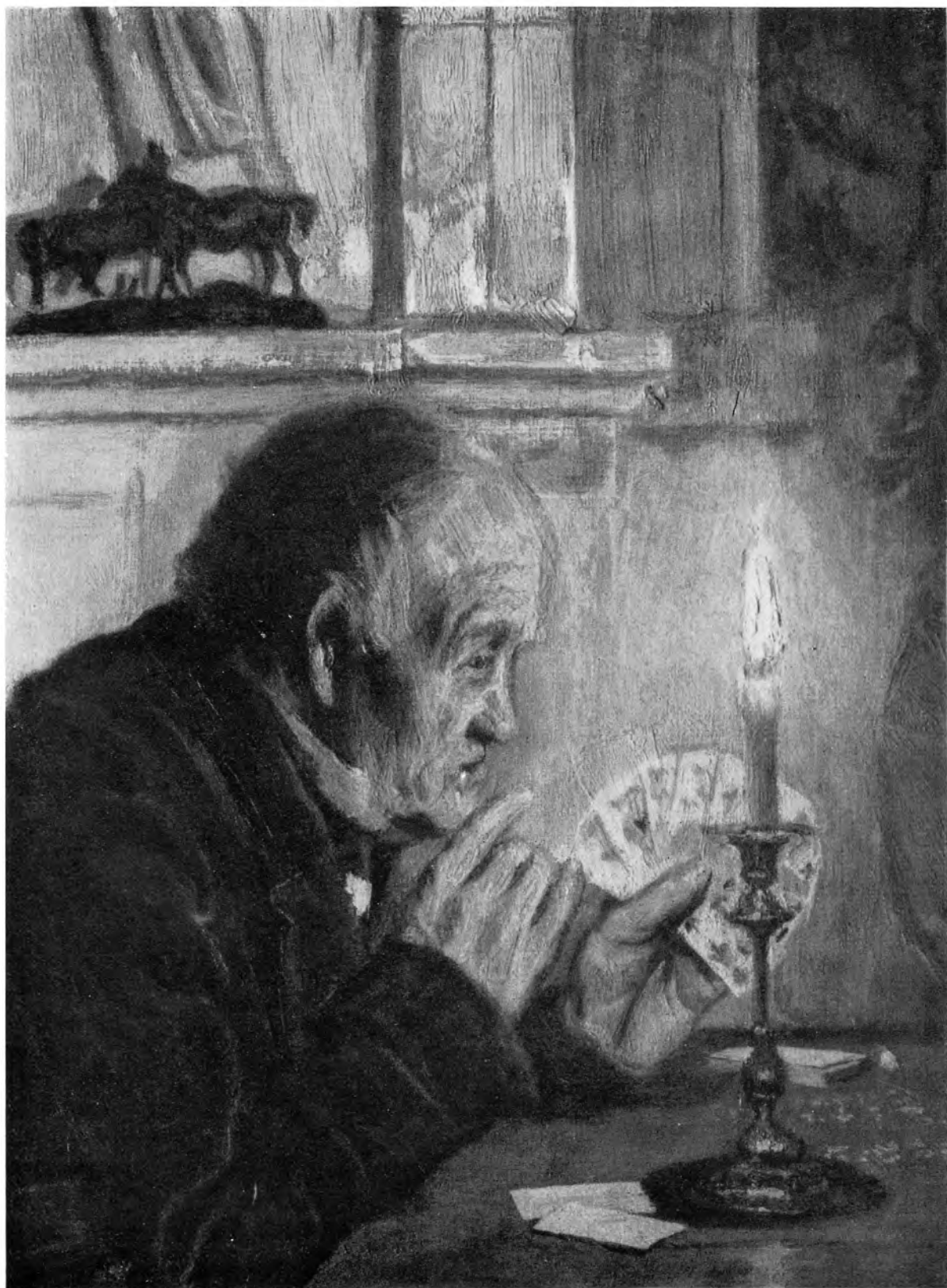
116. В. И. Суриков. Сибирячка. Этюд



117. В. И. Суриков. Портрет горожанки. 1902



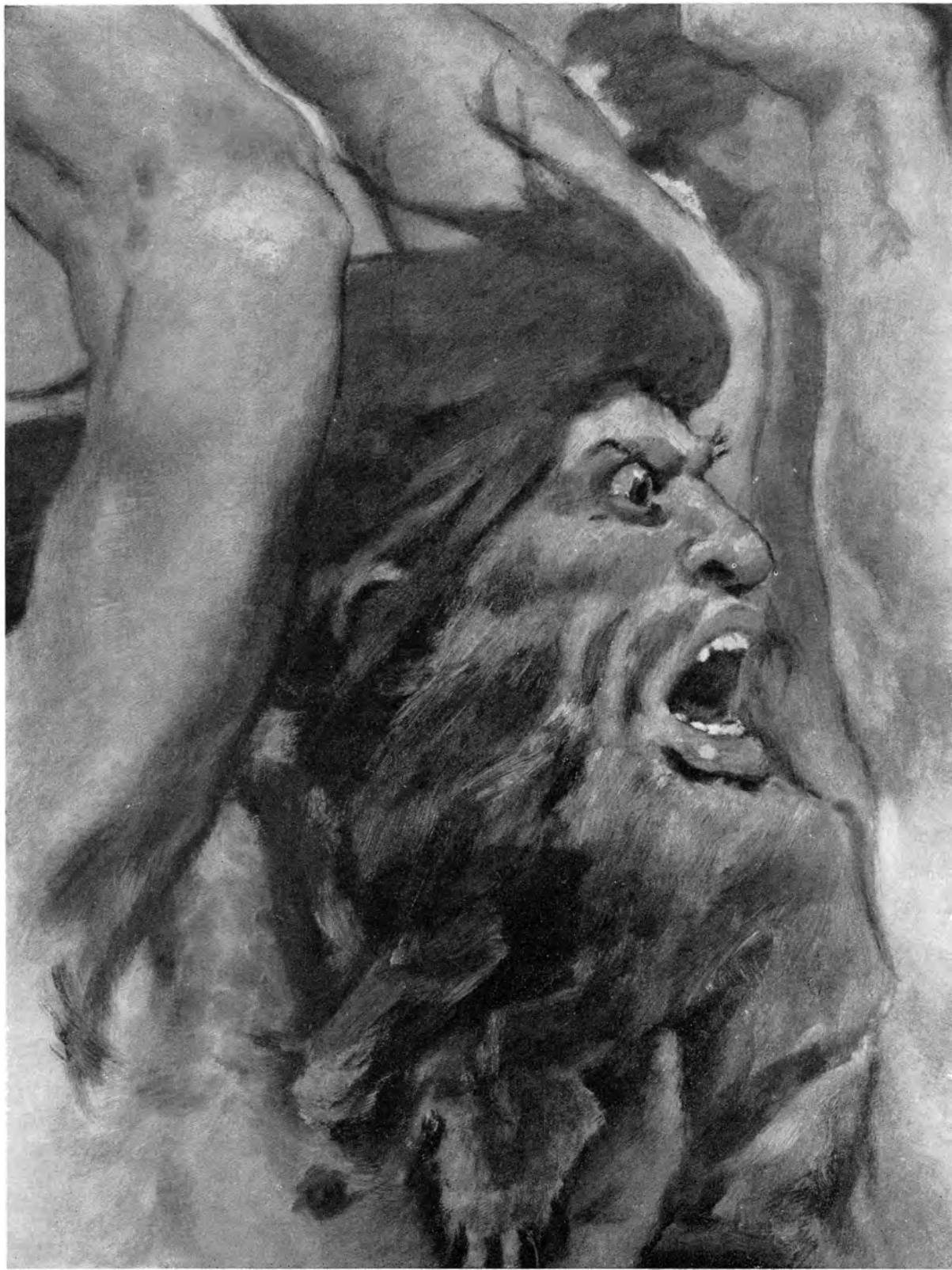
118. В. И. Суриков. Сквер перед Музеем изящных искусств. Этюд



119. В. М. Васнецов. Преферанс. Деталь. 1879



120. В. М. Васнецов. Каменный век. Деталь. 1883



121. В. М. Васнецов. Каменный век. Деталь. 1883



122. В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. Деталь. 1880



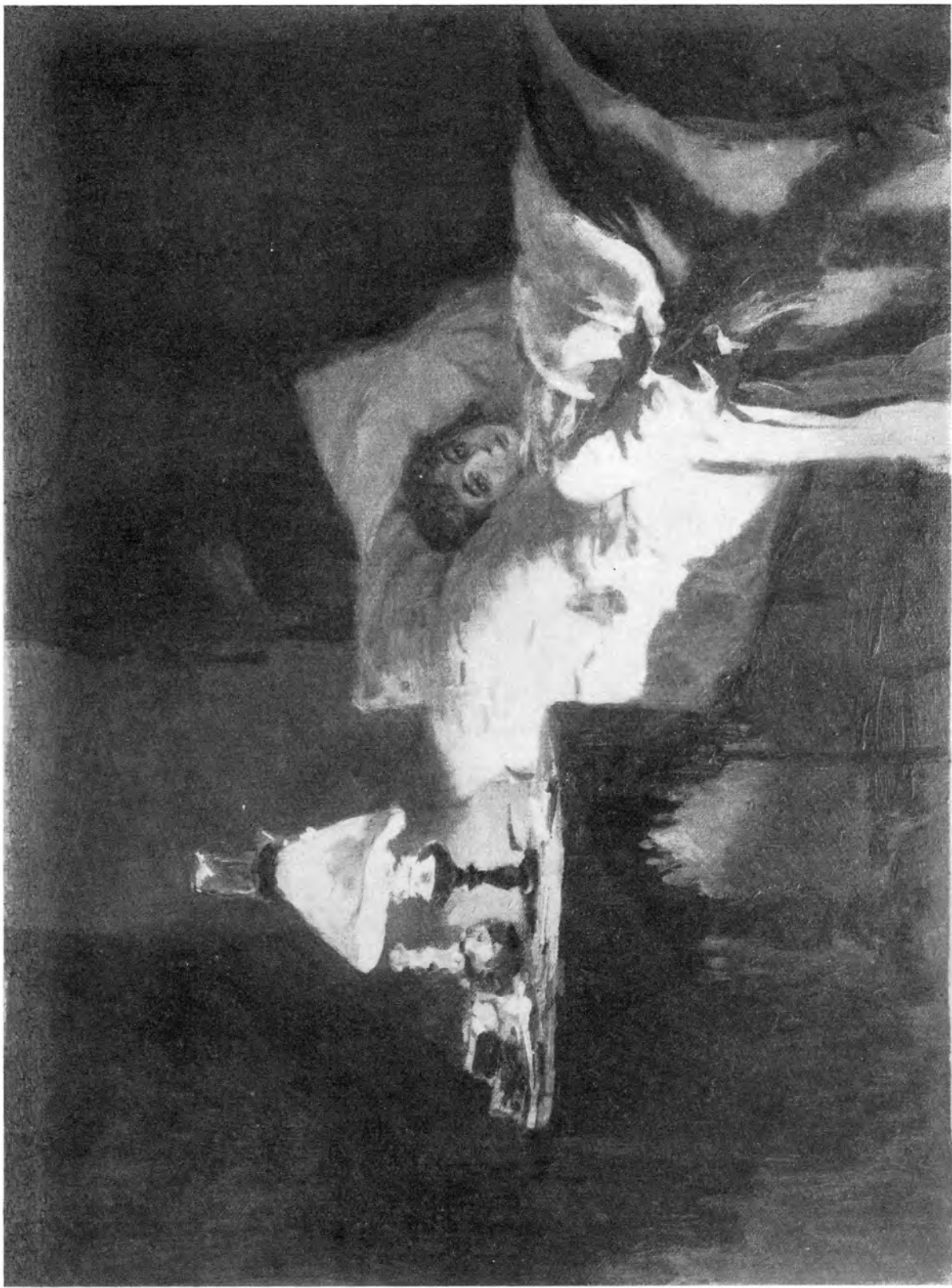
123. В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. Деталь. 1880



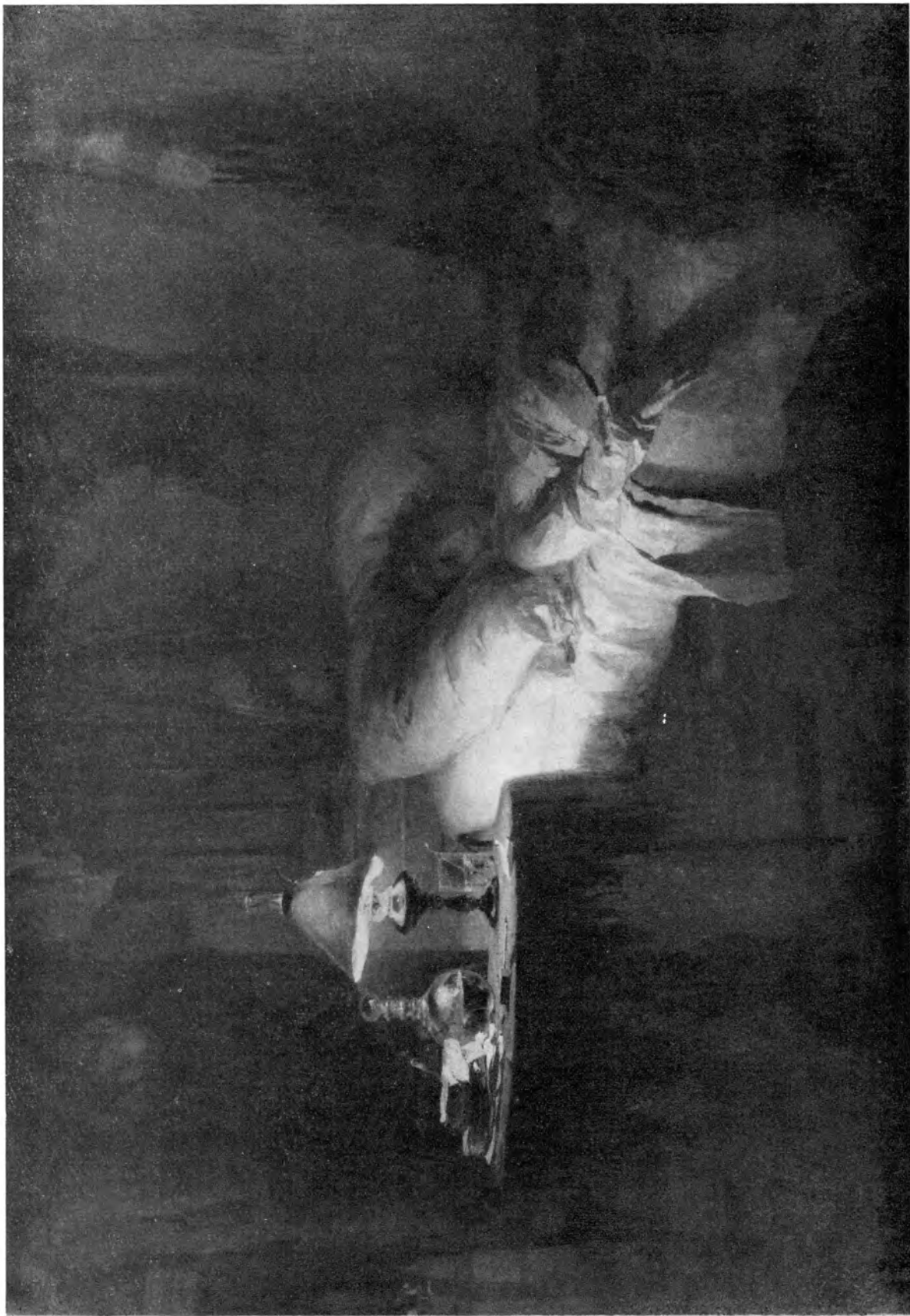
124. В. Д. Поленов. Христос и грешница. Эскиз. 1877



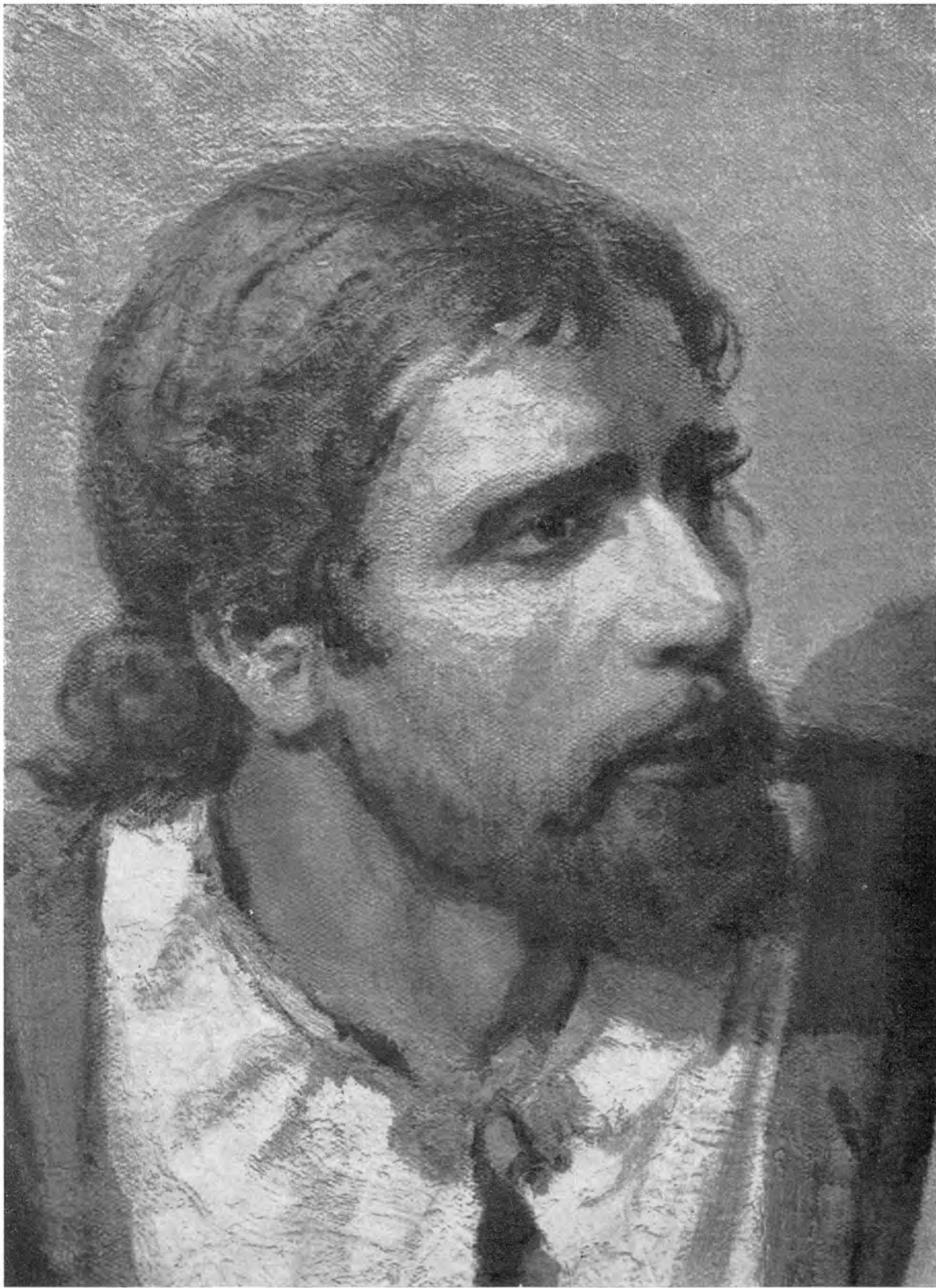
125. В. А. Поленов. Пруд в парке. 1877



126. В. Д. Polenov. *Больная*. Эскиз. 1886



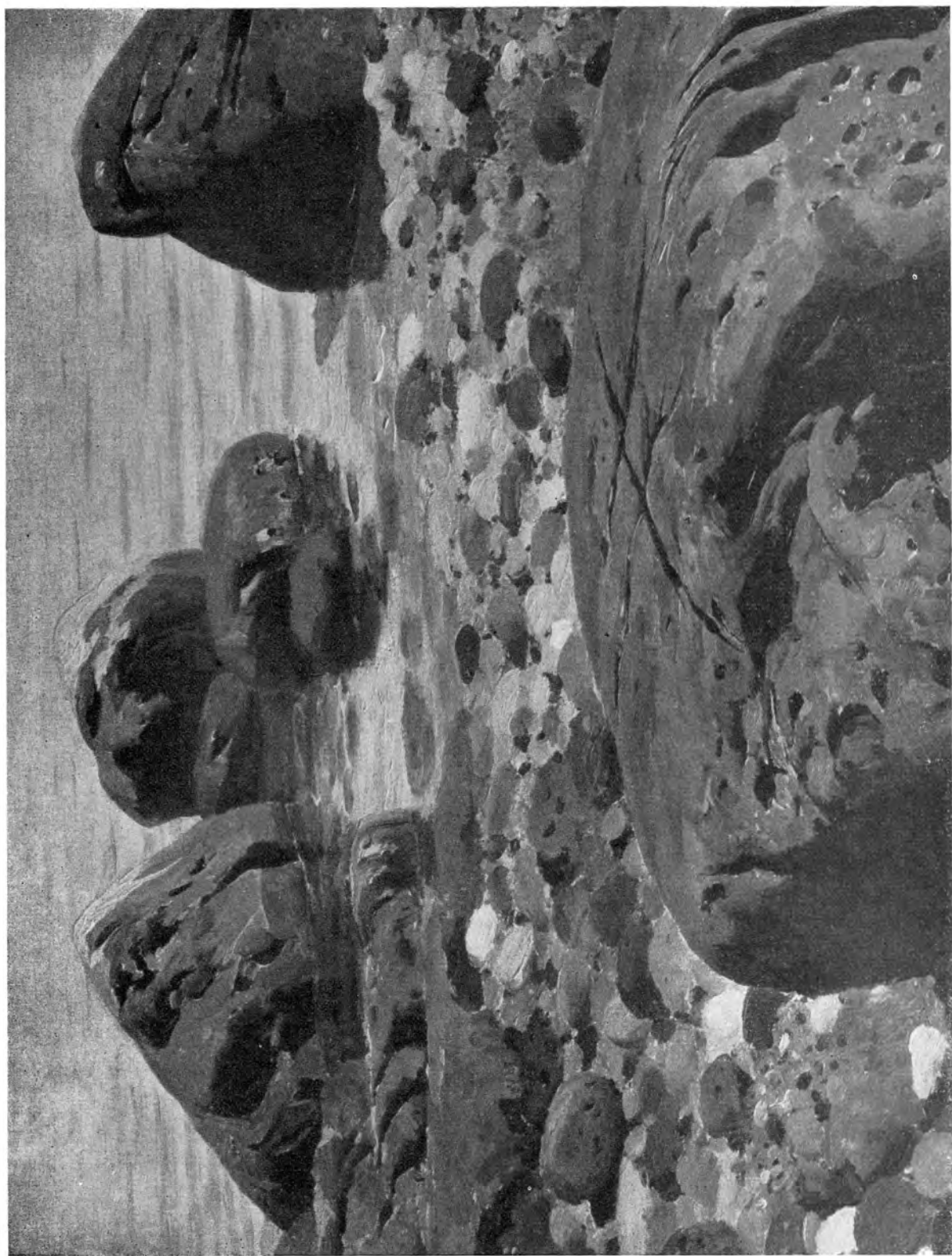
127. В. Д. Polenov. Больная. 1886



128. В. Д. Полѣнов. Христос и грѣшница. Деталь. 1887



129. В. Д. Polenov. Христос и грешница. Деталь. 1887



130. В. Д. Polenov. На Гейсарецком озере. Деталь

Переходом от первой манеры ко второй являются пейзажные этюды Васнецова, написанные на тонком или на среднем холсте обычно по лессировочной подготовке. Форма и направление мазков помогают передать характер листвы и хвои ближних деревьев, силуэты дальних, а также породу деревьев. Оттенки цвета подчеркивают цветовые различия полей и лугов, но гораздо меньше — атмосферу света и воздуха. Ощущение дали ослабляется: это характерно и для больших картин Васнецова. Поворотным пунктом в творчестве художника явилось большое полотно «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880, ГТГ; илл. 122 и 123). Несоответствие мелкого холста размеру картины объясняется тем, что холст был приобретен задолго до начала работы над произведением. В картине видно последовательное искание монументального стиля. Преобладают крошущая краска, корпусное письмо, в целом скорее тонкое. Более массивным рельефным мазком написаны только луна, блики вооружения, блик нательного креста на юноше и света его светлой одежды. Мазок стал крупным и свободным, но в то же время спокойным. Он следует основным формам и строению деталей: перья птиц, узор кафтана, трава и цветы на переднем плане. Едва заметный в лице юноши массивный рельефный мазок становится более четким и выразительным в лицах более пожилых воинов. Не осталось и следа от прежних «дробных колеров», в которых когда-то упрекал Васнецова Репин. Напротив, слегка приглушенные тона, обусловленные рассеянным, угасающим светом дня, даны обобщенными пятнами с локальным пониманием цвета и несколько смягченной светотенью. Изменение цвета, согласно законам воздушной перспективы дали, малозаметно. Это вызвало некоторую плоскостность, недостаток рельефа и глубины и объясняется поисками монументального стиля. Картина явилась чем-то совершенно новым, невиданным. Одни, например Репин и Чистяков, признали картину, другие, как Стасов, отнеслись к ней отрицательно. Чистяков советовал лишь утемнить общий фон, на что Васнецов отвечал: «Согласен с вами, Павел Петрович, что общий тон следовало бы держать сумеречно, что было бы поэтичнее, да сознаюсь, с самого начала не сумел, хоть и желал, а при конце картины притереть какой-нибудь одной краской и не хотел, и не умел, а не люблю. За рисунок я ждал, что вы меня сильно выбераете,— знание формы у меня очень и очень шатко»¹.

На материале пейзажных этюдов в Абрамцеве Васнецовым было создано одно из самых поэтических произведений русской живописи — «Аленушка» (1881, ГТГ). В ней лирический пейзаж органически связан с человеком.

В картине тонкое письмо воды сочетается с крупными, широкими, свободными, но нечеткими мазками в трактовке таинственной глубины леса, с корпусным письмом фигуры и ближних планов. В написании лица пятна-мазки становятся мягче, а телесные розоватые тона светов сочетаются с сероватым и коричневатым в тенях. Света голубоватой рубашки подчеркнуты массивными корпусными прописками. Корпусные мазочки передают розоватые цветы узора на синей юбке. Четкие пятна-мазки зеленым и желтым подчеркивают листву березок. Столь же четкие, но более корпусные мазки заметны в камнях и плавающих на воде листьях переднего плана. Мазки-штрихи передают узкие листья осоки. Сочетание серого, желтоватого и коричневатого в камнях скорее связано со стремлением избежать однообразия цвета, чем передать изменение локального тона в зависимости от освещения и рефлексов.

¹ Н. Моргунов, Виктор Васнецов, М., 1940, стр. 24.

Для открытия Исторического музея Васнецову была заказана картина «Каменный век» (1883; илл. 120 и 121). Она оказалась одним из его наиболее удачных произведений и получила почти у всех, кроме консервативных академических кругов, единогласную восторженную оценку¹.

«Каменный век» — одно из первых произведений второй половины XIX века, в котором серьезно поставлена задача восстановления стиля монументальной живописи в русском искусстве. Пространство картины, как это надлежит для фриза, разворачивается не вглубь, а параллельными его поверхности планами. Композиция, в противоположность подготовительным эскизам, производит впечатление большой ясности.

Красочная гамма «Каменного века» очень проста и сдержанна. Нет ни разнообразия ярких красок, ни дробности, нет тонких, мягких переходов, неуместных в монументальной живописи. Холодным тонам светлого облачного неба противопоставлены более темные и теплые коричневатые тона загорелых тел, серых камней, неяркой зелени. В трактовке дальнего берега они переходят в неяркие оранжево-рыжие тона, передающие осеннее убранство природы. Свободная обобщающая трактовка (без выписки деталей) одновременно подчеркивает монументальный характер произведения и подходит для передачи атмосферы эпохи первобытных людей.

Но если стилистически «Каменный век» — подлинно монументальная живопись, то в техническом отношении это совсем не фреска, как его называют многие, в том числе и Стасов. По словам Чистякова, это масляная живопись с добавлением глютена с воском. Картина написана на четырех отдельных холстах, наклеенных на листы цинка, которые потом были вмонтированы в стену Исторического музея. Это дало хорошие результаты для сохранности «Каменного века». Сейчас замечается только незначительное число осыпей. Наклейка холста на цинк оказалась, напротив, малоудовлетворительной. Холст местами отклеился, образовались трещины и осыпи в местах соединений. Васнецов был очень озабочен состоянием своего произведения и просил помочь организовать его реставрацию.

Желание Васнецова смогло быть полностью осуществлено лишь в 1954 году, когда «Каменный век» был реставрирован лучшими современными мастерами — художниками-реставраторами А. Д. Кориным и К. А. Федоровым.

Живописные работы в Абрамцевской церкви явились как бы подготовительными к выполнению грандиозных росписей киевского Владимирского собора.

Условия работы в соборе были очень трудными как по обстановке, так и краткости срока. Васнецов не имел возможности добиться желаемого совершенства, что было настоящей трагедией для художника. Приходилось довольствоваться «приблизительным», избранный стиль требовал скорее работы «от себя», чем с натуры.

Поиски монументального стиля заметны уже в эскизах. Они исполнены на сравнительно грубых холстах, широко, обобщенно, крошечной краской, большими пятнами цвета, с некоторой условностью светотени и плоскостностью. Поверхность эскизов матовая. В больших светлых плоскостях краска местами сглажена мастихином. Ощущение плос-

¹ Материалы о создании и реставрации этого замечательного произведения, собранные автором настоящей работы, были им предоставлены И. Э. Грабарю для публикации произведения Историческим музеем в 1956 г. (И. Грабарь, «Каменный век», монументально-декоративный фриз В. М. Васнецова в Гос. Историческом музее», М., 1956).

костности усиливается тем, что местами остается заметен темный контур рисунка (углем)¹.

Росписи киевского Владимирского собора написаны несколько обобщенно и плоско, с большими четко ограниченными пятнами цвета, с одной стороны, и четкой выпиской орнаментов — с другой, несколько приближаясь к византийским и древнерусским фрескам. Это помогает достигнуть впечатления монументальности и единства с архитектурными формами здания. Некоторая подчеркнутость теней глазных впадин помогает придать выразительность аскетическим лицам. Особенно выразительны лица монументальной Богоматери и Христа в абсиде. Широкое применение золота и серебра также сближает росписи со старинной живописью, хотя в последней обычно металлы применялись в виде фольги, а не порошка.

Поиски техники, соответствующей монументальному стилю, ограничиваются у Васнецова областью масляной живописи, малоподходящей для этой цели. Ей лишь придается матовая поверхность. Росписи Киевского собора написаны непосредственно по штукатурке. Для их сохранности условия в соборе были крайне неблагоприятны: копоть от свечей, большое скопление народа, нерегулярное отопление — все это разрушало росписи. Они сильно пострадали, во многих местах осыпались и потребовали неоднократных реставраций, которые проводились киевскими реставрационными мастерскими.

За время пребывания в Киеве Васнецов пишет несколько портретов. Из картин он создает только «Ивана царевича на сером волке» (ГТГ). Красочные одежды царевича и царевны, а также пейзаж написаны реалистично. Корпусные прописки световых деталей, пролессированный зеленым массивный удар белилами горящего светлячка подчеркивают контраст с мягкостью трактовки лиц. В написании дремучего бора значительную роль играет лессировочная подготовка. В написании одежды царевича и царевны и особенно пейзажа меньше условности и поисков декоративности, чем в некоторых более ранних вещах.

Иллюстрируя лермонтовскую «Песнь о купце Калашникове», Васнецов увлекается личностью Ивана Грозного. Он пишет исторический портрет царя — «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897, ГТГ), который исполнен по коричневой лессировочной подготовке широко и свободно, но тонко, без значительного рельефа, сверху слегка обобщенно светлыми кроющими и темными лессировочными красками исполнен узор одежды и стен: усилению монументально-декоративного впечатления от картины способствуют также слабые тени и сравнительно четкие контуры, придающие произведению некоторую плоскостность. Сильнее подчеркнуты только тени глаз бледного лица (цвета слоновой кости). Выделяются темные нахмуренные брови, усиливающие выразительность «острого» взгляда, подчеркнутого горящим ударом блика. Легкая обобщенность и «граненность» формы соответствуют сухости и худобе Грозного. Картина выдержана в приглушенно-коричневатой гамме. Даже зимний пейзаж в окне написан в молочно-белых и серых тонах без холодно-голубоватых оттенков. Корпусное письмо усиливает исходящий от неба свет, отражающийся в бликах цепи на Грозном, его жезла, вышивки сапог, подчеркнутых корпусными ударами.

¹ Зафиксированный рисунок мелом и углем был отмечен сотрудниками ГЦХРМ и на некоторых картинах на тематику русских сказок, реставрированных в мастерских перед открытием (после Отечественной войны) музея имени В. М. Васнецова.

Стасов считал, что «в истории русской живописи «Богатыри» Васнецова занимают одно из первых мест». Подлинная народность картины делает ее одной из самых любимых и у советского зрителя. Значительного совершенства достигает в ней Васнецов и в техническом отношении. Техника подчинена главному — выражению идеи картины. Как правильно отмечает Н. С. Моргунов, «несмотря на то, что над «Богатырями» Васнецов работал с перерывами свыше двадцати лет, они написаны свежо и непосредственно»¹. Только кое-где в фигурах есть излишняя перегрузка краской. Это неблагоприятно отразилось на сохранности картины. Несоответствие рельефа верхних и нижних слоев вносит сбивчивость в фактуре, указывая на переделки.

Особенно легко скользит кисть по первому плану грубого саржевого холста, подчеркивая типичные для русского пейзажа елочки и сосенки. Свобода крупных мазков, повторные прописки по сырому, несколько красок, одновременно взятых на широкую кисть, усиливают впечатление непосредственности вдохновенно быстрой работы. Эта же свобода письма, отсутствие обычного усиления корпусности к переднему плану помогают привлечь внимание зрителя к главному — трем богатырям. Фигуры написаны тщательнее, четче, чем пейзаж. Рельеф массивной корпусной краски более заметен. Обычный у Васнецова рассеянный свет в данном случае не скрадывает объемности фигур. Света в написании белой лошади, блики на вооружении подчеркнуты очень массивной корпусностью. Васнецову хотелось как можно убедительнее передать мощь и силу богатырей. Более мелкие, но рельефные удары подчеркивают фактуру вооружения, написанного свободно, без сухой детализации. Решительными взмахами мазков-штрихов переданы развевающиеся по ветру гривы. Говоря о пейзаже, многие авторы, например А. К. Лебедев, называют его «степью», тогда как это приднепровская «лесостепь» (виднеются покрытые лесом «киевские высоты»). Как обычно у Васнецова, они не растворяются в синеватой дымке, а замыкают пространство, так же, как массивно, корпусно написанные тяжелые кучевые облака. В монументальности произведения есть что-то от классического горельефа с объемными фигурами, но без пространственной глубины.

«Богатыри» были самым зрелым, но до некоторой степени и завершающим произведением расцвета творчества Васнецова. В последующих картинах он уже не поднялся до совершенства «Трех богатырей». Сказались возраст, усталость от киевских работ, увлечение более условными декоративными задачами, работа без натуры, а главное, вошедшая в привычку, начиная с Киева, «приблизительная» живопись.

Сохранность картин Васнецова средняя. Механический кракелюр (приблизительно 35 % произведений) наряду со случайными повреждениями при хранении до некоторой степени объясняется недостатками конструкции подрамков (сломы по его внутреннему краю). Имеет значение и недостаточная эластичность корпусного красочного слоя, а изредка грунта. Наиболее резко это проявилось в крупных прямых трещинах по очень массивному корпусному письму белой лошади «Богатырей» и в гирляндах кракелюра — в красках неба. Местами это явилось причиной образования мелких осыпей (в «Богатырях» места натяжения от гвоздей). Около 25 % картин имеют кракелюр, вызываемый процессом высыхания масляного красочного слоя, чаще всего при повторных прописках по полусырому. На портрете Е. А. Праховой (музей им. В. М. Васнецова) наблюдается сседание и шелушение красочного слоя (на фоне в синих тонах и узоры вокруг плеч).

¹ Н. С. Моргунов, В. Васнецов, стр. 41.

Осыпи встречаются приблизительно на 25% произведений. Чаще всего они образуются вместе с кракелюром от механических причин и недостаточной эластичности красочного слоя, иногда по надставкам. В эскизе «Витязь» (1883, ГТГ) сломы, осыпки и коробленность явились следствием того, что эскиз написан поверх другого произведения.

ТЕХНИКА В. Д. ПОЛЕНОВА (1844—1927)

Творчество Поленова чрезвычайно разнообразно. Он писал исторические, религиозные и жанровые картины, портреты, пейзажи, театральные декорации. Однако еще в 1876 году он пишет родным из Парижа, что, работая над многими видами живописи, убедился в том, что ему ближе всего «пейзажный, бытовой жанр»¹.

Действительно, в области пейзажа наиболее совершенна и его техника. Другая область, в которой Поленов оказался тоже новатором,— декорационная живопись.

С детства обучаясь у знаменитого педагога П. П. Чистякова, а затем окончив Академию художеств, Поленов усвоил серьезное отношение к технике живописи. Его техника отличается рациональностью. Она основана на оптических расчетах и знании материала; кроме того, он успешно сочетал приемы старых мастеров с новыми достижениями живописи. В области академической, «классической» техники он решительно отбрасывал все, что могло затруднить, замедлить работу или придать условность колориту.

Подобно старым мастерам, он широко применяет лессировки, преимущественно *à la prima*. Академическая темная лессировочная подготовка у него не темнит живописи, так как отсутствует в светлом. Тонкая живопись Поленова легким ясным колоритом, преобладанием лессировок и значительной ролью просвечивающего белого грунта несколько напоминает акварель², хотя в меньшей степени, чем этюды Иванова. Но корпусное письмо у Поленова даже в этюдах играет более значительную роль. Поленов обычно сохраняет классическую градацию толщи красочного слоя в зависимости от силы света. Форма, направление, размер, рельефность или сглаженность его мазков не случайны. Поленов учитывает, что отдельные рельефные корпусные прописки усиливают светосилу мелких световых пятен, но «рытая» поверхность пастозного красочного слоя благодаря бороздкам может ее ослабить. Большие световые пятна Поленов пишет корпусно, сглаживая их мастихином.

Учитывает также Поленов цвет и строение основы: дерева, холста, грунта. Он подчеркивает строение холста, стирая тонкую краску с его выпуклостей или, напротив, скользящей легко кистью только задевает бугорки. Тонко используется просвечивание негрунтованного дерева.

Беспрерывно совершенствуя свои произведения, Поленов работал над некоторыми из них десятки лет, например картина «Грешница». Он очень много тратил времени на многочисленные предварительные эскизы и этюды, чтобы как можно меньше исправлять и дописывать картины. И все же техника картин Поленова сложнее, чем его этюды. В них меньшую роль играет *à la prima*, но в повторных прописках заметен сознательный оптический расчет. Учитывая опасность повторных прописок по полусы-

¹ Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания, 1948.

² Это правильно отмечает О. А. Ляковская в кн.: В. Д. Поленов, М., 1946, стр. 59.

рому, вызывающих пожухание и кракелюр-разрывы, Поленов делает повторные прописки, подобно старым мастерам, по сухому (в том числе лессировки по корпусной подготовке) или по новому методу, который применял и Репин,— по сырому. Поленов учитывает различные результаты этого приема: то частичное смещение верхнего слоя с нижним, то использование легких, преимущественно лессировочных прописок жидкой краской мягкой кистью, не нарушающих нижний слой, проложенный более густой краской.

Из художников, оказавших на него наиболее сильное влияние, Поленов называет А. А. Иванова. Действительно, пейзажные этюды Иванова, с их передачей пленера и своеобразной техникой, нашли продолжателей только в лице Поленова и его ученика Левитана. Влияние А. А. Иванова на Н. Н. Ге не было продолжительным.

В противоположность его предшественникам и многим современникам Поленову чуждо локальное понимание цвета в пленере. Подобно Иванову, он тонко наблюдает различие в цветовых оттенках при солнечном освещении и голубом небе затененной стороны объектов и теней, падающих от одного объекта на другой (Schlagschatten). Учитывает он также направление поверхности, от которого зависят рефлексы голубого неба, с одной стороны, и от освещенной земли, зелени и т. п.— с другой.

Однако, увлекаясь этюдами Иванова, Поленов в противоположность ему использует бумагу и картон очень редко, только в ранний период, и то чаще для эскизов, чем для этюдов.

Этюд «Холмы» (1870, ГТГ), в период академического пенсионерства эскиз «Лето красное пропела» (ГТГ; собр. А. М. Колударова, Москва; дощечка красного дерева), а также первый эскиз к «Грешнице» (1876) исполнены на досках. Остальные эскизы, этюды и картины этого периода написаны Поленовым на холсте. Для мелких изображений-этюдов художник обычно выбирает тонкий холст, для портретов и картин, а изредка и для эскизных набросков — средний холст иногда саржевого плетения.

Почти все этюды двух поездок художника на Балканы написаны на дощечках, иногда красного дерева. Большинство дощечек-этюдов, исполненных в 1876 году, имеет вместо грунта тонкую авторскую окраску жемчужно-серой краской, не скрывающую до конца строение дерева. Во время второй поездки в 1877—1878 годах Поленов пишет без всякой подготовки непосредственно на дереве, вероятно, с предварительной его проклейкой или протиркой маслом.

На дереве без грунта написано большинство этюдов Московского Кремля и некоторые пейзажные этюды этого периода. «Пруд в парке Ольшанка» (1877, ГТГ) написан на дереве с серым грунтом.

Начиная с 80-х годов Поленов пишет на холсте не только картины, но эскизы и этюды. Картины, портреты (в том числе этюды портретного характера) и этюды с относительно более крупными первоплановыми изображениями обычно выполнены на среднезернистом холсте; этюды с мелкими изображениями чаще — на мелком; во время путешествия художника на Восток он иногда применяет саржевый холст.

Грунт холста — обычно нетонированный, фабричный, тонкий, в котором его строение остается заметным под тонким красочным слоем. Очень редко, но встречается и более плотный грунт («Московский дворик», 1878, ГТГ), иногда он имеет своеобразную зернистость (этюды «Женщина в окрестностях Каира», ГТГ; «Бейрут», 1882, ГТГ).

В дальнейшем, при преобладании этюдов на холсте, в виде исключения встречаются этюды на дощечках, в том числе из красного дерева: «Купальня на Клязьме» (1888, ГТГ), два этюда берегов Оки, «Анютины глазки» (ГТГ) и другие; «Жуковка на Клязьме» (1888, ГТГ) — на дощечке с тонким грунтом и клеймом «Müller — Paris». Холст картины «Грешница» (1887, ГРМ) имеет довольно крупную зернистость. Картина «На Тивериадском озере» (1888, ГТГ) написана, наоборот, на сравнительно тонком холсте. В позднейших произведениях все чаще встречается относительно более крупный холст.

Сведений о применявшихся Поленовым маслах и разбавителях нет. Примесь лака встречается редко, в незначительной степени, и обычно не во всех частях картины. Ее можно предположить в более жидком письме картин «Больная» (1886, ГТГ) и «На Тивериадском озере».

Поленов много работал над испытанием красок¹. Полная живописная палитра Поленова была рекомендована Левитаном своим ученикам. В своих воспоминаниях о Левитане Б. Н. Липкин пишет об этой палитре: «Белила цинковые, но Поленов советовал мешать их пополам со свинцовыми, особенно в тех случаях, когда они нужны были как подкладка под лессировки, благодаря более интенсивному и плотному цвету эта смесь делала лессировку более яркой.

Красные: киноварь алая. Краплаки и сурик — только целиком как подкладку для лессировки краплаками, например, в ярких цветах.

Все охры от желтой до темной, как самые прочные краски.

Все кадмии, при условии избегать их смешения с охрами. Индийская желтая.

Из зеленых только изумрудная, зеленая земля и окись хрома, остальные Поленов считал непрочными.

Оксиды зелено-синий и сине-зеленый.

Синие: ультрамарин, кобальт синий и берлинская лазурь в смеси с жженой сиеной, она дает очень красивый прозрачный и глубокий тон для самых темных теней, что способствует усилению контрастных отношений в некоторых случаях. К сожалению, эта смесь, как показали картины Поленова, со временем чернеет.

Фиолетовые: фиолетовый крапак и фиолетовая минеральная.

Коричневые: сиена жженная и натуральная, кассельская, умбра, марсы.

Черные: слоновая кость для светлых, серых тонов и персиковая для лессировок»².

К сожалению, Поленов не избежал применения опасной краски асфальт, написав ею всю глубину затененного пространства в картине «Больная».

Ранние картины Поленова, исполненные в Париже — «Право господина», «Арест графини Дестермон», а также задуманная картина «Заседание Интернационала», — своим содержанием больше говорят о его политических взглядах, чем о живописных достижениях в технике.

По совету А. П. Боголюбова Поленов ближе знакомится с барбизонцами. Он работает вместе с ним и с И. Е. Репиным в Нормандии, в Веле и Этрета.

В отчетном письме в Академию Поленов пишет: «Я учился здесь и старался совершенствоваться в избранном мною искусстве. Занимаясь в особенности выработкой

¹ Его таблицы приобретены Академией художеств СССР от вдовы художника Ф. И. Рерберга вместе с многочисленными таблицами испытаний последнего.

² «И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания», М., 1956, стр. 216—217.

техники, я писал все более этюды с натуры, но в то же время готовил несколько картин»¹.

«Французистость» Поленова, вызвавшая упреки Стасова,—необходимый для художника учебный этап, избавивший Поленова от «открытия новой Америки». Он помог Поленову, прежде всего, овладеть техникой живописи.

Французское влияние заметно в таких этюдах, как «Лошадка», «Рыбачья лодка», «Этрета» (1874, ГТГ). Техника их гораздо выразительнее и индивидуальнее, чем в картинах данного периода. В них ясно видны сознательные поиски наиболее подходящих технических средств для реалистической передачи пленера. Увереннее становится мазок. Он то следует форме (доскам лодки, движению морских волн), то подчеркивает световые пятна камней, то разбивается в пене волн. Массивным пропискам освещенного белого борта лодки противопоставлено тонкое, переходящее в полулессировки письмо коричневых тонов. Типична некоторая сглаженность мазков в светах облаков. Легкость письма и серебристые тона дали говорят о внимательном отношении художника не только к линейной, но и к воздушной перспективе.

Первый эскиз к картине «Христос и грешница» (1876, ГТГ; илл. 124) в чисто живописном отношении — одно из самых блестящих произведений Поленова. Эскиз написан на дереве по светло-серому грунту, определяющему общую тональность; кое-где он едва покрашен.

Пятна и штрихи мазков особенно в написании фигур не крупны, свободны и экспрессивны; они только намечают по-эскизному общие формы. Белые, желтые, красные мазки в одеждах вносят красочность в общий пепельно-серый тон. В трактовке кипарисов направление мазка помогает передать характер дерева и его ствола. Широко использован мастихин, которым слегка сглажено корпусное письмо облаков и особенно освещенная гладкость стен, местами краска счищена. Поленов усиливает светосилу, подчеркивая корпусность в светах, но сглаживая ее в ровной поверхности стен и выделяя рельефными корпусными прописками мелкие света и блики.

Плодотворным для творчества Поленова оказалось изучение пленера. Наблюдения природы в Италии и во Франции помогли художнику передать южное солнце Востока, хотя он еще сам там не был. Освещенная стена по белилам слегка тронута розовым и желтоватым; ее холодные или тепло-серые тени — синеватым и лиловатым. Тепло-зеленому тону светов кипарисов противопоставлены более холодные тени.

По возвращении из-за границы Поленов живет в Москве, в старинном доме графа Олсуфьева на Девичьем поле. Из окон дома открывался прекрасный вид на большой тенистый сад, виднелись дали московской окраины, характерные для типичного русского бытового пейзажа. Техника Поленова к этому времени становится легче, увереннее, разнообразнее. Развивается чувство цвета, позволяющее с исключительной убедительностью и гармонией передавать освещение, воздушную перспективу и различие в оттенках зелени разных пород деревьев, травы и т. п.

«Пруд в парке Ольшанка» (1877, ГТГ, цв. илл. 125) написан на дереве со светло-серым грунтом в общем легко. Полулессировки теней пруда и деревьев контрастируют с корпусным письмом светов облаков и белого дома (слегка сглаженным мастихином), а также отдельными мелкими корпусными прописками в световых деталях травы и листвы.

¹ Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания, 1948, стр. 16.

Белила в светах здания сверху едва заметно подцвечены розоватым и молочным; тени имеют то синеватый и лиловатый, то сероватый и слегка коричневатый оттенки. Зеленъ травы теплее и ярче, несколько более приглушенного цвета листвы, переходящего вдаль в еще более холодные и светлые голубоватые тона.

Увлечение московской стариной и подготовка к картине «Пострижение негодной царевны», не осуществленной в дальнейшем художником, отразились в многочисленных законченных этюдах Московского Кремля. Большинство из них так же, как вторая серия балканских этюдов, исполнено на негрунтованном дереве, которое удачно использовано для передачи дерева в отделке и обстановке интерьеров, в световых полутонах позолоты.

В некоторых этюдах изображение наружного вида здания сочетается с передачей солнечного света, например «Наружный вид теремного дворца» (1884, ГТГ). Относительно широкие прописки, следующие архитектурным формам стен, молочно-белым в светах и различных оттенков голубоватого, сероватого и синеватого в тенях противопоставлены мелким мазочкам тщательно проработанных голубых изразцов и других деталей.

В интерьерах передан проникающий в окна или двери холодный дневной свет. Лессировками ярких чистых тонов по корпусным пропискам белилами исполнены разноцветные огоньки лампад и блики позолоты. В изображении росписи стен тона и очертания смягчены.

Характерные для таланта Поленова портичность и любовь к колориту особенно проявились в написанных им в этот период пейзажах, которые со временем сделались одними из самых любимых картин русской живописи: «Московский дворик» (1878, ГТГ), «Бабушкин сад», «Заросший пруд». Этюды к «Московскому дворику» написаны на сравнительно мелком холсте; сама картина выполнена на среднем холсте с необычно плотным грунтом.

Этюды и картина написаны корпусно. Корпусность усиливается в светах облаков, белого дома и дорожки (в картине — особенно к переднему плану). Массивные корпусные прописки подчеркивают световые детали архитектуры и блики у полов, сглаженные мастихином в светах белых зданий и облаков.

Повторные лессировки использованы главным образом в теневых деталях, кое-где подцвечивая блик купола или придавая молочный оттенок белой стене, и синеватый и лиловатый — теням. Нежная молодая листва написана лессировочной и корпусной краской, свободно и легко, местами едва касаясь бугорков холста и рельефа нижнего слоя. В этюде листва и особенно трава написаны обобщеннее. В картине разнообразие оттенков, не бросаясь в глаза, подчинено общему тону.

В картине «Бабушкин сад» (1878, ГТГ) техника в основном та же, но мазки несколько тщательнее, сильнее приближаются к форме передаваемых ими деталей: листьев, цветов и т. п. Сильнее подчеркнуты объемы и округлость колонн. Поленов писал Крамскому по поводу исполнения картины: «Садик писан прямо с натуры, поэтому вышел немного черен»¹. То, что казалось в картине достаточно светлым, при работе на сильном свете оказалось темным при комнатном освещении. Меньше отступлений и от локального цвета, особенно в написании дома; только тень от фигур на дорожке имеет более холодный серо-зеленоватый оттенок, а в складках платья девушки бледно-розовые оттенки

¹ О. А. Ляскова, В. Д. Поленов, стр. 20.

переходят в более теплые и глубоко розовые. При общей поэтичности всей атмосферы картины это несколько ослабляет ощущение солнечности.

Сложнее, многочисленными корпусными и лессировочными прописками, с меньшей обобщенностью, с большим разнообразием оттенков, особенно в написании травы, исполнен «Заросший пруд» (1879, ГТГ).

Корпусность усиливается в светах по мере приближения к переднему плану: дорожка, мостки, света ствола тополя. Отдельные корпусные прописки подчеркивают световые детали деревьев, травы и цветов. Свободные, нечеткие мазки-пятна, идущие в разных направлениях, передают листву, а извилистые штрихи — траву. Более четкими, строго соответствующими форме мазками-штрихами изображена осока. Ближе к переднему плану мазки-пятна передают круглые листья кувшинок, звездочки ромашки и другие цветы. Корпусные прописки идут по строению дерева освещенных мостков. Спокойная вода прудика написана более тонко, полукорпусно. Свободные, широкие, но малозаметные вертикальные мазки коричневатого-зеленоватого цвета передают отражения деревьев в воде и ее глубину; легким скольжением кисти кроющей краской в горизонтальном направлении по бугоркам холста и нижнего слоя краски написана мелкая ряска, которая дает ощущение горизонтальной глади пруда.

Общий холодный серо-зеленый тон серебристых тополей в глубине светлеет и голубеет, что дает ощущение легкой дымки тумана. Трава написана в целом светлее, теплее и ярче листвы. Она состоит из подчиненных общему тону бесчисленных прописок разнообразнейших оттенков, обогащенных белыми, желтыми и лиловыми пятнышками цветов.

Света написаны теплее теней, они принимают лиловатые и синеватые оттенки в сероватых стволах деревьев и мостках. Этот прием хорошо передает ощущение солнечности.

В ноябре 1881 года Поленов едет на Ближний Восток. Из этого путешествия он привез множество этюдов, большинство которых, даже маленьких размеров, является законченными произведениями. Они написаны на холсте с тонким грунтом. Для пейзажных этюдов и мелких изображений применен мелкий холст, иногда саржевого плетения. Более крупные полуфигуры исполнены на среднем холсте.

В противоположность сдержанной серебристой гамме, которой пользуется Поленов, изображая скромную русскую природу, и сумеречному колориту этюдов Балканской войны большинство этюдов Ближнего Востока отличается большой красочностью в передаче природы знойного юга. По сюжетам и исполнению этюды очень разнообразны.

Резкое сопоставление без нюансировки при обобщенности трактовки свето-цветовых пятен несколько декоративного плана можно отметить в таких этюдах, как «Могила Мариетт а всаду Булакского музея», «Улица в старом Каире», «Аллея сфинксов между Карнаком и Люксором» (1881, ГТГ).

Легко, тонко, но кроюще и без резких контрастов, уверенными, мелкими, идущими по форме мазочками исполнена небольшая по масштабу, широкая, как бы растворяющаяся в свете панорама Нила с его гористыми берегами — «Первые Нильские пороги», «Нил у скал Гебель-шейх-Харди» и «У Фиванского хребта» (1881, ГТГ). Корпусные прописки чуть усиливаются в освещенных белых домиках, скалах, прибрежном песке. Палевые или розоватые от заката скалы с голубоватыми, иногда лиловатыми тенями и темная зелень деревьев растворяются вдаль в серебристой дымке, превращающей зеленый цвет в серо-голубой. Отражаясь в широкой глади Нила, тона несколько утемняются, теряя свою красочность.

Несколько более массивными прописками подчеркнуты слегка желтоватые и розоватые света снега на горе Хермон — «Гора Хермон с Фавора» и «У подножия горы Хермон» (1882, ГТГ). Вверху этюда они противопоставлены голубоватым и лиловатым теням и синеватым тонам скал и растительности его нижней части. Даль написана легко и мягко, без четких контуров, малозаметными идущими по форме мазками; в написании переднего плана уверенные мазки, наоборот, становятся четче.

Нюансировка сине-серых, зеленоватых и голубоватых тонов, форма и направление мазков (особенно в повторных прописках) используются для передачи моря или Генисаретского озера (илл. 130).

В передаче рефлексов Поленов ближе к А. А. Иванову, чем к импрессионистам. Нигде не утрируя, он очень тонко подмечает и передает рефлексы. Особенно характерны рефлексы в тенях белых зданий, от синего неба зелени деревьев и золотистой почвы.

Большим разнообразием оттенков отличается этюд «Колодец девиц Марии близ Каира» (1881, ГТГ). Мелкий холст с тонким грунтом проглядывает между мазками, а легкие повторные прописки, сходя на нет, лишь задевают бугорки холста. Свет от заходящего солнца передан оранжевыми прописками на стволах деревьев и розовым с желтым на камнях и стенах. Тени по светло-коричневатому тону пройдены серыми, лиловыми, розовыми и зеленоватыми прописками, кое-где слегка тронутыми оранжевыми рефlekсами. На стволах деревьев зеленые рефлексы сильнее. Перистые листья выделяются четким силуэтом на фоне вечернего неба. У горизонта оно переходит из голубого в лимонно-желтое. Все разнообразие цветовых оттенков находится в гармонии и применено художником с большим чувством меры.

Желание Поленова убедительно передать золотистые тона старого мрамора заставило его отказаться в «Портике кариатид Эрехтейона» от голубоватых теней, что ослабило ощущение солнца. В полутонах интерьеров значительную роль играет коричневая лессировочная подготовка. Она выполняет несколько живописных задач: оставленная в нетронутом виде полустертая для осветления с бугорков холста или утененная лессировками в более глубоких тонах, например «Церковь св. Елены», придел храма гроба господня (1882, ГТГ) и «Храм гроба господня», внутренний вид (1882, ГТГ). В полутонах кисть кое-где едва скользит по бугоркам холста, оставляя просветы грунта («На хорах храма Софии в Константинополе», 1882, ГТГ). Света пролетов окон, дверей и отверстия пещер, блики позолоты, пламя свечей подчеркнуты корпусными прописками, для передачи огня разноцветных лампад, пройдены цветными лессировками.

После возвращения в Россию в 1886 году Поленов пишет картину «Больная» (1886, ГТГ; илл. 126 и 127). Сопоставление света лампы с золотистым мраком комнаты и едва брезжущим голубоватым светом раннего утра помогает передать общее тяжелое настроение картины. Написав лицо больной в полумраке, художник избежал неприятного натуралистического изображения тяжело больного человека. Интересно отметить, что прозрачность полумрака вызвала почти единственную в практике художника технологическую неудачу. Поленов использовал для этого наиболее подходящую в оптическом отношении, самую прозрачную из коричневых красок — асфальт. Ее применение вызвало не только разрывы кракелюра (к счастью, не очень значительные), но и общее потемнение картины. Это особенно заметно при сравнении картины с эскизом (1886, ГТГ), где прозрачность достигнута применением лессировок, а не применением асфальта.

Эскиз и картина написаны широко, но мягко, крупными, нечеткими мазками, идущими в основном по форме. С прозрачно теплым коричневым тоном большой картины контрастирует зажженная лампа под зеленым абажуром и небольшое пространство около кровати, освещенное ею. Падающий из-под абажура теплый зеленый свет дает большое разнообразие розоватых, палевых, зеленоватых и голубоватых оттенков в светах рубашки больной и наволочки подушки. С большим совершенством обычным приемом лессировок по жидкой и слегка сглаженной белильной подготовке передано впечатление излучаемого лампой света. Прозрачность, «эмалевость» красок местами, видимо, усилена примесью лака. Широко применены и лессировки по корпусной подготовке. Рельефные корпусные прописки подчеркивают света складок на белой рубашке, белье, одеяле, а рельеф корпусных прописок четок.

Поездка на Восток была осуществлена в значительной степени для выполнения задуманной картины «Христос и грешница». Общая концепция картины была уже ясна в эскизе 1876 года, но художник продолжал работать над рисунками, эскизами и этюдами к ней. Для изображения Христа Поленову позировал И. И. Левитан. Этюды, по словам Лясковской, он писал «обычно в меньшем размере, чем натура, *à la prima* — кистью, без прорисовки углем»¹.

Картина (1887, ГРМ; илл. 128 и 129) исполнена на сравнительно грубом холсте, в основном кроюще. Массивная корпусность в светах плоскости стен зданий слегка сглажена мастихином. Местами тени темных тонов написаны корпусно; это, вероятно, вызвано правками, неизбежными в таком крупном и сложном произведении. Благодаря тому что художник провел большую подготовительную работу, повторные прописки по подмалевку являются в основном нормальной завершающей стадией работы ее с учетом оптических и технических возможностей. Это или лессировки, местами стерты с бугорков холста, или массивные корпусные прописки светов. Применены также мазки не смешанными друг с другом двумя красками или легкие прописки, едва задевающие бугорки холста, иногда с просветами грунта, подмалевка или рельефа. Вместе с известной свободой мазка все эти приемы придают технике живописи картины легкость и непосредственность.

Теплые палевые и розоватые света противопоставлены холодным голубоватым и лиловатым теням. Для передачи дали краски постепенно смягчаются, более темные цвета принимают дымчато-серые и синеватые оттенки.

Все это повышает живописные качества картины, но принципиальной разницы в трактовке главного и второстепенного нет. Техника недостаточно выразительна. Благодаря этому недостаточно доходит сложное драматическое содержание картины, утрачена сила впечатления от слов Христа.

Картина «На Тивериадском озере» (1883, ГТГ) написана на сравнительно мелком холсте, скорее тонко и довольно жидко, местами, возможно, с примесью лака. В тенях применены массивные лессировки и полулессировки. Повторные прописки, корпусные, лессировочные и полукроющие, очень легки и сходят на нет, задевают лишь бугорки холста. Корпусность усиливается в светах белой одежды Христа, но рельеф корпусных прописок смягчен и местами слегка сглажен. Лицо Христа исполнено мелкими, но довольно четкими мазочками, позволяющими придать его взгляду задумчивость. Пей-

¹ О. А. Лясковская, В. Д. Поленов, стр. 28.

заж написан более крупными четкими мазками-пятнами тонкой краски. С обычной для Поленова любовью применено разнообразие тонов и пленера.

Поздние пейзажи, главным образом Бехова и других мест на Оке, близ усадьбы, где последние годы жил Поленов, написаны на более грубом холсте («Летний пейзаж», ГТГ). Максимальная корпусность светов облаков чуть сглажена. Нечеткость очертаний и легкая подцветка белил последующими розоватыми, лиловатыми и голубоватыми лессировками придают облакам легкость; нечеткие мазки не везде следуют их форме, не подчеркивая ее. Пятна-мазки разных оттенков от желтого до темно- и изумрудно-зеленого передают листву. В трактовке реки преобладают мазки горизонтального направления, кое-где перебиваемого вертикальным.

В противоположность ранним этюдам, преимущественно корпусно и более свободно написаны этюды и эскизы серии произведений из жизни Христа.

Поленов очень осторожно применял краски, производя их проверку: исключение, как мы говорили, представляет только применение асфальта в картине «Болезнь». Пользуясь тонким красочным слоем и грунтом, живописью *à la prima* (особенно в этюдах) и технически трудными, но безопасными прописками по сырому, художник обеспечил своим картинам хорошую сохранность. Многолетняя предварительная работа на других холстах — «Грешница» (1876—1888), «Среди учителей» (1884—1895) — позволила Поленову вносить в свои картины сравнительно мало дальнейших правок. Изменение формата — надставка или загиб холста — встречается также очень редко, около 2—3% произведений, включая загнутый край этюда «Дворика».

Около 40% произведений Поленова не имеют никаких повреждений. Удачным следует считать применение для этюдов дощечек. Обычный кракелюр и кракелюр от пересыхания или недостаточной эластичности грунта встречаются крайне редко (около 2%, в том числе «Московский дворик»). Около 10% кракелюра в одном случае с шелушением красочного слоя вызвано механическими причинами. Несколько реже, около 8%, встречается кракелюр, вызванный процессом высыхания масляного красочного слоя, в одном случае можно отметить сседание красочного слоя. В картине «Болезнь» кракелюр-разрывы и потемнение, как было указано выше, вызваны применением краски асфальт.

Мелкие, незначительные осыпи от недостаточной связи краски с грунтом, возможно под влиянием легких травм, встречаются реже, около 10%. Отслоение и осыпи верхнего слоя краски от нижнего не имеются. Изредка можно отметить пожелтение. Других видов повреждений от повторных прописок не заметно. Редко встречаются трещины в дощечках и только в одном случае расслоение ее. Этюды, написанные на кусочках холста без подрамка, естественно, имеют проколы по углам от кнопок; отсутствие кромки потребовало дублировки.

Встречаются отдельные случайные повреждения: например, сбины, взбугривание от отсыревания, прожженная насквозь круглая дырка в одном из написанных на дощечках балканских этюдов; интересно отметить, что живопись вокруг пораженного места пострадала очень мало.

В целом техника Поленова восхищает тонкостью, легкостью, изяществом, совершенством живописных приемов, которыми художник достигает передачи нюансов колорита.

Может быть, только для глубокого и сложного драматического содержания «Грешницы» она оказалась недостаточно выразительной. Совершенство техники Поленова

благотворно сказалось на его педагогической деятельности. И. И. Левитан, несомненно, во многом опередил Поленова и в смысле техники живописи, но Поленов помог ему, как и многим другим художникам, овладеть техническим мастерством живописи и технологией красок.

ТЕХНИКА И. И. ЛЕВИТАНА (1861—1900)

Левитан вошел в историю русского пейзажа как художник-поэт разнообразных оттенков красоты русской природы, которую он так тонко чувствовал. В одном из писем А. П. Чехову он жалуется на свое бессилие в достижении идеала пейзажиста¹. «Изошрить свою психику до того, чтобы слышать «трав прозябание», какое это великое счастье!»²,— пишет он в другом письме. Учитель Левитана, художник Саврасов, в картине «Грачи прилетели» показал всю тонкость и глубину любви к простой русской природе. У Саврасова Левитан учился умению выразить красками интимную красоту и поэтичность русского пейзажа, ставшего основным жанром его творчества.

Передать атмосферу природы, ее настроение, а отнюдь не натуралистические детали — эти задачи в значительной степени определили колорит и технику Левитана.

Художественное наследие Левитана доказывает его длительную работу над картинами; многочисленные предварительные этюды и эскизы, например к картине «Весна. Большая вода», говорят о поисках наилучшей композиции, гармонии, убедительности и правильности отношений колорита. «Дать на выставку недоговоренные картины,— кроме того, что это и для выставки не клад,— составляет для меня страдание, тем более, что мотивы мне очень дороги, и я доставил бы себе много тяжелых минут, если бы послал их»³,— пишет Левитан Дягилеву.

Левитан годами «выдерживает» свои картины, для того чтобы они, по его выражению, «дозрели». Между началом и завершением картины проходило иногда несколько лет.

В. К. Бялыницкий-Бируля вспоминает о своем посещении мастерской художника и о том, как Левитан неожиданно стал тереть стеклянной бумагой небо одного из своих пейзажей. На выраженное посетителями удивление он сказал: «Видите ли, нужно иногда забывать о написанном, чтобы после еще раз посмотреть по-новому. И сразу станет видно, как многое еще не сделано, как упорно и много еще надо работать над картиной. Я сейчас снимаю лишнее, именно то, что заставляет кричать картину»⁴.

Частично благодаря подобным счисткам правки Левитана обычно малозаметны, органически сливаясь с целым. Лишь в редких случаях рельеф нижнего слоя противоречит верхнему, нарушая логичность фактуры отдельных мест. Левитан показал художнику Бакшееву два полотна, на которых «был изображен один и тот же пейзаж с одной и той же точки зрения. Работая над ними одновременно, художник все удавшееся на одном полотне переносил на другое: этот метод работы позволял ему бесконечно совершенствовать свою работу, не теряя ни одной из своих творческих находок»⁵.

¹ «И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания», М., 1956, стр. 30.

² Там же, стр. 65.

³ Там же, стр. 107.

⁴ Там же, стр. 201.

⁵ Там же, стр. 144—145.

Позднейшие повторные прописки по сухому у Левитана не просто «правка», а индивидуальный метод работы. Он учитывает оптические результаты повторных прописок по сухому и их влияние на фактуру. Это помогает достигнуть впечатления целостности, органичности, единства живописи. Несмотря на длительность работы, в картинах сохраняется свобода и выразительность мазка, ощущение подлинного творческого вдохновения, а не «замученности». Левитан в высокой степени обладал счастливым свойством, которого не хватало, в частности, А. Иванову,— умением «скрыть работу».

Технические приемы Левитана очень разнообразны. Даже с преобладанием корпусности он широко использует оптические возможности лессировок по различной подготовке. Его мазок, несмотря на свободу и обобщенность, своим характером и направлением не нарушает, а выявляет основные формы и материал, никогда не выписывает, а только подчеркивает детали.

Допуская быстроту работы в этюдах, Левитан считал, что их лучше всего писать небольших размеров (например, этюд для «Владимирки»), но по-настоящему серьезно почувствовать, что видишь¹. Однако в отдельных случаях Левитан пишет с натуры этюды большого масштаба. Работая над этюдом к картине «Над вечным покоем», он возил с собой большой холст. Работая на солнце, для устранения теплых рефлексв зонта Левитан подсинивал его.

К рисунку Левитан относился с большой строгостью, добиваясь точности формы, правильности перспективы, верности пространственного решения в линейном отношении. В ряде этюдов Левитана под краской заметен рисунок карандашом, например «Улица в Ялте», «Ветреный день» (ГТГ), или тушью пером — «Дорога в лесу» (ГТГ) и этюд верховья Москвы-реки, упоминаемый в воспоминаниях В. И. Соколова².

Работая более двадцати лет над «Явлением Христа народу», Александр Иванов открыл пленер. После него Поленов и Левитан явились теми художниками, которые с большим талантом работали в русской пейзажной живописи над пленером, параллельно с поисками французских художников в этой области, но совершенно отлично от барбизонцев и импрессионистов. Левитан, быть может, не без влияния В. Д. Поленова справедливо оценил большое значение А. Иванова.

Идя дальше по пути, намеченному А. А. Ивановым и В. Д. Поленовым, Левитан достигает поразительной точности в передаче световых и цветовых отношений в пространстве при определенном освещении. Он понимает, что светосилу увеличивают не «пупыри» (выражение Левитана) корпусной краски, а правильность соотношений, отдельные выпуклые прописки в мелких светах, не «рытая», а сглаженная поверхность корпусной краски в более крупных световых поверхностях.

Левитан исключительно правдиво передавал общую светосилу пейзажа при определенном освещении³. В своих воспоминаниях о Левитане художник Крылов приводит для пояснения термина «светосила» своеобразный «камертон» — зажженную спичку. Ее пламя кажется темнее освещенной ярким дневным солнцем белой стены и светлее любого

¹ См. «И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания», стр. 220.

² Там же, стр. 183—194.

³ В этом отношении очень характерны два этюда «Близ Бордигеры» (1890, ГТГ): пастелью и маслом. Они изображают один и тот же мотив в пасмурный день, но в пастели более светлый.

предмета или неба в сумерках¹. Левитан, по воспоминаниям современников, вообще не пренебрегал никакими средствами для проверки правильности градации света, пользуясь с этой целью даже фотографией, но только как подсобным средством, а не как методом работы, как, например, И. И. Шишкин, учивший и работавший сам по фотографии.

С неменьшим вниманием Левитан относился к передаче изменений света и цвета в зависимости от расстояния — воздушной перспективы. Он тонко передавал изменения цвета в зависимости от окраски световых лучей в разное время дня, рефлексов неба и окружающих предметов и т. п.

Левитан углубляет эмоциональность пейзажа, его лирическое настроение, и в этом его отличие от А. А. Иванова, от французских живописцев, которым такое «чувствование» пейзажа малосвойственно. Выбором мотива, колоритом и всей техникой Левитан подчеркивает в каждом произведении специфические особенности именно русского пейзажа.

Почти все картины Левитана написаны на среднезернистом холсте. Перехода к более крупному холсту, столь типичному для конца XIX — начала XX века, у Левитана почти незаметно. Исключение составляют лишь очень немногие вещи, например «Овраг» (1898, ГТГ). «Березовая роща» (1883—1889, ГТГ) исполнена на бумаге, которая являлась обычной основой его этюдов. Цвет бумаги (иногда карточный) белый, иногда охристого тона. Перед работой Левитан обычно проклеивал ее желатином². В настоящее время такие вещи наклеены на холст или картон. Реже применял Левитан картон, иногда и с серым (возможно, авторским) грунтом — «Серый день. Болото» (1898, ГТГ).

Атрибуция написанного на картоне с фабричным торцованным грунтом «Болота» (ГТГ) сомнительна.

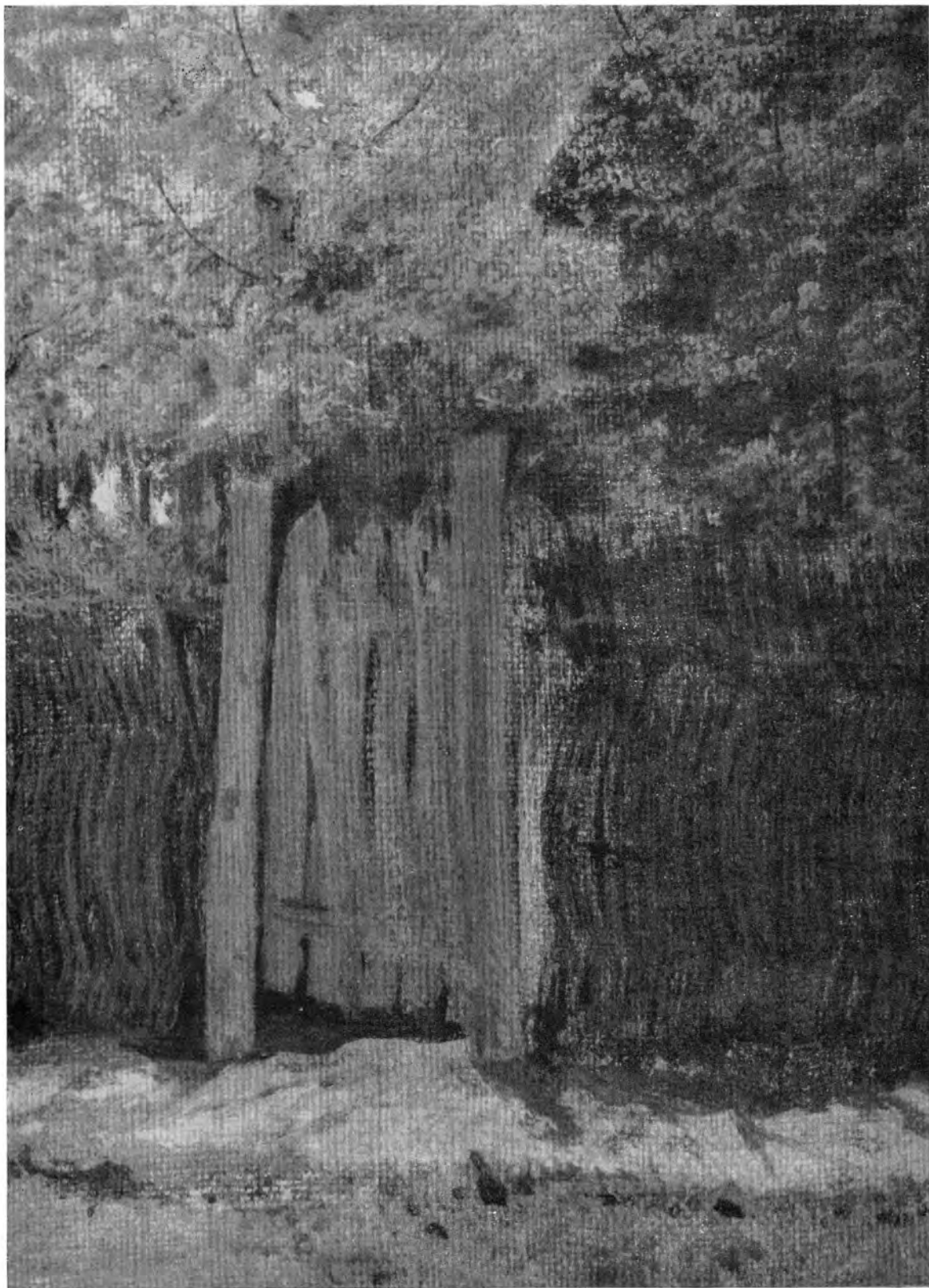
Левитан реже применяет дощечки для этюдов, иногда совсем без грунта, например этюд «Вечер. Золотой плес» (ГТГ). Этюдов, исполненных на холсте, вдвое меньше, чем на бумаге. Холст обычно мелкий, на нем написаны не только маленькие этюды, но и некоторые более крупные картины — натюрморт, «Лесные фиалки и незабудки» (1899, ГТГ), «Берег Средиземного моря» (1890, ГТГ). Очень немного этюдов исполнено на среднем холсте. Изредка Левитан применяет типичный для его учителя Polenova мелкий саржевый холст, например «Серый день. Лес над рекой» (ГТГ).

Грунт холстов Левитана фабричный, средней толщи, но изредка и плотный, скрывающий строение холста («Вечерний звон», 1892, ГТГ), иногда недостаточно эластичный, например «Золотая осень» (1895, ГТГ). Относительная плотность грунта произведений Левитана делает его менее эластичным и, естественно, более чувствительным к механическим воздействиям. Иногда грунт не дает достаточной связи с краской.

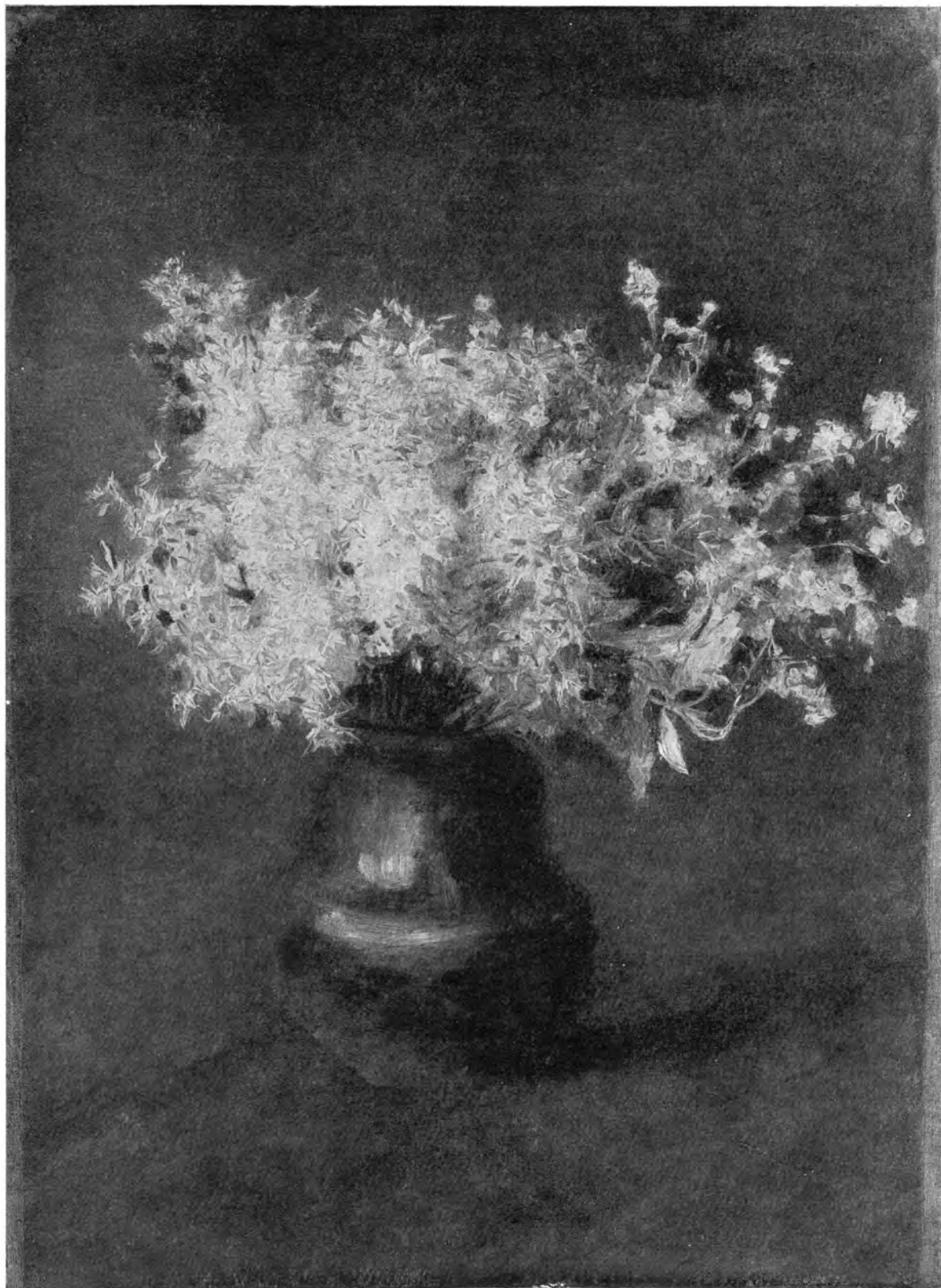
В ряде случаев Левитан использует в качестве основы свои произведения, показавшиеся ему малоудачными. Это также является причиной образования осыпей и нарушает логичность фактуры рельефа, например «Волга» (собр. Лебедевой), «Одуванчики», «Баржа на Волге» (собр. Гельцер) и др. Иногда Левитан, записывая старые произведения, использует тональность отдельных ее частей. Б. Н. Липкин в своих воспоминаниях пишет, что картина «Ручей в лесу» исполнена «на затертом нарочно или

¹ См. «Творчество», 1938, № 5, стр. 19.

² Сергей Глаголь и Игорь Грабарь, И. И. Левитан, стр. 40.



131. И. И. Левитан. Первая зелень. Май. Деталь. 1888



132. И. И. Левитан. Лесные фиалки и незабудки

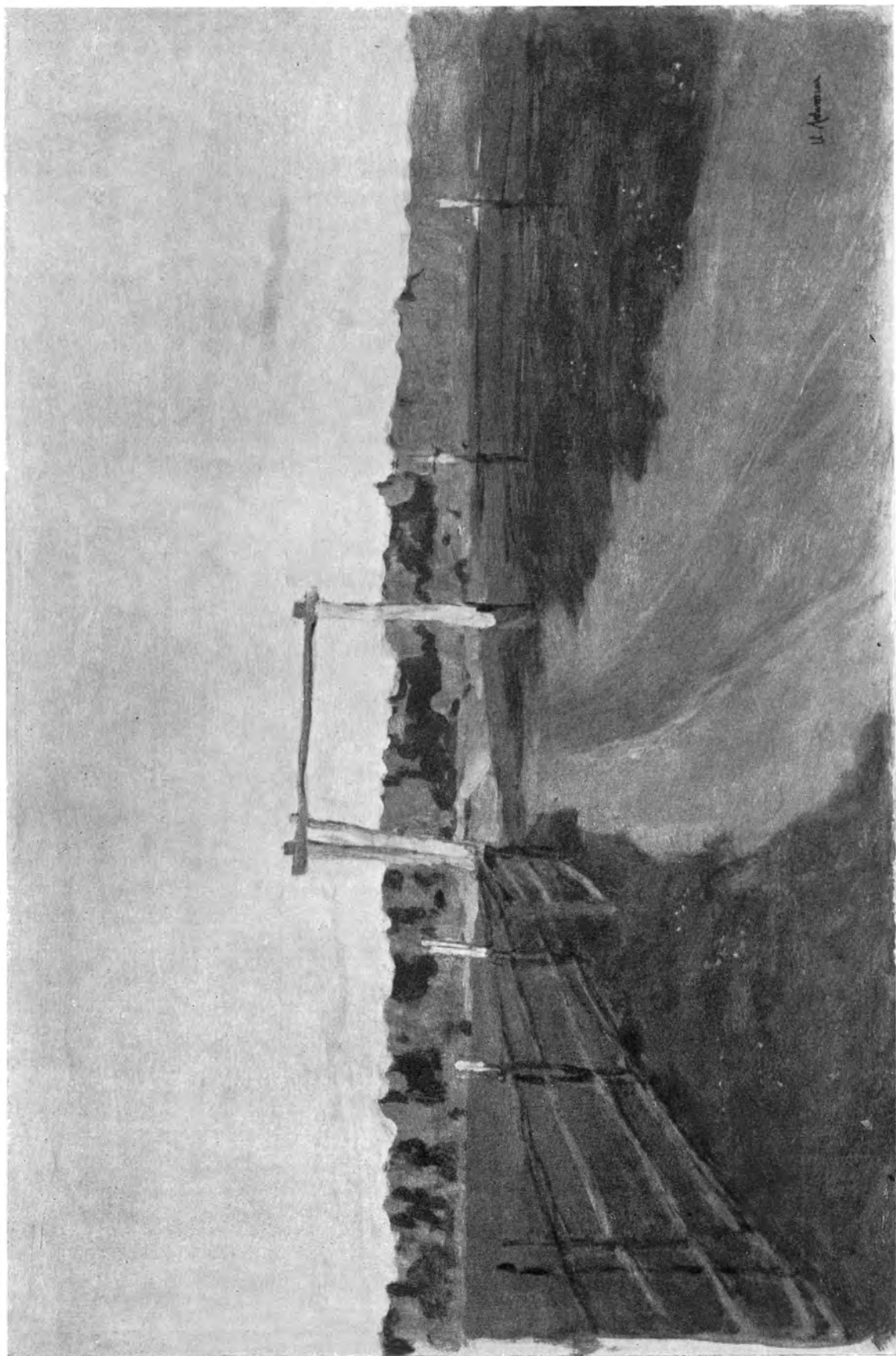


133. И. И. Левитан. Березовая роща. Деталь, 1885—1889

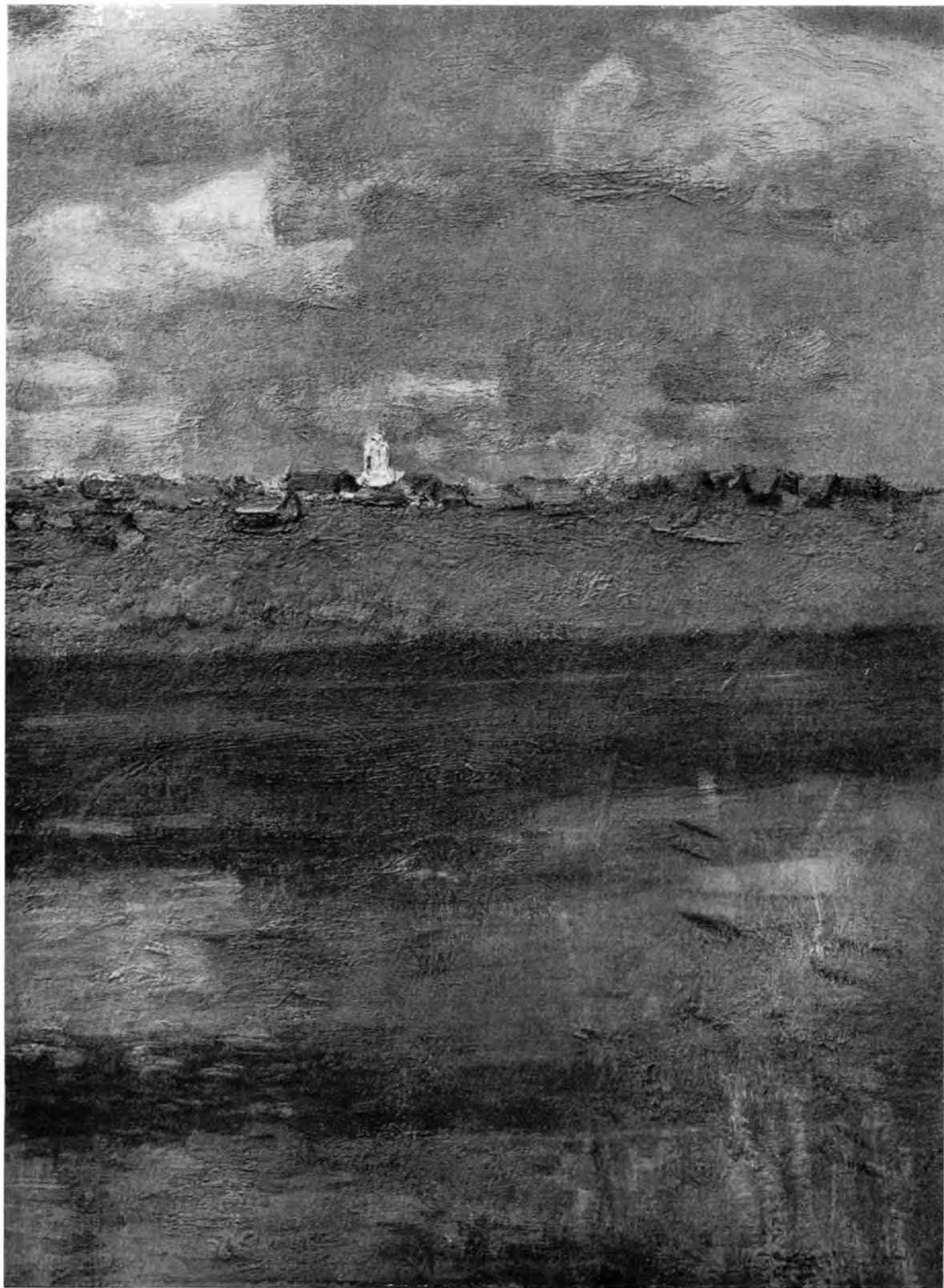


134. И. И. Левитан. Март. Деталь. 1895

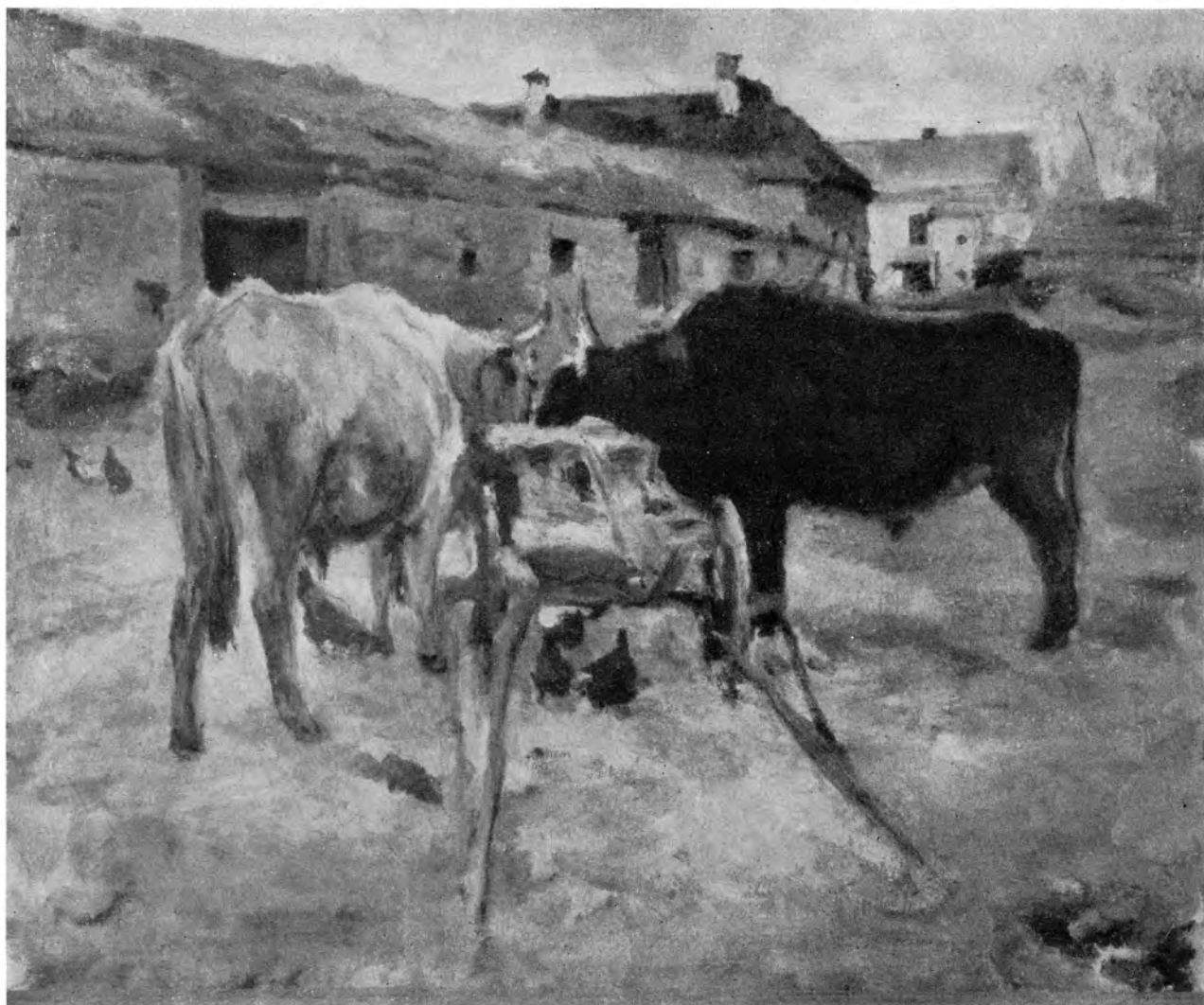




136. И. И. Левитан. Летний вечер. Околица. 1900



137. И. И. Левитан. Озеро. Деталь. 1900





139. В. А. Серов. Зима. Абрамцево. Этюд



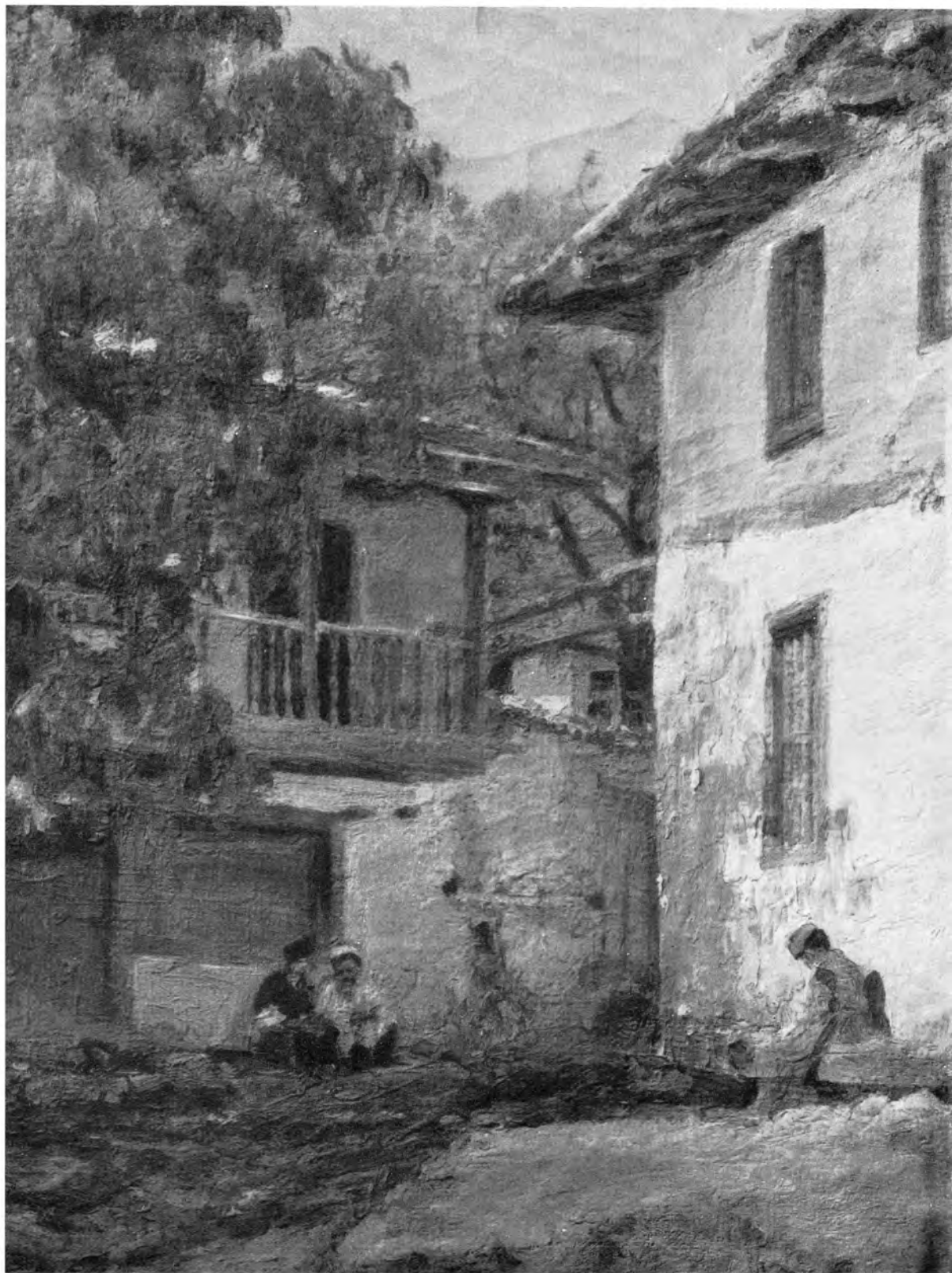
140. В. А. Серов. Заросший пруд. Домотканово. Деталь. 1888



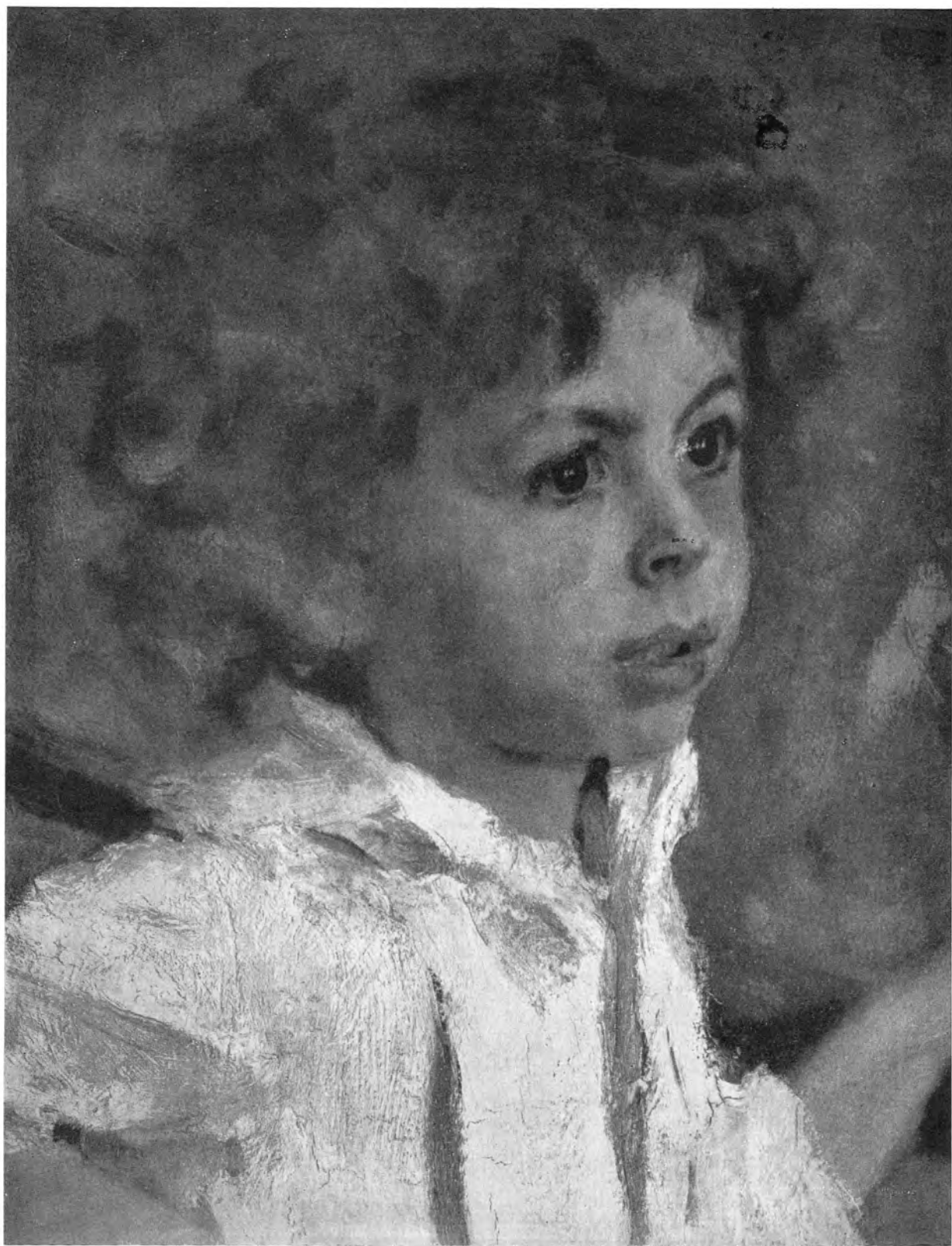
141. В. А. Серов. Девочка с персиками. 1888



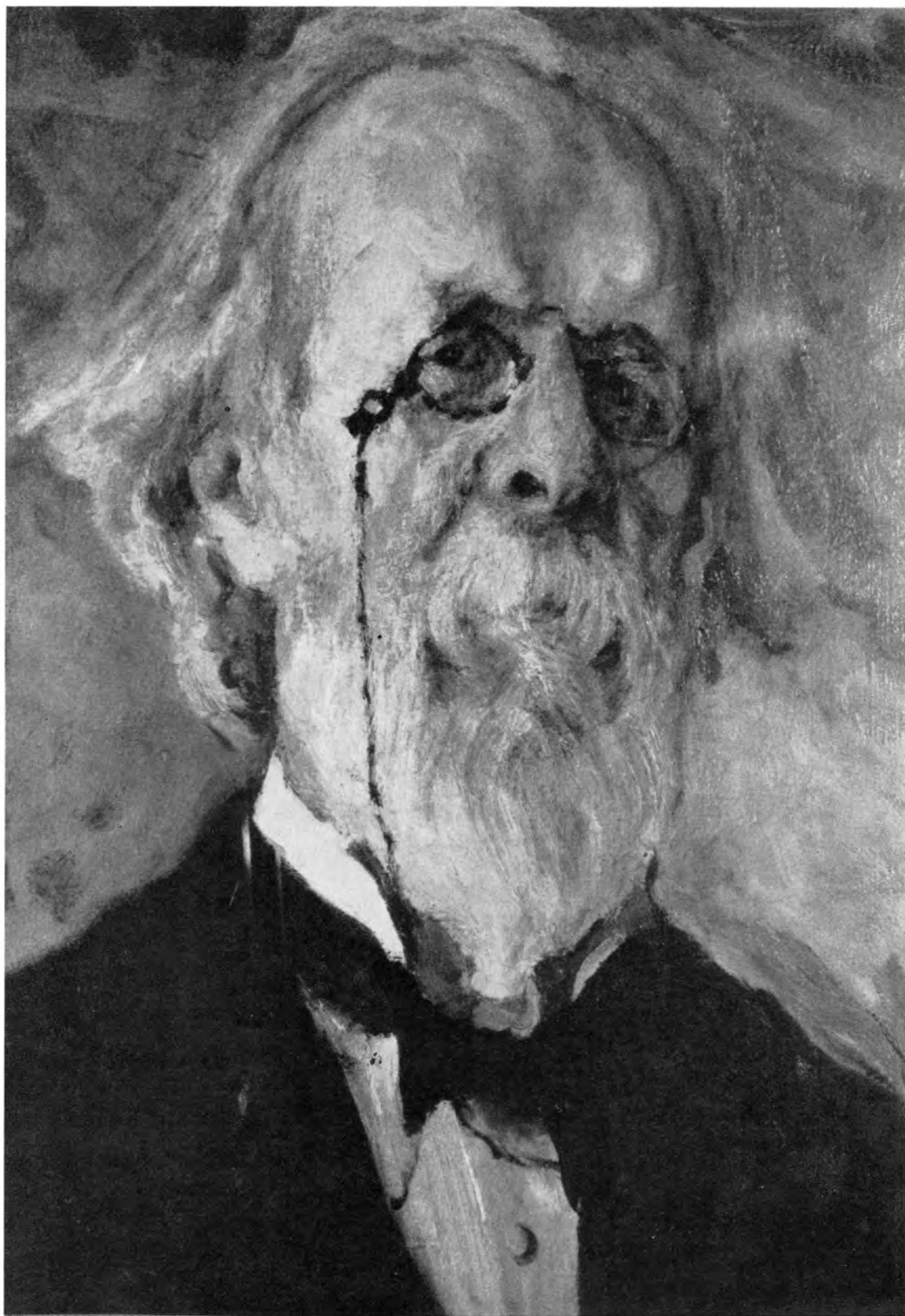
142. В. А. Серов. У окна. Портрет О. Ф. Трубикиной. 1887



143. В. А. Серов. Татарская деревня в Крыму. Деталь, 1893



144. В. А. Серов. Портрет Мики Морозова. Деталь



145. В. А. Серов. Портрет Д. В. Стасова. Деталь. 1900



146. В. А. Серов. Погосание белья. 1898

смытом холсте, который местами просвечивал, краска лежала отдельными мазками, не сливающимися между собой»¹.

Совершенно нецелесообразен изредка применяемый Левитаном прием проклейки и грунтовки прокрашивания оборота картин. Б. Н. Липкин упоминает, что это было сделано с потемневшим этюдом азалий.

Судя по тому, что Левитан рекомендует ученикам «палитру» Поленова, можно предположить, что он сам ею пользовался. В живописи Левитана почти не встречается глубоких прозрачных коричневатых тонов, что делало для него ненужным применение асфальта.

Изредка встречающиеся у Левитана повреждения, связанные с процессом высыхания красочного слоя, вызываются не столько избытком масла, сколько повторными прописками по полусырому или определенными пигментами. Редко встречается примесь к краске лака, например «Вечер на Волге» (1886—1887), лишь в отдельных прописках (ранние этюды «Последний снег», ГТГ; «Первая зелень. Май», ГТГ; «Березовая роща», ГТГ).

Наряду с масляной живописью Левитан широко пользовался акварелью и особенно пастелью, главным образом в начале 90-х годов, в технике которой достиг исключительного мастерства.

Наиболее ранние вещи Левитана, в которых еще заметно влияние его учителей Перова и Саврасова, написаны с типичным для живописи 60-х и 70-х годов отсутствием разнообразия технических приемов: плотно, более или менее корпусно и кроюще как в светах, так и в тенях. В картине «Осенний день. Сокольники» (1879, ГТГ) появляется некоторая свобода мазка, которая была встречена неодобрительно не только учителями Левитана, но и «передвижниками», считавшими этот прием «этюдностью» и «незаконченностью». Поэтому они неохотно принимали картины Левитана на свои выставки. Однако в этой ранней вещи, обратившей на себя внимание П. М. Третьякова, Левитан сумел при помощи нечеткости контуров передать атмосферу сырого, туманного дня. Это вместе с приглушенностью красок создало столь типичную для Левитана эмоциональность пейзажа, настроения, передавая производимое им впечатление грусти. В манере передать точным мазком корпусной краски неровность коры дерева и характер ее листвы сказалось влияние Шишкина, главным образом в пейзаже «Дуб» (1880, ГТГ). Этот прием для Левитана является исключением.

В техническом отношении Левитан многому научился у Поленова, который в 1881 году сменил Саврасова в качестве преподавателя Училища живописи. Защищая своего ученика от нападок в отношении техники, Поленов в то же время приучает его к некропному, точному мазку и большей легкости, прозрачности живописи, разнообразию технических приемов, сопоставлению корпусных прописок светов с тонкими лессировками à la prima, иногда в виде оставляемой в теневых полутонах тонкой лессировочной подготовки.

В исполненном тонко и жидко этюде «Последний снег» (1884, ГТГ) в полутонах снега грунт едва прокрашен. Большую роль играет очень тонкая и поэтому светлая лессировочная подготовка в этюде «Весной в лесу» (1882, ГТГ), по которой светлые кроющие и темные лессировочные штрихи передают стволы и ветки деревьев, корпусные прописки — пятна просветов неба; мельчайшие нечеткие мазочки — «пух» цветущей вербы и едва распускающейся зелени, более четкие штрихи — траву. Серо-коричневатый

¹ «И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания», стр. 219.

тон обнаженных деревьев еще несколько однообразен. Красочнее, при том же широком использовании лессировочной подготовки, местами полустертой с бугорков холста, исполнен этюд «Первая зелень. Май». Благодаря красочности мелких корпусных прописок освещенной молодой зелени в этюде прекрасно передана атмосфера солнечности, радостного настроения ранней русской весны.

Яркие краски Крыма сближают Левитана с одной из особенностей живописи его учителя Поленова — красочностью, богатством оттенков в передаче сложных взаимоотношений света и цвета в пленере при разнообразных рефlekсах неба и различных предметов между собой: деревьев, травы, почвы, зданий, откосов скал и пр.

Свободно, почти акварельным методом, но очень тонко, лессировками в тенях, с незакрашенной желтоватой бумагой в световых полутонах написаны крымские этюды — «Вид под Ялтой», «Улица в Ялте» (1886, ГТГ). Кроющие краски применены только в ярко-голубом небе, легких облачках и кое-где в светах. Тени приобрели голубоватые и лиловые оттенки и золотистые рефlekсы. Но Крым, поразивший Левитана своей красочностью, все же чужд художнику. Его тянет в любимую среднюю полосу России, природу которой он так глубоко и тонко чувствовал. Интересно отметить в то же время, что Волга, которая не произвела впечатления на Левитана в первую его поездку, потом творчески захватила его. По этюдам, выполненным во время пребывания на Волге, он создал много своих лучших картин.

Техника Левитана приобретает все больше свободы и обобщенности. Этому способствует его работа, по инициативе В. Д. Поленова, над театральными декорациями, например «Подводное царство» для оперы «Садко». Его мазок, сохраняя точность, становится свободнее, крупнее, четче. Даже в мелких этюдах на бумаге («Серый день», 1888, ГТГ; «На Волге», ГТГ) или на дереве (этюд «Вечер. Золотой плес», ГТГ) господствует корпусное письмо, отличающееся в картинах большим разнообразием. Иногда оно жидкое, с примесью лака, например «Вечер на Волге», или густое, массивное, или рельефное, оно то плотное, то тонкое или сглажено, или счищено мастихином. В отдельных местах корпусность сменяется лессировками и полулессировками, но их меньше, чем в предыдущий период. Очень характерна в этом отношении написанная в 1888 году по этюду этого же года картина «Первая зелень. Май» (ГТГ; илл. 131). Лессировки *à la prima* и незакрашенная лессировочная подготовка сохранились лишь кое-где в теневых полутонах дома и плетня. Корпусные мазочки листвы и светов дорожки стали массивнее, рельефнее. Лессировки по корпусной подготовке подчеркивают рельеф нижнего слоя. Живопись стала многослойнее, плотнее. Тонкими, но кроющими повторными прописками сильнее подчеркнуты синеватые и зеленые рефlekсы. Богатство оттенков и усиление фактурного рельефа в светах усиливают впечатление солнечности.

В довольно густой корпусности написан даже полутемный интерьер «Петропавловская крепость в Плесе» (1888, ГТГ). Корпусные прописки хорошо передают света, но отсутствие лессировок затрудняет передачу глубины затененного пространства, а отчасти и материал позолоты, так удававшиеся в подобных интерьерах Поленову.

Картина «Вечер на Волге» (1886—1888, ГТГ) написана в тонкой и жидкой корпусности. В несколько более массивной корпусности исполнен «Вечер. Золотой плес» (1889, ГТГ). В первой картине примесь к краскам лака придает им слегка эмалевый характер. Во второй — легкие прописки местами лишь скользят по рельефу среднезернистого холста или нижнего слоя, кое-где оставляя просветы незакрашенного грунта.

В написанной по плотному грунту картине «Вечерний звон» (1892) строение холста менее заметно. Преобладает тонкая корпусность; света облаков, белых зданий и их отражения в спокойной воде подчеркнуты несколько более массивными корпусными прописками. Картина написана шире, обобщеннее. Голубое небо переходит к горизонту в палевое, в облаках и белых зданиях палевые и розоватые света сопоставлены с лиловатыми и голубоватыми тенями. Темно-зеленым теням противопоставлены зелено-желтые и рыжеватые света в деревьях. Сочетание некоторой обобщенности с отсутствием подчеркнутой четкости и свободы мазков, спокойная гладь воды вместе с освещением угасающего дня помогают передать поэтическое настроение тихого угасающего вечера.

Натюрморт «Лесные фиалки и незабудки» (илл. 132) написан корпусно. Даже в тенях темного кувшина. Большую роль играют лессировки по светлой корпусной подготовке, передающей слегка прозрачные зеленоватые цветы фиалок. Свободные корпусные мазки не выписывают форму цветов незабудок, а передают только их соцветия и листья. Рельефные штришки, подчеркнутые последующими лессировками, без передачи отдельных цветов фиалок помогают почувствовать характер из узких остроконечных лепестков.

Очень сложной техникой многочисленных лессировочных и корпусных прописок исполнена «Березовая роща» (1885—1889, ГТГ; илл. 133). Местами примесь лака придает довольно жидкой краске особую прозрачность и слегка эмалевый характер. Более светлая корпусная подготовка положена густой жесткой кистью, а последующие лессировки, полустертые с рельефа, подчеркивают штрихи травы и пятнышки листы; это усиливает яркость лиловых цветов в траве. Крошущая краска местами едва задевает бугорки рельефа; кое-где заметны счистки нижнего слоя. В тенях белых стволов заметны желтоватые и розоватые оттенки, но зеленоватые рефлексy проникающего сквозь зелень листы света преобладают. Впечатлению солнечности способствуют более массивные, сглаженные мастихином света белых стволов.

Большой сложностью техники отличается начатая в 1891 году в Тверской губернии и законченная в Москве картина «У омута» (1892, ГТГ). Левитан в дальнейшем вносит в нее поправки, сверяя с этюдами воды с натуры (1892)¹. Массивные прописки неба, светов кустов, бревен и плотины, бликов ряби воды, не отражающей неба в ее гладкой поверхности, контрастируют с тонким письмом остальных частей картины. Видно строение сравнительно крупного холста. Местами это подчеркнуто легкими прописками à la prima по его бугоркам и оставляет просветы грунта или тонкой подготовки.

Почти исключительно крошущей краской с усилением корпусности в светах дороги и белых цветах на переднем плане написана знаменитая «Владимирка» (1892, ГТГ). Приглушенные краски серого дня помогают передать глубокое содержание, вложенное художником в картину.

Очень сложна техника картины «Над вечным покоем» (1894, ГТГ). Общая ее тональность светлее предварительного большого этюда. В ней еще больше повторных прописок, в том числе и лессировок по корпусной подготовке, которые, однако, не использованы для передачи света воды и неба. Горизонтальные мазки подчеркивают спокойные линии дальнего пейзажа, рябь воды, слоистость облаков. Они идут по форме, по бревнам часовенки и дождевых туч, которые плывут по небу округлыми массами; своим

¹ См. Письмо П. М. Третьякову от 13 мая 1892 года.— «Левитан. Письма, документы, воспоминания» стр. 42.

направлением мазки передают сгибающиеся под ветром гибкие ветви берез. Большим массам тяжелых голубовато-лиловато-серых туч противопоставлены палевые просветы. Корпусное письмо воды местами слегка счищено. Несколько однообразные полулессировочные серо-голубые мазки повторных прописок передают рябь воды, что делает ее более однообразной и менее убедительной. Зато обобщенностью трактовки достигается монументальность картины. Высокий горизонт усиливает впечатление ничтожности человека перед величием природы и необъятностью ее просторов. Общая серебристо-серая гамма и ее сопоставление с темными силуэтами деревьев и часовенки усиливают ощущение тоскливости пейзажа.

Хотя Левитан был уже тяжело болен, но атмосфера как бы легкой грусти его более ранних вещей сменяется в следующих произведениях ощущением бодрости и жизнерадостности.

В этом отношении характерна картина «Свежий ветер. Волга» (1891—1895, ГТГ), отличающаяся большой красочностью и разнообразием техники. Работа в несколько приемов, естественно, вызвала многочисленность повторных прописок по сухому как корпусным, так полулессировочным и лессировочным.

Интенсивность и чистоту голубого тона неба усиливает применение лессировок и полулессировок *à la prima* по белому грунту. Картина написана в основном тонко, оставляя заметным строение холста. От этого по контрасту сильнее выделяются отдельные массивные корпусные прописки светов белого цвета: парохода, лодки, борта баржи, чаек, мачт и облаков, где они слегка тронуты розоватым и желтоватым. Интенсивную красочность вносят киноварь и оранжевый кадмий, синий и голубой цвет ярких полос по борту барж. Вода и берег вдаль тонут в лиловой дымке. Ближе к голубому общему тону четкие мазки разных оттенков синего и лилового цветов передают рябь на воде от «Свежего ветра», красные, оранжевые, синие и белые мазки — отражение ярких цветов барж. Красочность пейзажа, динамичность мазков беспокойной ряби воды помогают передать бодрое, возбужденное настроение пейзажа.

В картине «Март» (1895, ГТГ; илл. 134 и цв. илл. 135) золотистый свет придает более спокойное радостное настроение. Она написана корпуснее, с рельефом, доходящим в светах снега до двух миллиметров. Светосила корпусных прописок усилена здесь контрастом с тонким письмом полутонов. В легких, прозрачных ветвях деревьев чуть тронут лишь рельеф холста; едва покрашен грунт и в полутонах здания. В обнаженных деревьях лессировочные прописки сделаны по общей сероватой протирке серым, жженой сиеной, серо-зеленым и красноватым. Кое-где жидкие корпусные прописки применены в тенях хвои. Мазки по мере удаления становятся менее четкими, трактовка — обобщеннее. Тени снега частично исполнены лессировками и полулессировками по белильной подготовке. Тонко передана разница оттенков. Освещенные низким солнцем неровности снега по массивным корпусным пропискам белилами чуть поддвечены желтыми лессировками. Горизонтальная поверхность снега написана менее рельефно, в жемчужных и чуть лиловых тонах, переходящих в тенях в синие. Охристые и серые пятна передают грязный снег дороги. Золотистые лучи превращают цвет стены дома в ярко-желтый, а в тени преобладают коричневатые и сероватые тона. В «Золотой осени» (1895, ГТГ) корпусность светов не менее массивна, но лессировок мало, и они применены только по нижнему корпусному слою. Повторные прописки по сухому местами осыпаются от недостаточного соединения с нижним слоем.

Произведения Левитана последних лет его жизни можно разбить на три основные группы. Одни из них продолжают линию монументальности, обобщенности и приглушенности красок картины «Над вечным покоем». В других преобладают приглушенные тона, местами оживляемые горячим светом заходящего солнца, меняющие настроение картины («Летний вечер», 1900, ГТГ; илл. 136; «Последние лучи солнца», 1899, ГТГ). Эти картины являются как бы переходом к третьей группе. Красочность этих произведений создает впечатление жизнерадостности и бодрости, неожиданных для творчества смертельно больного художника.

Первая группа картин — «На севере», «Сумерки. Стога», «Сумерки» (1900, ГТГ) — написана сравнительно менее сложно, в основном тонкой кроющей краской. Нет особенно рельефных прописок и лессировок. Широкая прокладка приглушенных красок придает формам обобщенность, несколько плоскостную декоративную трактовку.

В произведениях второй группы при той же обобщенности трактовки дано сопоставление приглушенных тонов и горячего света. Этот прием освещает часть изображения и подчеркивает корпусными прописками избу на холме в этюде «Последние лучи солнца», ворота, изгородь и дальний лес в «Летнем вечере».

«Весна. Большая вода» написана иначе, в перламутровой гамме переливов голубого, розового и золотистого. Обилие света, тонкие оттенки цвета потребовали более сложной техники. Картина исполнена преимущественно корпусной, но тонкой и жидкой краской, возможно с примесью лака. Света белых стволов берез подчеркнуты более массивными, сглаженными мастихином корпусными прописками. Тени местами исполнены лессировками. Обнаженные ветви исполнены свободными, легкими, нечеткими полулессировочными и лессировочными прописками лилового и рыжеватого тона поверх неба. Тени несколько холоднее светов, их очень мало, и это несколько ослабляет впечатление солнца. Два масляных этюда и один акварельный говорят о работе художника над красочной и линейной композицией картины. Они подтверждают, что свобода ее исполнения и отсутствие детализации есть сознательная живописная обобщенность, но отнюдь не этюдность и незаконченность. Светлые краски, насыщенность светом помогают передать атмосферу радостного весеннего дня.

Еще мажорнее, ярче и разнообразнее по краскам одна из последних картин Левитана — «Озеро» (1900, ГРМ; илл. 137). Сложность задания потребовала такой же сложной техники, многочисленных повторных корпусных и кое-где лессировочных прописок. Освещенные солнцем облака, отражающиеся в озере, и белая церковь исполнены массивно, корпусно. Повторные прописки разных оттенков синего, фиолетового, серо-зеленого и розового по светло-голубой подготовке передают беспокойную рябь воды в ветреную погоду. Эти повторные прописки исполнены то корпусно, то лессировками, что подчеркивает рельеф нижнего слоя.

Изменения, внесенные художником в картину «Озеро», и упомянутая выше сложность техники отрицательно отразились на произведении. Повторные прописки, переделки по имеющему значительный рельеф корпусному слою, без его частичной счистки, вызывают некоторую сбивчивость фактуры, например в трактовке камышей. Перегрузка корпусного красочного слоя сделала его недостаточно эластичным. Позднейшие повторные прописки по сухому не получили необходимой связи с нижним слоем. Вследствие этого появились кракелюр, отставание и осыпи повторных прописок. Пришлось прибегнуть к повторным реставрациям — укреплениям.

Безукоризненная и сложная техника Левитана, блещущая разнообразием живописных приемов и отточенным мастерством, однако, далеко не совершенна с технологической точки зрения. Количество произведений Левитана, имеющих хорошую сохранность, очень не велико, только около 20%. При организации выставки произведений Левитана в 1938 году значительное число его картин потребовало реставрации. Основными технологическими дефектами являются недостаточная связь красок с грунтом, например не раз закрепляющийся «Вечер на Волге», «Первая зелень. Май» (1883), «Альпы» (1897, ГТГ)¹, плохая связь красочных слоев друг с другом («Золотая осень», ГТГ; «Озеро», ГРМ) и недостаточная эластичность. В отдельных случаях «сухой», жесткий кракелюр вместе с легкой покоробленностью бывает вызван плотным, малоэластичным грунтом. Иногда это происходит при взаимодействии его с красочным слоем с примесью лака, например сетчатый и концентрический кракелюр на картине «Вечерний звон». Этому иногда содействовала прокраска холста с оборота («Весна в Италии», 1890, ГТГ), которую Левитан рекомендовал делать своим ученикам. Чаще недостаток эластичности вызывается наложением многочисленных повторных прописок корпусной краски. Правда, кракелюр и осыпи от него обычно образовывались из-за механических повреждений (например, ударом), но при более эластичном слое их могло и не быть («Волга», собр. Лебедевой)². Между тем ярко выявленный кракелюр подобного рода наблюдается почти на половине произведений Левитана и около 25% имеет осыпи.

Другую опасность представляют типичные для Левитана повторные прописки по сухому, без должных мер предосторожности. Это приводит к недостаточной связи с нижним слоем («Золотая осень», «Последние лучи солнца», ГТГ; «Озеро», ГРМ, и др.). Иногда осыпи повторных прописок при сохранении нижнего слоя не очень заметны. Это позволяет при реставрации обходиться без «заправок» («Золотая осень»). В отдельных случаях своеобразным «подмалевком» или «грунтом» являются у Левитана неудовлетворившие его более ранние работы. Это также ведет к излишней плотности, недостаточной эластичности и отставанию верхних слоев краски от нижней — «Волга» (собр. Лебедевой), «Одуванчики», «Баржи на Волге» (собр. Гельцер) и другие.

Сседание, вызванное неправильным процессом высыхания масляного красочного слоя, встречается примерно на 5%, кракелюр — на 15% произведений, но обычно он носит узко местный характер и вызван определенным пигментом или повторными прописками по полусырому.

При использовании бумаги или картона (на этюдах), естественно, встречаются повреждения углов. Благодаря своевременной наклейке на картон или холст следы смятости встречаются редко. В дощечках имеются трещины. Есть случаи очень редкого в новой живописи повреждения личинками древоточцев — этюд «Вечер. Золотой плес» (ГТГ).

Левитан один из любимых народом русских художников-пейзажистов. Он глубоко трогает нас умением передать типичные мотивы русского пейзажа, вкладывая в них глубокое настроение. Большую роль в осуществлении этой цели играют колорит его картины и живописная техника их исполнения. Для его техники характерно прежде всего большое разнообразие приемов. В зависимости от поставленных перед собой задач Левитан подчинял отдельные части произведения общей идее и атмосфере. Левитан редко

¹ См.: Е. В. Кудрявцев, Техника реставрации, М., 1948, табл. № 8.

² См. там же, табл. № 7.

пользуется детализацией, но даже при обобщении он всегда сохраняет реальность формы. Очень требовательно он относился к верной передаче цветовых и световых отношений, используя для этого все средства. Подлинный реалист в живописи, он одновременно советует, передавая «типичное», опускать «случайное».

Необычайно строгий и требовательный к себе, Левитан длительно работал над каждой картиной, давая ей выстояться, «дозреть», чтобы потом посмотреть на нее свежим взглядом и ясно увидеть, что требует дальнейших поправок. Он — один из немногих художников, которым это действительно удается. (Нечто подобное Вазари пишет о Тициане). Не только его картины в целом, но и его техника не теряют при этом органичности, логики, свежести и экспрессивности, впечатления непосредственности. Он умел скрыть свой упорный труд.

ТЕХНИКА В. А. СЕРОВА (1865—1911)

И. Э. Грабарь отмечает в своей монографии о В. А. Серове необычайное разнообразие его творчества. Даже одновременно работая над разными произведениями, он успешно разрешает совершенно противоположные живописные задачи¹: в первый период творчества в интимных портретах, при неизменном стремлении к углубленной характеристике, Серов больше интересуется передачей цвета и света. В других жанрах, особенно в парадных портретах, чувствуется увлечение стилизацией и декоративностью.

В пейзажах Серов передает все красочное богатство природы и в то же время подчиняет цвета мягкому серебристому тону или обобщает их.

В картинах на исторические темы и некоторых иллюстрациях к литературным произведениям больше чувствуются поиски определенного декоративного стиля. В. А. Серов исполняет эскизы декоративных росписей особняков и театральных декораций. Это потребовало большого разнообразия техники живописи.

В ранние годы Серов предпочитает масляные краски, часто с примесью лака. Он широко использует разнообразные технические приемы корпусности, лессировки по всевозможной подготовке и т. п., чтобы исчерпать все оптические возможности масляных красок.

Для поздних вещей Серова становится характерной более строгая гамма с преобладанием серого тона, контрастов белого и черного цвета, меньшая прозрачность, большая матовость красок. Поэтому делается понятным логичное применение относительно более грубых холстов тонкого, иногда впитывающего грунта, а затем переход от масляной живописи к пастели, акварели, гуаши и темпере.

В течение всей своей деятельности Серов пишет свободно и обобщенно. Он никогда не мирился с «приблизительностью», которую органически ненавидел.

Серов любил повторять слова Чистякова: «Надо подходить как можно ближе к натуре, но никогда не делать точь-в-точь: как точь-в-точь, так уже опять не похоже»².

Предварительные рисунки Серов делал не только к картинам, но и к более сложным по композиции портретам Г. Л. Гиршман, Иды Рубинштейн, гр. О. К. Орловой,

¹ См. И. Грабарь, В. А. Серов, стр. 202.

² См. там же, стр. 208 и 210.

кн. Щербатовой и другим. Серов быстро схватывал сходство и все же для завершения портрета ему иногда было нужно до девяти часов сеансов. Он бесконечно счищал, исправлял написанное, иногда переносил рисунок на другой холст или бумагу и начинал вновь, например первый портрет Гиршман. Будучи виртуозом в смысле совершенства живописных приемов, Серов не обладал способностью быстро работать, он достигал совершенства упорным трудом. В то же время Серов умел избегать «замученности», сохраняя свежесть и выразительность письма. Как и Левитан, он умел скрыть в произведении следы своего упорного труда.

В. А. Серов придавал большое значение качеству красок и других живописных материалов. В период преподавания в Училище живописи, ваяния и зодчества по его инициативе при Училище был открыт магазин. Заграничные материалы для рисования и живописи продавались в нем значительно дешевле, чем в других магазинах¹. О. В. Серова пишет в своих воспоминаниях: «Работал папа у себя в кабинете. Мастерской у него не было. В небольшом шкафчике хранились краски, карандаши, палитры, мастихины. Мастихинов у папы было много: были они различной величины, формы и мягкости, от очень жестких до мягчайших, нежнейших. Папа часто счищал написанное. Он любил писать по оставшемуся тончайшему красочному слою. Палитры, кисти всегда были в идеальной чистоте. На столе лежали книги, журналы, листы бумаги, акварельные краски, уголь, ручное зеркало, в которое он часто проверял написанное им, перочинный нож, ножницы, кожаные футлярчики для карандашей и угля. Вещей немного, но все вещи первостепенные, добротные»².

Условия, в которых протекали его детство и юность, способствовали раннему развитию его таланта, в частности техники. В раннем детстве, в Мюнхене, Серов начинает учиться рисованию у художника Кепинга, посещает галереи и мастерские художников. С девяти лет Серов занимается под руководством Репина. Ценные указания Репина, в том числе требование передачи характера материала, запомнились Серову на всю жизнь. Кроме того, ученик мог наблюдать за работой своего учителя, а позднее, хотя и карандашом, копировал его произведения. Это помогало усвоить технику, но, до некоторой степени, толкало на путь подражания Репину. В некоторых этюдах Серова, написанных во время совместной поездки с Репиным в Запорожье, это слегка заметно. Начиная с этюда «Ненаситинский порог Днепра» (1880, ГТГ) уже чувствуется рука самостоятельного Серова. В нем нет юношеской робости и вместе с тем он непохож на запорожские этюды Репина. Репинские приемы — свободный, как бы «рваный» мазок, сочетание довольно массивной корпусности с лессировками, кое-где по корпусной подготовке, — Серов использует по-своему. Общая зеленовато-серебристая гамма приобретает серовскую индивидуальность. Для пятнадцатилетнего мальчика удивительна свобода техники и гармоничность колорита. Правда, в нем еще нет достаточной убедительности в передаче воды.

Учась в Академии у Чистякова, Серов овладел безукоризненным построением рисунка и прежде всего головы, иногда с легкой граненностью формы, характерной для школы Чистякова.

Несмотря на подчас очень длительную работу, впечатление непосредственности и свободы техники впервые особенно наглядно проявилось в этюде «Волы» (1885, ГТГ;

¹ О. Серова, Воспоминания, М., 1947, стр. 27.

² Там же, стр. 6.

илл. 138). В нем Серов как бы увидел себя «немножко в роли господина, а не раба природы, почувствовал себя не учеником, а художником»¹.

Этюд написан на сравнительно мелком саржевом холсте и первоначально, видимо, был с правой стороны на 3 см меньше. Многочисленные повторные прописки на лаке то более густые, то более жидкие, лессировочные или «мутные» с белилами, корпусные прописки говорят о долгом процессе работы. На кисть берется одновременно две краски без их смешения, что дает известное разнообразие скромных, приглушенных, преимущественно теплых оттенков, или, как потом Серов презрительно о них выражался, «желтых» тонов этюда. Светло-желтые краски по коричневому подмалевку передают общий тон соломы, а не ее фактуру. Весь этюд написан свободно, обобщенно, преимущественно корпусно, без выписанности деталей с акцентом на главном.

В 1885 году Серов опять приезжает в Мюнхен, где его по-новому поразила живопись старых мастеров. Он делает копию с «Портрета молодого испанца», приписываемого Веласкесу (1885, ГТГ). Влияние Веласкеса и Рембрандта сказывается на некоторых серовских портретах, написанных им непосредственно после поездки и даже иногда гораздо позднее. Влияние Веласкеса заметно в общем темном коричневато-красном колорите и контрастности светотени, но не в технике. Правда, портрет О. Ф. Трубниковой (1885, ГТГ), в котором освещена только часть лица, а остальное погружено в коричневатую тень, написан несколько тоньше, чем другие вещи Серова этого периода. Однако тени написаны менее прозрачно, чем у старых мастеров, большими свободными мазками-пятнами, местами почти корпусными.

В 1886—1888 годах Серов пишет ряд интимных пейзажей в Абрамцево и Домотканове. «Осенний вечер. Домотканово» (1886, ГТГ) написан на среднезернистом холсте со сравнительно тонким грунтом по тонкому коричневато-зеленоватому лессировочному подмалевку. Маленькие, четкие мазочки приобрели относительно больший рельеф, главным образом в светлом; кое-где этот прием замечен и в написании темной листвы. Небо исполнено более массивно в светах и тоньше в тенях серых облаков. В более крупных светах корпусная краска кое-где сглажена мастихином и местами тронута лессировками. Это дает ощущение свечения неба. Выдающиеся на его фоне силуэты деревьев не утрачивают своего цвета.

Несколько более коричневатая лессировочная подготовка местами применена в этюде «Зима. Абрамцево» (1886, ГТГ; илл. 139). Зеленоватые, серые и рыжеватые мазки сверху передают стволы и ветки деревьев. В другом этюде (собр. Крылова) деревья также вырисовываются на фоне неба. Легкость их тонких ветвей передана легкими, чуть ступенчатыми прописками, без выписывания отдельных ветвей.

Более широкое применение Серовым примеси лака, хотя и не во всех частях картин, обогащает оптические возможности масляных красок. Техника его живописных приемов разнообразна. Благодаря плотному грунту строение холста в этот период не играет большого значения в фактуре картин Серова.

Небольшой портрет О. Ф. Трубниковой у окна (1887, ГТГ; илл. 142) написан на дереве. Для портрета Н. Я. Дервиз с ребенком (1888, ГТГ) Серов применил совершенно необычную, но мало удачную основу — железо; на портрете имеются как мелкие осыпи, так и незначительные следы ржавчины.

¹ И. Э. Грабарь, В. А. Серов, стр. 68.

В пейзаже «Заросший пруд. Домотканово» (1888, ГТГ илл. 140) многочисленные кроющие и лессировочные повторные прописки, более массивные в светах неба и его отражения в воде, но более тонкие в остальном говорят об упорной работе, столь типичной для Серова. При некоторой силуэтности деревьев на фоне неба темные и светлые пятна мазков, их теплые и холодные тона в передаче зелени сохранили свою красочность. Светлые, блеклые, серые и желтоватые тона увядших водорослей тронуты лиловатыми оттенками. Светлое небо, переходящее из бледно-голубого в зеленоватое и желтоватое, написано корпусно, но несколько сглажено. У горизонта оно пролессировано желто-оранжевой краской по белильной подготовке. Контраст с серо-лиловым тоном рваных облаков, исполненных нечеткими мазками, помогает передать ощущение свечения неба. Написанное плотно, но гладко лессировочной краской отражение деревьев в воде подчеркивает водную глубину, а плавающие блеклые водоросли, исполненные корпусной краской,— горизонтальную поверхность пруда.

И. Э. Грабарь пишет в своей монографии, что в этот период Серов ставил себе те же задачи, что и импрессионисты: «Человек — воздух и свет». Вместе с тем Серов в то время еще почти не знал искусства импрессионистов и дал свое решение живописной проблемы, весьма, конечно, отличающееся от решения, данного мастерами импрессионизма. Параллельные искания Серова и французских художников привели к совершенно разным результатам. Технический метод Серова иной: у него нет «разделения» импрессионистов, он применяет наряду с чистыми тонами серые и землистые краски, пользуясь ими для контраста, но, подобно импрессионистам, передает светотень цветом. Придавая большое значение рефлексам, он не утрирует их. Его мазок менее формален, он иногда даже более свободен, но сохраняет форму, а не распыляет ее, как «запятые» импрессионистов.

Серов пишет портреты в комнатах, полных воздуха и света, как, например, исполненная в Абрамцеве «Девочка с персиками» (1888, ГТГ; цв. илл. 141), портрет В. С. Мамонтовой.

Трудно себе представить, чтобы этот шедевр русской живописи мог быть выполнен без каких-то предварительных исканий. Нам кажется, что ими могли служить два портрета О. Ф. Трубниковой.

Серов говорил, что писал «Девочку с персиками» больше месяца: «Измучил ее, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности,— вот как у старых мастеров. Думал о Репине, о Чистякове, о стариках — поездка в Италию очень тогда сказала,— но больше всего думал об этой свежести. Раньше о ней не приходилось так упорно думать»¹.

Портрет написан на среднеризистом холсте с плотным грунтом обычной густой масляной краской, местами более жидкой, с примесью лака. Несмотря на изображение против света, лицо девочки написано светло со множеством тонких оттенков перламутрово-чистых, мягких тонов, передающих световые рефлексы. Оно исполнено тонко, жидко, преимущественно лессировками и полулессировками на лаке, легкими, не имеющими рельефа, но сохраняющими известную свободу мазками без четких контуров. Это помогает избежать сухости и сочетать законченность со «свежестью». Чуть свободнее, более заметными мазками написаны руки. Все остальное исполнено обобщенно, эскизно, широ-

¹ И. Э. Грабарь, В. А. Серов, стр. 74.

кими экспрессивными мазками, но тоже достаточно тонко. Более массивные корпусные прописки подчеркивают наиболее сильные света: на освещенном контуре кофточки, скатерти у края стола, подоконнике, блике ножа и т. д.

Полутона белой скатерти написаны холодно, тепло-серым тоном с голубоватыми и лиловатыми прописками; грунт местами едва покрашен. Розовый цвет кофточки в светах и тенях дан разнообразными оттенками — теплым и холодно-розовым, сиреневым, бледным и густо-розовым, рыжеватым, но без серого или коричневого. Черный бант, так же как тени деревьев, написан сравнительно плотно.

В освещенной листве сада кое-где применены лессировки по корпусной подготовке. Массивный корпусный удар, подчеркивающий блик ножа, контрастирует с более однообразно покрашенным параллельными мазками окном. Мягкость светотени и контура, тонкие прописки с белилами при свободном этюдном исполнении передают пушистую кожу персиков. Мастерство передать материал даже при самом свободном обобщенном исполнении — это характерная особенность Серова. Контраст этой броской свободной манеры с тонкостью выполнения лица помогает передать юную свежесть девочки. Мастерство передачи света и обстановки усиливает жизненность портрета, превращая его в одну из самых пленительных картин русской живописи.

Другой портрет-картина — «Девушка, освещенная солнцем» (портрет Симонович, 1888, ГТГ) — написан также, видимо, с примесью лака на плотном грунте. Лицо и руки исполнены тонко, легко, прозрачно, с применением лессировок и полулессировок. Мазок относительно более заметен, чем в «Девочке с персиками». Сильнее подчеркнуты разнообразные оттенки рефлексов на коже девушки и особенно на ее блузке. Почти все цвета спектра объединяются в лице в общий перламутровый тон.

В портрете С. И. Мамонтова (Одесская картинная галерея) техника менее сложна. Черный костюм на коричневом фоне написан не лессировками, а плотно, немного однообразно. Этим сильнее выделена выразительность мазков густой краски в написании лица. Подчеркнуты мешки под глазами, темные ресницы и удар блика на темных живых глазах. Это помогает передать энергичную, полную энтузиазма натуру С. И. Мамонтова.

Портрет М. А. Морозова (1902, ГТГ) напоминает своей техникой портрет С. И. Мамонтова. При своеобразной монументальности художник дает большие обобщенные пятна черного и белого, не дифференцируя разнообразия оттенков. Весь портрет, не исключая цвета черного костюма, написан корпусно, скорее матово. Даже лицо исполнено свободными четкими мазками. В фигуре Морозова идущие по форме мазки очень крупны. Некоторая обобщенность усиливает впечатление монументальности, а своеобразная постановка широко расставленных ног — силу, уверенность в себе.

Нарочитую размашистость письма портрета композитора Н. А. Римского-Корсакова (1898, ГТГ), «швыряние кистью», которое привело к менее точной передаче форм, И. Э. Грабарь приписывает модному тогда увлечению Цорном¹.

Интересен по технике портрет Д. В. Стасова (1900; илл. 145). Мазки менее широки, также свободны и четки, но более выразительны. Их динамика дает ощущение какой-то «нервной» напряженности. Очень сдержанная красочная гамма богата оттенками повторных лессировок по корпусной подготовке: серые и синеватые в седине бороды, серые и красноватые в написании лица. Многочисленные повторные прописки и следы счисток

¹ И. Э. Грабарь, В. А. Серов, стр. 136.

в трактовке лица говорят об упорной работе художника, сумевшего сохранить впечатление непосредственности и выразительности. И. Э. Грабарь называет портрет одним из «наиболее удачных образцов размашистой манеры Серова».

С начала 90-х годов благодаря использованию холстов с более тонким грунтом в характере фактуропостроения произведений Серова начинает играть большую роль строение холста. В это время Серовым было вновь написано несколько портретов-картин, в которых достигнута гармония изображения человека в пейзаже, но трактовка их иная, чем прежде.

Портрет Лёли Дербиз (1892, ГТГ) написан на фоне пейзажа. Он уже не имеет того богатства чистых оттенков, которые характерны для портретов первого периода, что особенно заметно в тенях белого платья. Легкие серые тени проложены теплее или холоднее, лак в красках исчез. Они стали более кроющими, хотя портрет написан тонко с ясно заметным строением холста. Легкие повторные прописки задевают бугорки холста. Это придает портрету известную воздушность и делает живопись похожей на gobelen.

Строение относительно крупного холста имеет большое значение в портрете жены художника («Лето», 1895, ГТГ). Он написан без достаточного разнообразия оттенков, густыми кроющими полуматовыми красками, которые только в написании лица становятся более жидкими. Благодаря наслоению переделок краска уплотняется, делаясь слегка блестящей.

Пейзажи Серова становятся тоже менее красочными. Чаще всего он пишет осень или зиму. Эти времена года он выполняет с характерной для него в данный период обобщенностью. Краски в первой половине 90-х годов еще довольно жидки и тонки, например «Осень» (1892, ГТГ), «Октябрь» (1895, ГТГ), а иногда несколько более массивны и кроющи. Обычно это наблюдается в противопоставлении буро-тепло-зеленых тонов блеклой травы и листвы, желтовато- и светло-коричневатых тонов дороги («Линейка», ГРМ) холодным серебристым тонам неба. Нет прежнего сочетания мазков разнообразных чистых оттенков, даже красочность осенней листвы смягчена. Менее четкие мазки не подчеркивают деталей, а дают более крупные цветовые пятна. Холодная, часто светлая серебристая гамма при очень свободном более четком мазке характерна для этюдов, написанных Серовым во время поездки на север, например «Архангельский порт» (Воронежский музей).

От северных этюдов резко отличается картина «Татарская деревня в Крыму» (1893, ГТГ; илл. 143). Небо и солнце юга заставляют Серова вернуться к красочности раннего периода; применены лессировки, плотный грунт и примесь лака, вызвавшие характерный сухой кракелюр.

Техника картины детальнее, мазки мельче и местами четче. Гладкой, жидкой, разбавленной лаком полулессировочной краской передана глубина темно-голубого южного неба. Освещенная стена белого здания написана корпусно, но довольно жидко. Краска, возможно, слегка сглажена мастихином. Тень деревьев на стене исполнена лессировками голубым по белильной подготовке. В написании части дома, затененной навесом крыши и на его теневой стене, применены разнообразные голубоватые и лиловатые оттенки с теплыми рефlekсами.

Деревья частично исполнены лессировками по светлой корпусной подготовке довольно мелкими, но свободными мазками-пятнами и корпусными ударами: изумрудно-зелеными,

тепло-зелеными, синеватыми, коричневыми; кое-где желтыми оттенками передана листва с игрой солнечных пятен на ней. Маленькие фигурки написаны свободно и обобщенно, с пятнами солнечных бликов. Типичность облика татар и их позы переданы очень убедительно.

В зимних пейзажах встречаются преимущественно серенькие дни. Они написаны в очень сдержанной гамме, с противопоставлением серебристо-серого коричневому. Все чаще у Серова заметно стремление к относительно матовой поверхности, поэтому масляные краски сменяются пастелью, темперой и гуашью. Писать пастелью на морозе технически удобно, что играло известную роль в этюде «Баба с лошадью» (1898, ГТГ). Но применение новых живописных средств вызвано в первую очередь не техническими удобствами, а новыми художественными задачами Серова — пастели: «Стригуны у водопоя» (1902, ГТГ), «Дорога в Домотканове» (1904, собр. Е. П. Климова и др.).

Ряд портретов 1903—1906 годов написан очень свободно, в сдержанной гамме, на сравнительно грубом холсте, со стремлением придать масляным краскам матовость¹.

Портреты А. М. Горького и Е. И. Лосевой (1908) исполнены в коричневатой гамме с контрастной светотенью, что несколько старит лицо Лосевой.

В монументальных портретах артисток Г. Н. Федотовой и М. Н. Ермоловой (1905, ГТГ) тени лиц, напротив, смягчены. В портрете Ермоловой это усилило контраст с черным платьем, написанным почти без светов. Сравнительно тонкий, без усиления корпусности в светах, матовый красочный слой не скрывает грубость холста. Крупные пятна цвета и некоторая обобщенность форм даже в лице усиливают впечатление монументальности. Этому способствует также прямая фигура стоящей Ермоловой с придающим ей устойчивость шлейфом черного платья и строгие архитектурные линии зала фойе. Гордо поднятая голова, лаконичность цвета, контраст белого и черного помогают охарактеризовать знаменитую трагическую актрису.

В портрете В. О. Гиршмана (1911, ГТГ) сглаженное мастихином массивное корпусное письмо белого воротника усиливает его контраст с темным костюмом, написанным сравнительно тонко, хотя и свободно. Но этот контраст звучит иначе. Очертания лица не смягчены, а, напротив, подчеркнуты и вместе с жестом руки подчеркивают характерный облик банкира.

Совершенно иначе, хотя по краскам тоже сдержанно, написаны портрет сыновей Серова в детстве («Дети», 1899, ГРМ) и портрет маленького Мики Морозова (илл. 144). Слова И. Э. Грабаря о том, что в первом из них Серов совместил новую широкую манеру письма «с деликатностью» прежних работ, вполне применимы и ко второму. Вместе с тем даже в лице не имеющий рельефа мазок остается слегка заметным, не теряя некоторой свободы. Тонкие оттенки розового, розовато-желтоватого и сероватого достигнуты повторными лессировками и полулессировками. Щеки и губы ребенка чуть тронуты мельчайшими мазочками киноvari. Лессировочные мазочки дают ощущение пушистых ресниц, мелкие ударчики белилами подчеркивают блики глаз, которые передают ощущение характерной для Мики Морозова «стремительности». Волосы написаны свободными, но нечеткими мазками по их завиткам. Остальное исполнено по-этюдному, крошечной корпусной, матовой красной краской, не слишком массивно, но очень свободно,

¹ Это достигалось впитывающим, клеевым или темперным грунтом или добавлением к краскам глютения с воском.

широко и обобщенно. Экспрессивный крупный мазок местами кажется беспорядочным. В написании рук он идет по основным формам. Тем не менее руки, особенно ближняя правая, написаны очень обобщенно и незаконченно, что сосредоточивает внимание зрителя на лице. Холодный тон белого костюмчика передает его материал — полотно. Кое-где повторные прописки белого по темному вызвали образование кракелюр-разрывов. Как в портрете Мики Морозова, так и в портрете-картине «Дети» (1899, ГРМ) размахистость трактовки аксессуаров еще подчеркивает «деликатность» выполнения лиц, передавая их детскую прелесть.

Метод работы художника лучше всего виден на незаконченном портрете С. П. Дягилева. Сравнительно мелкий холст имеет вместо грунта тонкую протирку клеевой или темперной краской. Рисунок сделан крупными свободными штрихами углем и темной краской. Крупными корпусными мазками проложен лиловато-розовый халат. Относительно свободно и обобщенно написана более законченная голова модели. В лице и руках заметна некоторая «граненность» формы. Светотень довольно контрастна. Большое наслоение масляной краски в лице сделало ее менее матовой. Фон лишь частично прописан светлым и серым.

С именем С. П. Дягилева, как организатора знаменитой выставки портретов в Таврическом дворце в 1905 году, было связано и новое увлечение В. А. Серова XVIII веком. Оно заметно в портретах Б. Л. Алафузовой и М. Н. Акимовой (1908). Круглый формат портрета Алафузовой (Одесский музей русского искусства) говорит о новых стилистических исканиях.

Портрет написан на картоне с гладким грунтом очень легко, довольно жидкими красками, возможно с добавлением лака. Преимущественно лессировочная тонкая техника сохранила некоторую свободу, напоминая живопись Рубенса. При светлых тонах и широком белом рассеянном свете тени очень легки. Их «дымчатость» передана «мутными» сероватыми полулессировками по более теплой подготовке, переходящими в полутенях в слегка зеленоватые, голубоватые и лиловатые оттенки. Корпусность усиливается в более четких прописках светов лба, волос и легкой светлой одежды. Почти параллельные, мягко изгибающиеся корпусные мазки передают едва различимые по цвету складки газового шарфа. Более рельефные и путанные мазки желтоватых, розоватых и лиловатых оттенков дают ощущение фактуры оборок и рюша легкой светлой ткани платья.

И. Э. Грабарь указывает на сходство портрета Акимовой (1908) с произведениями Левицкого и Брюллова.

По своей красочности портрет М. Н. Акимовой (Гос. галерея Армении, Ереван) ближе к Брюллову и даже превосходит его картину «Турчанка» (1837—1839, ГТГ), с которой сравнивает портрет Акимовой И. Грабарь¹. Васильковый цвет подушки, киноварный — дивана, цвет белого платья, блеск и игра золота и изумрудов даны очень интенсивно. В то же время передано большое разнообразие оттенков телесного и белого цвета.

Портрет написан на довольно мелком холсте. При сравнительно тонком грунте его строение местами слегка заметно. Преобладают корпусные кроющие краски; применены и лессировки в ответственных местах и по корпусной подготовке: в передаче блеска изумрудов и оттенков платья. Благодаря рассеянному свету переходы дымчато-серых,

¹ И. Грабарь, В. А. Серов, стр. 105.

голубоватых и лиловатых теней в лепке лица едва заметны, глубже лишь тени вокруг глаз. Также едва заметны лессировочные и полулессировочные мазки в написании лица.

Руки исполнены легко и более законченно, чем это обычно бывает в портретах Серова. Значительно свободнее написано платье. В нем применены как лессировка по светлой корпусной подготовке, так и отдельные корпусные прописки по коричневатому лессировочному подмалежку. С большим разнообразием оттенков передано просвечивание руки сквозь легкую ткань рукава и рефлексы синей подушки на светлом платье.

Типичное для живописи XX века стремление к монументальности и стилизации заметно в декоративных работах Серова, его исторических и сатирических картинах, а также изредка в портретах.

Изменяются технические приемы живописи Серова. На этом подробно останавливается в своей монографии И. Э. Грабарь, считая, что отсутствие интереса к технике — «это одно из самых закоренелых, глубоких и печальных недоразумений, ибо техника — не только случайный способ выражения мысли и чувства художника, но часто направляющий, даже решающий момент в творчестве»¹. Произведения, в которых сказались поиски художником современного стиля, обычно исполнены на более или менее грубом холсте, иногда, как портрет гр. Орловой, на грубом картоне кроющими масляными красками, темперными красками или гуашью, как портреты Г. Л. Гиршман, И. А. Морозова и других, иногда пастелью.

Все эти произведения отличает более светлая гамма, часто очень сдержанная, но оживляемая отдельными на портрете Г. Л. Гиршман яркими пятнами в аксессуарах. Портреты написаны широкой, обобщенной манерой, иногда с легким подчеркиванием планов в более сдержанной трактовке лица. Несмотря на эту свободу и обобщенность, при помощи правильных красочных отношений и применения особых технических приемов в строении формы, размера, в направлении мазков и т. п. достигнута убедительность передачи фактуры материала аксессуаров. Они часто играют важную роль в социальной характеристике модели, как, например, предметы обстановки и деталей зеркального туалета в портрете Г. Л. Гиршман.

В последний период деятельности, главным образом в исторических вещах, а иногда и в пейзажах и портретах Серов заменяет масляные краски темперой, гуашью, акварелью и пастелью. Для новых художественных задач это является не случайным, а вполне закономерным. Применение клеевых красок частично вызывалось техническими условиями при выполнении декораций или в работах иллюстративного характера и эскизах, выполненных акварелью, гуашью или их комбинациями. Но в основном решающую роль в выборе техники играла особенность художественных задач: поиски стиля, декоративности, монументальности, стремление приблизиться к древней технике, например применение яичной темперы для изображения Кёры.

Поэтому в картинах этого времени, написанных масляными красками, холст не имеет плотного масляного фабричного грунта, а покрывается художником тонкой клеевой грунтовкой. В темпере он заменяется бумагой или часто грубым картоном. В виде исключения для масляной живописи применяется картон с готовым зернистым грунтом в раннем произведении «Полоскание белья» (1898; илл. 146), а позднее — в одном из вариантов

¹ И. Э. Грабарь, В. А. Серов, стр. 188.

«Одиссея и Навзикая». В портрете С. П. Дягилева Серов применяет темперный подмалевок, а в картине «Похищение Европы» — смешанную технику.

В. Дербиз вспоминает, что для картины «Одиссей и Навзикая» В. А. Серов пробовал масло, темперу, акварель и яичную темперу с иконописными приемами на доске, пытаясь, по-видимому, применить в изображении древнего мифа технику, идущую из глубины древности¹.

Серов с исключительным мастерством владел техникой темперы. Об этом очень правильно пишет И. Э. Грабарь. Следует, однако, отметить, что художником не всегда достаточно учитывались ее технологические свойства. Не подвергаясь масляной болезни и пожелтению, подобно маслу и лаку, темпера и гуашь имеют другие технологические опасности. Они менее эластичны и допускают только сравнительно тонкий красочный слой. Привыкший к пастозному мазку масляных красок художник порой пытается его применить в темпере и гуаши. Это вызвало впоследствии частое появление кракелюра и осыпей. Поэтому сохранность картин Серова, исполненных темперой или гуашью, хуже масляных.

Использование Серовым технических приемов масляной живописи в темпере привело к тому, что о некоторых произведениях этого рода трудно сказать: написаны они масляными красками, которым придана разными средствами матовость, или темперой. Для уточнения требуется химический анализ, которым произведения Серова почти не подвергались.

Такие сомнения вызывает один из вариантов композиции «Одиссей и Навзикая» (1910, ГРМ). Картина считается написанной темперой. Однако в некоторых местах рельеф одной прописки перебивается другой, что скорее говорит за медленно сохнувшие масляные краски. Для достижения матовой поверхности к масляным краскам мог быть прибавлен глутень с воском.

Большой вариант «Похищения Европы» написан сложной смешанной техникой темперой и масляных красок и пастелью, с преобладанием первой. Сохранность картины неважная. Она была реставрирована и тщательно обследована В. В. Филатовым².

Последнее произведение Серова — большой портрет княгини П. И. Щербатовой (242 × 134) — начато на среднезернистом холсте с тонким, видимо, имеющим легкий глянец масляным фабричным грунтом. В нем слегка намечаются горизонтальные кракелюр-сломы, вероятно, от накатки на вал.

Уверенный бархатисто-матовый рисунок сделан углем крупными широкими штрихами. Ряд предварительных набросков меньшего размера позволил художнику избежать переделок на полотне. Уверенные, плавные крупные линии обобщенно, без детализации, но необычайно точно передают не только формы лица и стройной фигуры, но и материал черного тюлевого платья, что производит впечатление законченности и монументальности.

Сохранность картин Серова в целом удовлетворительная, но не всегда. Часто встречаются такие дефекты картин, как резкий сухой кракелюр, кракелюр механического происхождения (иногда с осыпями) и сломы. Причиной первого является недостаточная эластичность, жесткость грунта и красочного слоя. Происхождение последних — случайное: свертывание в трубку, механические травмы и т. п. Однако при этих внешних

¹ См.: В. Дербиз, Воспоминания о Серове. — «Искусство», 1934, № 6.

² См.: В. В. Филатов, Русская станковая темперная живопись, 1961, стр. 39.

причинах сломы и кракелюр образуются сильнее тогда, когда грунт и красочный слой малоэластичны.

Наиболее типичен «жесткий» кракелюр для ранних, лучших произведений Серова: «Девочка с персиками», «Заросший пруд» и «Девушка, освещенная солнцем». Все эти картины написаны на плотном грунте. Характер их красочного слоя позволяет предположить примесь лака. При обследовании С. А. Тороповым первой из названных картин на поверхности и в красочном слое лак не обнаружен. Но так как исследование производилось при помощи ультрафиолетовых лучей, без химического анализа, то абсолютно доказанным считаться не может. Применение лака в красочном слое «Девушки, освещенной солнцем» подтверждается и некоторым помутнением — побелением, ставшим заметным в последние годы.

Редко встречается на картинах Серова сильно выявляемый кракелюр обычного типа, который чаще носит местный характер.

Кракелюр-разрывы от характера процесса высыхания масляного красочного слоя чаще встречаются по повторным пропискам, видимо, по полусырому («Дети», «Мика Морозов»). Изредка встречается небольшое сседание красочного слоя («Портрет певца Таманьо», «Собор св. Марка», «Набережная в Скиавони» и «На Мурмане», ГТГ). Железо, примененное как основа в портрете Дервиз с ребенком, вызвало проступание следов ржавчины. Имеются на картине мелкий кракелюр и осыпи.

Сохранность произведений, написанных темперой, в общем хуже масляных. На целом ряде из них, особенно в местах наиболее плотных прописок белил, довольно часто наблюдаются осыпи и кракелюр, переходящий в шелушение¹.

Реже встречаются осыпи на произведениях, исполненных масляными красками, например «Портрет Алафузовой». Они объясняются недостаточной связью красок с грунтом и красочных слоев между собой.

Своеобразная и совершенная техника Серова занимает одно из первых мест в русской живописи. Она отличается исключительным разнообразием. Это позволило Серову необыкновенно полно использовать оптические возможности масляных красок. В отдельных случаях, в зависимости от своих художественных задач, он с исключительным мастерством заменяет масляные краски пастелью, темперой и гуашью. Техника Серова, кроме чисто живописных задач, всегда служит средством для более глубокого и убедительного раскрытия содержания произведения. Серов всегда чувствовал и знал, какие для каждого портрета или картины применить соответствующие технические приемы.

Подобно Левитану, долго и подчас мучительно работая над произведением, он всегда умел скрыть рабочий процесс от зрителя: его картины свежи и поражают своей вдохновенностью и непосредственностью. «Законченность» его работ подчас сочетается с известной обобщенностью, без излишней детализации и всегда с большей или меньшей свободой и легкостью мазка.

¹ Подобные явления можно отметить на портрете Ленского и Южина (ГТГ; темпера на холсте с клеевым грунтом; участки мелких осыпей иногда с кракелюром), на картинах: «Похищение Европы» (ГТГ, № 1535, темпера, холст; мелкие осыпи и кракелюр), «Одиссей и Навзикая» (ГТГ, осыпи, обломы пастозных мазков, кракелюр, главным образом в светах облаков), «Одиссей и Навзикая» (собр. Каршова; осыпи и кракелюр в местах наибольшей толщи белил), портрет Г. Л. Гиршман (ГТГ, темпера, холст; мелкие осыпи, кракелюр) и других.

Заключение

Для искусства живописи предреволюционной эпохи характерно необычайное разнообразие художественных направлений и объединений, начиная от Товарищества передвижных выставок и Союза русских художников до «Мира искусства», «Бубнового вала», «Ослиного хвоста» и футуристов всевозможных толков.

Если во второй половине XIX века отрицалось всякое право на существование «искусства для искусства», а Репин признавал за ним только второстепенную роль, то в XX веке этот лозунг становится преобладающим, в конце концов доходя до абсурдных произведений крайних формалистов. Передвижники основывались на знании, изучении окружающего. Чистяков требовал синтеза «знания» и «видения». В XX веке идеалом становится это мимолетное впечатление, ведущее к этюдности. В некоторых течениях («Мир искусства») значительную роль играют поиски стиля, декоративности, красивых пятен и их гармонии. В крайних формалистических течениях наблюдается полный отход от реализма, появляется «беспредметная» живопись, «конструктивизм». Станковая живопись отрицается. Разнообразие направлений соответствовало и разнообразие технических приемов. Тщательная выписка разбавленными лаком красками некоторых вещей К. Сомова контрастирует с размашистостью кисти Малевича и Коровина.

К масляным краскам добавляют лак или придают матовость применением глутеней и впитывающего клеевого грунта, часто вновь авторского. Наряду с масляными красками широко применяется темпера, клеевые краски, пастель.

Отношение к технике было также весьма различным. У одних художников это был интерес только к живописным эффектам, достигаемым сложными техническими приемами. Это приводило к экспериментированию и без соответствующих знаний часто давало плохие результаты. Другие относились к технике безразлично или, отрицая всякие «авторитеты», не хотели признавать в технике никаких норм. Это приводит к применению совершенно чуждых живописи материалов; наклейке на холст кусочков материи, обоев, песка, стекла, печений и т. п. Под словом «фактура» начинают понимать поверхность, обработанную часто механическими средствами, не имеющими ничего общего с живописью. Это привело к неверному пониманию фактуры как элемента формалистической живописи.

С точки зрения сохранности картин нерациональное применение новых технических приемов приводило большей частью к отрицательным результатам. Взволнованная речь И. Е. Репина на съезде художников 29 декабря 1911 года, в которой он называет подобное отношение к технике «преступным», была вполне обоснованна. Правда, наблюдалось и противоположное течение. Ряд художников внимательно и осторожно относился к технике, учитывая уроки прошлого. Для этого были все данные. Старшие художники этого периода — Чистяков и его ученики Репин, Суриков, Серов, Поленов и его ученик Левитан — придавали технике несомненно большее значение, чем их предшественники. Чистяков и Репин в Академии, Поленов, Серов и Левитан в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества учили серьезному отношению к технике своих учеников. В Академии начинает читаться курс техники живописи и организуется соответствующая лаборатория. С большим вниманием к технике относится видный педагог Ф. И. Рерберг, автор многих работ по этому вопросу. Однако подобные установки не стали господствующими и поэтому не привели к желаемым результатам.

Точка зрения на техническое мастерство как на признак «формализма» и «эстетства» крайне вредна и окончательно изживается.

Одно мастерство техники без глубокого идейного содержания не может создать истинно великое произведение искусства. Техника необходима художнику для реалистического изображения действительности во всем его красочном богатстве.

Необходимо также, чтобы техника соответствовала идейному содержанию произведения. Она может и должна повышать выразительность произведения. Имеет значение и соответствие техники размеру произведения, расстоянию, с которого его будут рассматривать и т. п.

Художникам необходимы серьезные технологические знания, которые предохраняют картины от разрушения, обеспечивая им долговечность. Об отношении Репина к технике мы уже неоднократно говорили. Хочется напомнить слова Ф. И. Рерберга, считавшего несправедливым, что «архитектора, построившего дом, который разваливается, отдадут под суд, а для художника, написавшего осыпающуюся картину, это остается безнаказанным». В данной книге нам хотелось показать, что если к технике и технологии живописи художники относились безответственно, то даже очень больших мастеров постигала непоправимая неудача.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Азурит — см. лазурь и горная синяя
 Академия художеств 6, 19, 22, 23, 66, 71, 72, 78, 83, 84, 101, 104, 122, 133, 136, 152, 166, 173, 193, 195, 200, 207, 209, 210, 274
 академизм, академичность, академическая манера, традиции 112, 122, 131, 139, 150, 182, 209, 210, 211, 212, 218, 231, 245
 акварель (живопись и краски) 27, 28, 91, 105, 141, 195, 198, 201, 240, 257, 261, 263, 264, 271; акварели А. А. Иванова 131
 алкоголь — см. винный спирт
 алюминий в порошке как краска 240
 анализы химические — см. химические анализы
 анатомия 83
 английская живопись 15; английские живописные материалы 72, 141
 английская красная (браунрот) 9, 32, 73, 83, 92
 анилиновые краски 6, 143, 196, 202, 203
 античная скульптура 66, 102, 122, 125, 126
 античность, античные сюжеты 118, 125, 153
 асфальт (краска) 7, 10, 11¹, 32, 42, 49, 55, 63, 64, 68, 73, 76, 83—87, 89, 90, 102, 114, 121, 133, 138, 140, 144, 145, 150, 152, 154, 155, 157, 158, 172, 175, 177, 180, 187—189, 191, 203, 208, 225, 238, 247, 253
 ауреолин 75, 143
 аурипигмент 25, 42

 Бакан 25, 26—28, 32, 33, 73, 74, 92, 105, 200
 бальзамы 38, 39, 40, 143, 205; канадский 205; копайский 39, 204, 205; см. также терпентин
 баночки с красками 10, 142, 203

барбизонцы, барбизонская школа 179, 247, 255
 белила венецианские 32; испанские 32; московские 32; немецкие 32; свинцовые и «seguе» 12, 25, 30, 31, 32, 53, 196, 197, 200, 201, 202, 247; свинцовые кремнистые 31, 74; свинцовые белила, снижение кроющей силы 12, 202; цинковые 42, 75, 77, 143, 196, 197, 201, 202, 247; шифервейс 31, 79, 105
 белок яичный в качестве лака 27, 167, 206
 белые краски XVIII века 31—32
 бензор (смола) 38; см. ладан
 беновое масло — см. масло беновое
 бергблау — см. горная синяя
 берлинская лазурь 32, 175, 187, 188, 191, 192, 202, 247; жженная 32, 72, 76
 бумага 22, 29, 73, 78, 104, 264; как основа для живописи 29, 77, 98, 111, 113, 115, 124, 128, 133, 142, 145, 152, 153, 180—182, 187, 201, 256, 258, 271

Ван-Дейк, коричневая (краска) 175
 варштигель — см. форшпигель
 винный спирт 37, 38; для лаков 39
 воздушная перспектива — см. перспектива воздушная вода, ее изображение 108, 109
 воск 175, 195, 196, 199, 204, 205, 228, 240, 269, 272; см. также глутень и энкаустика
 выцветание, выгорание красок 32, 60, 64, 83, 89, 143, 165

Гаранс 196, 203; см. также краплак
 гарпиус 39
 глет — см. сиккативы
 Германия, художественные материалы из Германии 141

¹ Курсивом обозначены те страницы, на которых дается объяснение термина, описание материала и пр.

глиняные фигуры, модели 41, 157
 глютен 196, 199, 228, 240, 269, 272, 274
 Голландия, краски из Голландии 141; голландская живопись 113—114, 197
 голубец 72
 горная зеленая 72; синяя, голубец, лазурь 32
 графика 97
 грунт для живописи (вообще) 29—31, 62, 78—79, 91, 105, 113—114, 142, 145, 158, 201, 246; авторский¹ 10, 29, 72, 78, 82, 124, 128, 142, 246, 256, 270, 271; переход от авторского грунта к фабричному 72, 78, 82, 91, 105; впитывающий 160, 167, 199, 201, 227, 263, 269; клеевой 11, 16, 30, 48, 54, 71, 79, 82, 83, 195, 201, 269, 270, 271; клеemasлянный 16, 30, 31, 42, 48, 81, 91, 180; масляный 30, 31, 82, 181, 201, 272; темперный 269; эмульсионный 79; белый, не тонированный 11, 14, 16, 30, 59, 67, 71, 78, 79, 82, 94, 99, 102, 104, 105, 113, 128, 133, 135, 145, 150, 152, 167; тонированный (принципы) 12, 13, 14; тонированный (без указания цвета, необычных цветов и др.) 10—12, 16, 17—22, 29, 30, 41, 44, 47—49, 59, 60, 64, 78, 79, 102; зеленоватый 19, 48, 51, 53, 56, 91; тонированный охрой, без указания какой 17, 22, 51, 60, 61, 78, 92, 95, 125, 133, 138, 152; охрой жженой 19, 42, 43, 48, 53; охрой светлой 21, 22, 48, 50, 53, 56, 63, 82, 93, 94, 99, 114, 124, 145; охрой темной 20, 42—44, 48, 50, 52, 56, 82, 95, 99; коричневый (умбра сиена) 19—21, 42, 44, 45, 48, 50, 56, 82; розоватый 78, 91, 99, 124, 128, 142, 145; серый 31, 49, 56, 57, 78, 91, 124, 160, 175, 246, 248; фабричный 67, 72, 74, 78, 82, 113, 124, 128, 135, 142, 145, 160, 167, 181, 256, 272; фабрики Вурм 159; фабрики Цвиллих 142, 201, 208; плотный, неэластичный 53, 59, 62, 65, 78, 79, 82, 85, 86, 89, 91, 94, 96, 105, 106, 109, 121, 128, 129, 142, 150, 152, 171, 172, 175, 177, 180, 181, 201, 208, 224, 238, 246, 249, 256, 259, 262, 265—267, 272, 273; повреждения грунта и вызываемые им повреждения 42, 48, 54, 55, 59, 60, 64, 65, 68, 94, 96, 111, 121, 208; 262; см. также связь, нарушение; тонкий 62, 157, 159, 160, 175, 176, 201, 208, 224, 228, 231, 246, 250, 251, 253, 265, 268, 269, 270; не закрашенный 160, 163, 164, 189, 195, 211, 214, 216—218,

¹ Поскольку для XVIII в. авторский тонированный грунт является правилом, это не всегда указывается, так же, как со второй половины XIX в., что грунт не тонированный — фабричный.

221, 224, 251, 252, 258, 259; просвечивающий 21, 44—46, 50—53, 57, 60, 61, 80, 83, 84, 100, 102, 104, 109, 115, 117, 119, 120, 134, 136, 147, 161, 162, 170, 171, 174, 175, 179, 180, 188, 215, 218—220, 223, 224, 229, 233, 240, 260; потемнение 59, 60, 61, 133, 144, 167, 199; проступание 12, 44
 грунтовка (метод) 30, 31
 гуашь 27, 57, 82, 195, 198, 199, 240, 269, 271, 272
 губка 79
 гумми, камеди 38
 гуммиарабик 106
 гуммилаки, гумми-резины 38
 гумми-элами 196
 гумми-ластик, резинки для стирания 79

Даммара (смола) и лак из нее 36, 175
 декоративность, -вно 191, 244, 250, 261, 271, 274
 декорационная живопись 193, 240, 245, 258, 271
 дерево, доски как основа для живописи 14, 16, 19, 29, 30, 57, 63, 65, 78, 82—84, 86, 91, 93, 98, 100, 113, 120, 141, 142, 145, 160, 161, 175, 180, 187, 201, 207, 231, 239, 245—249, 255, 258, 265; их повреждения 253, 262
 дефекты технологические 41, 42
 диоптра 41
 долговечность картины 5; см. также сохранность и повреждение картин
 дублировка, реставрационная 111, 117, 124, 125, 165, 190

Железные краски 30, 32
 железо как основа для живописи 265, 273
 желтая «блестящая» 175; неаполитанская 143; никелевая 143; стронционовая 143; цинковая 202
 желтые краски XVIII века 32; первой половины XIX века 75; конца XIX — начала XX века 202
 желчь 13
 живописность, -сно 66, 80, 84—86, 90, 92, 115, 120, 274
 жухлость, пожухание 12, 37, 142, 143, 167, 195, 199, 204, 224, 229, 234, 238, 239

Закрепление, реставрационное 118, 224, 239, 261
 записи реставрационные 46, 61; см. также чинки
 замша, как основа для живописи 29
 зеленые краски XVIII века 32; первой половины XIX века 76; конца XIX — начала XX века 202

зеленая земля, краска 32, 48, 79, 247
зеленая медная 32, 201; изумрудная 76, 201, 202;
растительная 32; Поль-Веронез 202, 203;
хромовая 143 (и см. хромовые зеленые)
зеленый ультрамарин — см. ультрамарин зеле-
ный
земля итальянская 73; кельнская 73; олонечкая
73, 74; осташковская 32, 73; черная 73
земляные краски 32, 33, 73; см. также охры,
сиена, умбра
золото твореное как краска 243, 246
зонт для этюдов 79, 255

Изменение красок 197

изменение формата картин 167, 169, 172, 218,
233, 237, 253, 265
изобретение красок и других художественных
материалов и принадлежностей: в XVIII и
первой половине XIX века 42, 74, 75—76;
второй половины XIX века 143; в конце
XIX — начале XX века 202; см. также крас-
ки, изобретение их
изумрудная зеленая 201—202, 247
импасто — см. корпусное письмо, корпусность
импрессионизм, импрессионисты 212, 224, 255,
256, 266
индиго 32, 175
индийская желтая 75, 76, 83, 175, 202, 217, 222
йодистая киноварь 75
интерьеры: Вережagina 161, 164; Левитана 258;
Поленова 249, 251, 258
искусства и ремесла, их разделение 6, 9
исправления авторские — см. правки и пере-
делки
испытания красок и других живописных мате-
риалов и принадлежностей 74, 187, 195, 196,
203, 247
исследования физические и химические 273
источники литературные по технике живопи-
си 6; русские, XVIII века 23—28; первой
половины XIX века 68—71; второй поло-
вины XIX века 141; конца XIX — начала
XX века западноевропейские и русские
195—198
Италия, пребывание в ней художников 86, 103
иудейская смола — см. асфальт

Кадмий без обозначения цвета 6, 75, 143, 175,
187, 202, 247; желтый 143, 202; красный 143,
202; оранжевый 143, 202, 222
каменноугольные красители и краски 143; см.
также анилиновые краски

камфара, добавление к лаку 38, 40
канифоль, смола 38
капут мортуум (мертвая голова), краска 32
карандаши 28, 31, 264; белые 31, 73; красные 31,
71, 73; итальянские 79; пастельные 73; чер-
ные 31
кармин 28, 32, 42, 60, 64, 70 (кошениль), 73, 82,
89, 202
картон как основа для живописи 29, 57, 59, 63,
65, 78, 82, 91, 93, 98, 105, 113, 120, 133, 142,
145, 167, 171, 176, 180, 181, 201, 207, 218, 256,
270, 271
кассельская коричневая 247
катализаторы — см. сиккативы
квадраты, разграфление на квадраты — см. раз-
графление
квасцы 34
кermес — см. кармин 70
керосин 205
киноварь 25, 28, 32, 49, 72—74, 83, 92, 93, 105,
114, 121, 136, 140, 148, 153, 156, 161, 167,
175, 187, 202, 206, 221, 223, 227, 228, 233, 247,
269
кисти и указания на их применение 14, 26, 28,
40, 41, 53, 54, 69, 73, 74, 79, 82, 100, 105,
121, 136, 140, 148, 153, 156, 161, 167, 175, 206,
223, 227, 233—235, 170, 171, 175, 183, 264
Китай, покупка красок в Китае 29, 72, 73, 141
китайская киноварь 29, 72, 73, 141; тушь 72, 73,
141
классическая техника живописи, принципы 9,
10—16, 46, 89, 107, 123, 159, 166, 245
классицизм 62, 66, 112
клеевые краски 27, 198, 240, 271, 274
клей, вообще, без указания сорта 30, 70; жи-
вотный (мездровый, «шубный») 30; рыбий 30
клейстер 30, 78
книги по искусству и технике живописи — см.
источники литературные
кобальт синий и без обозначения 6, 7, 36, 74,
76, 77, 133, 140, 143, 164, 175, 202, 208, 225,
247; зеленый 143, 179, 202; фиолетовый 6,
143, 202
колорит, его характер, как выразительное сред-
ство для передачи настроения 145—147, 226,
227, 230, 233, 236, 237, 239, 259—261
«комиссионеры» Академии художеств по за-
купке и продаже художественных материа-
лов 29, 72—74, 114, 141
копайский бальзам — см. бальзамы
копал, смола и лак из нее: 37, 38, 39, 40, 167,
205
коричневые краски: XVIII века 32; первой по-
ловины XIX века 76

корпусное письмо, корпусность, пастозность 11, 13, 14, 16, 43, 45, 46, 51, 53, 54, 59, 60, 62, 65, 67, 80, 82, 84, 87, 95, 107, 108, 114, 116—118, 120, 135, 146, 147, 149, 159, 161, 164, 168, 171, 176, 178, 180, 185, 186, 188, 190, 191, 195, 212, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 227, 228, 230, 234, 235, 238, 240, 241, 244, 245, 248, 249, 252, 255, 258, 259, 263, 267, 268, 269, 270; см. также кроющие краски

корпусные прописки и мазки 21, 22, 52, 59, 81, 85, 93, 100, 105, 110, 116, 117, 120, 123, 129, 134—136, 138, 146—149, 151, 152, 154—157, 161—164, 168, 170—174, 176, 178, 179, 182, 183, 185, 188—190, 210—212, 215, 217, 225, 229, 231, 233—236, 238, 244, 248, 250—252, 256—258, 260, 261, 267, 268—271; удары, мазки (бликов и пр.) 21, 22, 43, 50, 52, 57, 59—62, 82, 87, 90, 93—95, 102, 108, 116, 117, 120, 130, 134—137, 152, 169—171, 176, 180, 186, 188, 213, 215, 217, 219, 221, 222, 229, 232, 233, 240, 244, 247, 267—269

кость жженая — см. черная: костяная и слоно-
вая кость

косточковая черная — см. черная косточковая

кошениль 70; см. кармин

кракелюр, сетчатый, концентрический и пр. красочного слоя и грунта 21, 37, 48, 54, 58—61, 64, 68, 77, 89, 94, 96, 106, 109, 111, 121, 129, 131, 132, 138, 140, 150, 158, 165—177, 180, 181, 183, 192, 202, 211, 220, 223—225, 237—239, 253, 261, 272, 273; сломы, трещины 132, 158, 176, 177, 186, 238, 239, 242, 244, 253, 272; кракелюр-разрывы, связанные с процессом высыхания масляного красочного слоя, «преждевременный» кракелюр 10, 12, 34, 36—37, 48, 55, 59, 63—65, 67, 76, 77, 83, 87, 89, 95, 96, 111, 117, 121, 131, 138, 140, 155, 157, 158, 164, 165, 172, 177, 180, 186, 192, 195, 203, 204, 208, 224, 225, 229, 238, 244, 253, 262, 269, 273

краплак 11, 32, 36, 49, 73, 76, 92, 95, 114, 120, 125, 131, 140, 143, 171, 175, 202, 203, 225, 228, 239, 247

краски, изобретение их в XVIII веке 32, 42; в первой половине XIX века 75—77; во второй половине XIX века 143; в конце XIX — начале XX века 202, 203; разных эпох и народов 196; испытания красок — см. испытания красок и пр.; краски нестойкие 6, 42, 166, 187; опасные, вредные 6, 14, 201; анилиновые, см. анилиновые краски, органические 42, 76, 202, 203; земляные 25, 26

краски искусственные минеральные 25, 75

краски растительные 25, 26, 70

краски XVIII века 31—32; первой половины XIX века 73—77; второй половины XIX века 143; конца XIX — начала XX века 201—203; отдельных художников: Айвазовского 175; Поленова и Левитана 248; Сурикова 228; Тропинина 92; покупка и продажа красок, их производство, фабричные краски 9, 10, 29, 72—74, 200; русские краски 32, 73, 74, 141, 192, 199, 200; стирание красок 25, 32, 72, 203; опасные смешения 28, 66, 75, 187, 202, 203, 227; органические 202, 203; для фарфора и финифти 27, 69, 73

краскотеры и краскотерная палата Академии художеств 28, 66, 72

красное дерево как основа для живописи 141, 180, 201, 246, 247

красно-коричневая краска — см. английская красная

красные краски: XVIII века 32; первой половины XIX века 76; конца XIX — начала XX века 202, 203

кремнистые белила — см. белила кремнистые

кроющие краски и красочный слой 13, 42, 43, 53, 116, 121, 128, 136, 137, 139, 140, 146—148, 150, 153, 155, 157, 169, 170, 181, 184, 186, 189, 190, 210, 215, 220, 231, 234, 240, 243, 252, 258, 259, 261, 266, 268, 270

крутик 32

кулисное построение планов 13, 104, 109, 164, 178, 179, 189

купорос 33; см. сиккативы

курانت для стирания красок 28, 41, 203

курс техники и технологии живописи в Академии художеств 174, 198, 274

Лаванда и лавандовое масло 37, 77

ладан 38, 39

лазурь 26, 105; медная 26

лаки (краски) 83, 202

лак и лаки 27, 105; приготовление 10, 37; метод покрытия лаком 26, 125, 167, 168, 208, 209; удаление лака 64; повреждение лака 64; побеление-помутнение 273; лак как добавление к связующему 11, 18, 21, 27, 35—37, 42, 44, 45, 48, 50, 52, 54—56, 58—62, 64, 71, 77, 78, 80, 82, 84, 87, 91, 94—96, 99, 100, 102, 106—109, 111, 114, 120, 152, 160, 161, 163, 171, 175, 176, 179, 181, 187, 196, 198, 199, 203, 205, 208, 212, 214, 215, 225, 228, 231, 235, 247, 249, 252, 257—259, 261, 265—268, 270, 272; даммарный 206; китайский 77; копаловый 27, 39, 167; масляный 28, 32, 39, 40, 77, 206; янтарный 39, 77; «регуше» 143, 195, 205, 206

лаки: XVIII века 37—40; второй половины XIX века 77; конца XIX века 196; отдельных художников: Айвазовского 175; Крамского 167—168; Репина 209; лак водяной С. Щедрина 106, 107; лаки покровные и требования к ним 27, 175, 206; масляные 37, 39, 82, 206; спиртовые 37, 39, 77; на эфирных маслах 37, 38, 39, 40, 82, 206; тонированный 83

ламповая черная — см. черная ламповая

ляпис-лазурь 72, 76

Лейпциг, художественные материалы из Лейпцига 228, 235

лессировки и лессировочные краски 11, 13, 14, 16, 17, 20, 43—46, 48, 50—54, 60—62, 64, 67, 80, 81, 83, 84, 93, 94, 100, 104, 107—109, 116—120, 123, 128, 133—135, 137, 138, 140, 146—148, 152—155, 161, 162, 164, 166, 168—171, 174, 175, 181, 186, 188, 190, 191, 196, 206, 209, 211—214, 217, 218, 220, 221, 230, 232, 234, 240, 245, 249—251, 255, 257, 260, 261, 265—267, 269, 270; по светлой корпусной или кроющей подготовке 17, 18, 20, 43—46, 48, 50—54, 61, 64, 80—82, 84—86, 88, 100, 101, 107, 108, 116, 119, 126, 127, 129, 137, 138, 140, 146—149, 152, 157, 168, 171, 174, 175, 179, 186, 188, 190, 211, 213, 216, 217, 219, 220, 229, 232, 233, 235, 237, 238, 240, 243, 249, 251, 252, 258, 259, 265—268, 270

летучие масла — см. масла эфирные

линолеум как основа для живописи 208

литература и источники по технике живописи XVIII века 23—28; первой половины XIX века 68—71; второй половины XIX века 141; конца XIX — начала XX века 195, 198

локальное понимание цвета 55, 61, 62, 66, 87, 90, 91, 95, 101, 116, 130, 139, 146, 147, 150—153, 160, 161, 174, 177, 178, 182, 184, 193, 241, 246

Лондон, художественные материалы из Лондона 125, 196;

льняное масло — см. масло льняное

лук, добавление при варке масла 33; чистка луком 107

лунное освещение, передача — см. освещение лунное

Мазок, мазки (при указании формы и пр.) 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 207, 212, 213; 227; см. также фактура

манекен 24, 41, 79, 92, 117

марфуляж, покрытие оборотной стороны холста смесью красок с маслом 31; одним маслом — см. промасливание

марена 26, 200

марсы, краски 143, 202, 247

масла растительные, жирные, высыхающие без указания сорта 37, 39; сравнения масел 34, 203

масло буквое 197; кедровое 197; конопляное 33, 74, 197, 203; лалеманции 203; льняное 11, 28, 33, 34, 37, 39, 73, 77, 82, 87, 99, 106, 114, 141, 143, 197, 203; льняное Венецианова 99; маковое 10, 11, 25, 33, 34, 37, 41, 74, 77, 82, 87, 114, 140, 143, 197, 203; ореховое 33, 34, 37, 82, 87, 106, 114, 143, 197, 203; подсолнечное 33, 197, 203; постное 33; вареное 27, 37, 74; см. также олифа; уплотненное 11, 34, 203; сырое масло 11, 25, 34, 70, 74, 143; обработка масла 10, 11, 33, 34, 77, 203; отбелка масла 33, 34, 106, 203; процесс высыхания 35—37, 204; потемнение, пожелтение 7, 67, 77, 102, 106, 204; масло как связующее (основные оптические и технологические свойства) 5, 197, 203; избыток масла в красках и вызываемые этим повреждения 36, 37, 41—43, 45, 48, 50, 53, 62, 64, 65, 67, 77, 82, 86, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 99, 102, 106, 107, 108, 111, 114, 117, 121, 125, 126, 131, 133, 140, 150, 152, 196, 225; см. кракелюры-разрывы и сморщивание; избыток в грунте 111; летучие, эфирные, дистиллированные масла 11, 21, 37, 58, 78, 82, 111, 123, 125, 128, 131, 143, 205, 225; лавандовое 37, 77; розмариновое 206; спиковое 11, 37, 206; терпентинное 11, 38, 58, 82, 125; скипидар 27, 37, 38, 40, 77, 168, 196, 205, 209

масляная живопись, переход к масляной живописи 9, 16; масляная живопись и краски основные оптические и технологические свойства 5, 71; см. также повреждения и сохранность

массикот, свинцовая желтая 208, 222

мастихин 40, 41, 79, 264; применение его 85, 157, 163, 178, 188, 216, 220, 242, 245, 248, 249, 252, 258, 259, 261, 264, 265

мастика, мастикс (смола и лак из нее) 9, 36, 38—40, 77, 175

материалы живописные: XVIII века 28—40; первой половины XIX века 72—79; второй половины XIX века 141—144; конца XIX — начала XX века 198—206

мед 79

медная зеленая — см. зеленая медная

медные краски 202

медь как основа для живописи 29, 57, 63

медянка, ярь (краска) 28, 32, 73

мел белый 24, 31, 41; черный 31

металл как основа для живописи 29, 59, 65, 78;
 см. также железо и цинк
 минеральная желтая 75
 минеральная живопись 199
 миниатюра 57, 58
 многослойная живопись, многократные пропис-
 ки 6, 10—13, 49, 113, 133, 134
 модели 24, 234; см. также натурщики
 можжевельная смола — см. сандарак
 мозаика 199
 мольберт 40, 41, 79, 206
 монументальная живопись 199; см. — росписи
 монументальность 157, 193, 199, 227, 232, 233,
 236, 239, 241, 242, 260, 261, 269, 271, 272
 мумия, краска 74, 76
 муссины, краска 74, 205; см. также полулесси-
 ровки
 муштабель 40, 41
 Мюнхен, пребывание в нем художников и худо-
 жественные материалы из Мюнхена 141, 142,
 159, 162
 мутная среда, мутные краски, законы 13, 137,
 224
 мутные прописки, протирки лессировки с бели-
 лами 87, 94, 108, 119, 121, 126, 135, 171, 174,
 176, 184, 191, 265, 270

Наброски 25, 126, 173, 236, 272
 наставки холста 229, 237; картин — см. измене-
 ние формата
 натура, работа с натуры 42, 100, 103, 135, 164,
 173, 216, 217, 249
 натурщики 23, 102, 117, 229, 230
 неаполитанская желтая 32, 73, 175
 незаконченные картины, портреты 57, 62, 68,
 110, 115, 117, 118, 130, 147, 148, 157, 170, 172,
 175, 210, 270
 нефть, нефтя, петроль и препараты из нефти
 205, 206
 ножи перочинные 41

Обветшание, холста, живописи 112, 157, 160
 обломы кончиков корпусных мазков 157, 222,
 223, 225
 оксиды зелено-синий и сине-зеленый 247
 олифа 11, 16, 28, 37, 39, 175
 олово как основа для живописи 29, 57
 олонедская земля (краска) 73, 76, 141
 опыты с красками 187, 196, 197, 204; см. также
 испытания
 органические краски 42; красители 156

освещение 116, 193, 248; зависимость от не-
 го техники 11, 13; см. также светотень и
 свет
 основа 29, 57, 78, 81, 82, 91, 98, 99, 113, 124, 133,
 142, 145, 160, 167, 175, 180, 181, 187, 201, 207,
 208, 239, 245—247
 ошашковская земля (краска) 73
 осыпи и их образование 13, 44, 96, 111, 117, 121,
 131, 140, 141, 150, 157, 158, 164, 165, 172, 177,
 186, 195, 208, 217, 219, 224, 225, 237, 239,
 242—245, 253, 260—262, 265, 272, 273; см.
 также связь недостаточная
 отбелка масла — см. масло, отбелка
 открытый воздух, на открытом воздухе — см.
 пленер
 отношения световые и цветовые 129, 144, 186,
 189, 191, 192, 255
 охра, без определения какая 4, 36, 49, 72, 82, 83,
 91, 93, 105, 125, 161, 175, 180, 202, 217, 221,
 222, 247; желтая, светлая 32, 48, 73, 74, 83,
 92, 124, 131, 145, 247; жженая (красная) 32,
 48, 83, 187, 191; темная 32, 44, 73, 74, 95, 99,
 105, 247; «толстуха» 105

Павза 24
 паволока 16
 палитра 42, 79, 206, 175, 264
 Париж, пребывание в нем художников и пр. 159,
 160, 212, 216; художественные материалы
 из Парижа 72, 73, 125, 159, 160, 196, 207,
 228, 232
 паста восковая «segonis» 175
 пастель, пастельные карандаши 29, 97, 98, 199,
 257, 269, 271, 274
 педагогические высказывания: Айвазовского 172;
 Брюллова 122; Венецианова 103; Зарянко 103,
 148; Крамского 166, 172—173; Куинджи 192;
 Перова 150; Поленова 254; Репина 207, 264;
 Саврасова 180; Чистякова 193
 пейзажи, пейзажная живопись, пейзажный фон
 жанровых картин 101, 103, 112, 127, 128, 132,
 146, 147, 149, 153, 160, 161, 168—171, 173—
 192, 198, 245, 248, 249, 250, 251, 253—263, 265,
 266, 268, 269
 пемза, пемзевание 12, 30, 33, 79
 пепел ультрамарина — см. ультрамариновый пе-
 пел
 пергамент как основа 29, 97
 перевод рисунка 24, 25, 144; реставрационной
 живописи 59, 60
 передвижники, «Товарищество передвижных
 художественных выставок», 139, 150, 182, 186,
 187, 188, 193, 194, 226, 239, 240, 257, 274

переделки, вносимые в картину 113, 114, 141, 147, 154, 169, 170, 191, 216, 223, 224, 237, 244, 253, 261; см. также правки и изменения формата

переписка, письма художников: Брюллов 115; В. Васнецов 241; Венецианов 98; Ге 151, 155, 156; Дюрер 27 (прим.); Иванов 122, 130; Крамской 165, 166, 172, 182, 183; Левитан 254; Поленов 247, 249; Репин 206—209, 220; Серов 265; Суриков 231; Федотов 134; Чистяков 193—194; С. Щедрин 103, 104, 105, 106; письма П. М. Третьякова 208, 209

перовой рисунок 255

персиковые косточки — см. черная краска из персиковых косточек

перспектива 70, 83, 97, 98, 100, 103, 144, 162, 163, 182, 255; воздушная 108, 129, 139, 147, 153, 162, 163, 174, 182, 183, 184, 241, 248, 252, 256

петроль — см. нефть

планы в живописи, трактовка планов 13, 26, 97, 109, 110, 123, 128, 129, 146, 153, 160, 161, 167, 178, 179, 182, 183, 185, 251

плер и изображение на открытом воздухе 13, 26, 97, 103, 112, 116, 126, 127, 128, 130, 132, 139, 149—151, 161, 163, 176, 212, 219, 220, 232, 234, 246, 248, 253, 255, 258

плита, доска для стирания красок 28, 41, 203

повреждения картин 21, 43, 46, 53, 55, 89, 96, 102, 111, 121, 131, 132, 138, 140, 141, 150, 190; см. также сохранность

повторные прописки 138, 150, 158, 183, 184, 188, 195, 213, 214, 224, 227, 237, 238, 244—246, 257, 265; по сухому 12, 26, 131, 167, 185, 224, 225, 237, 246, 260, 261, 262, 267; полусырому 12, 37, 111, 131, 140, 150, 164, 167, 172, 178, 180, 186, 195, 198, 224, 238, 244, 246, 257, 261, 270, 273; по сырому 139, 185, 246, 253

подготовка подмалевков 20, 22, 25, 27, 41, 49, 51, 54, 57, 62, 81, 85, 101, 105, 110, 116, 118, 130, 139, 152, 157, 167, 169, 170, 179, 185; подмалевков другого цвета 51, 80, 85, 86, 93, 105, 108, 129, 154, 176; подмалевков серым 57, 148; коричневым 81, 116, 118, 125, 140, 148, 166, 167, 169, 178, 179, 185, 187, 188, 211, 212, 213, 227, 229, 232, 233, 240, 243, 251, 265, 271; крошущий, корпусный 50, 51, 86, 118, 129, 131, 186, 260, 262, 271; лессировочный 108, 118, 147, 148, 163, 167, 169, 178, 187, 188, 219, 233, 243, 245, 251, 257, 258, 265; темперой и др. 10, 272

подсолнечное масло 33, 197, 203

подразделение, порядок работы 23—25, 65, 81, 110, 118, 127, 134, 139, 140, 147, 270

полотно как основа для живописи 175

рентгеновские лучи, рентгенограмма 30, 125
 реставрационные работы, заделки, записи 89, 96, 117, 155, 157, 178, 196, 217, 218, 224, 225, 243, 261, 262, 272; см. также дублировка, перевод и промывка
 реставрационные художественные мастерские, государственные центральные им. И. Э. Грабаря 6, 13, 31, 92
 рефлекс, отблеск 13, 18, 19, 61, 65, 80, 83, 85, 92, 101, 118, 119, 137, 138, 153, 154, 156, 157, 161, 163, 184, 188, 189, 193, 215, 218, 221, 228, 232—234, 240, 246, 251, 258, 259, 266, 271
 рисунок, рисунки 41, 79, 81, 90, 97, 105, 135, 139, 144, 147, 148, 160, 161, 167, 170, 176, 180, 194, 236, 241, 243, 255, 263, 264, 270, 272; его значение 66, 139, 144, 160, 180, 194, 226, 255
 «Робертсон медиум» 143, 205, 208, 210
 розмариновое масло 206
 романтизм 66, 112; романтическое настроение 86
 росписи 68, 141, 199
 русские художественные материалы 141; см. также краски русские
 рыбий клей — см. клей рыбий

Сажа голландская (черная краска) 30
 сангина 24, 79
 сандарак (можжевельная смола) 9, 38—40, 204
 свет, освещение, передача 180, 181, 186, 188, 190, 191, 216, 218, 219, 234, 235, 250, 267, 270; лунный (передача) 110, 155, 168, 185, 187—189, 191, 196; солнечный (передача) 110, 116, 129, 151, 161, 162, 165, 182, 184, 185, 187—189, 191, 212—214, 218, 220, 221, 251, 258—261, 267, 268
 светосила 255
 светостойкость красок 143; см. также выгорание
 светотень, передача цветом 26, 46, 47, 49, 50, 52, 54, 57—60, 65, 80, 83, 85, 87, 93, 94, 101, 116—118, 120, 123, 126, 127, 130, 151—153, 155, 156, 179, 182, 184, 185, 187, 209, 212—216, 232, 234, 248—251, 258, 266, 267
 светотень, трактовка в классической живописи 11, 13, 14, 18, 19, 26, 66, 123, 139
 свинцовая желтая 32; см. массикот
 свинцовые белила — см. белила свинцовые
 свинцовый глет — см. сиккативы
 связующее 205; см. также масла и примесь лака к связующему
 связь красочного слоя с грунтом: плохая 117, 141, 142, 182, 201, 207, 224, 256, 262, 273; хорошая 117, 121, 131, 150; недостаточная красочных слоев друг с другом 131, 140, 141, 186, 219, 224, 237, 239, 245, 256, 260, 261, 262, 273

«секреты» художников 6, 186, 187, 189, 192
 сера 202
 сиена (краска) 32, 42, 43, 73, 74, 83, 92, 94, 120, 175, 222, 247
 сиккативные лаки и масла 10; см. также масло, его обработка
 сиккативы 11, 143, 204; глет 33, 196, 204, 209; купорос («кримза») 27, 33, 40; купорос белый (цинковый) 33; перекись марганца 204; свинец 34; сурик 33, 34, 204; умбра 33; сиккатив Куртре 143, 204; де Гарлена 143, 204, 208; Дюрозье 204
 синие краски XVIII века 32; первой половины XIX века 76
 скипидар 27, 37, 38, 40, 77, 168, 196, 205, 209; см. также масла эфирные, терпентиновое
 сломы красочного слоя и грунта — см. кракелюр
 слоновая кость, как основа 57; см. черная слоновая кость
 смальта (краска) 32
 смешанная техника масляной живописи с водными красками 9—11, 91, 92, 187, 190, 195, 272
 смешение красок оптическое 11, 13, 32, 140, 174, 227, 239; опасные смешения 75, 187, 202, 203, 227
 смола, смолы 38; см. также дамар, копал, мастикс, сандарак, янтарь
 сморщивание, сседание грунта и красочного слоя 10, 36, 37, 43—45, 48, 53, 55, 59, 63—65, 67, 77, 87, 92, 95, 96, 101, 102, 111, 114, 117, 121, 131, 138, 155, 224, 225, 229, 230, 238, 244, 262, 273
 смывость 53, 54, 60, 64, 225
 соковая зелень (зелень в пузырях) 32
 соль (поваренная), при варке масла 33
 сохранность картин 10, 21, 55, 63, 64, 71, 89, 96, 102, 111, 121, 131, 132, 138, 150, 158, 164, 165, 172, 177, 180, 181, 182, 187, 243—245, 253, 262, 272—274
 сохранность красок, хорошая 58, 59, 63, 77, 78, 96, 112, 121, 131, 132, 138, 150, 158, 164, 173, 177, 180, 253
 спиговое масло 37, 200
 спирт — см. винный спирт
 старые мастера, их техника 6; см. также классическая техника живописи; сохранность картин 77, 82, 84, 197; влияние, подражание, копирование, изучение 67—69, 83, 84, 86, 90, 97, 98, 102, 112, 120, 122, 123, 131, 148, 193, 212—215, 217, 218, 227, 231, 245—266, 270
 стаффаж 97, 103
 стойкость масляной живописи 5

- сурик 32, 200, 247
 сурмяная желтая 75
 счета Академии художеств 28
 счистка написанного 259
 сфумато 43, 45, 57
 сырое, работа по сырому 139, 173, 174, 191, 206, 215, 222, 226, 232, 244, 253; см. также повторные прописки по сырому
- Тафта как основа для живописи 33, 34
 темпера 195, 199, 201, 263, 271, 272, 274; яичная 16, 271, 272
 теплые и холодные света и тени, их сопоставление 11, 13, 109, 110; см. также светотень цветом
 терпентин венецианский и страсбургский 39, 40, 125, 204, 205
 терпентинное масло 11, 38, 82, 125; см. также скипидар
 техника живописи, высказывания художников: Брюллов 133; Верещагин 159; Ге 156; Грабарь 271; Крамской 166, 172; Рейнгольде 15; Репин 207; Рубенс 14, 15; Суриков 228; Чистяков 194; Шишкин 181; классическая (принципы) 10—16; см. классическая техника живописи; I половины XVIII века 16—19; середины XVIII века 19—22; портретистов конца XVIII века 42—65; I половины XIX века 66, 79—138; II половины XIX века 139, 141—192; конца XIX и начала XX века 193, 206—273; отдельных художников: краткая, общая характеристика их техники и фактуры: Айвазовский 174; Антропов 20, 21; Боровиковский 56, 59; Брюллов 113; М. В. Васнецов 239; В. В. Верещагин 159, 161, 163; Ге 153, 155—158; Гейнсборо 15; А. А. Иванов 127, 128; Кипренский 80, 81; Крамской 166; Куинджи 186; Левитан 255, 262, 263; Левицкий 47, 49, 56; Никитин 17, 18; Перов 145; Поленов 247, 253, 254; Репин 207, 222; Рокотов 42, 43; Ротари 21; Рубенс 14—15; Саврасов 177, 178; Серов 263, 273; Суриков 227; Токке 22; Тропинин 90, 91, 104, 105; Федотов 133; Шишкин 181, 186; Сильв. Щедрин 56, 59
 техника и технология живописи, значение 5, 6
 207, 275; технология живописи 156, 166, 194, 195; литература по технологии живописи 6, 71, 196—198; курс по технологии живописи 174, 198
 толуол 35
 тушь китайская 72, 73, 141
 тюбики с красками 10, 203, 204
- Уголь древесный, рисунки углем 24, 243, 264, 270, 272
 угольная черная — см. черная угольная
 удары, мазки, корпусные, рельефные в бликах и пр. 21, 43, 50, 59—62, 82, 87, 90, 93—95, 102, 108, 116, 117, 120, 130, 134—137, 152, 169—171, 176, 180, 186, 188, 213, 215, 217, 219, 221, 222, 229, 232, 233, 240, 243, 267, 268, 269
 уксус 107
 ультрамарин зеленый 175, 202; искусственный 6, 76, 175, 228, 247; натуральный 9, 28, 32, 72, 76, 77, 105; ультрамариновый пепел 92
 умбра (краска) 32, 42—44, 50, 82, 247
 уплотненное масло — см. масло уплотненное
 Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве 150, 178, 200, 257, 264
- Фабричное и ремесленное изготовление художественных материалов и торговля ими 9, 10, 72, 73, 77, 142, 143, 159, 162, 167, 200
 факторская Академия художеств 28—29, 68, 72, 73
 фактура, «кисть», «touche» (определение, характер, требования и пр. 5, 11, 14—16, 23, 26, 68, 69; см. также общую характеристику техники отдельных художников под словом — техника, а также: мазки, корпусные прописки, удары, фактурный рельеф
 фактура как средство передачи характеристики человека 5, 14—16, 18, 46, 47, 51, 52, 54, 81, 84, 85, 87, 112, 117, 148, 149, 170, 171, 182, 215, 217, 219, 239, 240, 273; фактурный рельеф 13, 15, 16, 80, 84, 86, 88, 101, 116, 118, 119, 120, 140, 145—148, 151, 162, 173, 174, 176, 179, 181—184, 186, 188, 189, 217, 218, 220, 223, 230, 233—235, 240, 241, 244, 255, 258, 260
 фальсификация художественных материалов 9, 72, 144, 196
 фанера (основа для живописи) 239
 физические методы исследования 6; см. рентгеновские лучи
 фигура лепная 168
 фигурки-модели, глиняные 41, 154
 фиолетовая минеральная 247
 фламандская живопись, сохранность 197; фламандские художники 108
 флейц 41, 175, 176, 206; его применение 19, 25, 50, 80, 81, 86, 95, 176, 179
 фокус зрения, наведение на фокус зрения 188
 фольга 119
 форшпигель (металлический ящичек) 40, 41, 79
 фотография, ее использование 181, 197, 256
 французская живопись, сохранность 197

Химические и микрохимические исследования 6, 30

холст как основа для живописи (льняной и средних, и без обозначения) 10, 16, 17, 20, 29, 42, 47, 54, 57, 59, 78, 81—82, 91, 99, 105, 113, 124, 128, 133, 142, 145, 152, 153, 159, 167, 175, 180, 181, 199, 200, 208, 221, 232, 235, 239—241, 246, 250, 256, 265, 266; пенковый 200; саржевый 17, 29, 78, 82, 88, 99, 113, 115, 124, 125, 142, 145, 147, 152, 159, 167, 179, 180, 181, 185, 191, 200, 208, 229, 239, 244, 245, 246, 250, 256, 265; хлопчатобумажный 200; холст (как основа) грубый, крупный 17, 29, 47, 78, 81, 91, 113, 124, 125, 158, 160, 201, 208, 219, 220, 221, 223, 228, 231, 237, 238, 239, 242, 244, 247, 252, 256, 263, 268, 269, 271; мелкий, тонкий 17, 29, 42, 47, 54, 81, 91, 94, 99, 101, 102, 105, 113, 124, 129, 133, 137, 142, 145, 147, 152, 157, 158, 159, 160, 167, 171, 175, 187, 189, 190, 191, 192, 200, 201, 208, 220, 221, 237, 239, 240, 241, 246, 247, 250, 251, 252; редкий 91, 105, 111, 112, 160, 164, 208, 224; холст, строение которого ясно видно под грунтом и красочным слоем, и используемое художником в построении фактуры 62, 99, 101, 113, 115, 123, 125, 149, 159, 167, 174, 175, 176, 181, 185, 189, 200, 207, 216, 217, 219, 220, 227, 228, 231, 234, 245, 268

хранение картин 108

хром, хромовые желтые 42, 75; хромовые зеленые 6, 76, 143, 175, 201—202, 247

художественные принадлежности XVIII века 40—41; первой половины XIX века 79; конца XIX — начала XX века 206; Серова 264

Цвет, тон, значение, использование для передачи содержания картины 226, 227; см. колорит, его характер

циано голубая 228

цинк как основа для живописи 29, 37, 57, 142, 187, 242

цинковая желтая 75

цинковые белила — см. белила цинковые

Черные краски: асфальт — см. асфальт; виноградная 32; земляная 32, 73; земляная кельнская 32; земляная олонецкая 32; земляная римская 32; косточковая (миндальная, персиковая и т. п.) 175, 247; костяная (Bein-

schwarz) 105, 211; ламповая, из копоти, свечная сажа 32; липа жженная 27, 32, 247; угольная 32

черные краски XVIII века 32; первой половины XIX века 73

чеснок, чесночный сок 13, 107

чинка, реставрационные записи 61, 89, 96

Шагренизация красочного слоя с асфальтом 63, 138, 155, 158, 180

шелушение красочного слоя 64, 244, 253, 273

шифервейс 25, 31; см. белила

шишгиль (щютгельб), желтая органическая краска 26

шлифовка грунта — см. пемзевание; подмалевка 12

шпатель 41, 79, 206; работа шпателем 206; см. также работа мастихином

Щелок 39, 40

щюльпвейс 31; см. белила

щютгельб — см. шишгиль

Эластичность (недостаточность красочного слоя) 237, 239, 244, 245, 253, 261, 262, 272, 273; грунта, см. грунт плотный

элеми-смола, гумми-элеми 38, 40, 69, 205

энкаустика 69, 71, 155, 157

эскизы 25, 79, 90—93, 96, 115, 124, 130, 134, 152, 153, 167, 168, 199, 201, 209, 211, 212, 221, 232, 233, 235—237, 240, 242, 245, 246, 248, 252, 253; эскизность 152, 154, 155, 248, 267

этюды 41, 90, 91, 96, 100, 123, 124—129, 130, 131, 132, 135, 153, 160, 161, 165, 167, 168, 179, 184, 201, 212, 213, 220, 221, 227, 232—234, 236, 237, 241, 245—249, 252—255, 261, 269; этюдная манера, этюдность 218, 267, 269

этюжник — см. ящики для красок

Яичная темпера 16, 271

яичный белок, в качестве лака 27, 167

янтарь, для приготовления лаков 37—39

японская гравюра 164

ящики для красок и этюдники 41, 79, 206
ящичек для масел — см. форшпигель

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Рубенс. Коронация королевы Марии Медичи. Эскиз. Деталь
2. Ватто. Военный роздых
3. И. Никитин. Петр I на смертном одре
4. И. Никитин. Портрет напольного гетмана
5. А. П. Антропов. Портрет А. В. Бутурлиной. Деталь. 1763
6. Художественные принадлежности. Гравюра из книги А. Решетникова «Любопытный художник...», 1791
7. И. Фирсов. Юный живописец
8. П. Ротари. Портрет неизвестной. Деталь
9. Ф. С. Рокотов. Портрет А. М. Обрескова. Деталь. 1777
10. Ф. С. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцовой. Деталь. 1780
11. Ф. С. Рокотов. Портрет Павла I в детстве. Деталь. 1762
12. Ф. С. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцовой. Деталь. 1780
13. Д. Г. Левицкий. Портрет Орловой-Чесменской. Деталь
14. Д. Г. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой 1778.
15. Д. Г. Левицкий. Портрет отца художника. Деталь. 1779
16. Д. Г. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек. Деталь. 1782
17. Д. Г. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек. Деталь. 1782
18. В. Л. Боровиковский. Портрет Лизаньки и Дашеньки
19. В. Л. Боровиковский. Семейный портрет. Эскиз
20. В. Л. Боровиковский. Портрет неизвестной с медальоном на груди. Деталь
21. В. Л. Боровиковский. Портрет неизвестной с медальоном на груди. Деталь
22. В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Долго-рукой. Деталь
23. О. А. Кипренский. Портрет отца художника А. К. Швальбе. Деталь
24. О. А. Кипренский. Портрет мальчика Челищева. Деталь. Ок. 1809 г.
25. О. А. Кипренский. Портрет А. Н. Хвостовой. 1814. Деталь
26. О. А. Кипренский. Портрет Е. С. Авдулиной. 1823. Деталь
27. О. А. Кипренский. Портрет Е. С. Авдулиной. 1823. Деталь
28. В. А. Тропинин. Портрет братьев И. И. и Н. И. Морковых
29. В. А. Тропинин. Портрет Булахова. 1823
30. В. А. Тропинин. Сбитенщик
31. А. Г. Венецианов. Захарка. 1825
32. А. Г. Венецианов. Весна. На пашне. Деталь
33. А. Г. Венецианов. Спящий пастушок. Деталь.
34. С. Ф. Щедрин. На острове Капри. 1826
35. С. Ф. Щедрин. Малая гавань в Сорренто. Деталь. 1826
36. С. Ф. Щедрин. Терраса Неаполитанского залива
37. К. П. Брюллов. Итальянский полдень. Деталь. 1823
38. К. П. Брюллов. Происхождение Млечного пути. Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом. Эскиз
39. К. П. Брюллов. Портрет П. В. Кукольника. Деталь. 1836—1837
40. К. П. Брюллов. Автопортрет. Деталь. 1848
41. К. П. Брюллов. Автопортрет. Деталь. 1848
42. А. А. Иванов. Вид города. Этюд. Деталь
43. А. А. Иванов. Голова Иоанна Богослова. Этюд
44. А. А. Иванов. Выходящие из воды. Этюд к картине «Явление Христа народу»
45. А. А. Иванов. Ветка. Этюд. Деталь
46. А. А. Иванов. Аппиева дорога. Этюд. Деталь

47. П. А. Федотов. Портрет И. П. Жданович за клавиордом. 1850
48. П. А. Федотов. Сватовство майора. Деталь
49. П. А. Федотов. Анкор, еще анкор. Деталь
50. В. Г. Перов. Проводы покойника. Деталь. 1865
51. В. Г. Перов. Последний кабаk у заставы. Деталь. 1868
52. В. Г. Перов. Приезд институтки к слепому отцу
53. Н. Н. Ге. Ливорно. 1859
54. Н. Н. Ге. Возвращение с погребения Христа. 1859
55. Н. Н. Ге. Что есть истина? Деталь. 1890
56. Н. Н. Ге. Что есть истина? Деталь. 1890
57. Н. Н. Ге. Что есть истина? Деталь. 1890
58. Н. Н. Ге. Голгофа. 1892
59. В. В. Верещагин. Нефритовое надгробие над могилой Тимура в мавзолее Гур-Эмир
60. В. В. Верещагин. Угол мавзолея Гур-Эмир
61. В. В. Верещагин. Галерея дворца в Самарканде. Этюд
62. В. В. Верещагин. Представляют трофеи
63. В. В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. Деталь
64. В. В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. Деталь
65. В. В. Верещагин. Ночь на реке Кашмире
66. В. В. Верещагин. Всадник в Джайпуре
67. В. В. Верещагин. Прогулка в лодке. Япония. Деталь. 1902
68. И. Н. Крамской. Осмотр старого дома. Деталь. 1873
69. И. Н. Крамской. Христос в пустыне. Деталь. 1872
70. И. Н. Крамской. Христос в пустыне. Деталь. 1872
71. И. Н. Крамской. Н. А. Некрасов в период «Последних песен». Деталь. 1877
72. И. Н. Крамской. Букет цветов. Флоксы
73. И. Н. Крамской. Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. Деталь. 1879
74. И. Н. Крамской. Портрет неизвестной. Деталь. 1883
75. И. Н. Крамской. Крамской, пишущий портрет своей дочери. 1884
76. И. К. Айвазовский. Вид Леандровой башни в Константинополе. Деталь. 1848
77. И. К. Айвазовский. Морской берег. Деталь. 1840
78. И. К. Айвазовский. Черное море. Деталь. 1881
79. А. Г. Саврасов. Грачи прилетели. Деталь. 1871
80. А. Г. Саврасов. Дворик. Зима. Деталь
81. А. Г. Саврасов. Весна. Этюд
82. И. И. Шишкин. Уголок заросшего сада
83. И. И. Шишкин. Горная дорожка в Крыму
84. А. И. Куинджи. Березовая роща. Этюд. 1879
85. А. И. Куинджи. Днепр утром. Деталь. 1881
86. А. И. Куинджи. Прибой. Этюд
87. А. И. Куинджи. После грозы. Деталь
88. И. Е. Репин. Портрет девочки. 1859
89. И. Е. Репин. Воскрешение дочери Иaira. Деталь. 1871
90. И. Е. Репин. Воскрешение дочери Иaira. Деталь. 1871
91. И. Е. Репин. Лошадь для сбора камней в Веле. Этюд. 1874
92. И. Е. Репин. Портрет дочери
93. И. Е. Репин. На дерновой скамье. Деталь
94. И. Е. Репин. Портрет девочки в розовом (Нади Репиной). Деталь. 1881
95. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Деталь. 1883—1891
96. И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Деталь. 1883—1891
97. И. Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна во время казни стрельцов. Деталь. 1874
98. И. Е. Репин. Портрет Н. И. Пирогова. Деталь. 1881
99. И. Е. Репин. Иван Грозный и его сын Иван. Деталь. Порезы картины
100. И. Е. Репин. Иван Грозный и его сын Иван. Деталь. 1885
101. И. Е. Репин. Иван Грозный и его сын Иван. Деталь. 1885
102. И. Е. Репин. Иван Грозный и его сын Иван. Деталь. 1885
103. И. Е. Репин. Хирург Павлов в операционном зале. Деталь. 1888
104. И. Е. Репин. Портрет Иискуль фон Гиллебранд. Деталь. 1889
105. И. Е. Репин. Портрет Л. И. Шестаковой. Деталь. 1895
106. И. Е. Репин. Портрет Н. П. Головиной. 1896
107. И. Е. Репин. Портрет А. П. Игнатьева. Этюд к «Государственному Совету». 1902
108. В. И. Суриков. Стрелец в шапке. Этюд к картине «Утро стрелецкой казни». 1879
109. В. И. Суриков. Плачущая девушка. Этюд к картине «Утро стрелецкой казни». 1879
110. В. И. Суриков. Голова боярыни Морозовой. Этюд
111. В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Деталь
112. В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Деталь. 1883
113. В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Деталь. 1883
114. В. И. Суриков. Казачка. Этюд. 1898

115. В. И. Суриков. Взятие снежного городка. Деталь. 1891
116. В. И. Суриков. Сибирячка. Этюд
117. В. И. Суриков. Портрет горожанки. 1902
118. В. И. Суриков. Сквер перед Музеем изящных искусств. Этюд
119. В. М. Васнецов. Преферанс. Деталь. 1879
120. В. М. Васнецов. Каменный век. Деталь. 1883
121. В. М. Васнецов. Каменный век. Деталь. 1883
122. В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. Деталь. 1880
123. В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. Деталь. 1880
124. В. Д. Поленов. Христос и грешница. Эскиз. 1877
125. В. Д. Поленов. Пруд в парке. 1877
126. В. Д. Поленов. Больная. Эскиз. 1886
127. В. Д. Поленов. Больная. 1886
128. В. Д. Поленов. Христос и грешница. Деталь. 1887
129. В. Д. Поленов. Христос и грешница. Деталь. 1887
130. В. Д. Поленов. На Генисаретском озере. Деталь
131. И. И. Левитан. Первая зелень. Май. Деталь. 1888
132. И. И. Левитан. Лесные фиалки и незабудки.
133. И. И. Левитан. Березовая роща. Деталь. 1885—1889
134. И. И. Левитан. Март. Деталь. 1895
135. И. И. Левитан. Март. 1895
136. И. И. Левитан. Летний вечер. Околица. 1900
137. И. И. Левитан. Озеро. Деталь. 1900
138. В. А. Серов. Волы. Этюд. 1885.
139. В. А. Серов. Зима. Абрамцево. Этюд
140. В. А. Серов. Заросший пруд. Домотканово. Деталь. 1888
141. В. А. Серов. Девочка с персиками. 1888
142. В. А. Серов. У окна. Портрет О. Ф. Трубиной. 1887
143. В. А. Серов. Татарская деревня в Крыму. Деталь. 1893
144. В. А. Серов. Портрет Мики Морозова. Деталь.
145. В. А. Серов. Портрет Д. В. Стасова. Деталь. 1900
146. В. А. Серов. Полоскание белья. 1898

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	5
Часть первая. ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА	
<i>Введение. Принципы классической техники живописи</i>	9
Техника живописи первой четверти XVIII века	16
Техника живописи середины XVIII века	19
Литературные источники XVIII века по технике живописи	22
Живописные материалы XVIII века	28
Техника живописи русских портретистов второй половины XVIII века	42
Техника Ф. С. Рокотова	42
Техника Д. Г. Левицкого	46
Техника В. Л. Боровиковского	56
Часть вторая. ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ РУССКИХ МАСТЕРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	
<i>Введение</i>	66
Литературные источники первой половины XIX века по технике живописи	68
Живописные материалы первой половины XIX века	72
Техника О. А. Кипренского	79
Техника В. А. Тропинина	90
Техника А. Г. Венецианова	97
Техника С. Ф. Щедрина	103
Техника К. П. Брюллова	112
Техника А. А. Иванова	122
Техника П. А. Федотова	132
Часть третья. ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	
<i>Введение</i>	139
Живописные материалы второй половины XIX века	141
Техника В. Г. Перова	144

Техника Н. Н. Ге	151
Техника В. В. Верещагина	159
Техника И. Н. Крамского	165
Техника русских пейзажистов второй половины XIX века (И. К. Айвазовский, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, А. И. Куинджи)	173
<i>Часть четвертая. ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX —</i>	
<i>НАЧАЛА XX ВЕКА</i>	
<i>Введение</i>	193
Живописные материалы конца XIX — начала XX века	198
Техника И. Е. Репина	206
Техника В. И. Сурикова	226
Техника В. М. Васнецова	239
Техника В. Д. Поленова	245
Техника И. И. Левитана	254
Техника В. А. Серова	263
<i>Заключение</i>	<i>274</i>
ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ	276
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	286

Лужецкая Алла Николаевна

**ТЕХНИКА МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ РУССКИХ МАСТЕРОВ
С XVIII ПО НАЧАЛО XX ВЕКА**

Редактор Л. М. Тарасов

Оформление художника Н. И. Калинина

Технический редактор В. У. Борисова

Корректор З. Д. Гинзбург

Сдано в набор 25/V 1964 г. Подп. в печ. 14/X 1964 г. Форм. бум. $84 \times 108^{1/16}$.

Печ. л. 27,25 (условных 41,199). Уч.-изд. л. 44,69. Тираж 4000 экз. А09460.

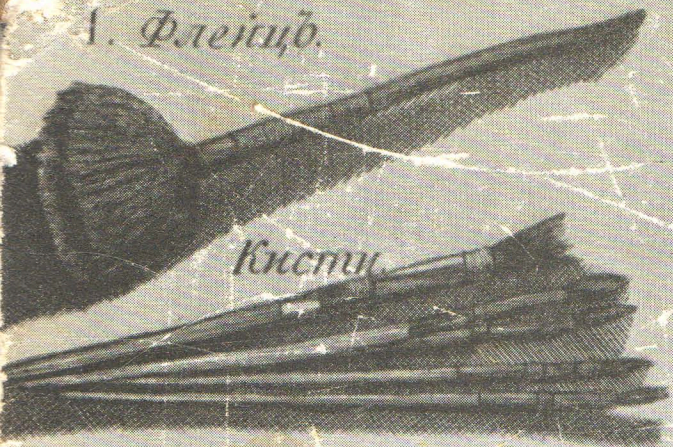
**«Искусство», Москва, И-51. Цветной бульвар, 25. Изд. № 13886. Зак. тип.
№ 311. Цена 3 р. 85 к.**

Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова

**Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР
по печати, Звенигородская, 11**

А. И. ТУЗГЕИЦА • ПЕРВАЯ МАССОВАЯ КОЛЛЕКЦИЯ РУССКИХ МАСТЕРОВ

1. Флейцѣ.



Кисти

А. Мольтертѣ.

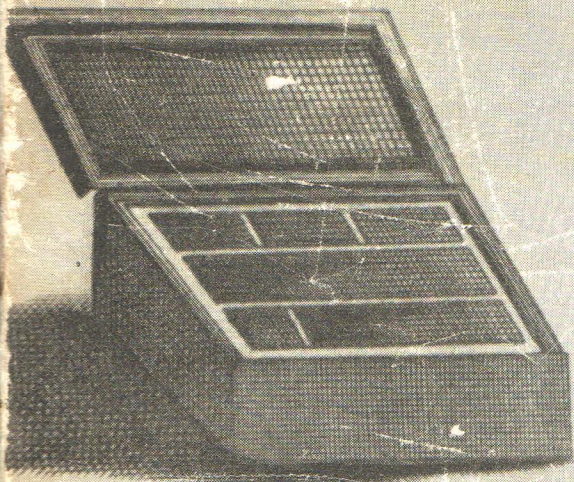


В. Муштабель

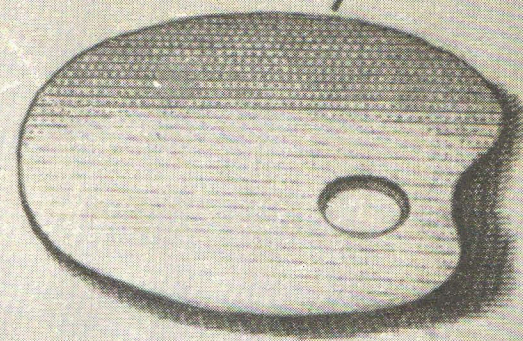
Г. Шпатель.



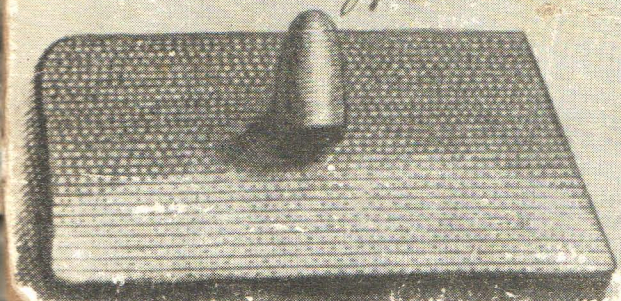
Н. Ящикѣ.



С. Палитра



Е. Плита и Курантѣ.



Д. Маскирунѣ.



Е. Варштингелѣ.

