

519.44(с)11(с-11)

Р-93

А. А. РЫБНИКОВ

ФАКТУРА КЛАССИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ



ИЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

МОСКВА, 1927

Р-93

ИЗ КНИГ
С. П. ГРЕГОРОВА

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ

А. А. РЫБНИКОВ

Хранитель-реставратор Г. Т. Г.

ФАКТУРА КЛАССИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ

ШЕСТЬДЕСЯТ ДЕВЯТЬ
ФОТОТИПИЧЕСКИХ РЕПРОДУКЦИЙ

ИЗДАНИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ
МОСКВА — 1927

08 СЕН 2009

БИБЛИОТЕКА
Н. М. С.
Инв. № 1594

ПРОВЕРКА

+ 75

Печатается по постановлению Правления
Государственной Третьяковской Галереи

Директор Галереи

Академик А. Щусев

ФАКТУРА КЛАССИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ.

ВВЕДЕНИЕ.

Под понятием классической картины мы мыслим то произведение живописного искусства, которое базируется в своей технической сделанности на прочных традициях ремесла, на знании его технического материала, на мастерской обработке и использовании его.

Выбором материальных первооснов, технически слагающих картину, начиная с холста, дерева и кончая красками и лаком, мастером кладется залог физической прочности и долголетия картины; дальнейшей технической обработкой этих материалов мастер находит средства и возможности, наиболее совершенно и тонко отвечающие его живописной технике.

Подлинное искусство не существует вне ремесла, вне вкуса к нему.

С первой половины XIX века, т.-е. с момента появления готовых рыночных живописных материалов (холста, красок, лака и проч.), естественно утрачиваются старые традиции ремесла, и картина этого времени является последней классической картиной с тем постоянством признаков, которые имеют быть предметом нашего исследования.

Одним из постоянных технических признаков безусловно является фактура картины.

Фактурой картины, как таковой, искусствоведение по настоящее время почти не интересовалось. Не установлено ни назначения, ни роли фактуры в образовании картины, не дано даже более или менее обстоятельного толкования и определения существа фактуры.

Но почему же именно фактура является предметом нашего внимания? Каково место фактуры в существе целого картины? Что такое фактура, какова научная возможность и необходимость ее изучения, каких конечных результатов ищет подобного рода исследование?

Исследователи искусства не отделяли понятия фактуры от живописной техники вообще, не отделяли неустойчивого и расплывчатого ее толкования от широкого и общего понятия техники. И естественно, что этот признак не вызывал к себе исследовательского внимания, т. к. его изучение в ответственных искусствоведческих моментах „редко приводит к каким-нибудь результатам, и, в лучшем случае, он может только дать указания на школу и ближайшую художественную среду“ *).

Это положение Бернсона есть результат и следствие многочисленных исследовательских работ по изучению истории техники живописи в общем порядке, в неясных широких заданиях, в туманности их искусствоведческого плана.

Оставляя пока в стороне и технику и фактуру, мы позволим себе остановиться на других моментах, строящих живописное произведение.

Много ли этих моментов и сколь точны пути их изучения?

*) Бернارد-Верисон: „Основы художественного распознавания“.

Композиция и тон—эти прочнейшие из прочных основ живописного искусства,—имеют ли они в науке достаточно объективные методы их исследования, являются ли они безусловно прочным фундаментом в вопросе изучения целого картины?

Блестящие исследовательские опыты с индивидуальным методологическим уклоном в испытании композиции и тона картины остаются убедительными не в силу объективности показательности и прочности понятий этих основ, а в силу остроты, талантливости и вдумчивой исследовательской находчивости.

Научная методология в работах крупнейших своих представителей, какими являются Фоль, Бернард-Бернсон, Морелли, убедительны не в силу ясности этих основных принципов в изучении картины, а в силу остроты и талантливости анализа второстепенных примет и признаков, в силу исключительной, присущей этим исследователям способности разлагать и морфологизировать эти второстепенные и подсобные им признаки.

Лишив исследования подобного рода индивидуальной тонкости и руководствуясь только их основными положениями о закономерности принципов тона и композиции, мы не найдем в должной мере объективного подхода к изучению произведения.

Прежде чем перейти к определению понятия фактуры, я позволю себе сказать несколько слов как по существу, так и о методе исследования тона и композиции картины.

Говоря о тоне классической картины, следует отметить, что под влиянием различных физических условий, под влиянием различных реагентов, тональность картины меняется различно: так, например, две картины одного и того же мастера, писанные одним и тем же материалом, находясь в различных условиях хранения, со временем несут в себе различие тональных изменений.

Но эти нюансы тех или иных изменений тональности в вопросе определения тона картины теряются перед значительностью роли той постоянной лаковой пелены, которую в большинстве случаев застлан от нас подлинный цвет картины.

Лак, покрывающий живопись картины, имея первоначальное назначение механического держателя и закрепителя краски, будучи первично нейтрально-прозрачным, от вспомогательной оптической роли со временем переходит к роли самодовлеюще-живописной.

Со временем от различных причин лак, теряя нейтральную прозрачность, приобретает теплоту окраски от золотистых до коричнево-бурых тонов включительно *).

Через светофильтр подобного (старого) лака мы воспринимаем живопись картины, ее тон. Можно ли изучать естественные краски природы, рассматривая их через коричневое стекло? При подобном методе изучения нельзя получить представления о действительности испытываемых цветов, т.-е. представления о них будут определено превратными.

Столь же отдаленное и превратное понимание тона картины имеем мы, воспринимая живопись через фильтр старого лака, который не только перефразирует красочную гамму, но иногда в корне изменяет тональный смысл живописного произведения.

Вопрос, далеко не ясный—признавать ли время за некий неоспоримый живописный фактор, но ясно, что то же время нас систематически воспитало в неизбежности признания его живописных законов.

Шармом спектра старого лака подавлены не только искусствоведы, музейники или знатоки классической картины, но и художники и даже целые большие живописные школы, которые видели природу через золотые очки старого лака и, предупреждая работу веков, уже на палитре предвосхищали „классичность“ тона своих картин.

При снятии лака с картины рядового голландца (хотя бы первой половины XVII века) вместе с лаком исчезает и сложившееся у нас представление о классической тональной норме данного мастера, так как на место загадочной серебристости или золотистости, являвшейся нам в его живописной гамме, мы увидим ординарные цвета белил, охры и проч. (при этом не следует иметь в виду некоторых голландцев того времени, которые тошировали свои лаки).

Просматривая историю эволюции тона, невольно ставишь себе вопрос: под ясным ли небом или в темной лаборатории времен находит свои серебряные тона Коро? Около ли Фонтенебло нашли свои золотые гаммы другие Барбизонцы?

Живопись Барбизонцев представляется нам как бы последним этапом, академически завершающим учение о „классическом“ тоне. На ряду с этим, как естественно красноречив и ярок протест импрессионистов против рутинности тона, посмеявших видеть мир, не покрытый старым лаком, мир не в желтом, а в белом свете, не с коричневыми и черными, а с голубыми и синими тенями!

*) В сущности и свежий новый лак несет в себе свойственную ему определенную спектропоглощаемость, но этот момент всегда живописно учитывается мастером.

Подобная параллель и сопоставление может быть еще яснее не на школах, а на отдельных примерах мастерства.

Сравним уравновешенного академическими традициями Брюллова с мятущимся, непокорным, не верящим ординарной рутине Ивановым.

Каких настойчивых и мучительных исканий стоило Иванову его „простая“ живопись,— это видно по его этюдам.

На одном полотне (Государственная Третьяковская Галерея, № 2555) в одной и той же позе, одна и та же фигура мальчика, дважды повторенная: фигура справа выдержана в довольно обычных теплокорицевых тонах, только кое-где, как бы просвечивая через посмытый старый лак, лиловеет неясный холод теней; живопись второй — левой фигуры представляется идентичной первой; с нее только как бы снят старый лак: свет в голубых и сиреневых рефлексах, в тенях волна цвета колеблется от голубого до зеленого тона; кажется, что вся работа мастера над этим этюдом сводится к раскрытию и очищению живописной идеи от наносных традиционных предвзятостей понимания тона, в лоне которого воспитывала его Академия.

Эта драгоценность живописи Иванова, ставя его творчество вне школы, в нашем плане важна для нас постолько, поскольку Иванов подвергает сомнению обычное понимание условности тона, т. е. то понимание, которое безбольно руководило творчеством Брюллова.

Возвращаемся к прямому взаимоотношению тона с лаком картины.

По сохранности колорита классические картины в настоящее время можно разделить на три грубых категории:

Во-первых, — совершенно лишенные лака. В большинстве случаев такие картины принято считать испорченными в тоне. Не входя в критику этих суждений, следует отметить, что „обезлаченные“ картины почти всегда имеют смытость верхних слоев живописи (лессировок), кроме того, по снятию всей толщи лака в них происходит острый процесс разрушения и выцветания живописи. Не следует забывать, что за смытостью иногда, а за разрушением — всегда, следуют реставрации, записи и проч. С этой точки зрения картину, совершенно лишенную старого лака, следует считать и испорченной (если она и не записана), и обреченной к преждевременной гибели.

Ко второй группе следует отнести нормально-сохранные, или, исходя из понятия о тоне,— нормально-очищенные от старого лака картины. Но полагаем, что картина, очищенная от лака в меру (?!), все же говорит о вкусе реставратора больше, чем о существовании тона картины.

Третья категория, это — те картины, на которых за обилием и старостью лака мы или ничего не видим, или видим нечто совершенно превратное по отношению к существованию тона картины.

Почти за сто лет до работ Мюльдера и Петтенкофера, впервые прочно коснувшихся вопроса о лаках картины, Лебрен писал: „Операцией чистки разрушено большинство картин. Чистка — одно из самых больших и повсеместных несчастий. Осветить — прельстить, — так думают одни и приносят в жертву своему невежеству произведения искусства. Другие же хвалятся обладанием каких-то секретов“ *).

В Государственной Третьяковской Галерее хранится прекрасная коллекция портретов Боровиковского, и более $\frac{3}{4}$ из них обезображено чисткой.

Операция приведения тона картины в надлежащий вид и порядок, т. е. удаление лишних загрязненных и потемневших слоев старого лака как не имела прежде, так не имеет и теперь за собою никаких научных обоснований. Лицу, производящему данную операцию, никаких точных заданий не ставится и не может быть поставлено, и лучшее, на что при настоящих условиях можно надеяться, это — опытный вкус и надежные технические руки реставратора.

Представим себе картину давностью в триста лет, которая после первичного авторского лака была покрыта лаком еще четыре раза повторно. Допустим, что при чистке реставратор снимает два слоя лака; таким образом на картине остается авторский и еще два наносных лаковых слоя. Нет никаких сомнений в том, что многие искусствоведческие вкусы будут шокированы произошедшим изменением в тональности картины.

Напрасно реставратор будет оправдываться и утверждать, что картина не перечищена; допустим, он даже сумеет точно, научным путем доказать наличие бывших и оставшихся слоев лака на картине.

Все это останется втуне, и споры будут продолжаться до тех пор, пока этот вопрос существа взаимоотношения лака и живописи не будет вырешен в широком, принципиальном искусствоведческом масштабе.

*) Ch. Moreau-Yauthier. „La peinture“, стр. 222, перевод наш.

Исходя из этих соображений, может быть, картины той третьей категории, о которой мы говорили выше, должно считать сохранными в смысле тона или вернее, — потенциально несущими в себе возможность того действительного тона, который явит примирение гения мастера с законами времени на основании точных научных выкладок и положений, а не на основе случайностей эстетических воззрений.

Поэтому первое место в изучении тона классической картины в настоящее время должно занять научно-точное определение взаимоотношений тона с фильтрующим началом лака.

Современные условия техники (средства спектроскопии) позволяют испытывать живопись и лак и их взаимоотношения, не прибегая к жестокому опыту снятия лака с картины.

В этом плане нами были исследованы произведения Рокотова, Левицкого и Боровиковского. Результаты исследований показали, что в зависимости от давности, природы и качества лака и тональных изменений, происшедших в самой среде лака, им поглощается всегда левая часть спектра, т.-е. через фильтр лака мы не видим в той или иной мере холодных тонов картины, воспринимая вместо них теплые тона самого фильтра, т.-е. лака.

Некоторые из исследованных лаков, особенно лаки рокотовские, поглощают полностью всю холодную гамму цветов картины.

Смотря через подобный рокотовский светофильтр старого лака, мы видим красочный эффект картины, не только не соответствующий авторскому замыслу, но определенно искаженный: фиолетовые, синие, голубые и зеленые тона целиком застланы от глаз сплошным коричневым тоном (самодовлеющим цветом лака).

Видимая градация двух оттенков коричневого цвета разной светилы оказывается в действительности коричневым и... светло-голубым тонами.

Тон в классической картине, являясь действительно началом первостепенного значения и важности, отнюдь не является началом простой очевидности.

Опираясь понятием колорита, следует всегда помнить, что та большая и темная область, которая отделяет нас от подлинного знания тона картины, ставит самый признак тона и методы его исследования вне очевидной простоты и видимой близости к нему *).

В учении о картине композиция равноценна тону. Но композиция представляет большие возможности исследовательскому вниманию, и именно на ее данных, главным образом, и заостряется индивидуальная тонкость тех морфологических анализов, о которых было говорено выше.

Не касаясь частных, нам хотелось бы выделить в области композиции один общий вопрос: как понимать неисчисляемые описания, констатирующие композиционные построения, группировки, повороты вправо и влево, в фас и в три четверти и проч.?

Есть ли это только регистрация внешних случайных „особых примет“ композиции картины? Или, наоборот, — эти формальные описания имеют за собой наблюдаемую, но скрытую законность существа и смысла композиции?

Все богатства этих описательных материалов не дают нам до сего времени ответа на интересующий нас вопрос.

*) Наши начальные опыты по исследованию тона классической картины и его зависимости от старого лака вызваны были главным образом чисто теоретическим интересом к основным принципам данного вопроса. На операцию чистки картины, в смысле раскрытия ее подлинного живописного тона нами выше указывалось, как на одну из частных общей научной неформальности современного учения о картине с его совершенно неразработанным подходом к колориту.

До выхода в свет этой книги нам пришлось найти реальное, жизненное подтверждение наших опасений.

В 1919 г. М. Д. де-Вильд (de-Wild) в Гаарлеме очистил от старого лака картину Франса Гальса. Это обстоятельство вызвало, очевидно, ряд предусмотренных нами выше нареканий и недоумений в связи с происшедшим значительным изменением колорита картины, и последовавшая затем чистка другой картины Гальса — „Банкет стрелков св. Георгия“ повлекла за собою вынужденную общественным мнением серьезную научную обстановку наблюдения за операцией чистки этой второй картины. Материалы Гаарлемского химика д-ра Ван-дер-Слина (D-r. G. v. der Sleen) „Quelques recherches à propos du nettoyage des tableaux de Frans Hals à Harlem“, изданные в Гаарлеме в 1922 г. сводятся к следующему:

Подвергнутый спектральному анализу Ван-дер-Слином старый лак, снятый с картины Гальса, „не дает возможности видеть краски, искажает тональную видимость картины, т. к. тона белый, синий и фиолетовый выглядят через слои этого лака, как желтый, зеленый и коричневый“.

Из самого факта появления книги Ван-дер-Слина ясно, что раскрытие старой картины и последующие за этим недоразумения — явление по настоящее время обычное, но сама по себе работа Ван-дер-Слина — событие не рядовое и важное.

Для нас эта книга имеет особый интерес: в части спектроскопии лаков на большом примере картины Гальса теоретически и практически подтверждаются изложенные выше нами положения, наблюдения и выводы по вопросу живописной роли лаков.

Следует только пожелать, чтобы дальнейшее развитие подобного рода лабораторно-музейных технических изысканий происходило в более принципиальном плане интереса к вопросу, а не вызывалось бы случайно печальной необходимостью; этот порядок, предотвращающий бесповоротные реставрационные шаги, разумеется и более целесообразен и законен.

Будем ли мы утверждать, что композиция каждого мастера подчинена только законам его индивидуальности, или систематическое изучение композиционного строя классической картины утверждает, что индивидуальность подчинена общему непреложному категорическому закону композиции, пребывающему вне ограниченной индивидуальностью сферы?

Картина, в целом и в частях композиции и тона, являя своеобразный лик мастера, определяется во времени широкими стилистическими чертами; но кроме групповых, школьных, расовых признаков, включает ли она в себя еще более широкие об'ективные непреложные признаки, если можно так выразиться, вневременного порядка?

Включением в план данной работы некоторых предваряющих основную тему соображений об элементах тона и композиции мы позволяем себе указать на то, что принятое мнение об их прочности и незыблемости следует принимать весьма осторожно до тех пор, пока не будут вырешены основные проблемы их существа. До тех пор, пока в композиции мы умеем усматривать только одни неустойчивые проявления индивидуальности, до тех пор, пока в тоне мы не вырешим и не примирим законов индивидуальности во взаимоотношении со временем—эти факторы картины, оставаясь сами по себе краеугольными, не позволят создать, исходя из них, достаточно прочного учения о картине.

ФАКТУРА.

Отсутствие случайностей в технической сделанности картины должно быть одним из основных положений, обязательных для понятия „классическое искусство“.

Техника, приемы мастера, живописная манера, мазок и прочее,— все эти представления укладываются в одно понятие: фактура картины.

Фактура определяется, как видимое поверхностное строение картины, в зависимости от совокупности взаимоотношений всех ее технических материалов, как-то: холста, грунта, красок, лака.

Это определение фактуры, являясь, может быть, и точным, не раскрывает полностью назначения и сути фактуры.

Не упуская из вида этого определения фактуры, как взаимоотношения строения упомянутых материалов, следует помнить, что окончательное мастерское завершение ее строения происходит в верхнем—красочном слое, и живописная манера мастера является ответственным моментом, решающим и определяющим построение фактуры.

Как известно, краска, будучи светлой, несет в себе по преимуществу светоотражающие свойства, тогда как будучи темной, в зависимости от цвета, обладает свойствами большего или меньшего поглощения. Максимальное светоотражение—белая краска. Максимальное светопоглощение—черная.

В процессе работы,—в поисках живописного тона, мастер составляет на палитре искомый тон и переносит его на поверхность холста. Но тайну живописного тона по существу эта краска получает от руки мастера только тогда, когда им, на ряду с совершенно тождественными по тону и цветосиле окружающими красками, придано данному тону или краске определенное положение и структура в общей живописной схеме построения.

Что происходит в тоне в момент нахождения мастером его окончательного положения и строения?

Происходит светопостроение данного тона в общей световой гамме картины, т.-е. цвету определенным положением и построением дается определенное мастером освещение.

Особое значение в построении фактуры имеют светлые тона, т.-е. светоотражающие. Такого сложного фактурного конструирования не требуют темные тона—светопоглощающие.

В классических живописных традициях, за редкими исключениями, не было принято давать сложные фактурные построения темным тонам, т. к. известным сложным построением темного тона заставлять его светоотражать (при наличии его корпусности)—значит вводить светлое (белое) начало в его цвет, т.-е. ослаблять его цветосилу.

Отсюда ясна традиция классиков—давать сложные фактурные построения светам, а тени и полутени—вести в покойных, сравнительно бесфактурных лессировках.

Кроме этого следует отметить, что многие темные тона (краски) обладают свойствами прозрачности, и мастер, не прибегая к сложным фактурным конструкциям, пользуясь их цветом, системой лессировок извлекает из них нужный световой эффект.

Для объяснения наших представлений о фактуре и ее светоназначении я позволю себе привести в параллель искусство цветового и светового использования драгоценных камней.

Какого бы цвета самоцветный камень ни был, известная система гранения заставляет его отражать неосвеченный, белый свет.

Сферическое же гранение извлекает из камня внутренний луч, соответствующий окраске камня.

Первая система гранения соответствует в живописи корпусному строению фактуры, система же вторая соответствует эффекту внутреннего свечения при способе письма прозрачными лессировками.

В фактуре картины следует видеть живописный светоопределяющий признак картины и начало, дающее цветам определенную мастером светосилу тона: фактура определяет светоемкость картины.

Давая в построении фактуры тот или иной красочный рельеф, мастер этим закрепляет на поверхности картины то или иное количество света соответственно форме, величине и направлению этого рельефа *).

При следующих технических описаниях фактур мы будем пользоваться терминами, по возможности ясно рисующими индивидуальное типическое назначение и характер той или иной фактуры, — именно:

1) В порядке местного светоназначения — в просторечии „мазок“.

2) В порядке общей схемы светопостроения живописной поверхности, — так называемая „манера письма“.

3) В порядке построения светового пятна или светотени, как выявления формы.

Кроме сказанного разумеется, что в изучении фактуры нас будут интересовать как пластические формы фактуры, как таковой, так и динамическое построение этих форм.

Итак, мастер-живописец, облакая в цветовую плоть скелет композиционного плана картины приемами мастерства, претворяя краску в живописный свет, тон и форму, употребляет те технические живописные приемы, которые в конечном результате должны дать искомое им разрешение его творческих живописных замыслов.

Произведение мастера оставляет известное, свойственное данному мастеру, впечатление. По оставленному произведением впечатлению мы относим его к определенному мастеру. Но при всем колоссальном многообразии живописных впечатлений, получаемых нами, при всей колоссальной истории живописи в смысле количества имен мастеров, не следует упускать из вида, что разнообразие технических живописных приемов очень невелико и индивидуальность живописной манеры мастера и, как следствие этого, — индивидуальность данного художественного впечатления, — есть результат комбинации этих ограниченных технических приемов.

Нередко эта комбинация известных технических живописных приемов очевидна, и в таких случаях, учитывая фактуру картины, испытывая глазом поверхностное строение краски картины, воспринимая известный живописный метод, свойственный мастеру, как технический канон, мы с той или иной убедительностью можем говорить о мазке, о манере мастера, как об известном, видимом, неоспоримом техническом признаке, могущем принадлежать в силу видимой индивидуальной особенности своего строения только ему, — такому-то мастеру.

Так, например, более или менее установлено, что, следуя приемам Тициана и Караваджо, живописные манеры мастеров того времени становятся как бы более очевидными.

Но в порядке классической живописи такая очевидная откровенность фактуры не является обязательной, и в большинстве случаев мы судим о произведении живописи только посредством художественного впечатления.

Частое наличие скрытости фактуры в классической картине, конечно, не является признаком ее отсутствия, и к вскрытию ее тайного облика должно искать путь, который позволил бы нам в очевидности изучать те неотъемлемо-типические живописные приемы мастера (фактуру картины), которыми в известной мере обуславливается живописный смысл произведения.

Следует при этом заметить, что метод эстетического восприятия и изучения картины идет по диаметрально противоположному пути по отношению к методу технического изучения картины, в данном случае, — фактуры, — хотя конечная цель обоих путей должна быть единой.

Но то, что принято считать, как очевидное (например, мазок мастера, когда он виден), в деле точного изучения отнюдь не может базироваться на впечатлении.

*) При повеске картины — при ее освещении извне фактура картины должна быть ясно учитываема. Если внутренний свет картины исходит, например, слева, — из этого еще не следует, что идеальным освещением картины извне будет ее освещение с левой стороны: при освещении картины извне светоемкость ее фактурного рельефа должна быть по мере возможности использована так, как рассчитывал это при ее создании мастер.

CONTENU SOMMAIRE

DU LIVRE DE A. A. RIBNIKOFF «LA FACTURE DU TABLEAU CLASSIQUE».

Nous devons concevoir sous le nom de tableau «classique» une œuvre de la peinture, qui dans son accompli technique se base sur des traditions professionnelles stables, sur la connaissance des matériaux techniques, leur façonnement du maître et le savoir de les utiliser.

Dès que le marché offrit des matériaux de peinture tout faits, c'est-à-dire depuis la première partie du XX-me siècle — les traditions professionnelles stables disparaissent. Le tableau de cette époque est le dernier tableau classique portant l'empreinte des marques permanentes, qui seront le sujet de notre recherche.

Ces marques permanentes en technique, en procédés du maître, en façon de peindre, en coup de pinceau etc. — tout cela est sous-entendu sous le nom de facture d'un tableau.

Ainsi — la facture se définit comme la structure visible de la superficie d'un tableau qui dépend de l'ensemble de tous les matériaux techniques, comme par exemple la toile, les couleurs, le fond, le vernis.

Il ne faut pas oublier que le perfectionnement définitive de sa structure s'accomplit dans la couche supérieure des couleurs et que la façon de peindre du maître est le moment le plus responsable qui définit et précise la structure de la facture du tableau.

Pendant le procédé du travail, dans la recherche du coloris, le maître compose sur la palette la nuance recherchée et la transmet sur la superficie de la toile; mais le secret de ce coloris n'est donné par la main du maître à cette couleur, qu'au moment où elle reçoit à l'unisson d'autres couleurs d'entourage, semblables par leurs teintes et leur intensivité de couleur, une place et structure fixe dans le schème général de cette peinture.

Que se passe-t-il dans la teinte au moment où le maître lui trouve une place et une structure définitive?

Il en résulte la formation lumineuse de cette teinte qui prend place dans toute la gamme lumineuse de ce tableau. Cela veut dire que le maître donne à cette couleur par une certaine position et structure un éclairage déterminé.

Cela permet de concevoir dans la facture les indices de luminosité peinte et la source qui donne à chaque couleur une certaine luminosité tonale. En donnant dans la structure d'une facture tel ou autre relief le maître fixe en même temps sur la superficie du tableau une certaine quantité de lumière, qui correspond à la forme, aux dimensions et à la direction de ce relief. La méthode de l'expérience des recherches techniques se base sur les considérations suivantes:

1. Les observations de la facture doivent être fixées et évaluées d'une manière précise.

2. L'oeil n'est pas assez subtil pour concevoir la structure de la facture (dans les cas d'une structure fine) et nous donne en général des impressions incomplètes.

La reproduction photographique de la facture d'un tableau, dans l'angle d'éclairage le plus avantageux (phot. № 11) sans agrandissement même, donne un modèle tout abstrait du sujet, du coloris, et d'autres éléments de la peinture, qui ne correspond nullement à son image habituel (phot. No. 10). L'agrandissement de toutes les parties d'un tableau nous montre des détails invisibles de la facture, formant une image que l'oeil dans des conditions habituelles ne peut concevoir (par exemple les phot. №№ 12 et 13). Les photographies №№ 1—29 nous démontrent les détails des factures de onze maîtres russes et étrangers (ayant travaillé en Russie) au XVIII et au commencement du XIX siècle ⁴⁾.

Elles nous font voir une différence précise et éclatante dans les méthodes de la structure des factures de ces maîtres.

En même temps la facture de chacun de ces maîtres à part est individuel et typique. La comparaison des œuvres d'un tel maître dans les détails de sa facture, nous permet de confirmer la permanence de chaque méthode typique d'un maître dans la structure d'une facture.

I. R o c o t o f f (1730—1808).

- 1) Portrait de J. J. Vorontsoff (photographie II et détails №№ 3 et 4).
- 2) Portrait de la comtesse E. N. Orlova-Zinoviewa (phot. III détails №№ 5, 6, 7).
- 3) Portrait d'une Inconnue, collection Novosiltseff (ph. № 64).
- 4) Détail du portrait de m-me A. Courakine (ph. № 65).
- 5) Détail du portrait d'une Inconnue, collection de A. N. Gretch (phot. No. 66).

II. R o s l i n (1718—1793).

- 1) Portrait de la comtesse E. A. Tchernichowa (ph. VI et détails №№ 14 et 15)
- 2) Portrait de V. M. Dolgorouky-Krimsky (Ph. VII et détails №№ 16, 17).

III. E r i k s e n (1722—1782).

- 1) Portrait du prince A. M. Golitsine (phot. IX détail No. 19).
- 2) Portrait du comte G. G. Orloff (phot. X détails No. 20).

⁴⁾ Tout ce travail a été fait au laboratoire de la Section de la Restauration et des Recherches scientifiques et techniques de la Galerie de Tretiakoff à Moscou en 1922—1925.

IV. Vigée-Lebrun (1755—1842).

- 1) Portrait du prince J. J. Bariatinsky (phot. XI détails No. 21).
- 2) Portrait de la princesse E. F. Dolgoroucaïa (phot. XII, détails No. 22).

Est-ce que la structure typique de la facture d'un maître reste invariable dans toutes ses œuvres?

Les observations de la facture des 17 œuvres de Levitsky, 1735—1822, (ph. №№ 10—13, et 30—37), d'un maître excessivement varié dans ses tendances artistiques et par conséquent riche en procédés techniques, nous permettent d'affirmer que la méthode de la structure d'une facture évolue et change pendant l'étendue de toutes les créations du maître en gardant ses marques typiques et fondamentales.

La facture de l'art de Levitsky marque trois périodes: L'évolution dans la manière de peindre de Levitsky commence par la structure sèche de la couche des couleurs dans sa première période (portrait de m-me M. A. Lvova, 1778, ph. №№ 10—13, le portrait du père du peintre, 1779, ph. No. 30, portrait de m-r J. E. Siverse, 1779, ph. №№ 31, 32; portrait de m-me M. A. Lvova, 1781, ph. No. 33 et le portrait du prince J. M. Dolgorouky, 1782, ph. No. 34) change en manière plus molle, normalement saturée, dans sa 2-me période (portrait de M-me Anne Davia, 1782,—phot. No. 35, portrait de M. Bacou-nine, 1782,—phot. No. 36, portrait de la comtesse E. N. Orlova-Tschesmenskaya, 1783, ph. No. 37, le portrait de la fille du peintre, 1785,—ph. No. 38 et 39 et le portrait de M-me A. D. Schmidt de la collection A. A. Brocard ph. №№ 40, 41) et finit par la dernière période avec abondance d'huile dans la couche des couleurs (portrait de la comtesse E. N. Orlova-Zinovieva—phot. №№ 42—44, portrait du comte G. G. Orloff—phot. No. 46, portrait de M-me A. D. Schmidt—ph. No. 47, portrait du Grand Duc Alexandre Pavlovitch enfant, ph. №№ 48—51, et le portrait de F. P. Makerovsky, ph. №№ 52 et 53).

L'étude systématique de la facture de Levitsky oblige à faire quelques corrections dans les traditions historiques établies de la compréhension de Levitsky.

1) L'incertitude dans laquelle on était à attribuer au pinceau de Levitsky les 2 portraits de Mr. et M-me Orloff (ph. 42—44 et 46) et le portrait de M-me A. D. Schmidt, coll. Kharitonenko (ph. No. 47) est complètement écartée.

2) Les données de la facture fixant à peu près les dates de la création des 2 portraits de M-me A. D. Schmidt, révèlent que le portrait coll. Brocard (ph. №№ 40 et 41) est le portrait original, et que celui de la collection Kharitonenko est une copie postérieure faite par l'auteur même.

3) En comparant la facture de Levitsky avec les 2 portraits de M-r. N. J. Novicoff ph. №№ 60 et 61) avec les portraits du comte A. M. Golitsine (ph. №№ 59) et de M-r V. V. Oumskoy. (ph. No. 58) on n'a plus de raison de soutenir la tradition qui attribuait ces quatre portraits au pinceau de Levitsky.

4) La question des «copies» est infiniment difficile à résoudre par le méthode d'analyse stylistique, surtout en vue de la haute perfection effective de ses copies et de l'identité du style. Les données objectives de la facture précisent cette question: ainsi par exemple: les deux portraits de Mr. et M-me Orloff (ph. No. 42-44 et 46) sont des copies de Levitsky. Le portrait de la comtesse Orlova-Zinovieva—une copie de l'original de Rocotoff (ph. №№ 5—7), celui du comte G. G. Orloff (ph. № 46) est une copie d'un original inconnu.

Après avoir comparer les factures ci-dessous de différents maîtres et prenant comme exemple l'étude des œuvres de Levitsky, nous voyons que l'analyse de la facture doit

occuper une place précise dans l'étude des créations d'un maître dans son ensemble et comme la solution des questions obscures concernant l'école, la copie, le «milieu artistique» etc.

Un travail systématique ayant pour but la création d'une archive de la facture facilitera universellement l'étude de toute sorte de questions d'art et l'orientation dans des questions, dont la solution exige tout le complet des matériaux.

En ce qui concerne la conservation et restauration des tableaux, les photographies des factures évaluent complètement les pertes, les retouches, les lavements etc. (phot. N^o 54—67 et 67—69). Elles écartent de même les discussions compliquées qui naissent toujours dans les questions de la conservation d'un tableau.

LISTE DES REPRODUCTIONS.

	<i>Page</i>
(I) 1—2 Rotari P. (1707—1762). Portrait de la comtesse Anna Alexeevna Golitsine, née Stroganova	8
(II) 3—4. Rocotoff F. (1730—1808). Portrait de Ivan Illarionovitsch Vorontsoff	8
(III) 5—7. Rocotoff F. Portrait de la comtesse Catherina Nicolaevna Orlova, née Zinovieva.	8
(IV) 8—9. Antropoff A. (1716—1793). Portrait de M-me Anna Vasilievna Boutourlina	9
(V) 10—13. Levitsky D. (1735—1822). Portrait de M-me Maria Alexeevna Lvova, née Diacova, l'année 1778	9
(VI) 14—15. Roslin A. (1718—1793). Portrait de M-me Catherina Andreevna Tschernicheva	10
(VII) 16—17. Roslin A. Portrait de M-r Dolgorouky-Krimsky	10
(VIII) 18. Mosnier (1746—1808). Portrait de Mr Frédéric Golstein-Bek	10
(IX) 19. Eriksen W. (1722—1782). Portrait du vice-chancelier prince Alexandre Mihaïlovitch Golitsine	11
(X) 20. Eriksen W. Portrait du comte Grigory Grigorievitsh Orloff.	
(XI) 21. Vigée-Lebrun E. (1755—1842). Portrait du prince J. J. Bariatinsky	11
(XII) 22. Vigée-Lebrun E. Portrait de la princesse Catherina Fedorovna Dolgoroucaïa	11
(XIII) 23. Lampi-fils J. (1775—1837). Portrait de M-r Apollon Alexandrovitch Maïcoff	11
(XIV) 24—25. Borovicovsky W. (1757—1825). Portrait de M-me Hélène Alexandrovna Narichkina	12
(XV) 26. Tschedrine Silvestre (1791—1830). „Terrasse entrelacée de vigne“	12
27. Tschedrine Silvestre. „Le Petit-port de Sorrento“.	12
28. „ „ „ „ „ „ (variation)	12
29. „ „ „ Bord d'étude. „ Le Petit-port de Sorrento“	12
(XVI) 30. Levitsky D. Portrait de M-r Grigory Kirillovitch Levitsky (père du peintre)	14
(XVII) 31—32. Levitsky D. Portrait du gouverneur de Novgorod, M-r Jacoff Efimovitch Siverse	15
(XVIII) 33. Levitsky D. Portrait de M-me Maria Alexeevna Lvova, de l'année 1781	15
((XIX) 34. Levitsky D. Portrait de l'écrivain Ivan Mihaïlovitch Dolgorouky	15

	<i>Page</i>
(XX) 35. Levitsky D. Portrait de la cantatrice M-me Anne Davia	15
(XXI) 36. Levitsky D. Potrait de M-me Bacounina, femme de M-r P. V. Bacounine aîné	15
(XXII) 37. Levitsky D. Portrait de la comtesse Evdokia Nicolaevna Orlova-Tschesmenskaïa, née Lopoukhina	16
(XXIII) 38—39. Levitsky D. Portrait de la fille du peintre, M-lle Agafia Dmitrievna Levitskaïa	16
(XXIV) 40—41. Levitsky D. Portrait de M-me A. D. Schmidt, née baronne Clossen (coll. Brocard)	16
(XXV) 42—44. Levitsky D. Portrait de la princesse Catherina Nicolaevna Orlova, née Zinovieva	16
45. Rocotoff F. Portrait de la même personne. Détail	16
(XXVI) 46. Levitsky D. Portrait du comte Grigory Grigorievitch Orloff	17
(XXVII) 47. Levitsky D. Portrait de M-me A. D. Schmidt, née baronne Klossen (collection Kharitonenko)	17
(XXVIII) 48—51. Levitsky D. Portrait du grand duc Alexandre Pavlovitch enfant	18
(XXIX) 52—53. Levitsky D. Portrait de M-r Favst Petrovitch Makerovsky (en costume de mascarade)	18
(XXX) 54—55. Levitsky D. Portrait de l'architecte M-r Nicolaï Alexandrovitch Lvoff	18
(XXXI) 56—57. Levitsky D. Portrait d'un homme âgé avec un garçon	19
(XXXII) 58. Levitsky D. (?) Portrait de M-r Bogdane Vasilievitch Oumsky	19
(XXXIII) 59. Levitsky D. (?) Portrait du vice-chancelier prince Alexandre Mihaïlovitch Golitsine	19
(XXXIV) 60. Levitsky D. (?) Portrait de M-r Nicolaï Ivanovitch Novicoff (Musée Roumiantseff)	20
(XXXV) 61. Levitsky D. (?) Portrait de la même personne (Galerie Tsvetcoff)	20
(XXXVI) 62. Levitsky D. (?) Portrait d'un Inconnu en costume de Sénateur	20
(XXXVII) 63. Levitsky D. (?) Portrait de l'impératrice Maria Fedorovna	20
64. Rocotoff F. Portrait d'une Inconnue (collection Novosiltseff). Détail	21
65. Rocotoff F. Portrait de M-me A. J. Courakina (collection Ostroouhoff)	21
66. Rocotoff F. Portrait d'une Inconnue (collection Gretch)	21
67. Levitsky D. Portrait de M-me A. Poltoratskaïa (collection Ostroouhoff)	24
68—69. Rocotoff F. Portrait de M-me P. N. Lanskaïa, née Dolgoroukaïa (collection Liapounoff). Détails	23

Часто употребляемый термин „мазок мастера“, как показательный довод к известному утверждению, остается в большинстве случаев голословным и не убедительным потому, что за собой этот термин не имеет точных обоснований.

Объяснение этого следует искать в приблизительности знания данного признака, построенного в большинстве случаев на случайности восприятия и ограниченной зрительной возможности глаза *).

Опыт изучения фактуры, который является предметом настоящего исследования, имея за собою возможную объективную показательность, в некоторых частях, уже определенно противоречит установившимся понятиям о характере творческого облика мастера.

Например, принято думать, что тонкое изысканное, с манерной улыбкой искусство Левицкого должно нести в своей фактуре элементы, отвечающие этим изящным понятиям.

Этого и приблизительно нет в фактуре Левицкого!

Каждый мазок живописи Левицкого обличает напряженность искания: в продолжительном, кропотливом труде, в жесткой, тяжелой фактуре рождаются „легкие“ улыбки творчества Левицкого, в то время, как суровый, сравнительно угрюмый Рослен смеется в легком классическом мастерстве своей фактуры над тяжестью фактуропостроений Левицкого.

Сама по себе постановка технического исследовательского опыта исходила из следующих соображений:

- 1) наблюдения над фактурой должны быть точно учитываемы и фиксированы;
- 2) сам по себе глаз, в своих впечатлениях о строении фактуры, в случаях тонкого строения таковой, недостаточно восприимчив, во всех же остальных случаях — дает нам относительно неточное представление о явлениях.

Фотофиксация фактуры картины в особых условиях света, даже без увеличения, дает совершенно новую картину построения фактуры, не соответствующую обычному представлению о ней.

Увеличение деталей картины показывает те скрытые подробности фактуры, которые дают совершенно новое представление, в обычных условиях картины глазом не воспринимаемое. При с'емках фактуры прежде всего оказалось, что линза фотографического объектива, с одной стороны, и светочувствительная пластинка — с другой, настолько более остро воспринимают строение фактуры по сравнению с глазом, что в большинстве случаев двойное по масштабу (т.-е. четырехкратное по площади) увеличение представляет ясность строения фактуры исчерпывающей.

Пользуясь короткофокусным, большой светосилы анастигматом при большом растяжении камеры, мы получили при с'емках фактурных деталей прямого увеличения до 15 раз по масштабу, т.-е. — 225-кратное увеличение площади. Но, в большинстве случаев, и тройное или пятикратное по масштабу увеличение давало настолько исчерпывающе-показательные результаты, что большее увеличение представлялось излишним **).

К обычному фотографическому увеличению, при посредстве повторной проекции, мы не прибегали, считая этот метод для исследования не только не полезным, но и вредным.

Все опыты с'емки мы производили при искусственном свете (дуговые лампы „Юпитер“ по 2000 свечей), помещая испытуемую картину под наиболее резким или выгодным, в смысле рельефа фактуры, углом освещения.

Максимальный свет, примененный при с'емке, был 4000 свечей. Наименьший угол света при с'емке — 5°.

В виду светофильтрующего начала лака картины и специфической восприимчивости светочувствительной эмульсии к некоторым цветам картины, при некоторых с'емках были применяемы те или иные светофильтры.

Каждый ниже приводимый снимок имеет точное описание своей технической постановки.

При описании работы, приводя параллельно снимки с фактур, мы позволяем себе делать выводы общего и частного характера на основании предлагаемого обработанного материала.

Но позволю себе еще раз напомнить, что, употребляя при описании фактуры старые термины „мазок мастера“, „манера письма“ и проч., под этими терминами мы будем мыслить световые факторы картины и методы их построения.

*) К ограниченности восприятия глаза следует прибавить 20 на 100 зрительных аномалий, т.-е. из пяти человек — один имеет превратное представление о цвете и форме.

**) Вся работа производилась в лаборатории Отдела Реставрации и Научно-Технических наблюдений Государственной Третьяковской Галереи.

Техническая работа по фактурным с'емкам начата мною в марте 1922 г. по исследованию фактуры Рокотова. С января по апрель 1923 г. работа над Левицким велась при непосредственном участии ученого фотографа Д. А. Кашинцева; с мая 1923 г. по февраль 1924 г. продолжалась мною над Левицким и другими мастерами XVIII и начала XIX веков.

Мазок — частное, местное световое начало, характер мазка — характер местного светопостроения; его свободой или связанностью определяется световая динамичность или статика; его массивом или легкостью определяется построение световой волны; строение его граней определяет световые углы.

Под манерой письма, т.-е. совокупностью мазков в их общей схеме, мы будем подразумевать то или иное мастерское определение светосилы живописи в целом, общность светового начала картины в смысле ее светопостроения и светораспределения.

Кроме этого светопостроение может быть, во-первых, чисто живописным и, во-вторых, — строящим живописную форму. Второе всегда несет в себе первое, первое может быть и без второго, т.-е. иметь форму только в себе.

В какой же мере ясно и очевидно различие в фактуре живописи мастеров, спаянных определенной эпохой, обязывающей их, если можно так выразиться, к известному стилю и традиции ремесла?

Это мы постараемся проследить по снимкам с фактур следующих мастеров, как русских, так и иностранцев (работавших в России), XVIII-го и начала XIX-го веков.

1) РОТАРИ (1707—1762). Портрет княгини Анны Алексеевны Голицыной, рожд. Строгановой. Холст. Масло. 0,59,6 × 0,47,8.

Снимок I. Общий снимок с портрета.

Снимок № 1. Деталь. Лоб. Увеличение 2—4 *).

„ № 2. „ Глаза и нос. Ув. 2—4.

Как в большинстве работ, так и в данном случае, живописная фактура Ротари является для невооруженного глаза скрытой. Но при двойном (по масштабу) увеличении и освещении под углом в 10° ее светопостроение представляется достаточно определенным.

По относительно гладкой живописной поверхности (по сырой лессировке) удары кисти мягко, но динамически сильно строят свет (по граням ударов), выявляя в то же время живописную форму объекта (т.-е. форма строится по движению кисти).

Характер фактуры Ротари — классически каноничен. Схема обработки ответственных пятен — лба, глаз, щек и проч. обычна классической манере фактуропостроения вообще, но ее типические признаки, это — большая легкость и яркая экспрессия кисти при умелой мастерской сдержанности.

Обращаю внимание на особо типическую деталь — построение светового пятна глаза — световые штрихи по белку глаза.

То же повторяется в построении света по форме губ.

2) РОКОТОВ (1730—1808). Портрет Ивана Илларионовича Воронцова. Х. М. 0,59,3 × 0,47.

Снимок П. Общий снимок с портрета.

Снимок № 3. Деталь. Лоб. Ув. 2 1/2 — 5.

„ № 4. „ Прав. глаз и нос. Ув. 2 1/2 — 5.

Портрет княгини Екатерины Николаевны Орловой, рожд. Зиновьевой. Х. М. Овал. 0,72,3 × 0,56.

Снимок III. Общий снимок с портрета.

Снимок № 5. Деталь. Лицо. Ув. 1 1/2 — 3.

„ № 6. „ Лоб и лев. глаз. Ув. 3—9.

„ № 7. „ Губы и подбородок. Ув. 3—9.

С исключительным блеском и даже, если можно так выразиться, легкомыслием, Рокотов дает яркие, своеобразные, выразительные формы своей фактуре. Он как бы не делает фактуры, не выискивает ее форм, они творятся сами под быстрой и легкой кистью мастера. Неуверенность строения, искание, повторность прописок, — все это совершенно нехарактерно для фактуры Рокотова.

Портрет Ивана Воронцова закончен в манере à la prima, в один или два сеанса, по сухой тонированной подготовке **).

Чрезвычайно характерное движение кисти Рокотова (сн. № 4) по границе света и тени носа.

*) Увеличение в два раза по масштабу, т.-е. в четыре раза по площади.

**) Следует отметить яркую особенность приемов мастерства Рокотова: света и полутени накладываются им по цветной сухой подготовке, что само по себе обычно для классической традиции его времени; но особенность рокотовских признаков этой подготовки заключается в том, что все мужские его портреты имеют теплый тон подготовки типа жженой сиенны, а все женские — несут холодную подготовку типа умбры.

С живописью Рокотова происходит то же, что произошло в свое время с Болонцами, грунтовавшими холсты болусом: железистые земли, введенные в подготовку или грунт, проникая в последующие наложенные на них живописные слои, окрашивают живопись в присущий им тон. Потому то все мужские портреты Рокотова имеют оттенок теплой сиенны, а женские портреты и юношеские-мужские несут в себе холодноватый оттенок умбры.

Не отрываясь от холста, кисть делает один зигзагообразный мазок по длине всего носа.

Аналогичный мазок повторен в полутени лба (сн. № 3), по световой стороне носа (сн. № 4) и по световой правой щеке, под тенью глаза (сн. № 4).

В портрете Орловой-Зиновьевой фактура хотя и строится в некоторых местах по уже высочайшей подготовке, но это мало усложняет световой рокоотовский канон, и цельность формы фактуры остается исключительно светодинамической, типически рокоотовской.

Весь лоб (сн. №№ 5 и 6), особенно правая, полутеневая его часть, выстроена тем же блестящим зигзагообразным мазком.

Тем же приемом, с большей или меньшей яркостью, выстроены и остальные ответственные части портрета: щека, нос (сн. № 5), подбородок (сн. № 7).

Индивидуальной особенностью фактуры Рокотова следует считать исключительную динамичность его кисти, что дает впечатление постоянного движения, — мерцания его светов и полусветов. Особенно интересно это проследить по снимку № 4, в обработке глаза: несмотря на фактическую яркую и определенную выявленность построения фактуры, она не дает впечатления статики, ни впечатления покоя и определенности.

3) АНТРОПОВ (1716—1795). Портрет Анны Васильевны Бутурлиной. X. М. 0,60,8 × 0,47,4. Подп. 1763 г.

Снимок IV. Общий снимок с портрета.

Снимок № 8. Деталь. Часть лба. Ув. 2—4.

„ № 9. „ Прав. глаз. Ув. 5—25.

Фактура портрета исключительно мало чем примечательна. Робкой и осторожной кистью выстроена фактура.

Некоторая попытка на смелость в обработке надбровной дуги (сн. № 8). Некоторая энергия кисти в строении световой стороны носа. Но чем ближе к ответственному пятну глаза, тем беднее и скрытнее мастерство, и рассмотреть его можно только в большой пристальности, при 25-кратном увеличении (сн. № 9).

Во всем одна и та же робость и бедность светового начала. Характер подобного закрашивания поверхности холста позволяет вспоминать механическую, парсунного характера, скучную раскраску поверхности холста.

Но, тем не менее, мелкие световые мазочки, по очертаниям формы (сн. № 9 — обработка глаза), не случайно положены мастером: они не сглажены, не слессированы, а оставлены жить в том несложном фактурном построении, каким его принимает для себя мастер.

Следует отметить, что портреты Антропова в большинстве случаев плохой сохранности, и описываемый нами портрет — из наиболее сохранных — все же имеет значительные утраты, смытости и записи.

4) ЛЕВИЦКИЙ (1735—1822). Портрет Марии Алексеевны Львовой, рожд. Дьяковой. X. М. 0,61 × 0,50. Подп. 1778 г.

Снимок V. Общий снимок с портрета.

Снимок № 10. Деталь. Голова. Натуральный размер.

„ № 11. „ „ „ „

„ № 12. „ Лоб. Ув. 2—4.

„ № 13. „ Грудь. Ув. 3—9.

Колдовство Левицкого в строении фактуры не исключает трудности и сухости ее построения, и в общей схеме она представляется путанной, с сухими мазками, местно закрепляющими свет.

Упорно обрабатывая живописную поверхность, Левицкий (первого периода) мало заботится о выявлении живописных форм и корпусно строит световую форму, как таковую.

Массивно строя тени и полутени в этом первом периоде, Левицкий определенно отступает от классического канона построения фактуры. Этой же особенностью понимания живописной структуры следует объяснить как бы неряшливость манеры Левицкого, позволяющую заходить световому началу в тень (например, построение пятна левой брови, сн. №№ 11 и 12).

Общий тип фактурной схемы Левицкого представляет из себя путанную сеть мазков, пересекающих друг друга по сухому и по полусухому. Жесткость впечатления от кисти Левицкого имеет в себе объективные, технические причины в том, что Левицкий вводил чрезвычайно мало жидкого начала в живописное тесто, т.-е. писал сухо и густо в смысле самого красочного материала.

Этим же объясняется грузность и скребанность его мазка в частности и его фактуропостроения в целом *).

5) РОСЛЕН (1718—1793). Портрет графини Екатерины Андреевны Чернышевой. Х. М. 0,61 × 0,52. Подп. 1776 г.

Снимок VI. Общий снимок с портрета.

Снимок № 14. Деталь. Лоб. Глаза. Натур. размер.

„ № 15. „ Часть лба. Ув. 2—4.

Портрет В. М. Долгорукого-Крымского. 0,63 × 0,52,5. Подп. 1776 г.

Снимок VII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 16. Деталь. Лоб и глаза. Натур. размер.

„ № 17. „ Часть лба. Ув. 2—4.

Массивность и некоторая тяжеловатость построения фактуры Рослена во многом напоминают Левицкого (первого периода).

Но если северная кровь обоих мастеров делает их живопись несколько тяжеловатой и рассудочной, то разность их культур, — разность их светопонимания живописи, четко определяет несходство их живописных методов.

Корпусное фактурное построение Рослен делает классически просто и легко. Тяжелым построением фактуры он всегда прочно определяет форму, не связывая движения света.

Светом Рослен не играет, как делает это Рокотов, свет его не плывет и не льется, как у Ротари, — твердой рукой Рослен ведет свет по прочным, свободно найденным, порой немного бугристым колеям и граням фактурного рельефа. Но, несмотря на природную слишком большую уравновешенность, Рослен в корпусной фактуре классически просто и умело выплавляет из теней и полутеней света и с исключительной простотой определяет искомые им формы.

Каждый в отдельности мазок Рослена не только не блестящ, но даже грузен. Но так умело, просто и крепко сложена их схема в целом, что все здание фактуры оставляет впечатление не только прочности и найденности, но и мастерской, индивидуально-росленовской легкости.

Проследим и сравним оба портрета в обработке лба, глаза и носа.

Кисть Рослена с необычайным постоянством повторяет свои магические движения в обработке той или иной детали. Да, повидимому, Рослену и трудно их не повторять: слишком они просты, естественны и закономерны; обработка верхней губы у грани световой ноздри, движение света от переноса под теневой глаз, расширение теневой стороны носа, определение формы овалов глаз и лба фактуропостроением, как таковым, — все это у Рослена разительно просто повторяется в каждой из приводимых нами работ и говорит о большой культуре его руки, богатой покоем и умением.

6) МОНЬЕ (1746—1808). Портрет Фридриха Гольштейн-Бек. Х. М. 1,14 × 0,87,5. Подп. 1798 г.

Снимок VIII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 18. Деталь. Лицо. Ув. 1 1/2 — 3.

Фактура Монье по сравнению с Росленом нервна и подвижна.

Динамические ее начала ярко выявлены, что впрочем не лишает ее определенности и даже корпусной сделанности.

По мере ослабления света, построение фактуры теряет выразительность и переходит в сухость (сн. № 18, полутеневые части лба и щеки, обработка полутеней вокруг губ и в особенности — между бровями).

Характерная особенность Монье — перемежающийся ритм в фактуропостроении. В полутени световой щеки это выявлено особенно ярко и целесообразность этих перебоев ритма кисти весьма убедительна.

Строго ритмическим, параллельным движением кисти Монье укрепляет свет (построение светов лба и носа), и введением пересекающих световое движение поперечных мазков свет переводится в полутень (световая полутень носа и щеки).

Фактура теней над световым глазом слессирована по сухой корпусной подготовке, и тут же выше, надбровная полутень строена корпусно по сырому. Все эти особенности подчеркивают своеобразность мастерства Монье в общей традиции его времени.

*) Приводи пять снимков с портрета Львовой, обращаем в данном случае внимание на то, что все признаки фактуры, очевидные на приводимых снимках, весьма мало уловимы и ощутимы при непосредственном восприятии. Снимок № 10, сделанный в натуральный размер при обычном рассеянном свете, почти ничего не говорит о характере фактуры и соответствует тому впечатлению, которое получает глаз в обычных условиях от построения поверхности живописи портрета.

7) ЭРИКСЕН (1722—1782). Портрет вице-канцлера кн. Александра Михайловича Голицына. Х. М. 0,62,5 × 0,52,5. (Овал).

Снимок IX. Общий снимок с портрета.

Снимок № 19. Деталь. Лицо. Ув. 2 1/2 — 5.

Портрет Григория Григорьевича Орлова. Х. М. 0,61 × 0,47,5.

Снимок X. Общий снимок с портрета.

Снимок № 20. Деталь. Лоб. Ув. 2 1/2 — 5.

Фактура Эриксона имеет определенное сходство с Рокотовым *).

Но манера Эриксона, мелкая сама по себе, дробит живописную поверхность, определяя ярким фактурным построением полутени, чего Рокотов не делает (сн. №№ 19 и 20, световая полутень лба).

Света Рокотова обобщены, тогда как Эриксен, растягивая световое пятно, как бы распыляет свет.

Отступая от классических традиций постоянным следованием построению живописных форм средствами фактуры, Эриксен ослабляет силу свето- и формопостроений.

Плоское построение живописной поверхности, корпусность полутеней, дробность и распыленность светов являются характерными особенностями фактурных построений Эриксона.

8) ВИЖЕ ЛЕБРЕН (1755—1842). Портрет кн. Ивана Ивановича Барятинского. Х. М. 0,76,3 × 0,67. Подп. 1800 г.

Снимок XI. Общий снимок с портрета.

Снимок № 21. Деталь. Часть лба, нос и глаз. Ув. 1 1/2 — 3.

Портрет кн. Екатерины Федоровны Долгорукой. Х. М. 1,37 × 1,00.

Снимок XII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 22. Деталь. Лицо. Ув. 2 — 4.

Манера Виже Лебрен вялая и анемична.

Построение фактуры вполне определено и видимо, но то, что типически рисует манеру мастера, само по себе мало конструктивно и вяло.

Даже в пятнах наибольшей выраженности (особенно в световой обработке лба, сн. № 21) видны как бы случайные подлипы краски.

В портрете Долгорукой та же общая вялость фактуры.

Слишком увлажненная кисть Виже не строит и не плавит фактуры, как это мы встречаем, например, у Ротари, а делает построение тусклым, как бы сальным **).

В сопоставлении с фактурной мощью Рослена, с живым порывом и четкостью Монье и трепетностью Рокотова фактура Виже представляется вялой и маловыразительной.

9) ЛАМПИ-сын (1775—1837). Портрет Аполлона Александровича Майкова. Х. М. 0,70,7 × 0,56,7. Подп. 1796 г.

Снимок XIII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 23. Деталь. Лоб и глаз. Ув. 2 1/2 — 5.

Первичное светораспределение дано плавной подготовкой.

По ней широким и быстрым поперечным мазком закреплен световой удар.

Из потушенных, обезличенных лессировкой теней свет выливается нарастающим широким и быстрым, но легким потоком, едва касающимся живописной поверхности.

По большей части легкой, лессирующей кистью Лампи мягко вырабатывает полу-света.

Построения световой части носа, полутеней под световым глазом, полутени перехода от тона волос к свету лба — все это сделано в характерной для кисти Лампи лессирующей манере.

Легкость, четкая и плавная динамичность являются типическими особенностями фактуры Лампи.

В заключение рассмотренных мастерских типов позволю себе привести фактуру Боровиковского.

Обследование фактуры этого мастера представляет собой особый интерес вследствие ровной на глаз гладкости и общей слессированности его живописной поверхности.

Фактурный рельеф как бы отсутствует: идя по поверхности холста, глаз воспринимает общее живописное впечатление, не улавливая построения и техники.

Анализ же средствами нашего метода делает очевидными скрытые приемы мастерского фактуропостроения.

*) Старым каталогом Третьяковской Галереи приводимый нами портрет Гр. Орлова приписывался Рокотову.

***) В обеих приводимых работах Виже-Лебрен имеется наличие оседания красочного слоя от избытка в нем масла (масляная болезнь).

10) БОРОВИКОВСКИЙ (1757—1825). Портрет Елены Александровны Нарышкиной. Х. М. 0,72 × 0,59. Подп. 1799 г.

Снимок XIV. Общий снимок с портрета.

Снимок № 24. Нос и щека. Ув. 2—4.

„ № 25. Правая щека. Ув. 9—81.

Портрет Е. А. Нарышкиной в своих ответственных частях написан жидкими лессировками.

От глаза, даже вооруженного лупой, манера письма скрыта.

Кое-какие намеки на строение фактуры дает четырехкратное по площади увеличение. Но, пожалуй, — только намеки.

Девятикратное же увеличение по масштабу, т.-е. по площади — в 81 раз раскрывает полностью строение скрытых мастером лессировок (сн. № 25, деталь щеки).

Чрезвычайно интересно то, что менее ответственные части портрета (роза и части фона) открывают совершенно тождественную картину скрытого фактурного светопостроения при четырехкратном увеличении, и лессировки в этих деталях иногда сделаны по сухому.

Штрих кисти Боровиковского вял, мягок и округлен; вне зависимости от формы Боровиковский однообразным плавным мазком обрабатывает живописную поверхность, как таковую. Построение фактуры фона совершенно тождественно с ответственной деталью щеки или глаза — разница только в масштабе мазка, т.-е. проще — в размере кисти.

11) СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН (1791—1830). „Веранда, обвитая виноградом“. Х. М. 0,42 × 0,60. Подп. 1828 г.

Снимок XV. Общий снимок с картины.

Снимок № 26. Деталь. Ув. 2—4.

„ № 27. „Малая гавань в Сорренто“. Деталь. Ув. 2—4.

„ № 28. „Малая гавань в Сорренто“. (Вариант). Деталь. Ув. 2—4.

„ № 29. Кромка этюда. „Малая гавань в Сорренто“. (Вариант). Болезнь грунта.

Конечно, не только портрет, но и картина классического порядка, независимо от ее содержания, может быть предметом нашего исследования.

Я привожу снимки с фактур одного из последних наших классиков в пейзаже — Сильвестра Щедрина.

Здесь также ясно можно проследить об'ективные интересующие нас показания: корпусные или жидкие, достаточно динамические, особенно в фактурном строении неба, света, лессировки в тенях и нарастающая корпусность от полутеней к массиву света (сн. № 26).

В свое время нами было отмечено, что с первой половины XIX века, т.-е. с появлением рыночных живописных материалов, в мастерстве художников начинают проявляться элементы разложения. Фактура перестает быть мастерской, приемы ее построения становятся случайными или просто неумелыми. В других случаях, более нас интересующих, исходя из классических образцов в преемственности опыта и культуры, художники показывают огромное мастерство фактуры.

Простота получения готовых фабрикатов живописного материала накладывает на мастерство этой эпохи особенный отпечаток легкости.

Но об-руку с этой легкостью на палитру этой эпохи приходит и страшная „случайность“ выбора и качества готовых материалов, неизбежно повлекшая за собою иногда частичную, а иногда и полную гибель живописных произведений.

Начиная со случайности выбора материала и кончая неумелым использованием даже и хорошего фабриката, все это ведет за собою целую сеть губительных комбинаций и возможностей, которые искажают и уродуют прекраснейшие образцы мастерства фактуропостроения и, часто — до полной утраты их формы и смысла. Ярким примером этому могут служить два этюда Сильвестра Щедрина, значащиеся по каталогу Третьяковской Галереи 1917 г. под №№ 197 и 198: „Малая гавань в Сорренто“ (вариант) и „В Малой гавани Сорренто“.

При сравнении фактуры этюда „Малая гавань в Сорренто“ (сн. № 28)* с основным характером щедринских приемов (сн. №№ 26 и 27), мы определенно видим, что фактура этюда (сн. № 28) в принципе строения поверхности не имеет щедринских признаков.

Тонкая, обычно выработанная на лаке, щедринская фактура (сн. № 27) чрезвычайно странно сопоставляется с грубой бугристой поверхностью этюда (сн. № 28), который,

*) Этюд „В Малой гавани Сорренто“ имеет фактуру совершенно тождественную с приводимым нами этюдом „Малая гавань в Сорренто“, деталь которого значится у нас под № 28.

однако, каталогом Галлерей приписывается кисти Щедрина. Если эти бугры и морщины на этюде объясняются деформацией красочного слоя от избытка в нем масла, то само по себе масло, да еще в избытке, — явление определенно не характерное для Щедрина итальянского периода.

Все эти соображения, касающиеся этих двух этюдов, повидимому были, учтены в свое время тонким и чутким глазом П. М. Третьякова. Каково было в деталях его мнение об этих этюдах — нам не известно; мы знаем только то, что по приобретении их Третьяков сложил их в папку и не экспонировал в своей Галерее. Пребывание этих этюдов в настоящее время в выставочных залах Третьяковской Галлерей в ряду блестящего щедринского цикла вызывает вполне понятное недоумение у внимательного зрителя.

Кто же прав: утверждающий или отвергающий право этих этюдов на щедринскую кисть? Впечатление глаза при сравнении фактур этих этюдов (сн. № 28) с обычным Щедриным (сн. № 27) исключает возможность авторства Щедрина в этюдах. Но более глубокий анализ фактуры живописного слоя, вернее — анализ грунта, на котором этот слой лежит, дает показания если и не обратные, то во всяком случае — призывающие к большой осторожности решительных выводов.

Обычная фактура Щедрина строена хотя и плавленным, но достаточно определенным лаковым мазком; этот мелкий фактурный рельеф с оплавленными лаком гранями не нарушает впечатления общей стекловидной гладкости поверхности (сн. №№ 26 и 27), тогда как взрытая поверхность этюда (сн. № 28) такого впечатления отнюдь не производит.

Причина всех недоумений оказывается в случайной сделанности грунтовки холста с вредным избытком масла. По высыхании этот масляный грунт, сесядаясь, смял и исказил поверхность красочного слоя. То, что было в картине решающим мастерским моментом, искажено до неузнаваемости грубою случайностью грунта.

Нюансы оригинальной, первичной мастерской поверхности растворились в случайности масляной болезни грунта (сн. № 29) и хотя тончайший лабораторный анализ красочного слоя, сделанного на лаке, может быть, и убеждает в кисти Щедрина, но само произведение впечатления Щедрина, естественно, дать не может.

Сказанное выше предупреждает нас о тех фактурных случайных явлениях, которые призывают нас к очень осторожным возможностям выводов на пути нашего исследовательского метода; в противном случае наши суждения, несмотря на кажущуюся твердость фактурных показаний, как исходного момента, могут оказаться превратными.

Итак, проследив фактуры одиннадцати мастеров, позволим себе установить некоторые итоги.

Фактура каждого мастера индивидуально-типична.

На снимках фактуры мы вынужденно отрешаемся от композиции и колорита, и сосредоточивание внимания на живой поверхности холста дает нам возможность и средства проникать в глубокие тайники технического процесса работы мастера.

Мы полагаем, что учет, анализ и раскрытие средствами нашего метода форм фактуропостроения позволяет реально разбираться в принципиальной разнице мастерских методов.

Во всех тончайших оттенках мастерских приемов — даже в скрытости лессировок по сухому или по сырому, в их характере и градациях, в грани их рельефов, в материале кисти, в методе ее держания, в темпе и ритме ее движения, в степени ее увлажнения и сухости, в массиве и легкости красочного слоя и т. д. — во всех этих, строящих фактуру, нюансах отображен технически-учитываемый индивидуальный тип мастера. При точном анализе фактуры двух мастеров похожими быть могут, но тождественными — никогда.

Сопоставляя типы лессировок в мастерстве Боровиковского, Монье, Лампи-сына и Ротари, мы в каждом из них видим такие авторские особенности, которые вкладывают в широкое понятие лессировки индивидуальный жизненный импульс определенного напряжения, темпа и характера.

В понятии Ротари жидкость их не исключает определенности движения кисти по форме объекта. Сама по себе живописная поверхность увлекает этого мастера, но в своем фактуропостроении он не колдует, как это делает с рафинированной медлительностью и вкусом Боровиковский. Ротари, не говоря уже о холодной кисти Боровиковского, не имеет той упругости лессирующей кисти, которой льет свои динамические света Лампи-сын.

Совершенно особняком от этих типов мастерства стоит Монье и Рокотов.

Оба эти мастера не любят сдерживающие, скрывающие их темперамент, приемы и даже в полутени вводят элементы корпусности. Энергичным, методическим параллельным ритмом мелких корпусных ударов Монье рушит лессирующие слои, не считаясь с общепринятыми техническими традициями.

Нервной и блестящей кисти Рокотова, ее порывистости, молниеобразности ее типов органически не свойственны световые лессировки, и даже в полутенях рокотовская кисть часто энергичнее световых построений сопоставляемых выше других мастеров.

Характер корпусных построений еще выпуклее и нагляднее говорит о своей типичности.

Как ровен, покоен и легок в смысле умелой найденности своих построений Рослен, так неровен, тяжел и сбивчив Левицкий (особенно в своем первом периоде). Мало заботясь о поверхности, как таковой, Рослен по форме изображаемого, в нефорсированном ритме и темпе, первую жидкой кистью свободно планирует свет. В кропотливой настойчивости жидкой, полусухой и даже сухой кисти Левицкий упорно и нервно ищет закрепления света в длительном процессе обработки живописной поверхности, как таковой, часто почти не считаясь с объектом изображаемой формы.

Разумеется, наши описания приемов фактуропостроения ни в каком случае не должны рассматриваться претендующими на оценку удельного веса мастерства того или иного художника.

От выработанных обще-мастерской традицией средних технических живописных норм каждая мастерская индивидуальность имеет свои отклонения (даже у классичнейшего в смысле канона Ротари — в его обработке светов глаза и губ), и мы поставили себе первой задачей выявить и установить своеобразности типов этих отклонений.

Полагаем, что приведенный нами выше материал с достаточной убедительностью показал, что фактуры мастеров очевидно разнятся между собой.

Как же протекает тип данного фактуропостроения на всем протяжении творчества данного мастера?

Остается ли он постоянным, или изменяется и эволюционирует, или, наконец, настолько подвижен и неуловимо-сложен, что проследить его на большом протяжении целого творчества мастера является задачей и немислимой и непродуктивной.

В целях разрешения этого вопроса перейдем к обследованию фактуры в вертикальном разрезе творчества одного мастера, именно — Левицкого, — мастера чрезвычайно разнообразного по своим художественным привязанностям и, следовательно, богатого разнообразием своих технических приемов.

Последовательность приводимых нами произведений мастера идет в порядке представлявшейся нам эволюции его живописных методов.

По характеру фактуропостроения все работы Левицкого можно разделить на этапы. Следуют работы первого периода.

1) Портрет Марии Алексеевны Львовой, рожд. Дьяковой. Х. М. 0,61 × 0,50. Подп. 1778 г. Снимок V. Общий снимок с портрета.

Снимок № 10. Деталь. Голова. Натуральный размер.

” № 11. ” ” ” ” ”

” № 12. ” Лоб. Ув. 2—4.

” № 13. ” Грудь. Ув. 3—9*).

Трудный, жесткий, сухой мазок, положенный по сухому, или проскребанный по высохшему, ранее положенному мазку, несмотря на свою корпусную выраженность, теряется в общей системе чрезвычайно сложного светопостроения.

Фактурные искания живописной формы выражены слабо, и эта вялость усиливается предварительной корпусной подготовкой теней и полутеней.

Сложность и мелкая кропотливость фактурного построения связывают свет и лишают его свободы движения.

2) Портрет священника Григория Кирилловича Левицкого, отца художника. Х. М. 0,72 × 0,58. Подп. 1779 г.

Снимок XVI. Общий снимок с портрета.

Снимок № 30. Деталь. Лоб. Ув. 2—4.

Грузность и тяжесть фактуры этого портрета являются тем кульминационным пунктом, от которого всю жизнь постепенно отходит и освобождается Левицкий. Эту начальную перегруженность и массивность работы Левицкий на протяжении всей жизни как бы разгружает и облегчает.

Кроме этого, сухость и жесткость первых своих построений Левицкий постепенно и неуклонно увлажняет, что в конце концов является крахом его мастерства.

В данном портрете, как и в предыдущем, верхние, корпусно-завершающие фактуру слои положены по корпусной же подготовке.

*) Этот портрет Левицкого уже ранее рассмотрен нами при параллельном сравнении фактур мастеров (стр. 9).

Путанная сеть сухих и полусухих мазков подготовки перебивается сверху тяжелой и грузной кистью.

Тени бровей и полутени надбровных дуг, как и в предыдущей работе, положены по сухой корпусной подготовке. Полутени висков разрешены в корпусной манере.

3) Портрет новгородского губернатора, Якова Ефимовича Сиверса. Х. М. 0,85 × 0,71. Подп. 1779 г.

Снимок XVII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 31. Деталь. Часть лба. Ув. 2—4.

„ № 32. „ Часть подбородка. Ув. 2—4.

Снимки с портрета Сиверса в целом показывают ту же общую типическую сложность построения фактуры Левицким.

Особенно характерна корпусность полутеней на лбу (снимок № 31), а также корпусность в тенях и полутенях в обработке губ и полутеней подбородка, в особенности по границе шеи с воротником (сн. № 32).

Все приведенные здесь три портрета (Львовой, отца художника и Сиверса) в смысле фактуры крепко связаны постоянством метода ее построения.

Как детали их, так и общая схема приемов обработки совпадает настолько, что можно начертить одну общую (среднюю) картограмму построения Левицким, например, лба (сн. №№ 30, 31 и 12).

И если мы имеем некоторую разность в живописном восприятии этих трех произведений, то в нюансах фактуропостроения эти их живописные особенности прямо и ясно дают себя чувствовать.

Сильная живопись портрета отца художника проявляется в фактуре в большей простоте, свободе и мягкости ее обработки.

Наиболее официальный и живописно-жесткий Сиверс имеет и более жестко-сдержанную и сухую фактуру.

4) Портрет Марии Алексеевны Львовой. Х. М. 0,63 × 0,49. Подп. 1781 г.

Снимок XVIII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 33. Деталь. Нос, губы, подбородок. Ув. 3—9.

Портрет писан в той же манере первого мастерского периода.

Наблюдение фактуры затрудняет значительная смытость по всему портрету.

На лице (сн. № 33), особенно на подбородке, губах, хотя и смытой и покрытой туманом, все же типической представляется фактура мастера.

Из уцелевших от смытости характерных фактурных признаков отмечаем типический удар в свете нижней губы, остаток типического мазка в световом углу губ и, наконец, сильное характерное движение кисти на границе подбородка и шеи, неизвестно по какой причине, в правой половине записанное реставратором.

Если мы сопоставим сказанное здесь с предыдущими снимками деталей (Львовой 1778 г., сн. №№ 11 и 12 и Сиверса — сн. № 32), нам достаточно ясно представится как картина общности фактурной схемы, так и значительность утрат в настоящем портрете.

5) Портрет писателя кн. Ивана Михайловича Долгорукого. Х. М. 0,63 × 0,50. Подп. 1782 г.

Снимок XIX. Общий снимок с портрета.

Снимок № 34. Деталь. Лицо. Ув. 1 1/2 — 3.

На снимке № 34 ясно выражена схема фактуропостроения, но типический канон, оставаясь постоянным, не имеет уже той жесткости и сухости в методе обработки поверхности.

Помимо общей характерности следует отметить особо типическую обработку лба, надбровных дуг, световой щеки и губ.

Интересно сопоставление этих местных построений с предыдущими снимками, именно: №№ 11 и 12 (Львова 1778 г.) и № 31 (Сиверс).

6) Портрет певицы Анны Давиа. Х. М. 0,81 × 0,66. Подп. 1782 г.

Снимок XX. Общий снимок с портрета.

Снимок № 35. Деталь. Лицо. Ув. 2—4.

7) Портрет Бакуниной, жены П. В. Бакунина старшего. Х. М. 0,62 × 0,49. Подп. 1782 г.

Снимок XXI. Общий снимок с портрета.

Снимок № 36. Деталь. Лицо. Ув. 1 1/2 — 3.

Оба означенные портрета 1782 г. сохраняют признаки фактурного построения Левицкого, но грани мазков определенно сплавлены и смягчены (нарастающее жидкое начало).

Схема построения, оставаясь прежней, постоянной, сильно разнится от предыдущих работ в методе и приеме построения.

Эти работы являют новую фазу в манере Левицкого и дают право говорить о парастании второй, более мягкой манеры мастера.

Портрет И. М. Долгорукого по сделанности фактуры является как бы переходным моментом, связующим эти два периода Левицкого — сухую манеру Львовой 1778 г., отца художника, Сиверса, с увлажненным письмом Давиа и Бакуниной.

8) Портрет графини Евдокии Николаевны Орловой-Чесменской, рожд. Лопухиной. Х. М. 0,71,5 × 0,55. (Овал). Подп. 1783 г.

Снимок XXII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 37. Деталь. Лоб. Ув. 2—4.

Портрет писан в эволюционирующей мягкой или, вернее, — жидкой манере.

Резкость выявления фактуры объясняется позднейшей сильной смытостью портрета.

Чрезвычайно важно отметить то, что нарушение верхнего живописного слоя (смытость), сразу обнаруживает чрезвычайно жесткую, сухую подоплеку схемы фактурного построения, несмотря на достаточное введение в построение жидкого начала.

Этот портрет как бы заканчивает определенный цикл мастера, и очень важно эту работу сопоставить со всеми предыдущими.

Просматривая вариации приемов мастера за пятилетний период, основываясь на фактуропоказании его работ, мы можем проследить определенную связь всех эволюционных моментов развития мастерства с основным исходным корнем.

Если бы мы захотели вписать фактурный рельеф Левицкого 1783 г. (Орловой-Чесменской) в его исходную для нас схему 1778 г. (Львова), то это не представляется невозможным.

Если в письме Давиа и Бакуниной, может быть, чувствовался некоторый сдвиг систематической возможности проследить шаг за шагом планомерное развитие приемов мастера, то живописное построение 1783 г. (Орловой-Чесменской) определенно заставляет сделать частичный итог в смысле последовательности, систематичности и естественной постепенности развития каждого мастерского шага и этапа.

9) Портрет дочери художника, Агафии Дмитриевны Левицкой. Х. М. 1,17,5 × 0,89. Подп. 1785 г.

Снимок XXIII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 38. Деталь. Лоб. Ув. 2—4.

„ № 39. „ Шея, часть платья. Ув. 2—4.

Фактура в светах ответственных пятен (лица) сплавлена (сн. № 38).

Корпусная подготовка полутеней еще ощутима и, как естественное следствие этого, живописные формы выявляются и в данном случае средствами фактуры.

Детали обработки, за сплавленностью граней движения кисти, не имеют той ясной схематичности, которою так определяется первая манера.

Тем не менее сопоставление обработки, например, лба Бакуниной с той же деталью Агаши показывает ту же, хотя и более сплавленную, манеру мастера (сн. №№ 36 и 38).

Переходя от более ответственных пятен к менее ответственным, манера становится обычно типической. Обработка шеи подготовлена и разрешена в обычных приемах разрешения живописной поверхности Левицким (сн. № 39).

10) Портрет Анны-Доротеи Ивановны Шмидт, рожд. баронессы Клоссен. Х. М. 0,58,5 × 0,49. Из собрания А. А. Брокера в Москве.

Снимок XXIV. Общий снимок с портрета.

Снимок № 40. Деталь. Часть лица. Щеки, нос. Ув. 1½—3.

„ № 41. „ Шея, часть платья. Ув. 1½—3.

Сопоставляя фактуру данного портрета с фактурой Левицкого 85 г. („Агаша“) и с фактурами 82 г. (Анны Давиа и Бакуниной), следует отнести данную работу к периоду этих годов.

Особенно интересно сопоставление этого портрета в деталях с портретом „Агаша“ (сн. №№ 39 и 41).

11) Портрет княгини Екатерины Николаевны Орловой, рожд. Зиновьевой. Х. М. 0,72 × 0,55. Овал.

Снимок XXV. Общий снимок с портрета.

Снимок № 42. Деталь. Подбородок и губы. Ув. 3—9.

„ № 43. „ Грудь. Натуральный размер.

„ № 44. „ Орденский знак. Натуральный размер.

„ № 45. „ „ С портрета того же лица работы

Рокотова.

В 1922 г., на выставке в Государственной Третьяковской Галерее как этот портрет, так и следующий в нашем перечне — парный к нему портрет Григория Орлова, считались

в смысле авторства Левицкого сомнительными. Другие историки искусства, как, например, Голлербах, предполагают в приводимом портрете Зиновьевой оригинал Левицкого, и портрет Орловой-Зиновьевой, приводимый нами выше, работы Рокотова, считают повторением данного оригинала Левицкого. Обратимся к непосредственному обследованию фактуры портрета.

Прежде всего, портрет сильно мыт, в особенности — лицо, но даже частичный остаток фактуры определенно говорит о кисти Левицкого.

Местная смывтость дает нам возможность проследить метод подготовки, в которой аналогическую типичность представляют нам, во-первых, — детали Орловой-Чесменской 83 г., во-вторых, если этому сравнению фактур мешает относительная крупнозернистость холста портрета Зиновьевой, то сопоставление другой детали портрета (подбородок, сн. № 42) представляет определенную аналогию с портретом Львовой 81 г. (сн. № 33).

Тождество руки мастера Львовой 81 г. и Орловой-Зиновьевой очевидно, но манера в обработке фактуры последнего портрета ближе по типу к концу 80-х годов.

Влажность и мягкость письма в некоторых частях переходит в избыток жидкого начала, что дает право говорить о начале последнего — третьего периода мастера (сн. № 43).

12) Портрет кн. Григория Григорьевича Орлова. Х. М. 0,72 × 0,55. (Овал).

Снимок XXVI. Общий снимок с портрета.

Снимок № 46. Деталь. Лоб. Ув. 2—4.

Портрет, парный предыдущему (Орловой-Зиновьевой).

Построение фактуры обычно и типично для Левицкого и не возбуждает сомнений в авторе. Жидкий прием письма при значительной смывтости поверхности дает жесткую и графическую картину фактуропостроения, канон которого мы можем проследить при желании по всем предыдущим образцам.

В добавление к сказанному о портрете Орловой-Зиновьевой работы Левицкого, мы позволим себе вспомнить портрет того же лица, приведенный нами выше (сн. III, №№ 5, 6 и 7) портрет работы Рокотова.

Сравнивая тождественные приводимые нами детали этих двух мастеров, мы должны констатировать дряблость и упадочность в манере портрета Левицкого.

Особенно очевидно признаки этой вялости в манере письма орденской ленты и в обработке драгоценных камней орденского знака (сн. № 44).

Чрезвычайно важно сравнить обработку этой детали Левицкого с той же деталью Рокотова (сн. № 45).

Теперь установим несколько исторических дат. Левицкий мог писать Зиновьеву с натуры только до ее отъезда за-границу, т.-е. до 1781 г. Это не отвечает тому, что мы видим в фактуре портрета Зиновьевой. Фактура портрета не 81 г., т.-е. не первого периода, а конца второго или даже начала третьего, о чем свидетельствуют и отсутствие сухих подготовок и избыток жидкого начала (сн. № 43).

Далее — сколько лет изображен Левицким на приводимом выше портрете Григорий Орлов? — Около 30 лет.

Григорий Орлов умер в 1783 г. — 49 лет от роду. Следовательно, портрет должен быть писан Левицким с натуры в 70-х годах. Это совершенно не отвечает тому, что мы видим в фактуре портрета Григория Орлова.

Оба портрета Орловых как по показаниям фактуры, так и по данным исторических дат, писаны Левицким не с натуры и являются повторением каких-то оригиналов. Оригиналом для портрета Зиновьевой, конечно, являлся портрет работы Рокотова.

Следует ли говорить, что портрет Зиновьевой Рокотова — одна из самых блестящих работ мастера, тогда как портрет Зиновьевой Левицкого в цикле его работ — ниже среднего уровня.

Что Левицкий копировал и повторял именно в этот период и в типе только что вышеприведенного характера фактурного строения (Орлова-Зиновьева и Орлов) — в этом нас убеждает следующий портрет Шмидт из коллекции Харитоненко.

13) Портрет Анны-Доротеи Шмидт, рожд. баронессы Клоссен. Х. М. 0,68 × 0,50 из собр. А. Харитоненко в Москве.

Снимок XXVII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 47. Деталь. Лоб. Ув. 2—4.

Портрет является авторским повторением портрета Шмидт из коллекции Брокер.

По характеру фактуропостроения это — Левицкий такого же порядка и манеры, как портрет Григория Орлова, в чем нас убеждает сравнение фактур этих работ (сн. №№ 46 и 47).

Схемы построения в целом совершенно тождественны, и если фактура портрета Шмидт не так ярко выявлена на приводимых нами снимках, — причина этому в общей позднейшей залессированности этого портрета.

14) Портрет в кн. Александра Павловича в детстве. X. М. 0,61 × 0,50. Подп. год?

Снимок XXVIII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 48. Деталь. Лицо. Natur. размер.

„ № 49. „ Лоб. Ув. 2—4.

„ № 50. „ Глаз. Ув. 3—9. Осв. 10° слева.

„ № 51. „ „ „ „ „ „ „ снизу.

Фактуропостроение портрета обычно. Типическим для последней манеры Левицкого является тонкость и жидкость письма. При сравнении этой работы по деталям с портретом Шмидт, из коллекции Харитоненко, с Орловой-Чесменской, Давиа и Бакуниной ясно, что все здесь являет в принципе единый канон построения.

Если же мы обратимся к сопоставлению с портретами Орловых (Григорий Орлов и Орлова-Зиновьева), то мы, кроме общего тождества типа в фактуре этих портретов с портретом Александра, увидим и более тонкое сходство в методе построения, характеризующее время их написания, именно — около 87 г. (слишком тонкое фактуропостроение и избыток жидкого начала).

В виду того, что в период последней своей манеры Левицкий сильно плавил краску, давая неуловимую для глаза эмалевую живописную поверхность, мы позволяем себе привести снимок (сн. № 48) с лица портрета (лоб и глаза), сделанный в натуральную величину.

При минимальном угле освещения этот снимок не улавливает рельефа поверхности. Двойное увеличение лба даёт уже определенные фактурные показания. Два снимка с одной и той же детали (глаз, тройное увеличение) нами приводятся для более объективно-точного анализа поверхности. Снимки эти взаимно дополняют друг друга (сн. № 50, боковое освещение при угле 10°, и сн. № 51, освещение снизу при том же угле).

15) Портрет мальчика в маскарадном костюме Фавста Петровича Макеровского. X. М. 1,16,7 × 0,89. Подп. 1789 г.

Снимок XXIX. Общий снимок с портрета.

Снимок № 52. Деталь. Часть лба и глаз. Ув. 2—4.

„ № 53. „ „ „ лица. Глаза, щеки, нос. Ув. 2—4.

Приводимый портрет является последним этапом в творчестве Левицкого. В расцвете мастерства, в начале своей второй манеры (Давиа, Бакунины), Левицкий, уходя от первоначальной своей жесткости и сухости, в мастерской норме оплавляя кисть, и в конце третьего периода на примере настоящего портрета мы уже находим грузность и избыток масла в живописи. Сопоставляя схему построения Макеровского с портретом Орловой-Зиновьевой, с портретом Шмидт из коллекции Брокер и, наконец, с портретом Бакуниной — мы видим, как шаг за шагом видоизменяется прием Левицкого. И если остается постоянной сама по себе мастерская схема, то все же расстояние от фактуры Бакуниной до Макеровского огромно своей наглядностью и поучительностью.

Конец третьего периода — (Макеровский) — рафинированность и упадок огромного мастерства Левицкого. Слессированная, теряющая облик в обилии масла, живописная поверхность обычно страдает от этого излишка жидкого начала, которое, седеясь, искажает все фактуропостроения работ этого периода.

Следы этой болезни ясно видны на приводимых нами снимках (сн. №№ 52 и 53).

Если на примере данного портрета эта болезнь, нарушившая фактуру, не является окончательной гибелью портрета, то это лишь счастливое исключение из массы погибших Левицких, относящихся к этому периоду *).

Нижеприводимый портрет ясно показывает степень сохранности одного из Левицких этого последнего периода.

16) Портрет архитектора Николая Александровича Львова. X. М. 0,61 × 0,50.

Снимок XXX. Общий снимок с портрета.

Снимок № 54. Деталь. Лоб. Ув. 1½ — 3.

„ № 55. „ подбородок. Ув. 1½ — 3.

Снимок № 54 показывает на пространстве лба только малые островки оригинальной фактуры. Остальное — утраты и записи. Следующий снимок — № 55 — в части воротника, соприкасающегося с подбородком, показывает оригинальную насыщенную маслом фактуру Левицкого, все же остальное — подбородок, часть щеки и губ — сплошная запись — замена утраченного оригинального текста.

*) Так, например, хранящиеся в Галлерее подписанные портреты — Губарева 87 г. и Губаревой 89 г. имеют все недостатки сохранности работ Левицкого последнего периода. Авторское фактуропостроение в этих портретах совершенно утрачено и растворено в рельефе ссевшейся от избытка масла краски.

17) Портрет пожилого человека с мальчиком. X. М. 0,55,3 × 0,55,2.

Снимок XXXI. Общий снимок с портрета.

Снимок № 56. Деталь. Лицо мальчика. Натур. размер.

„ № 57. „ Лоб пожилого человека. Ув. 1½ — 3.

Сохранность портрета настолько плоха, и от оригинала Левицкого так мало осталось, что только в силу исторических традиций и преданий по сие время этот портрет приписывается Левицкому. Живописное впечатление для глаза от него настолько вяло и незначительно, что, естественно, рождались и сомнения в неоспоримости исторических указаний на авторство.

Фактурные показания нам позволяют разобраться в сбивчивых и неясных впечатлениях от живописи произведения.

Лицо мальчика (сн. № 56) в большей своей части покрыто записями, менее записан лоб пожилого человека (сн. № 57). Последняя деталь дает ясную картину оригинального фактуропостроения, которое с достаточным вероятием мы можем отнести к первому периоду творчества Левицкого.

Удаляясь от этого сохранившегося от оригинала пятна (сн. № 57), мы попадаем в пустыню записей, которые собственно и занимают собою девять десятых полотна портрета.

Но и при таких ничтожных остатках оригинальной фактуры, при систематическом исследовании мастера, эти сохранившиеся ничтожные пятна оригинала являются определенными данными к тем или иным суждениям и выводам.

Не следует забывать, что исторические данные не всегда бывают бесспорны. Без достаточных оснований оспаривать их трудно; принимать же их на веру — иногда значит — впасть в ошибку.

Исследовательский эстетический метод часто не позволяет оспаривать даже сомнительные исторические традиции, и опора на объективные данные, которые могут быть подвергнуты научной проверке, должна иметь свое законное место рядом с эстетическим методом в едином русле знания картины.

Заканчивая обследование фактур Левицкого, мы позволим себе оспаривать некоторые исторические положения, связанные с именем Левицкого, которые, на основании наших наблюдений, представляются нам неосновательными.

В Государственной Третьяковской Галерее, на юбилейной выставке Левицкого в 1922 г. материалом которой мы воспользовались для возможно полного исследования фактуры мастера на протяжении всех этапов его творчества, первым номером по каталогу значится „Портрет опекуна Моск. Воспитательного Дома Богдана Васильевича Умского... X. 1,41 × 1,04. Справа внизу на раме современная портрету надпись (или подпись): „P. Levicki anno 1770“.

И далее, в том же каталоге, под номером 3 значится: „Портрет вице-канцлера князя Александра Михайловича Голицына (1723—1807)“. X. 1,26,6 × 1,02,5. На обороте холста подпись: „Писан Дмитрием Григорьевым Сыном Левицким 1772 г.“.

Приводим снимки с этих портретов:

18) Портрет Б. В. Умского.

Снимок XXXII. Общий снимок портрета.

Снимок № 58. Деталь. Лоб. Ув. 2—4.

19) Портрет кн. А. М. Голицына.

Снимок XXXIII. Общий снимок портрета.

Снимок № 59. Деталь. Лоб. Ув. 2—4.

И тот и другой портрет в разрезе творчества Левицкого имеет огромный исторический интерес, как произведения, долженствующие отображать собою раннее творчество Левицкого.

Особенно интересен в этом отношении портрет Голицына, т. к. он числится за основным собранием Галереи.

Рассматривая снимки с деталей этого портрета мы видим, что фактура этой работы никаким образом не связывается теми представлениями о ней, которые мы себе усвоили на основании ранее просмотренных нами подлинников Левицкого. Допуская за вероятие написание этого портрета в 72 г. и учитывая, что ближайшее сопоставление мы можем сделать только с 78 г. сравнив его с портретом Львовой, с которого мы начали наше фактурное обследование (сн. №№ 10—13).

Как с фактурой 78 г., так и с последующими нами приведенными, фактура Голицына ничего общего не имеет. Но прежде, чем отрицать в этом портрете Голицына кисть Левицкого, мы постараемся провести более близкую ему по времени параллель, сопоставив его с фактурой Умского (доверяя подписи на раме — Левицкий — 1770 г.). И в данном сопоставлении решительно никакого сродства не обнаруживается.

Вялая параллельность построений фактуры (лоб, сн. № 59) в портрете Голицына никаким образом не вяжется с бойкой размашистостью кисти мастера портрета Умского.

Сопоставление фактур этих портретов взаимно отрицает авторство одной мастерской руки.

Если же поставить вопрос, которая из этих фактур ближе к Левицкому — мы принуждены ответить — ни одна из них; обе одинаково от него далеки.

Оба портрета писаны вполне сложившимися мастерами, коим были чужды мучительные, сложные и кропотливые искания Левицкого, свойственные его раннему периоду.

Говорить же об общей неполновесности живописных достоинств обоих этих портретов не входит в наши планы *).

20) Портрет Николая Ивановича Новикова. Х. М. 0,60 × 0,48 (из бывшей коллекции Румянцевского Музея).

Снимок XXXIV. Общий снимок с портрета.

Снимок № 60. Деталь. Лоб. Ув. 1 1/2 — 3.

21) Портрет того же лица. Х. М. 0,67,5 × 0,53,1 (из бывшей коллекции Цветковской Галереи).

Снимок XXXV. Общий снимок с портрета.

Снимок № 61. Деталь. Лицо. Натуральный размер.

Фактура обоих портретов ничего общего не имеет с типом фактуры Левицкого любого из его периодов. Портрет из коллекции Румянцевского Музея — больших живописных достоинств и писан, несомненно, большим мастером, но не Левицким (сн. № 60).

Портрет Цветковской Галереи по своей фактуре носит характер ординарной копии ниже среднего достоинства (сн. № 61).

(По каталогу выставки Левицкого 1922 г. Третьяковской Галереи эти портреты значатся под №№ 33 и 34).

22) Портрет неизвестного в сенаторском мундире. Х. М. 0,65 × 0,53.

Снимок XXXVI. Общий снимок с портрета.

Снимок № 62. Деталь. Лоб. Ув. 2 — 4.

Портрет принадлежит к основному собранию Третьяковской Галереи и имеет сомнительную подпись Левицкого.

Не касаясь качества этой подписи, по показаниям фактуры можно с определенностью отвергать в этом высокого достоинства портрете кисть Левицкого.

Белые полосы по кракелюру живописи лба — позднейшие неряшливые записи (сн. № 62).

(По каталогу выставки Левицкого 1922 г. портрет значится под № 51).

23) Портрет императрицы Марии Федоровны. Х. М. 0,77,6 × 0,59,5.

Снимок XXXVII. Общий снимок с портрета.

Снимок № 63. Деталь. Часть лба. Ув. 2 — 4.

Никаких оснований приписывать этот портрет Левицкому показания фактуры не дают. По каталогу выставки 1922 г. под № 47 портрет значится, как „тип Вуаля“.

Приведя снимки с одиннадцати разных мастеров в параллельном сравнении их фактур и просмотрев одного мастера в вертикальном разрезе его творчества в семнадцати его подлинных произведениях, мы позволим себе сделать на основании всего вышеприведенного некоторые общие выводы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Фактура есть определенный технический, постоянный, световой признак классической картины, существованию и изучению которого искусствоведение должно отвести определенное место в плане своих исследовательских работ.

Учитывая тем или иным объективным методом этот признак, мы найдем, наравне с данными тона и композиции, надежные пути к достижению тех или иных намеченных целей в изучении картины.

Изучение фактуры мастеров по принятому нами методу показало, что у каждого мастера имеются свои индивидуальные признаки, и если мы интуитивно, эстетическим чутьем или навыком определяем и различаем их, то в порядке изучения фактуры мы можем учитывать и фиксировать типические особенности приемов их технического мастерства.

*) В приводимом нами портрете А. М. Голицына И. С. Остроухов отрицает кисть Левицкого.

Восприятие картины во всем комплексе ее эстетических слагающих несет в себе законность цельного представления, тогда как анализ элементов по частям в том же эстетическом порядке, едва ли может быть продуктивен, т. к. элементы, образующие эстетическое целое так плотно и крепко переплетены между собою, что едва ли могут быть разделяемы.

Принимая в нашем плане к обследованию только одно слагающее — фактуру, мы, естественно, самой механичностью постановки опыта были изолированы от влияния других элементов картины.

Базируя свое внимание только на одной поверхности картины, мы поставили своей задачей — имеющимися в нашем распоряжении техническими средствами выкристаллизовать в объективной записи и учете наблюдаемые нами оттенки и особенности мастерства фактуропостроений.

Данные этого учета позволяют нам утверждать, что фактура одного мастера определено и технически учитываемо различается от фактуры всякого другого. Поскольку художник представляет собою хотя бы и незначительную индивидуальность и располагает хотя бы и незначительным мастерством, постольку то и другое постоянно фиксируется в методе его фактуропостроения.

Возможные недоумения в эстетическом восприятии и оценке „техники“ художника не имеют места при техническом анализе фактуры.

Если приводимый нами выше портрет Григория Орлова работы Эриксона в старом каталоге Третьяковской Галереи значился Рокотовым, то фактурное сопоставление этого портрета с Рокотовым, очевидно, исключает возможность данную работу приписывать Рокотову.

Пользуясь средствами фактуры, мы имеем новый исследовательский путь к изучению творчества мастера в целом.

При систематическом изучении фактуры мастера в возможно полном объеме его творчества, накапливается материал, который позволяет на этих данных разбираться в тончайших оттенках мастерства, в уклонах, падениях и подъемах, в увлечениях и отклонениях, варьирующих основные положения и индивидуальные схемы фактуропостроения.

Как мы видели на примере творчества Левицкого, периодические отклонения и частности в мастерстве художника отнюдь не могут спутать логического целого, а лишь более полно и всесторонне освещают естественный путь творческого бытия мастера.

Данными фактуры устранены сомнения в принадлежности кисти Левицкого обоих портретов Орловых и портрета Шмидт из коллекции Харитоненко.

Следя за этапами развития мастерства художника, мы имели возможность проследить особенности и типические признаки каждого из них, что в свою очередь определило более мелкие разделы каждого из периодов.

Таким путем в обоих портретах Шмидт мы смогли учесть приблизительные даты их написания мастером, из которых явствует, что портрет из коллекции Брокара является оригиналом, а портрет из коллекции Харитоненко — позднейшим авторским повторением.

В другом случае, сопоставляя авторскую фактуру с обоими портретами Новикова, с Голицыным и Умским, мы не нашли оснований поддерживать дальнейшую традицию о принадлежности этих четырех портретов кисти Левицкого.

Особенно важна задача составления фактурного архива по мастерам, о которых имеется недостаточность исторических данных, традиций и биографических указаний.

Например, до самого последнего времени в нашей истории живописи чрезвычайно гадательное место занимало творчество Рокотова.

С его мастерством связывались весьма фантастические предположения; его кисти приписывались произведения иногда только потому, что связать их с другим автором было рисковано, малая же обследованность Рокотова почти исключала возможность этого риска. Фактурное обследование данного мастера по бесспорнейшим образцам его творчества показало чрезвычайно характерный технический момент в его фактуропостроении.

В дополнение к сказанному о фактуре Рокотова позволим себе привести еще три снимка его фактурных деталей:

1) Деталь портрета „Неизвестной“ из коллекции Новосильцева. Часть лба. Увеличение 1½ — 3 (сн. № 64).

2) Деталь портрета А. И. Куракиной из собрания И. С. Остроухова. Часть лба. Увеличение 2 — 4 (сн. № 65).

3) Деталь портрета „Неизвестной“ из коллекции А. Н. Греча. Часть фона. Увеличение 2 — 4 (сн. № 66).

На всех приводимых снимках видна одна и та же типично-рокотовская зигзагообразная первная выработка фактуры, ярко говорящая об авторской руке, о принципе его фактуропостроения.

Наличие фактурного архива по данному мастеру имеет особую цену в сложных, путанных и тонких „школьных“, „типовых“ и „копийных“ вопросах.

Так, например, портреты Орловой-Зиновьевой (сн. XXV) и Григория Орлова (сн. XXVI) на выставке произведений Левицкого в Галлерее многими историками искусств трактовались, как копии неизвестного мастера с „где-то имеющихся“ оригиналов Левицкого.

Фактурный анализ этих портретов дает определенное разрешение этим предположительным мнениям: автором этих обеих копий является Левицкий. Оригиналом для женского портрета Левицкому служил портрет Орловой-Зиновьевой работы Рокотова (сн. III), бывший на той же выставке в Галлерее.

Время написания этих обоих повторений Левицким по тем же данным фактуры должно быть отнесено ко второй половине восьмидесятых годов.

Вопросы копияности при высоком уровне мастерства и стилистической близости чрезвычайно трудны в разрешении их эстетическим восприятием. Так, например, в портрете Новикова (сн. XXXIV) из бывш. коллекции Румянцевского Музея только при пристальном техническом анализе фактуры может быть оспариваемо его традиционное право на авторство Левицкого.

В каталоге выставки произведений Левицкого под № 14 портрет Орловой-Зиновьевой (сн. III) значится, как „тип Рокотова“, и № 47 портрет императрицы Марии Федоровны (сн. XXXVII) помечен, как „тип Вуаля“.

Вспоминая наши исходные предпосылки и именно слова Бернарда Бернсона, утверждающие несостоятельность техники в ответственной и искусствоведческие моменты распознавания художественного произведения, мы в конечном итоге приходим к выводам, диаметрально противоположным утверждениям Бернсона.

Именно техника, как начало, закрепившее в себе все авторские особенности метода построения живописной поверхности, техника, как постоянный и неотъемлемый элемент, строящий фактуру картины, дает средства в темных, безликих тупиках „типов“, „школ“ и „художественных сред“ распознавать живые мастерские образы.

Так, понятие „тип Рокотова“ в приложении к портрету Орловой-Зиновьевой (сн. III) является понятием определенно несостоятельным: показания фактуры настолько убедительно говорят о блестящей кисти Рокотова в данном портрете, что исключают в равной мере возможность в приложении к нему говорить как об авторстве Левицкого, так и об отвлеченном „типе Рокотова“.

В такой же мере показания фактуры отрицают авторство Левицкого в портрете императрицы Марии Федоровны „типа Вуаля“.

В темных вопросах школы или, вернее, в разрешении узких школьных моментов, т. е. распознавании мастера и школы, фактурный анализ должен занять совершенно определенное место, т. к. как бы стилистически совершенно ученик ни повторял мастера, фактуры двух рук не могут быть тождественными, в особенности фактуры руки мастера и ученика.

Вполне понятно, что параллельно с изложенным мы высказываем пожелания о проведении контакта между отдельными музеями, связанными в своей работе общими задачами и интересами в собирании фактурных архивов по мастерам.

По имеющимся в нашем распоряжении обработанным материалам мы излагаем настоящим наше мнение в целом о фактурном мастерстве Левицкого.— В будущем (говорим предположительно), когда этот материал пополнится аналогичной работой другого, богатого Левицким музея (например, Русского Музея в Ленинграде), конечно масштаб кругозора в понимании мастера расширится до пределов, границы которых угадать трудно. И естественно пожелание, чтобы настоящее наше начинание и труд именно в этом порядке были скорректированы.

Создание такого обще-музейного единого архива всесторонне облегчит дело изучения того или иного художественного явления и позволит разобраться в оттенках таких вопросов, разрешение которых возможно только при исчерпывающей полноте материалов.

Например, вопрос окончательного решения принадлежности кисти Левицкого портретов Голицына и Умского был бы полнее и убедительнее освещен нами, если бы нашлось в нашем распоряжении несколько бесспорных фактур Левицкого семидесятых годов.

Полнота фактурных архивов особенно важна в случаях, часто имеющих место в музейной жизни,—необходимости дать или получить ту или иную точную справку о картине, которая находится где-то за пределами досягаемости. Обычный фотографический материал и самое точное описание во многих, определяющих картину, деталях, даже

приблизительно не могут дать тех справок, которые могут представить фактурные снимки с произведения.

При инвентарной карточке картины в музейном обиходе обычно имеется фотографический снимок произведения. Кроме этого снимка, дающего известное цельное представление, мы считаем полезным иметь с картины несколько точных масштабных фактурных снимков (ее деталей) с точным техническим описанием их сделанности.

Эти снимки — во-первых — составят нужные данному и другим музеям фактурные архивы; во-вторых — послужат материалом к изучению техники произведения и в-третьих — паспортируют картину, исключая возможность ее замены.

Фактурные снимки, как изучение поверхности живописного слоя картин, играют определенную роль в вопросах, связанных с сохранностью живописи данного произведения. Утраты, записи, смывости и проч. учитываются фактурными снимками и устраняют те сложные споры, которые всегда возникают в связи с тем или иным вопросом, касающимся сохранности картины.

Разобраться в сохранности оригинала или в частичных его утратах — дело само по себе чрезвычайной важности в вопросе изучения данного произведения, и любому искусствоведу приходится каждодневно этому вопросу отводить большую долю своего внимания. Обычно этот вопрос разрешается в разрезе индивидуального навыка, остроты глаза и художественного чутья.

Но реальную остроту этот вопрос приобретает в моменты экспертизы сохранности картины в целях ее реставрации. Расхождение мнений специалистов в этот ответственный для жизни картины момент — явление чрезвычайно сложное, тяжелое и, часто, непоправимое по своим последствиям. О возможности подобного рода расхождения мнений говорить не стоит: они были и есть и возможны в будущем до тех пор, пока не будет найден некоторый исходный объективный критерий в решении этих вопросов.

Расхождение мнений специалистов иногда настолько велико, что решительно исключена возможность примирить мнения двух различных сторон; могут быть даже споры: записано или смывто данное произведение.

В неясных случаях регенерацией лака картины по способу Петтенкофера современной музейной техникой предоставляется возможность с достаточной четкостью выявлять записи. Но процесс регенерации, сам по себе, для картины далеко не безболезнен и пользоваться им для определения записей нам представляется мерой слишком решительной.

Так же как спектроскопия предоставляет возможность испытания старого лака без его удаления с картины, в такой же мере фото-анализ фактуры дает средства разбираться в тончайших нюансах сохранности живописи картины, не говоря уже о таком грубом явлении, как посторонние оригиналу наслоения записей.

Снимок № 68. Деталь. Лоб и глаза. Ув. 2—4.

„ № 69. „ Часть правого глаза. Ув. 9—81.

На этих приводимых нами снимках с портрета П. Н. Ланской, рожд. Долгорукой, раб. Рокотова, из собр. Ляпунова, фактурные показания совершенно исчерпывающе определяют сохранность живописи произведения. Обветшалый живописный слой (сн. № 68) имеет прежде всего смывость, отчего утратилась мягкость рельефов фактуропостроения *).

Записи по лицу портрета видны с исчерпывающей ясностью. Утраченная оригинальная фактура по границе прически и лба, в полутеневого его части, идет по вертикали вниз двумя параллельными полосами и через правую надбровную дугу переходит по теневой грани носа на верхнюю губу. От внутреннего угла левого глаза запись идет по границе щеки и носа к верхней губе (сн. № 68).

Одни из этих записей заполняют собою более или менее точно выпад оригинальной фактуры, другие же, заполняя ничтожные утраты оригинала, закрывают собою значительное пространство сохранившейся оригинальной живописи.

Последнее мы видим, например, под правым глазом по световому ребру носа.

Для более детального учета сохранности мы приводим снимок № 69 с области правого глаза, по которому представляется возможность разобраться в качестве сохранности произведения на любом миллиметре приводимой на снимках живописной поверхности.

Здесь нам бы хотелось отметить одну частности, соприкасающуюся и имеющую непосредственное отношение к сохранности картины. Чинку картины в момент восстановления ее утрат живописи — выпадов — обычно сопровождает фотографическая с'емка с данного процесса реставрационной работы.

*) Характером своей жесткости от смывости снимок № 68 напоминает также сильно обнаженную, смывтую фактуру портрета Орловой-Чесменской.

Принято фиксировать, и даже — в деталях исходный момент процесса, т.-е. самую утрату или выпад, и по завершении реставрации — делать общий снимок с починенного произведения.

Мы полагаем, что в значительной мере показательнее и целесообразнее было бы по завершении реставрации делать не общий снимок, который, по существу, ничего не показывает, а фактурный снимок с реставрированной части произведения, который явится действительно контролирующим качество произведенной реставрации. Тональность и, главным образом, пространственная точность записи исчерпывающе определит на таком снимке качество выполненной работы.

Еще об одном реставрационном процессе, имеющем отношение к фактуре.

При дублировке старого холста картину подвергают некоторому давлению (прессу) для того, чтобы старый холст как можно плотнее прилегал к дублирующему и крепче с ним склеился.

В результате такого давления фактура картины иногда оказывается настолько смятой (раздавленной), что совершенно теряет свою первоначальную форму.

В музее имени И. С. Остроухова имеется портрет А. А. Полторацкой, несомненно принадлежащий кисти Левицкого, но живописная поверхность его производит необычное для Левицкого впечатление.

Снимок № 67. Часть щеки под правым глазом. Ув. 5—25.

Этот фактурный анализ портрета показывает общую раздавленность фактуры, происшедшую от давления при дублировке холста *).

Просматривая нашу работу по частям, мы делаем один общий итог.

Наш путь изучения фактуры в первой своей половине шел в цикловом параллельном сопоставлении испытуемых признаков, что в дальнейшем открыло возможность испытания того же признака в вертикальном разрезе индивидуального мастерства.

Весь технический материал, систематически представленный в фактурных снимках — является документом, которому мы следовали до конца нашей работы, основная задача которой — установление метода исследования и систематический учет фактуры картины.

Трудность самой постановки технического опыта, большое напряжение внимания при методическом его проведении, отсутствие технических терминов при описательной обработке материала, — все это известным образом отразилось на самой „фактуре“ данной работы, но мы думаем, что многие ее естественные недочеты и промахи не поставят нам в упрек; коррективы же — залог дальнейшего ее развития и оформления.

Ни в представлявшихся нам планах начала, ни в повседневности проведения работы, ни в настоящем ее завершении мы не брали на себя смелости исчерпать во всей полноте и объеме вскрытый нами вопрос.

Если, хотя бы частично, нашей работой призвано к известной дееспособности исконное, первостепенной важности начало живописи — ее фактура — из ее инертного бытия к новому живому искусствоведческому аспекту, то мы надеемся, что по мере уточнения и технического усовершенствования самого метода, по мере навыка разбираться в данных его материала будет возрастать и совершенствоваться объективная точность его выводов и результатов, и предлагаемый нами метод исследования фактуры займет свое должное место в изучении картины.

*) Картины с такою же раздавленной по той же причине фактурой встречаются нередко. Напр., в Третьяковской Галерее — портрет Нестора Кукольника, кисти Брюллова, по каталогу № 215.

РЕПРОДУКЦИИ

ПЕРЕЧЕНЬ РЕПРОДУКЦИЙ.

	<i>Стр.</i>
(I) 1 — 2. РОТАРИ П. (1707 — 1762). Портрет княгини Анны Алексеевны Голицыной, рожд. Строгановой	8
(II) 3 — 4. РОКОТОВ Ф. С. (1730 — 1808). Портрет Ивана Илларионовича Воронцова.	8
(III) 5 — 7. РОКОТОВ Ф. С. Портрет княгини Екатерины Николаевны Орловой, рожд. Зиновьевой	8
(IV) 8 — 9. АНТРОПОВ А. П. (1716 — 1795). Портрет Анны Васильевны Бутурлиной.	9
(V) 10 — 13. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. (1735 — 1822). Портрет Марии Алексеевны Львовой, рожд. Дьяковой. 1778 г.	9
(VI) 14 — 15. РОСЛЕН А. (1718 — 1793). Портрет Екатерины Андреевны Чернышевой	10
(VII) 16 — 17. РОСЛЕН А. Портрет В. М. Долморукого-Крымского	10
(VIII) 18. МОНЬЕ Ж.-Л. (1746—1808). Портрет Фридриха Гольштейн-Бек.	10
(IX) 19. ЭРИКСЕН В. (1722 — 1782). Портрет вице-канцлера кн. Александра Михайловича Голицына.	11
(X) 20. ЭРИКСЕН В. Портрет Григория Григорьевича Орлова	11
(XI) 21. ВИЖЕ-ЛЕБРЕН Е. (1755 — 1842). Портрет кн. Ивана Ивановича Бяратинского	11
(XII) 22. ВИЖЕ-ЛЕБРЕН Е. Портрет Екатерины Федоровны Долморукой	11
(XIII) 23. ЛАМПИ — сын П. (1775 — 1837). Портрет Аполлона Александровича Майкова	11
(XIV) 24 — 25. БОРОВИКОВСКИЙ В. Л. (1757 — 1825). Портрет Елены Александровны Нарышкиной.	12
(XV) 26. ЩЕДРИН СИЛЬВЕСТР. (1791 — 1830). «Веранда обвитая виноградом»	12
27. ЩЕДРИН СИЛЬВЕСТР. «Малая гавань в Сорренто». Деталь.	12
28. " " " " " (Вариант). Деталь	12
29. " " Кромка этюда. " " " "	12
(XVI) 30. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет Григория Кирилловича Левицкого, отца художника	14
(XVII) 31 — 32. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет новгородского губернатора, Якова Ефимовича Сиверса	15
(XVIII) 33. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет Марии Алексеевны Львовой. 1781 г.	15
(XIX) 34. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет писателя Ивана Михайловича Долморукого	15
(XX) 35. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет певицы Анны Давиа	15
(XXI) 36. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет Бакуниной, жены П. В. Бакунина старшего	15
(XXII) 37. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет графини Евдокии Николаевны Орловой-Чесменской, рожд. Лопухиной	16
(XXIII) 38 — 39. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет дочери художника, Агафии Дмитриевны Левицкой.	16
(XXIV) 40 — 41. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет Анны-Доротеи Ивановны Шмидт, рожд. баронессы Клоссен б. собр. Брокер.	16

(XXV) 42 — 44. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет княгини Екатерины Николаевны Орловой, рожд. Зиновьевой	16
45. РОКОТОВ Ф. С. Портрет того же лица. Деталь	16
(XXVI) 46. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. (?). Портрет кн. Григория Григорьевича Орлова	17
(XXVII) 47. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет Анны-Доротеи Шмидт, рожд. бар. Кюссен б. соб. Харитоненко	17
(XXVIII) 48 — 51. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет в. кн. Александра Павловича в детстве	18
(XXIX) 52 — 53. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет Фавста Петровича Макиеровского в маскарадном костюме	18
(XXX) 54 — 55. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет архитектора Николая Александровича Львва	18
(XXXI) 56 — 57. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет пожилого человека с мальчиком	19
(XXXII) 58. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. (?) Портрет Богдана Васильевича Умского	19
(XXXIII) 59. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. (?) Портрет вице-канцлера кн. Александра Михайловича Голицына	19
(XXXIV) 60. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. (?) Портрет Николая Ивановича Новикова (из бывш. Румянцевского музея)	20
(XXXV) 61. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. (?) Портрет того же лица (из бывш. Цветковской Галлерей)	20
(XXXVI) 62. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. (?) Портрет неизвестного в сенаторском мундире	20
(XXXVII) 63. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. (?) Портрет императрицы Марии Федоровны	20
64. РОКОТОВ Ф. С. Портрет «Неизвестной», из б. собрания Новосильцева. Деталь	21
65. РОКОТОВ Ф. С. Портрет А. И. Куракина (из б. собр. И. С. Остроухова). Деталь	21
66. РОКОТОВ Ф. С. Портрет «Неизвестной» (из собрания А. Н. Греча). Деталь	21
67. ЛЕВИЦКИЙ Д. Г. Портрет А. А. Полторацкой (из б. собр. И. С. Остроухова), Деталь	24
68 — 69. РОКОТОВ Ф. С. Портрет П. Н. Ланской, рожд. Долорукой (из собр. А. Н. Ляпунова). Детали	23

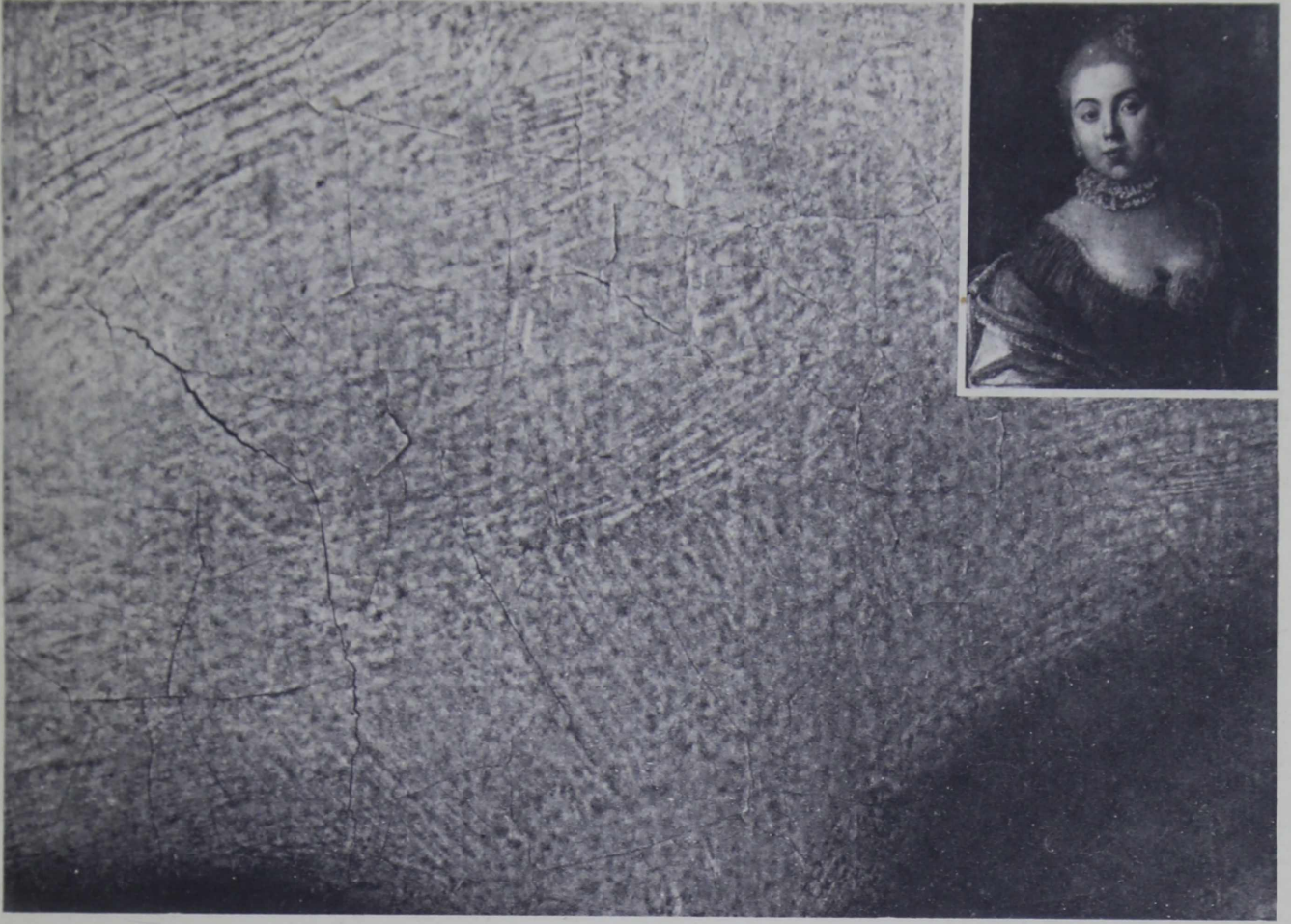
Замечены опечатки в тексте статьи; при указании размеров увеличения

напечатано: Ув. 1½ — 3

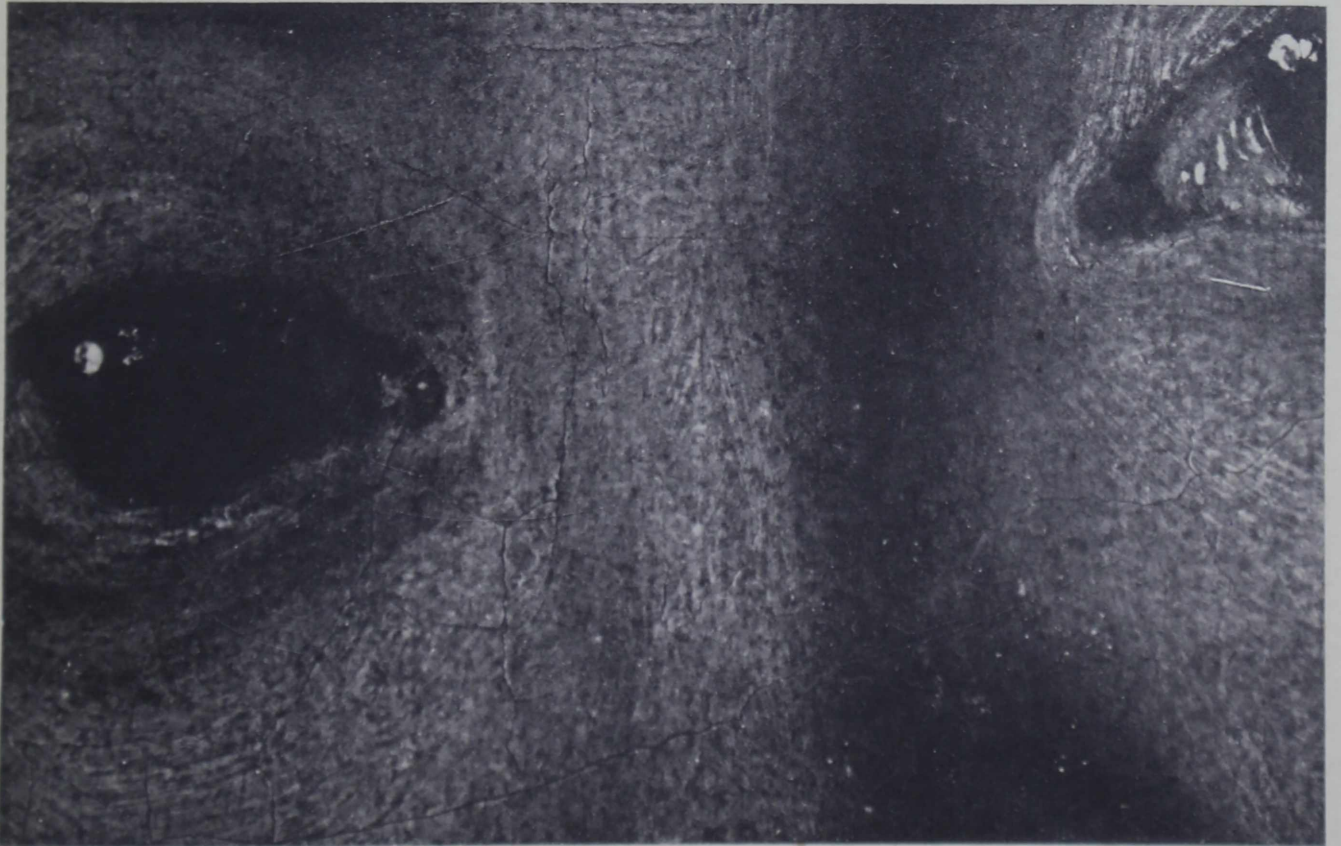
следует читать: 1½ — 2¼

„ Ув. 2½ — 5

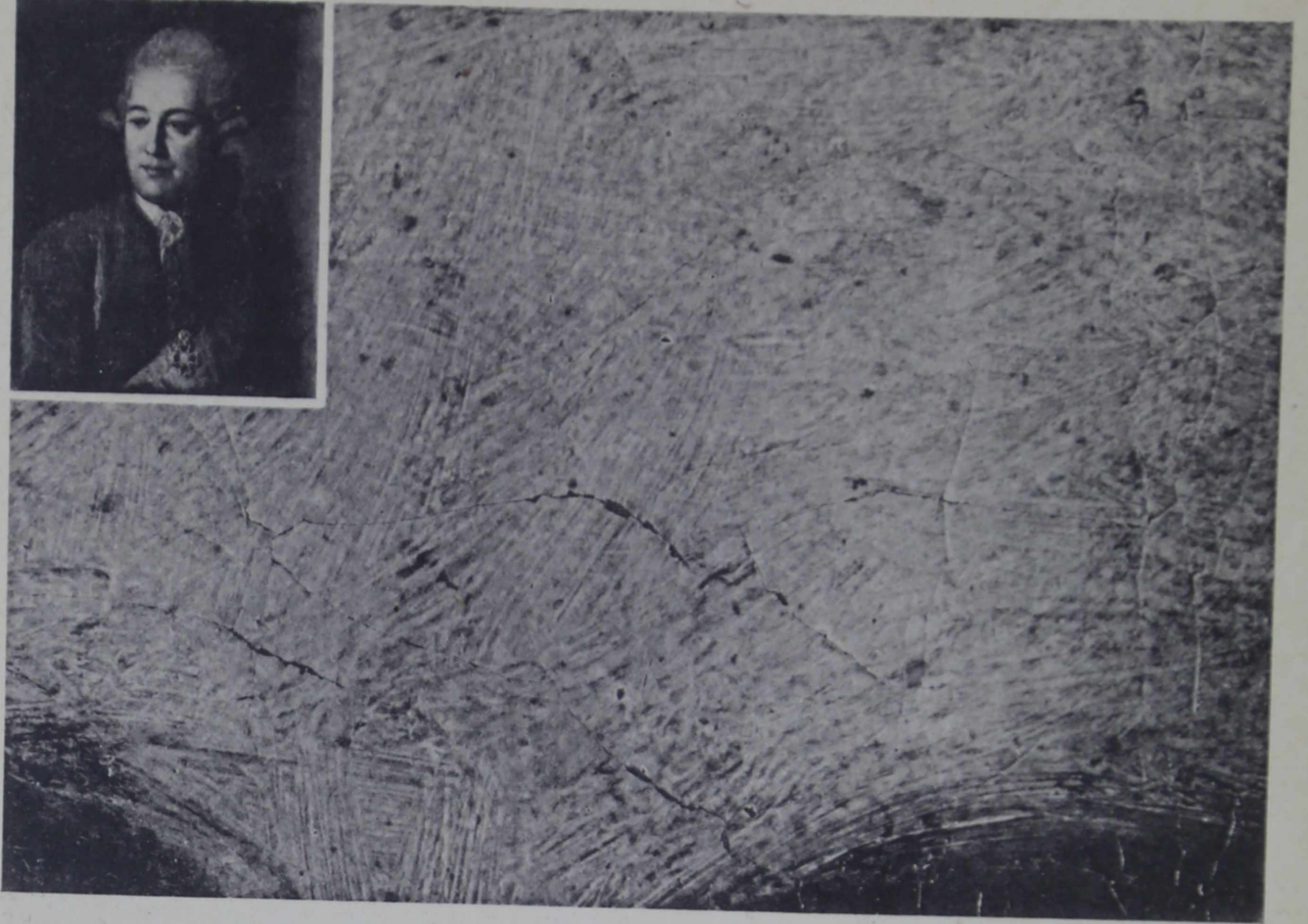
„ „ 2½ — 6¼



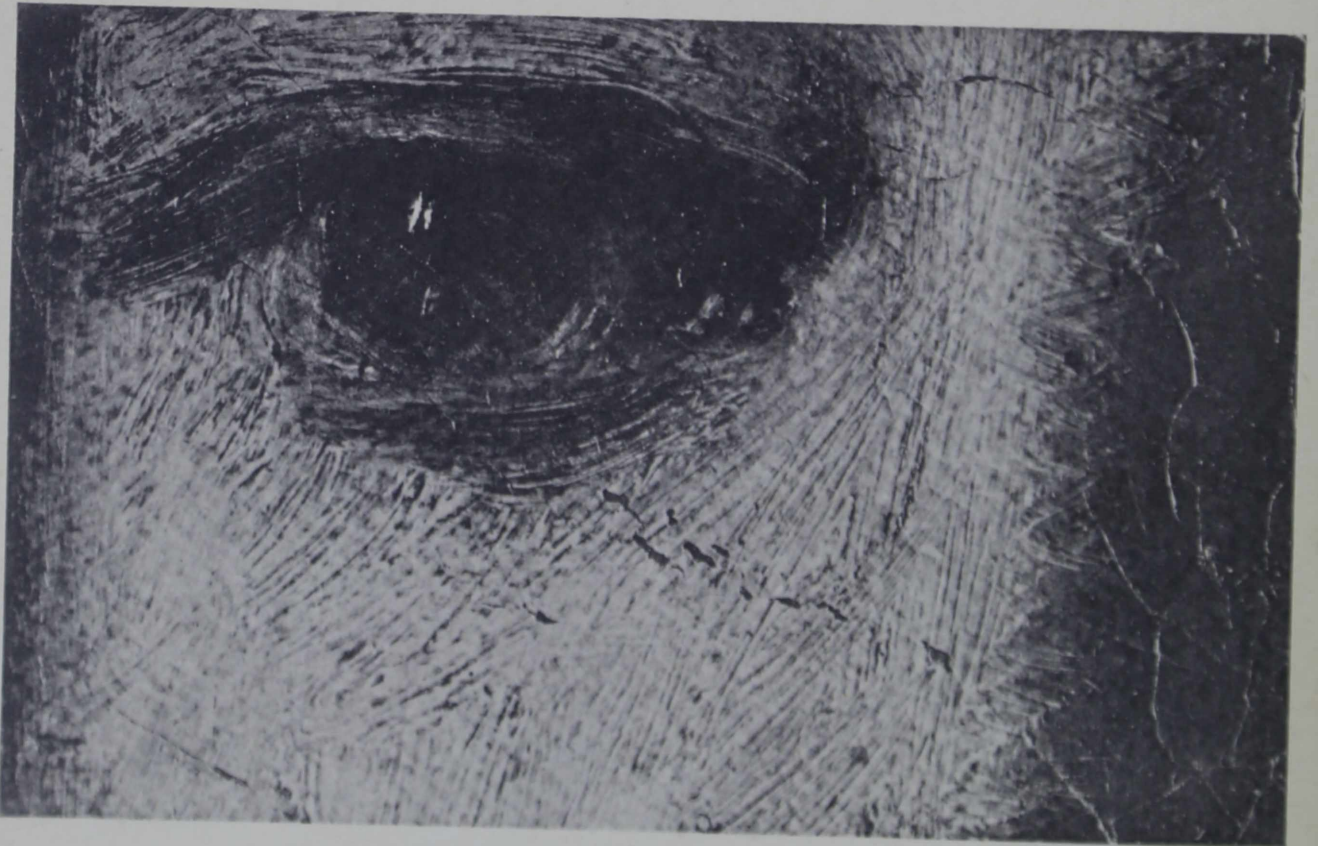
1



2

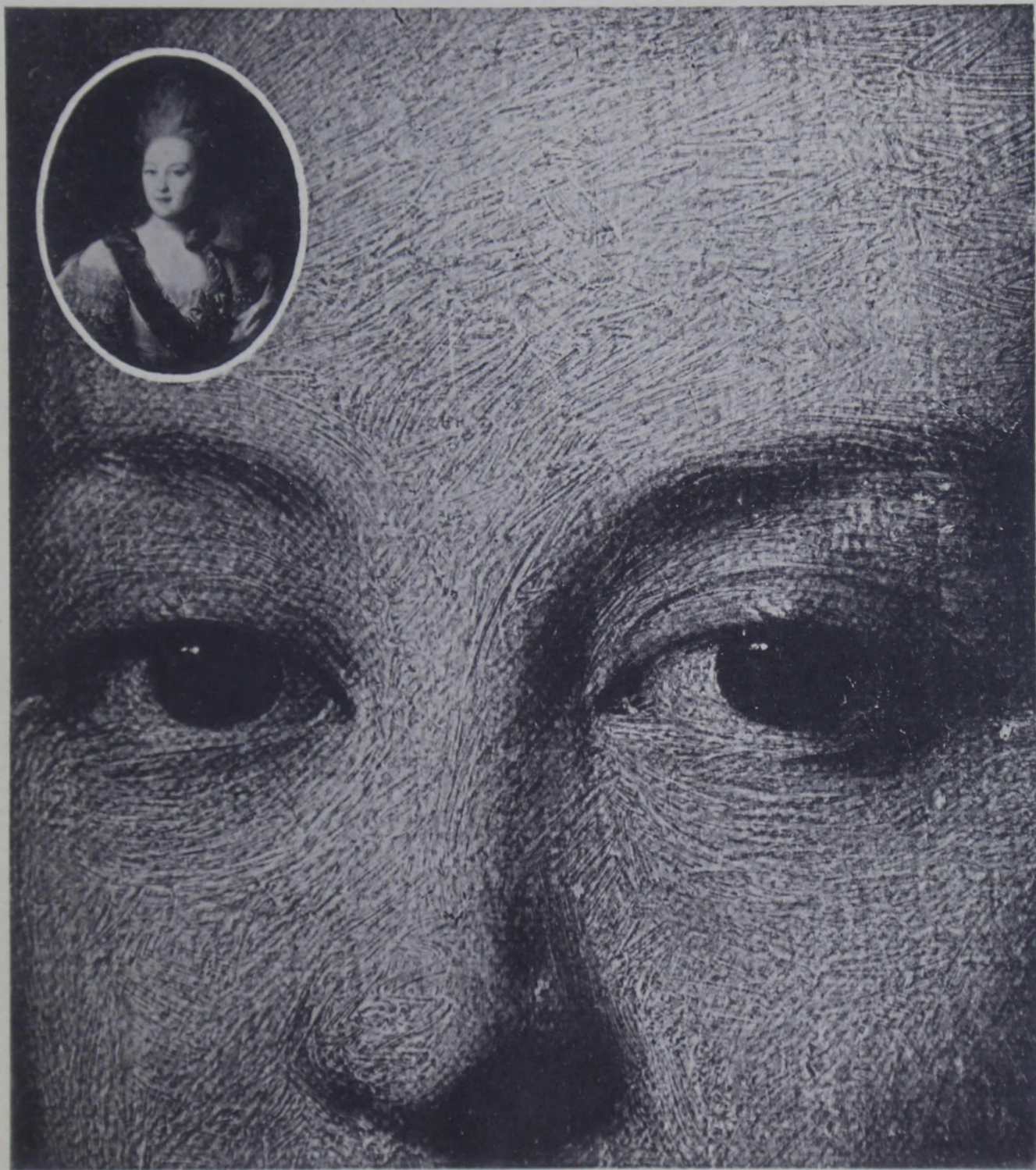


3



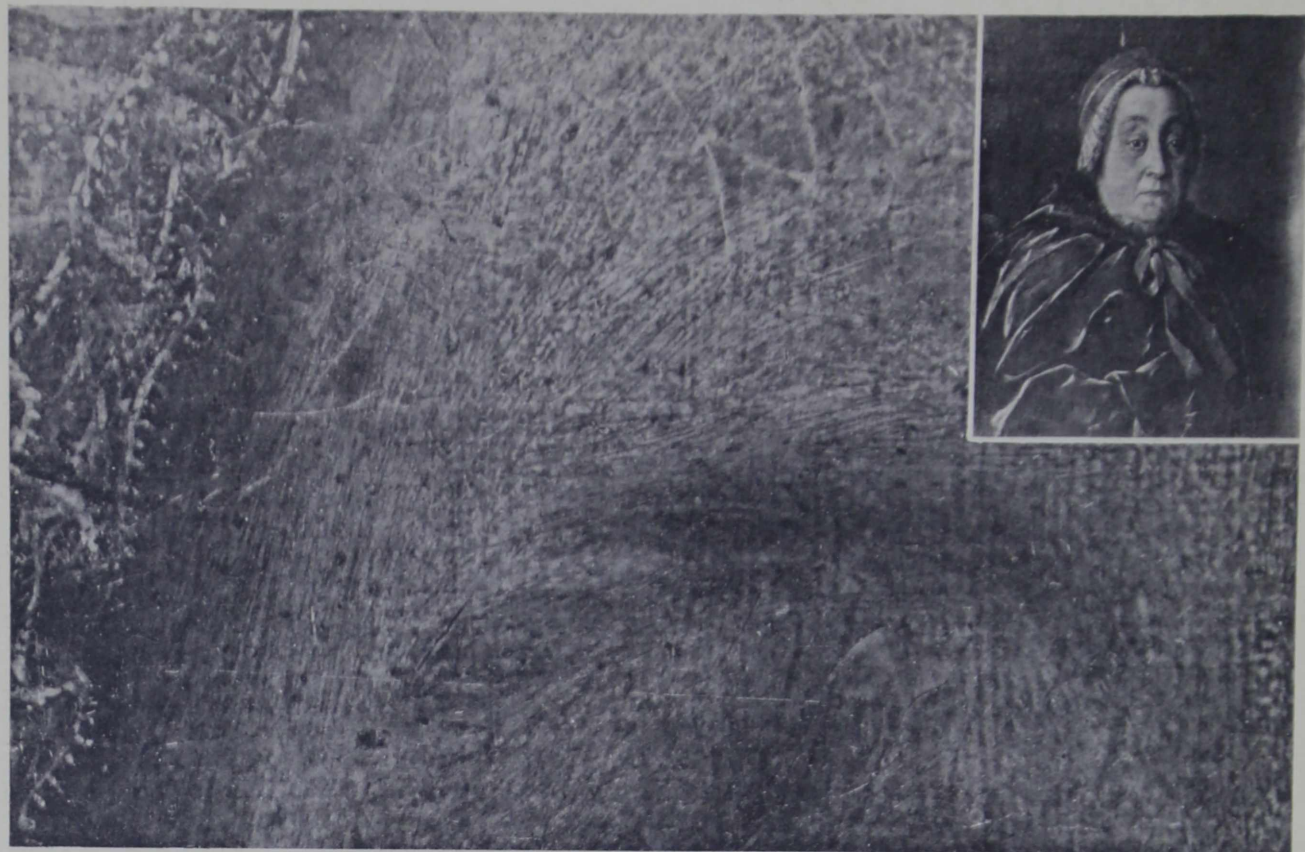
4

III

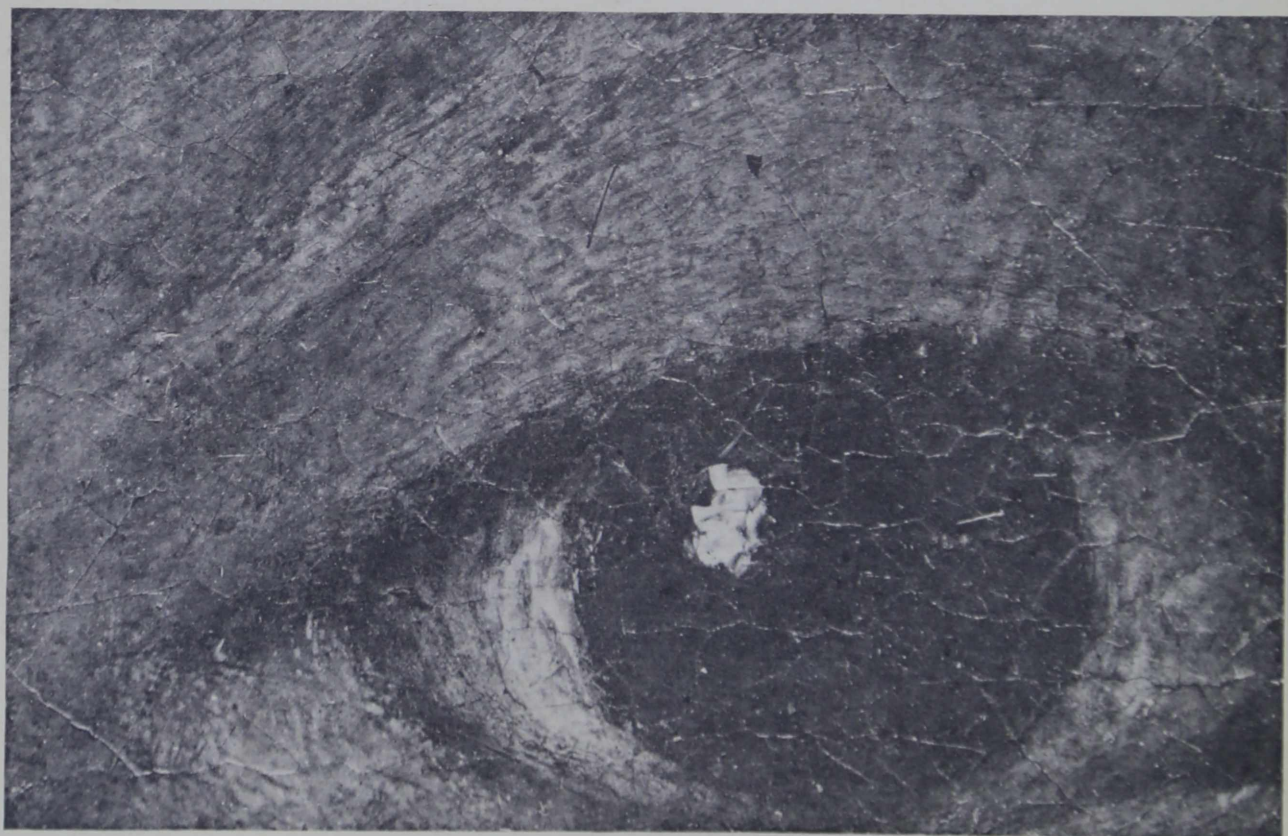




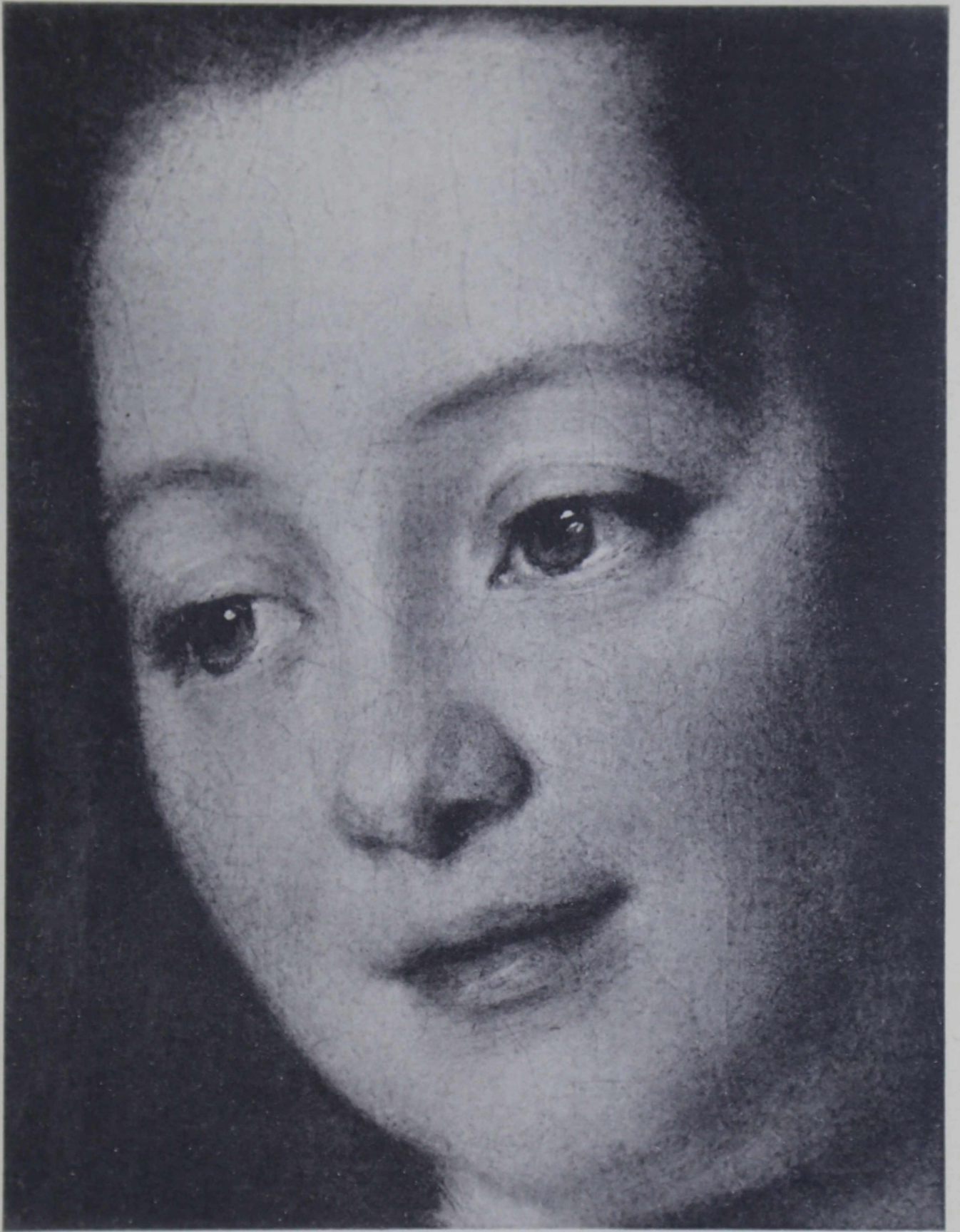


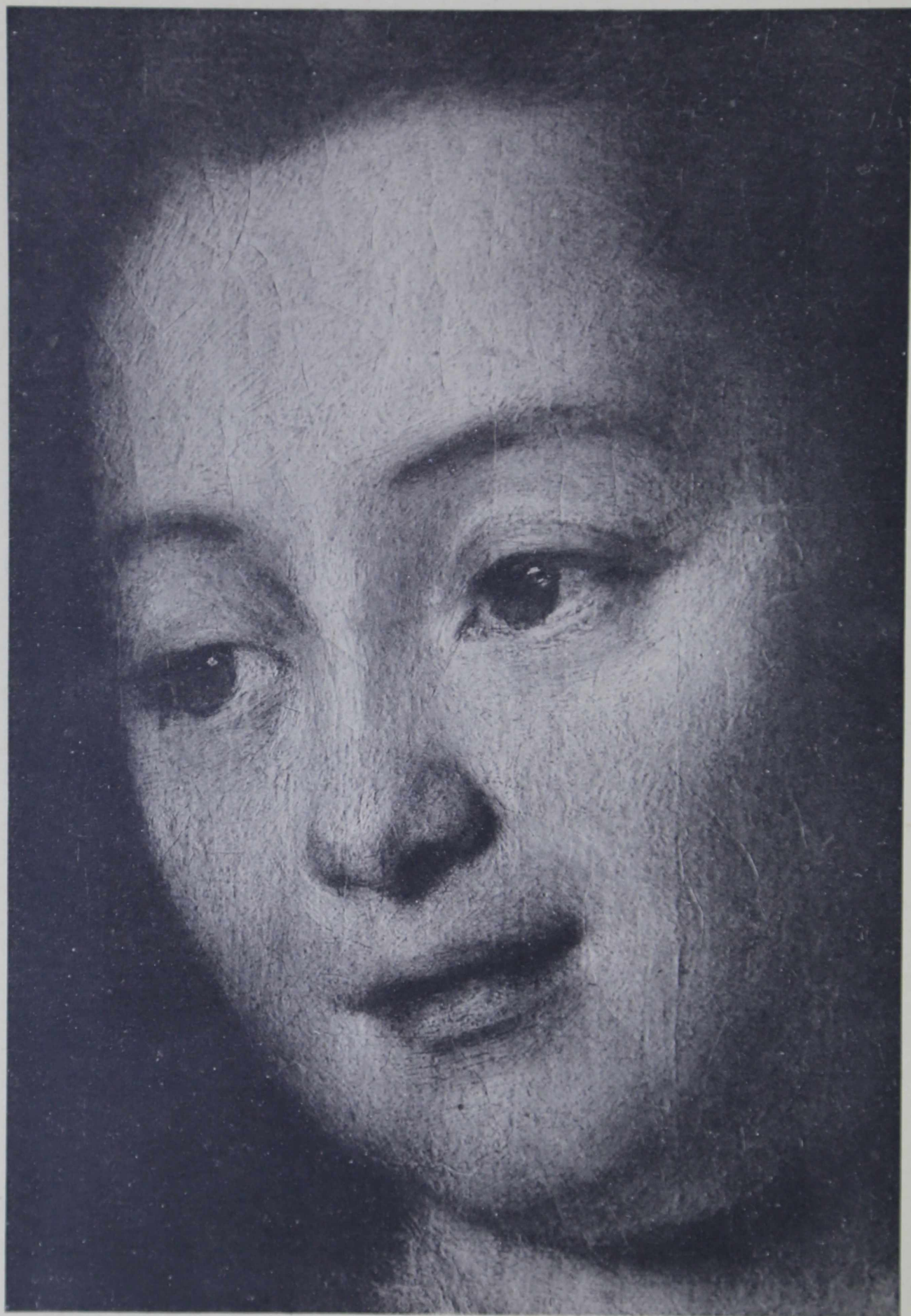


8



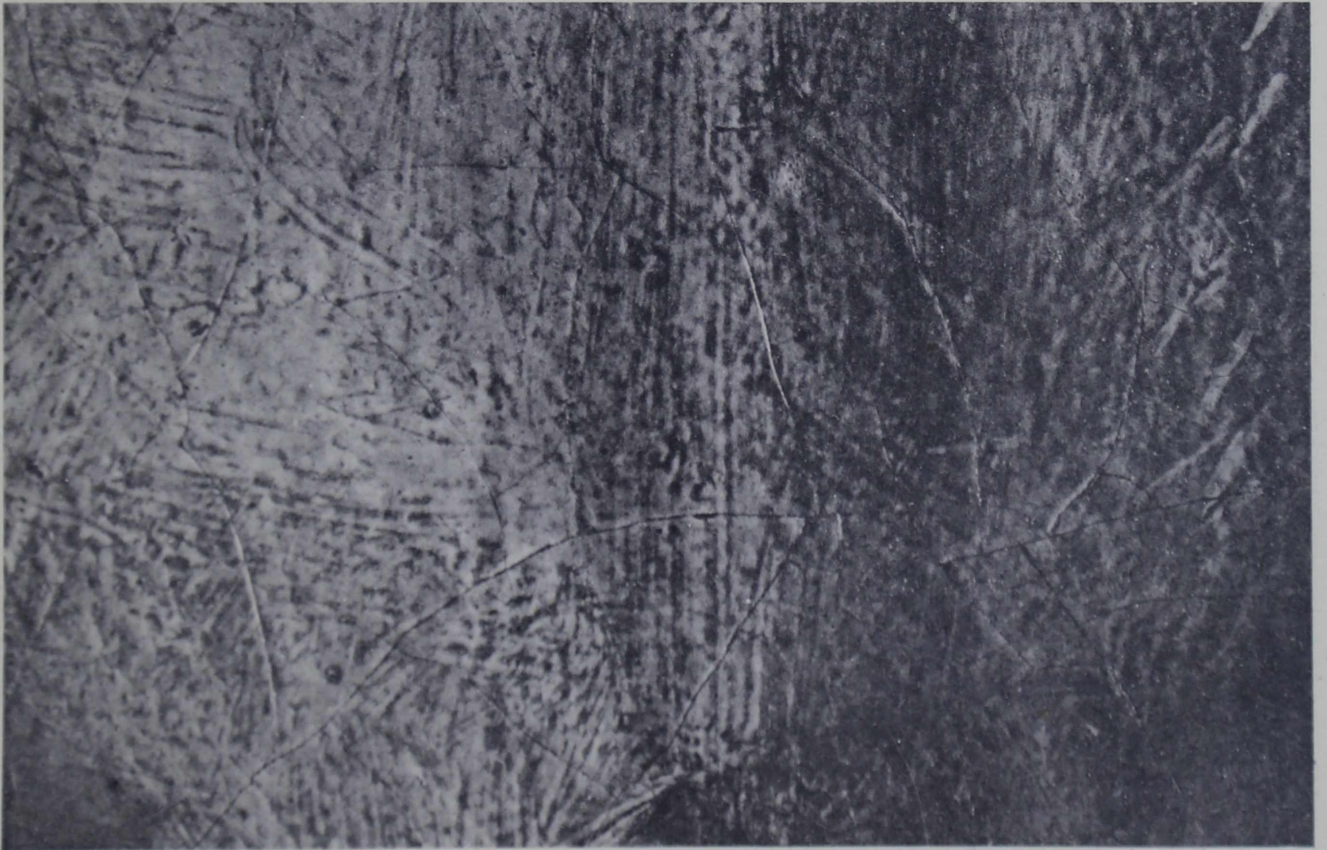
9



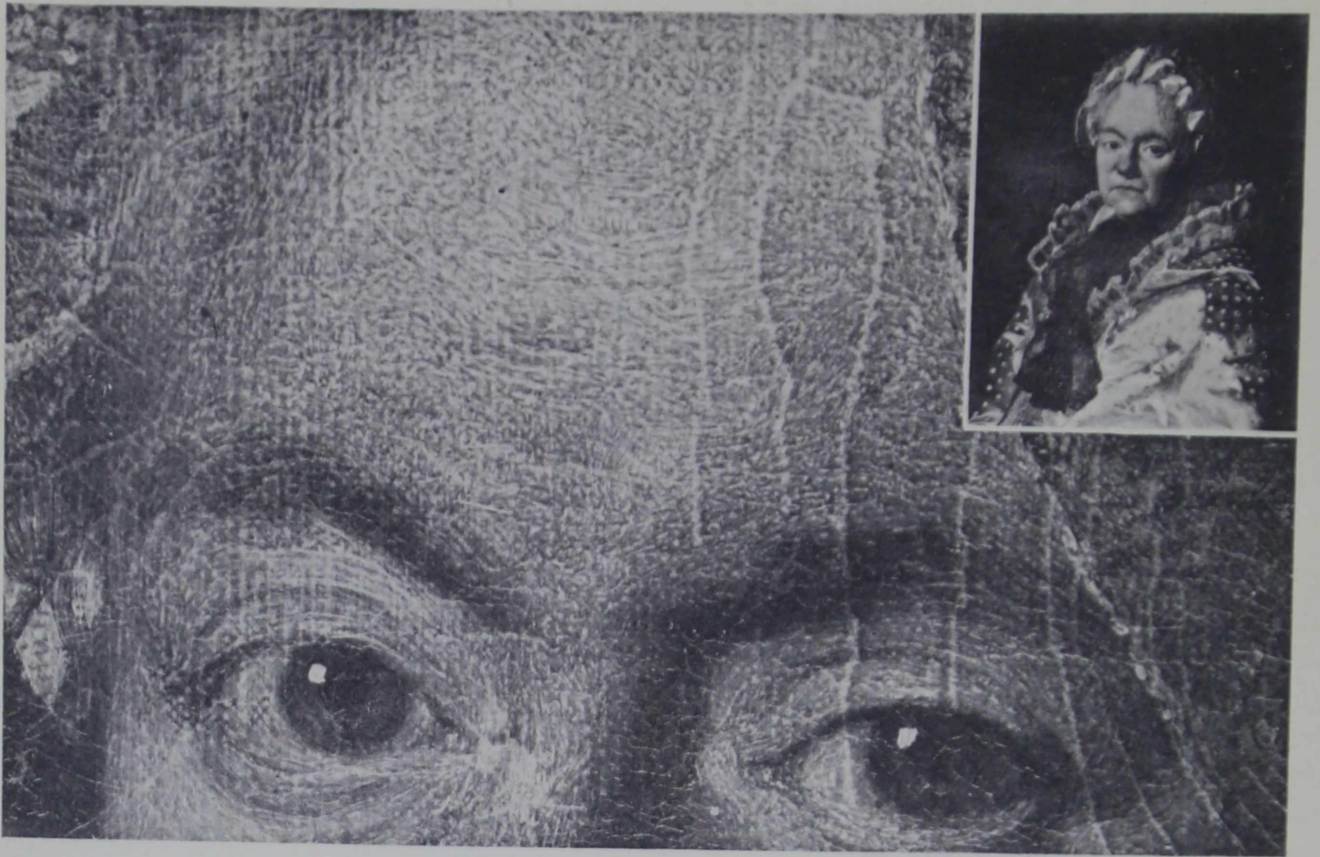




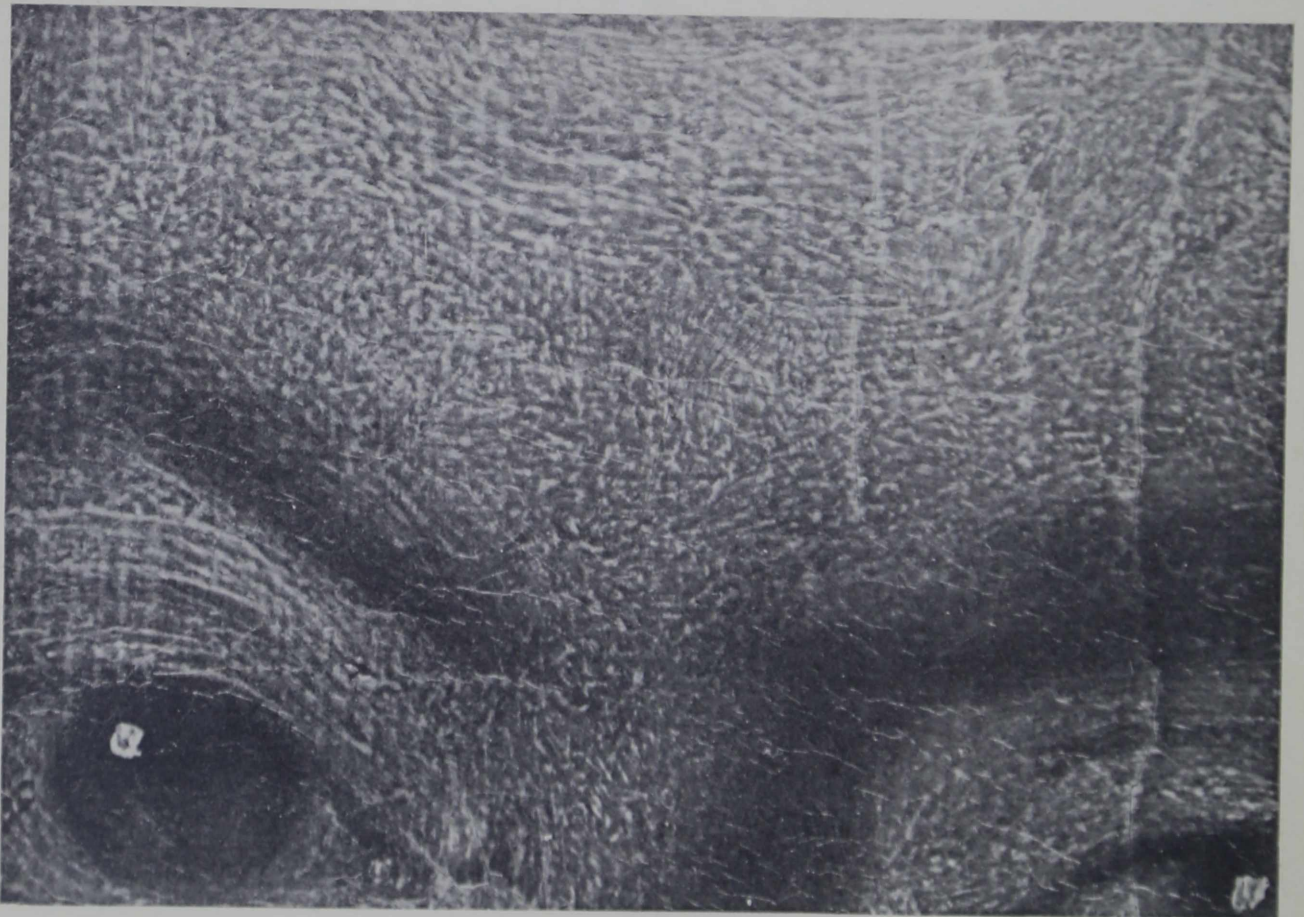
12



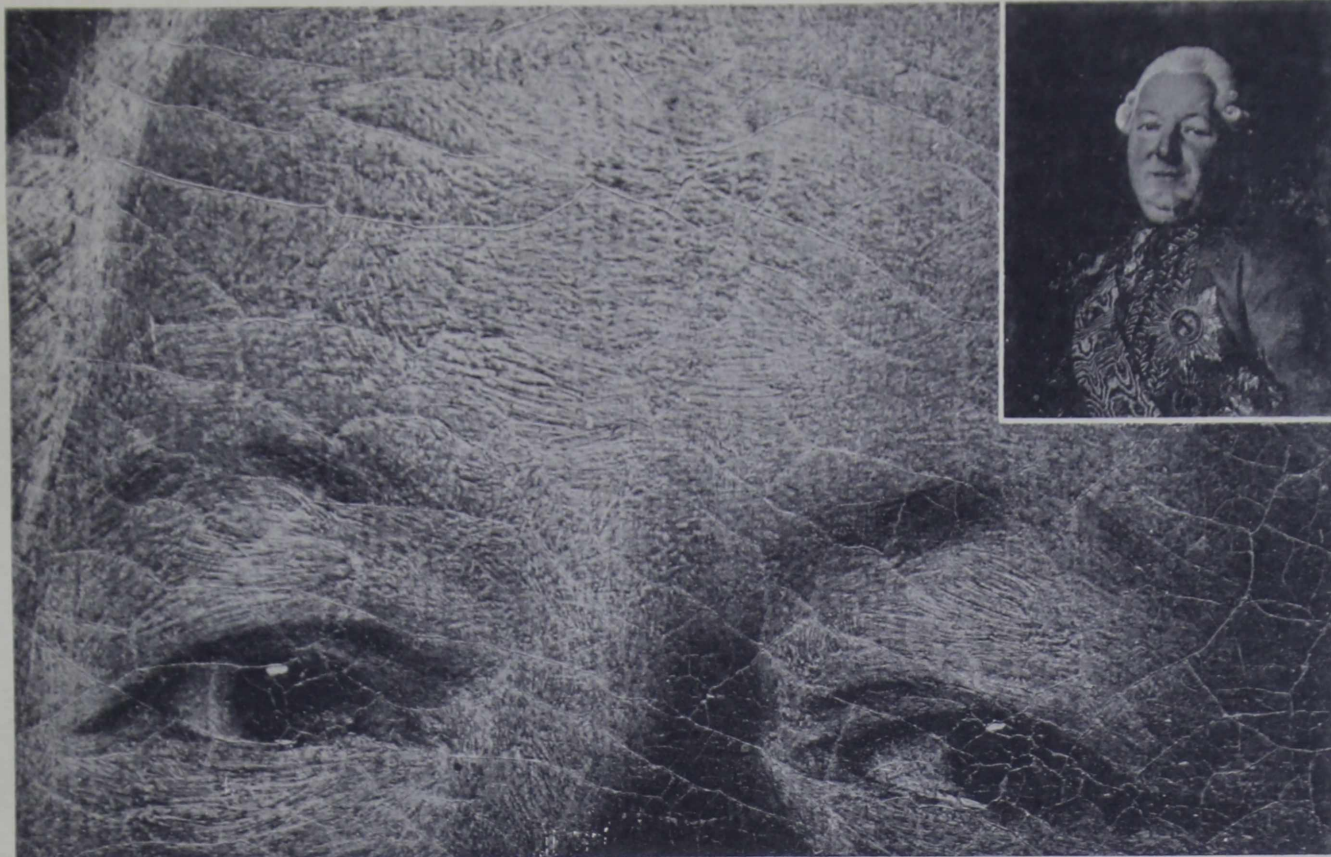
13



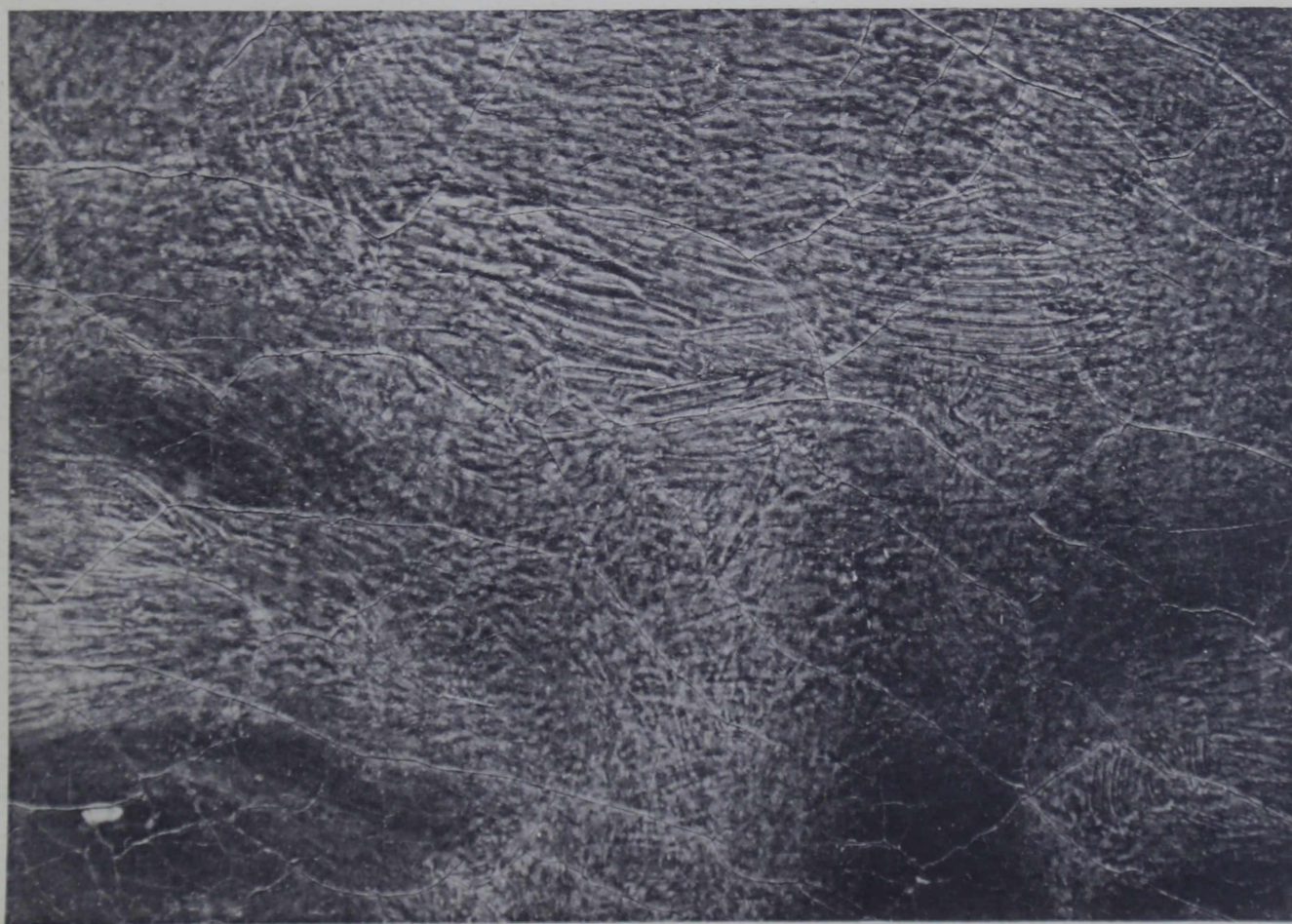
14



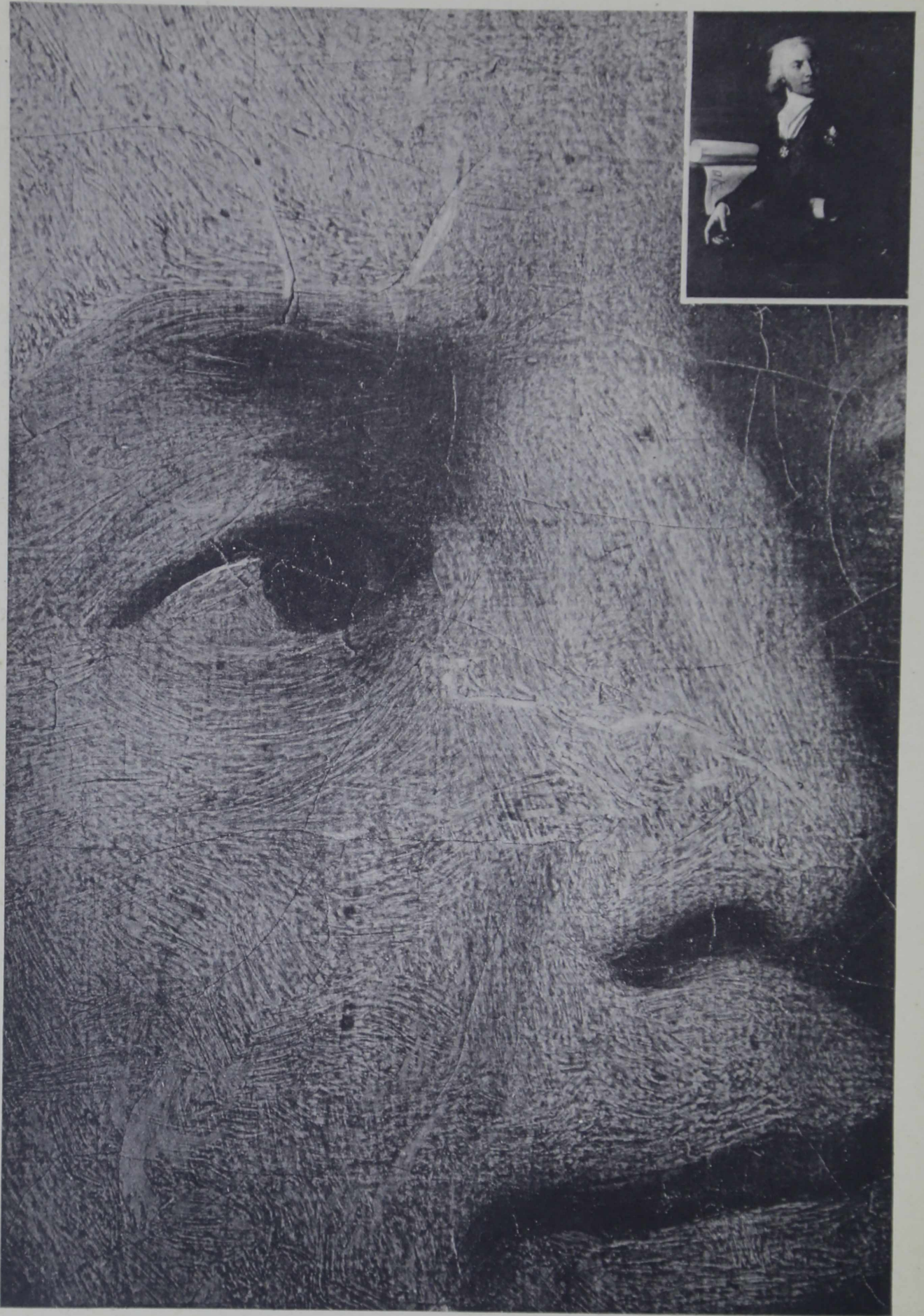
15

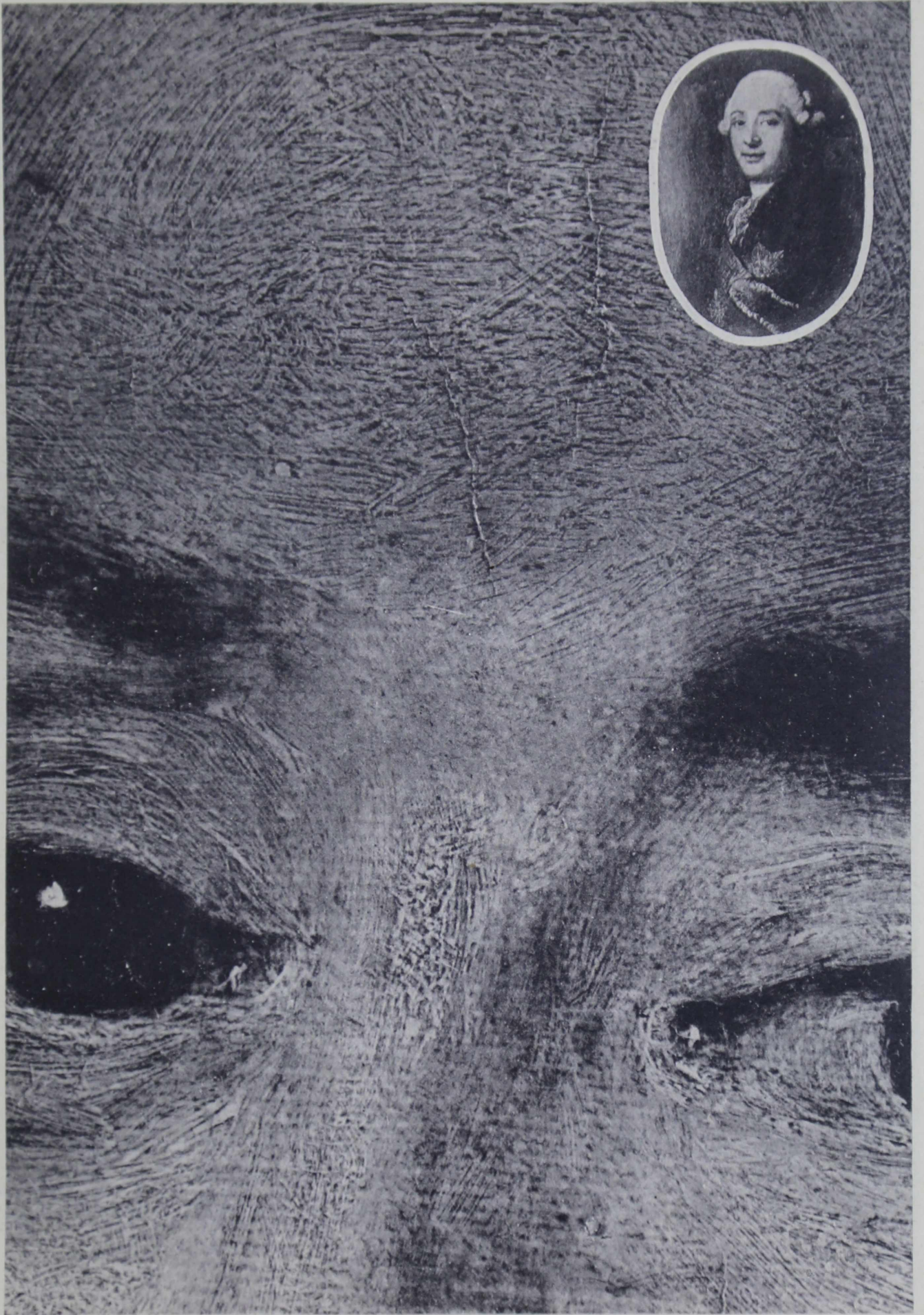


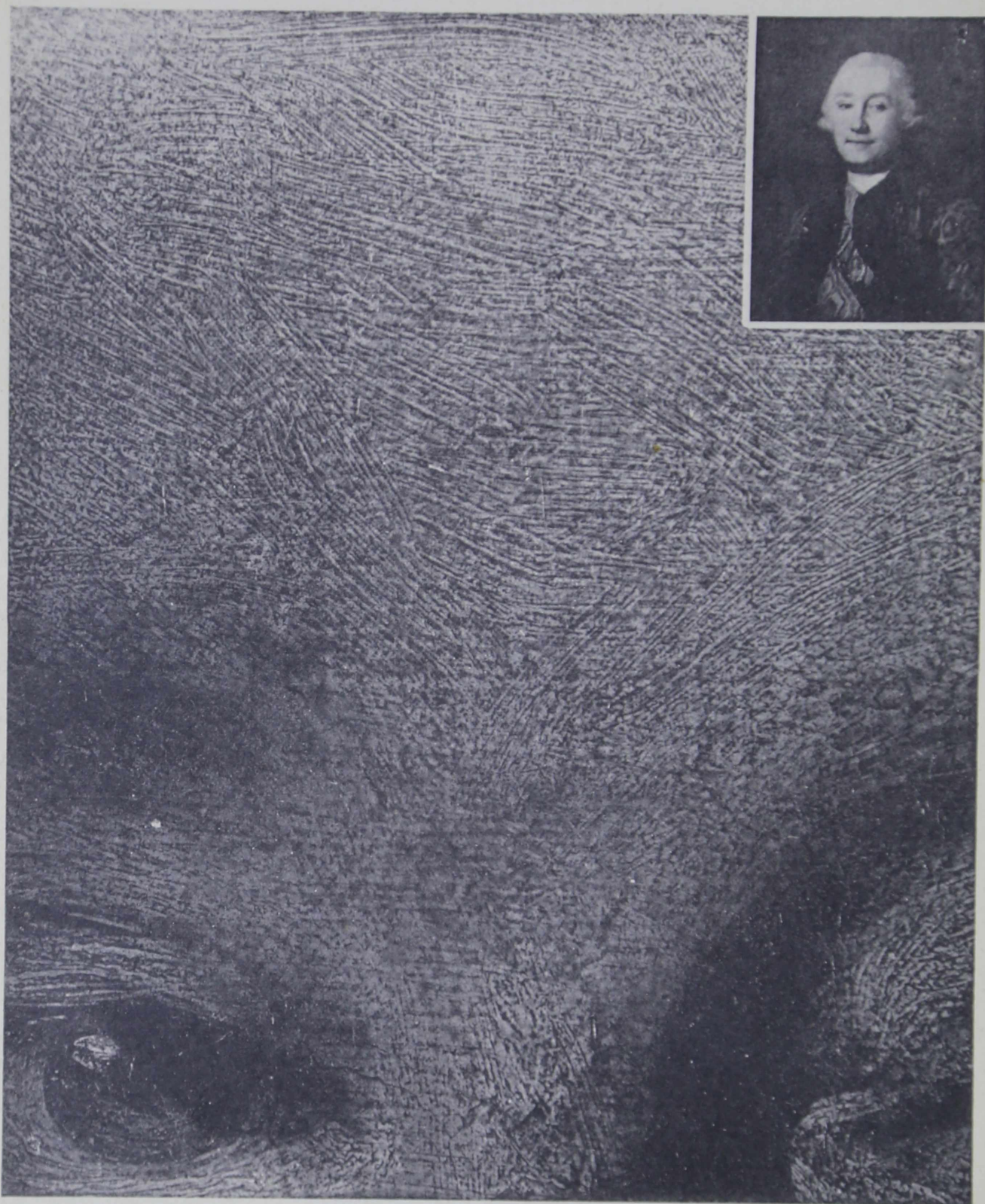
16

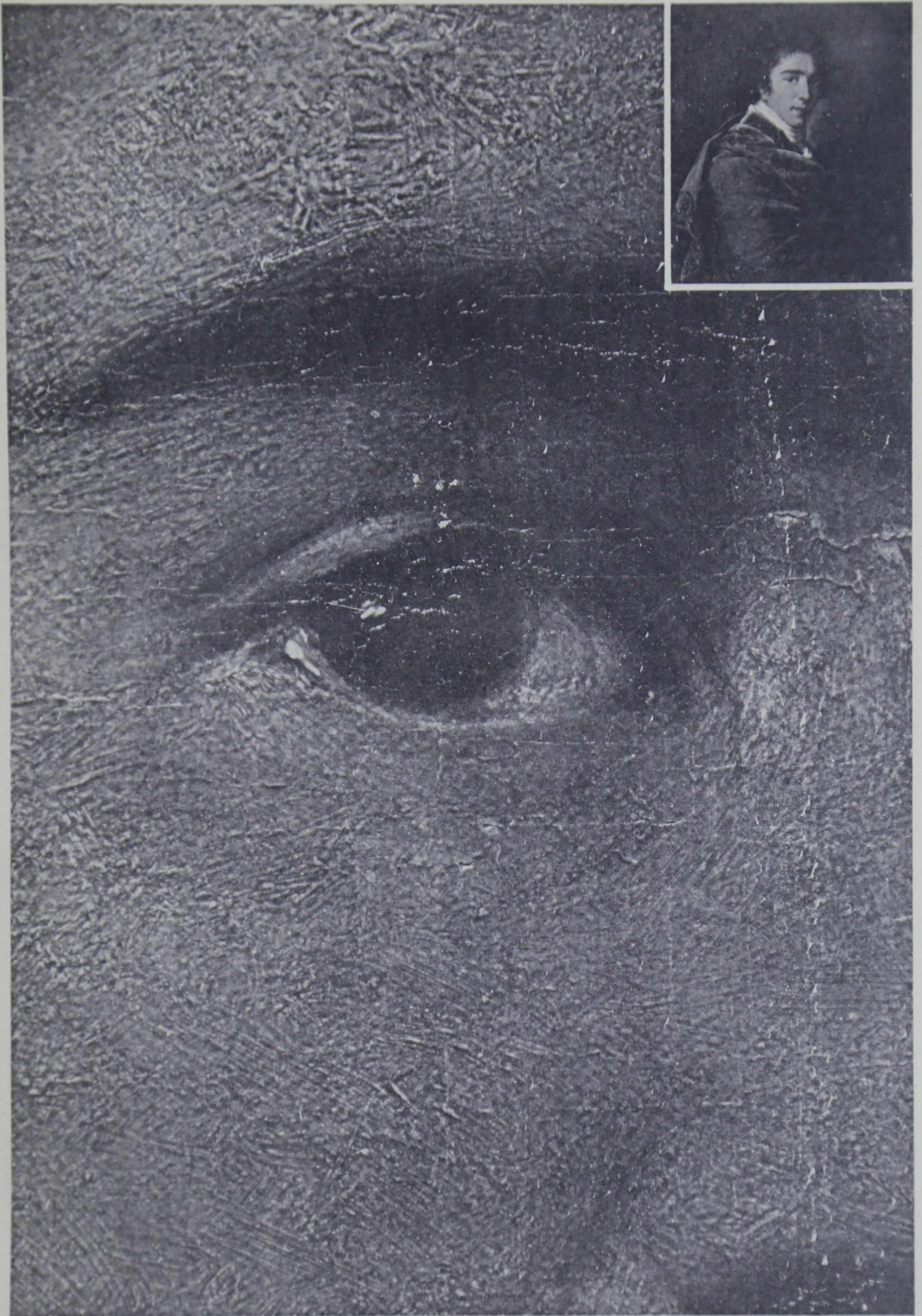


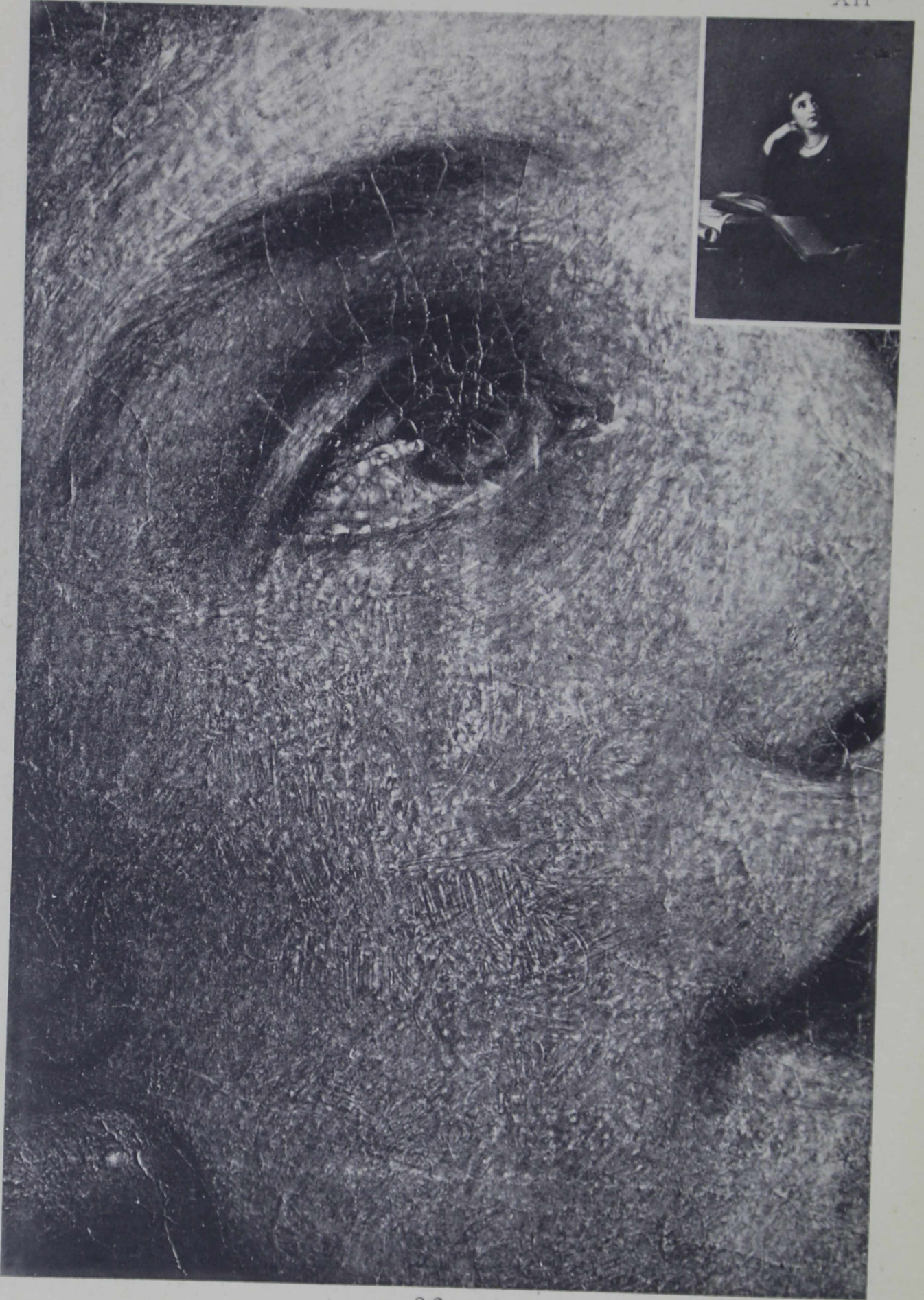
17

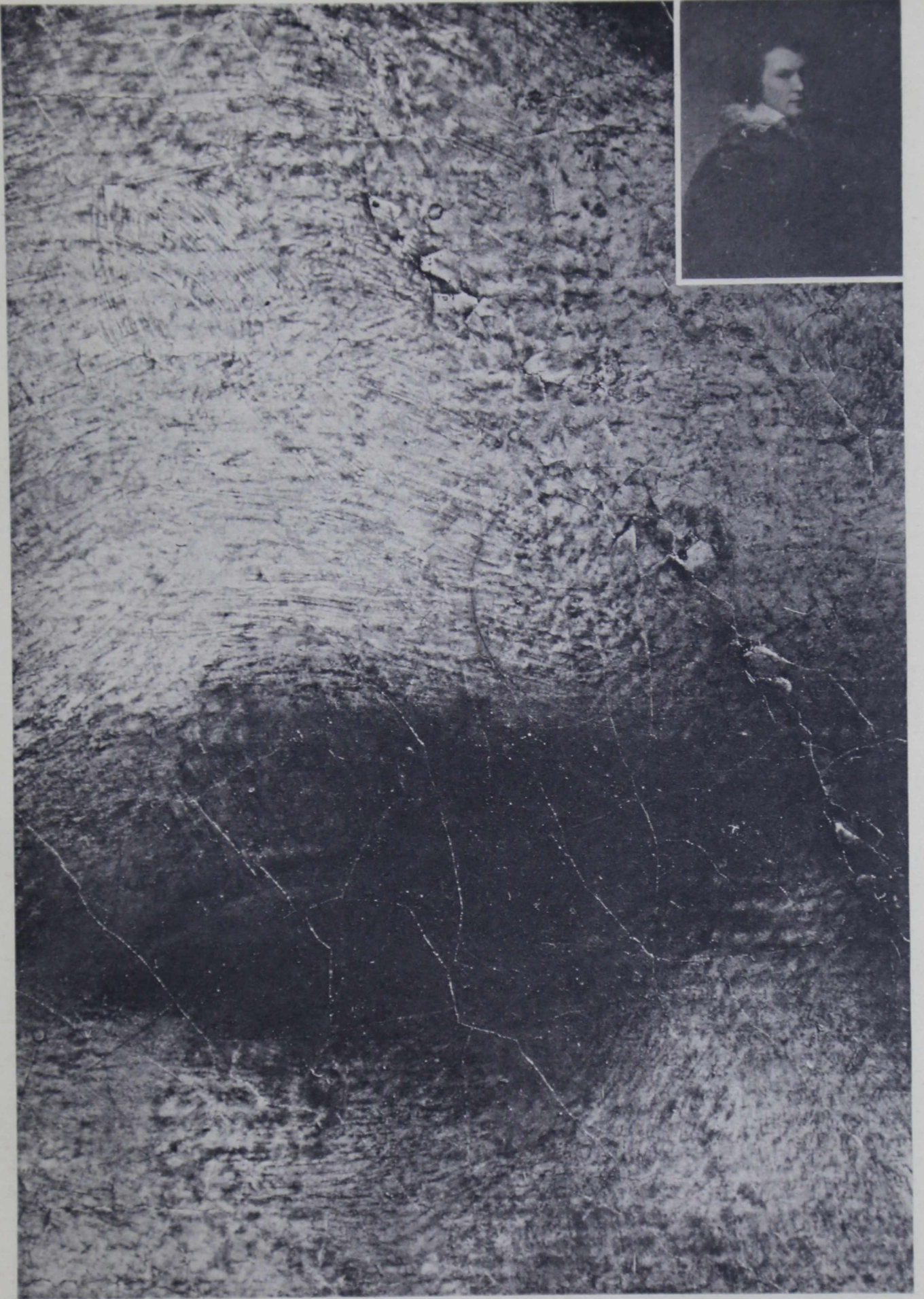


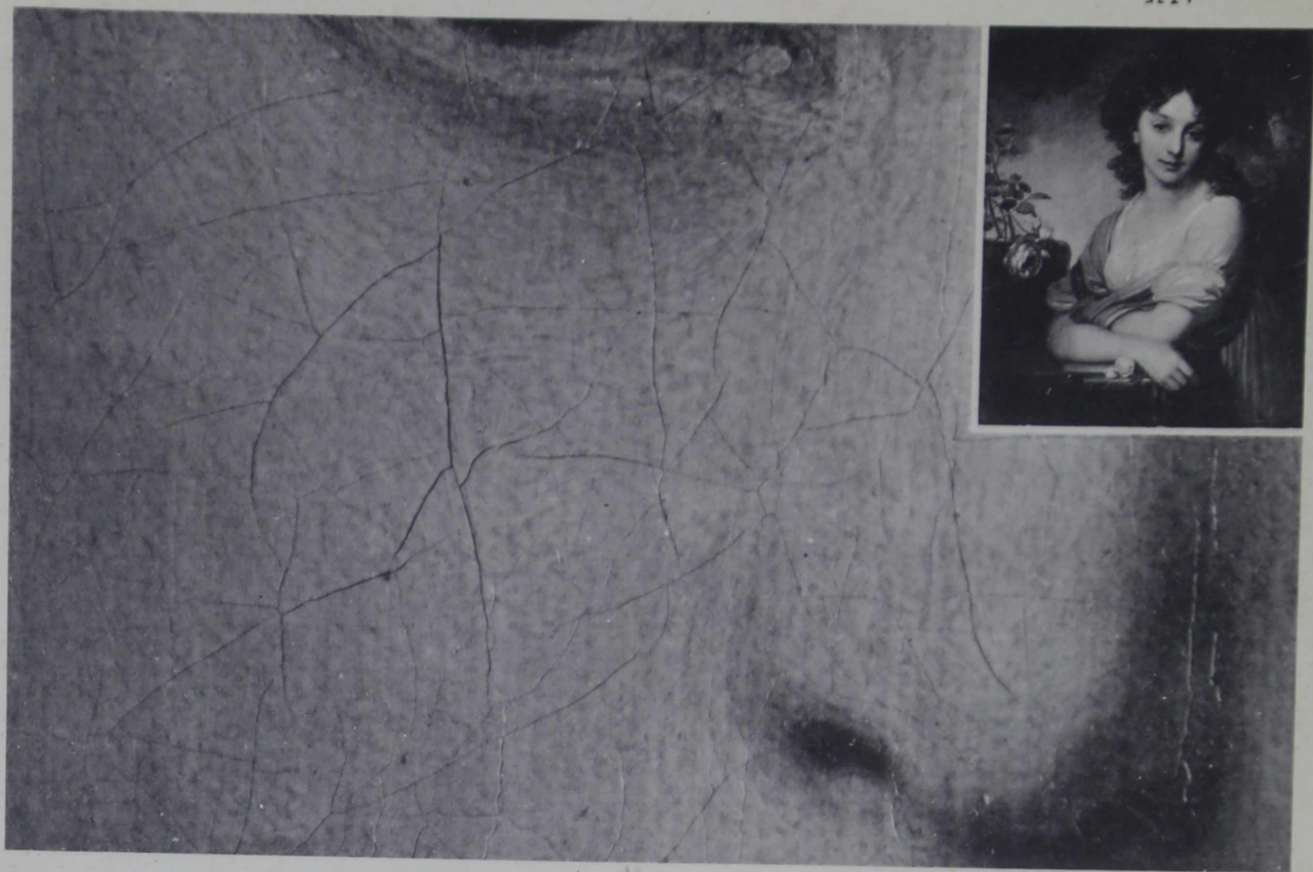




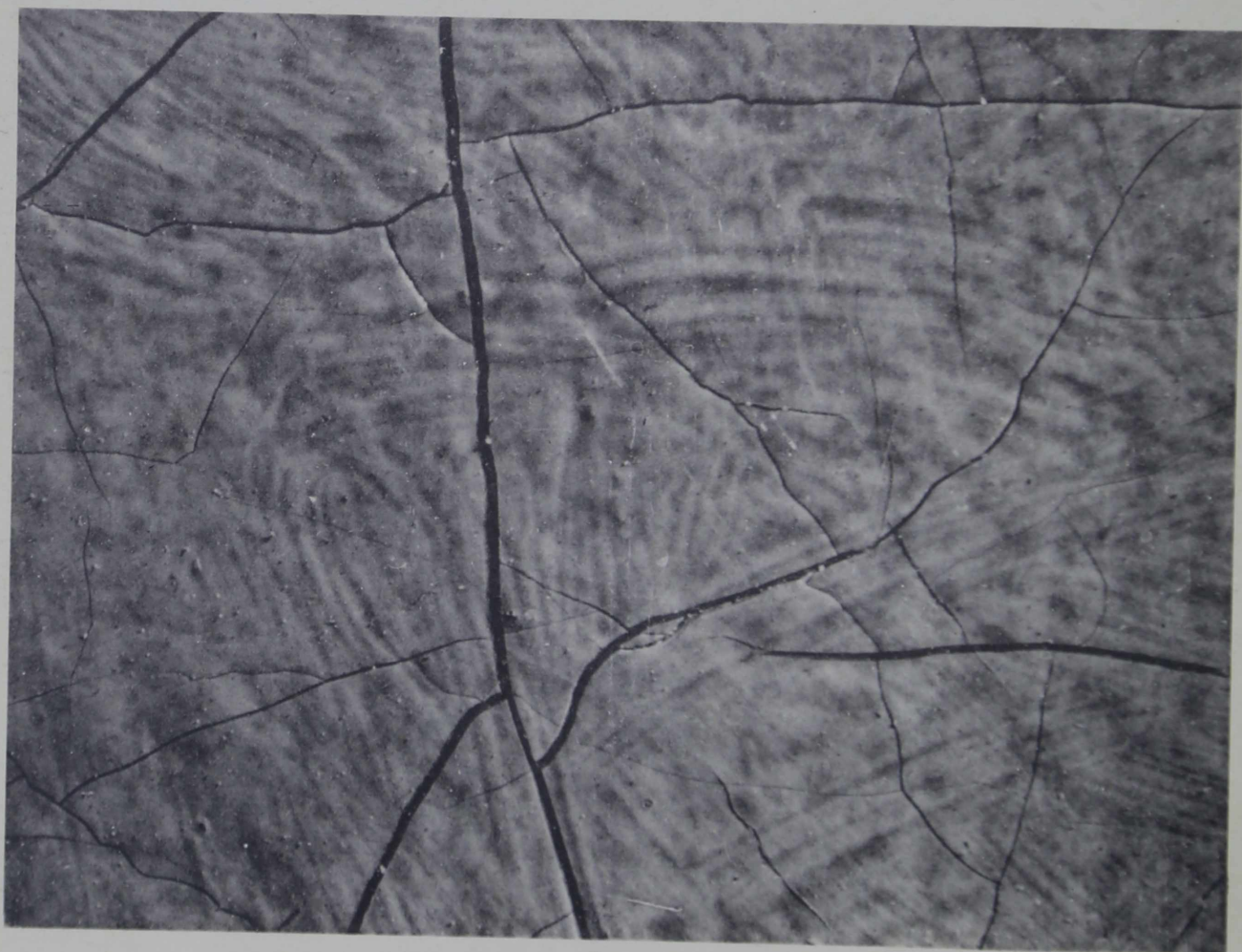








24



25



XV

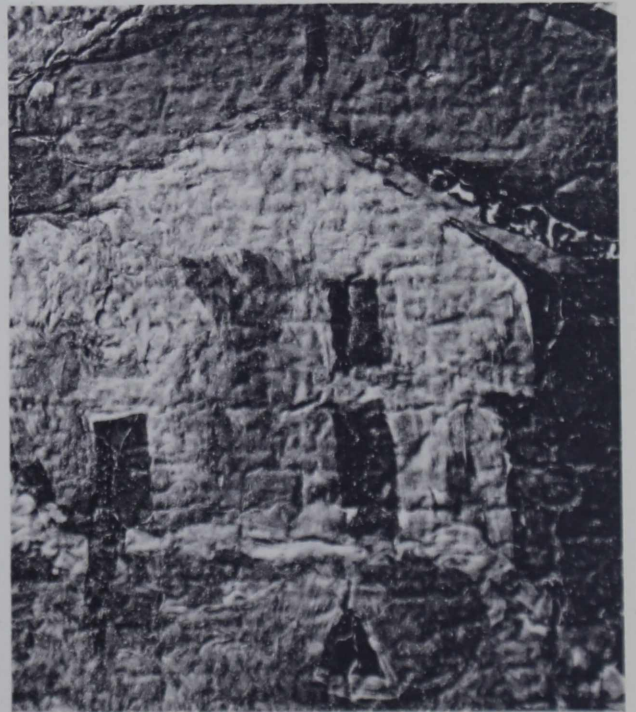
26



29

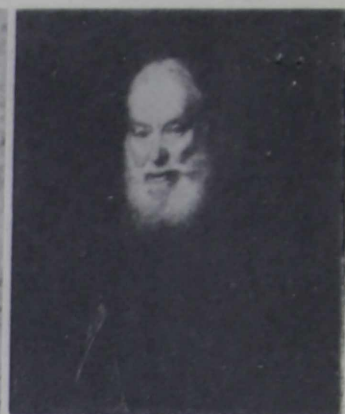
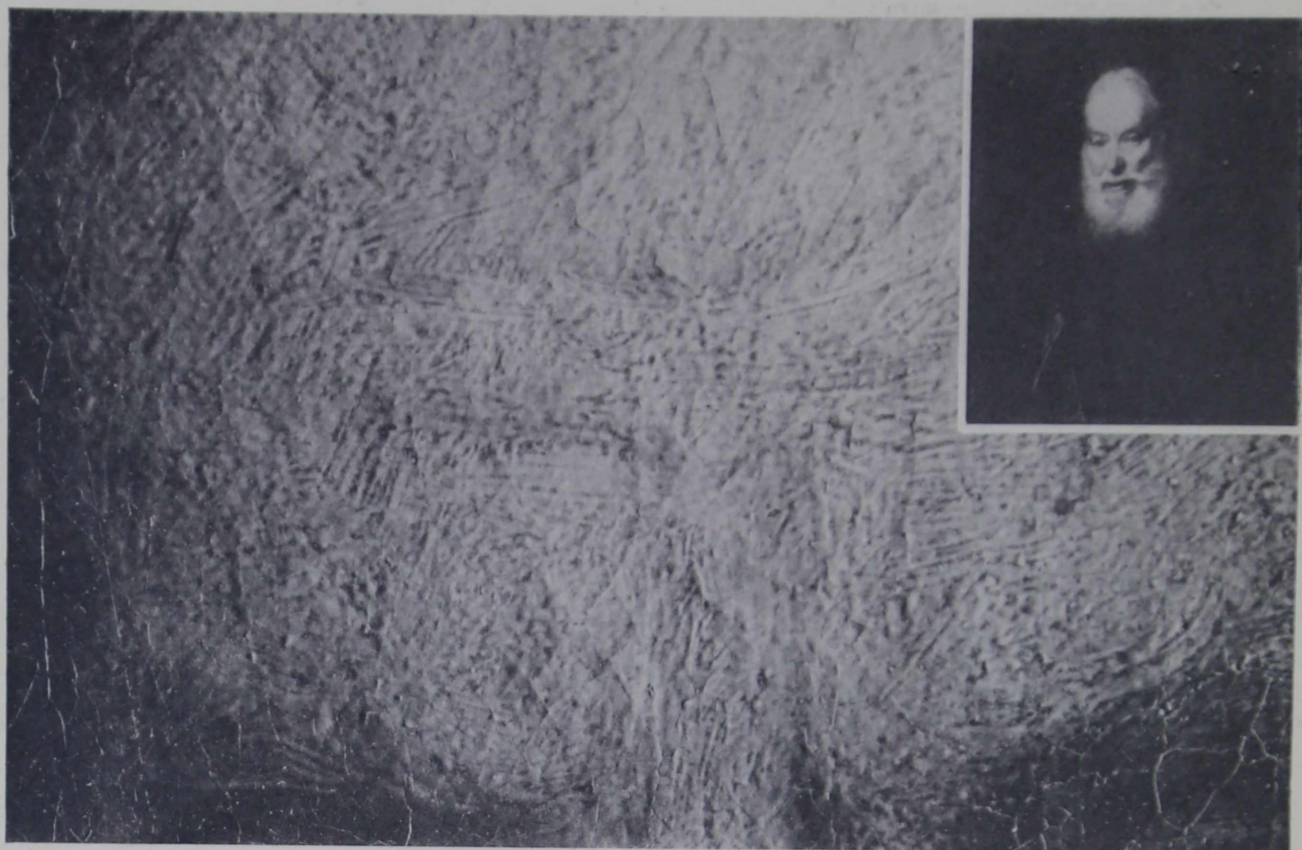


27



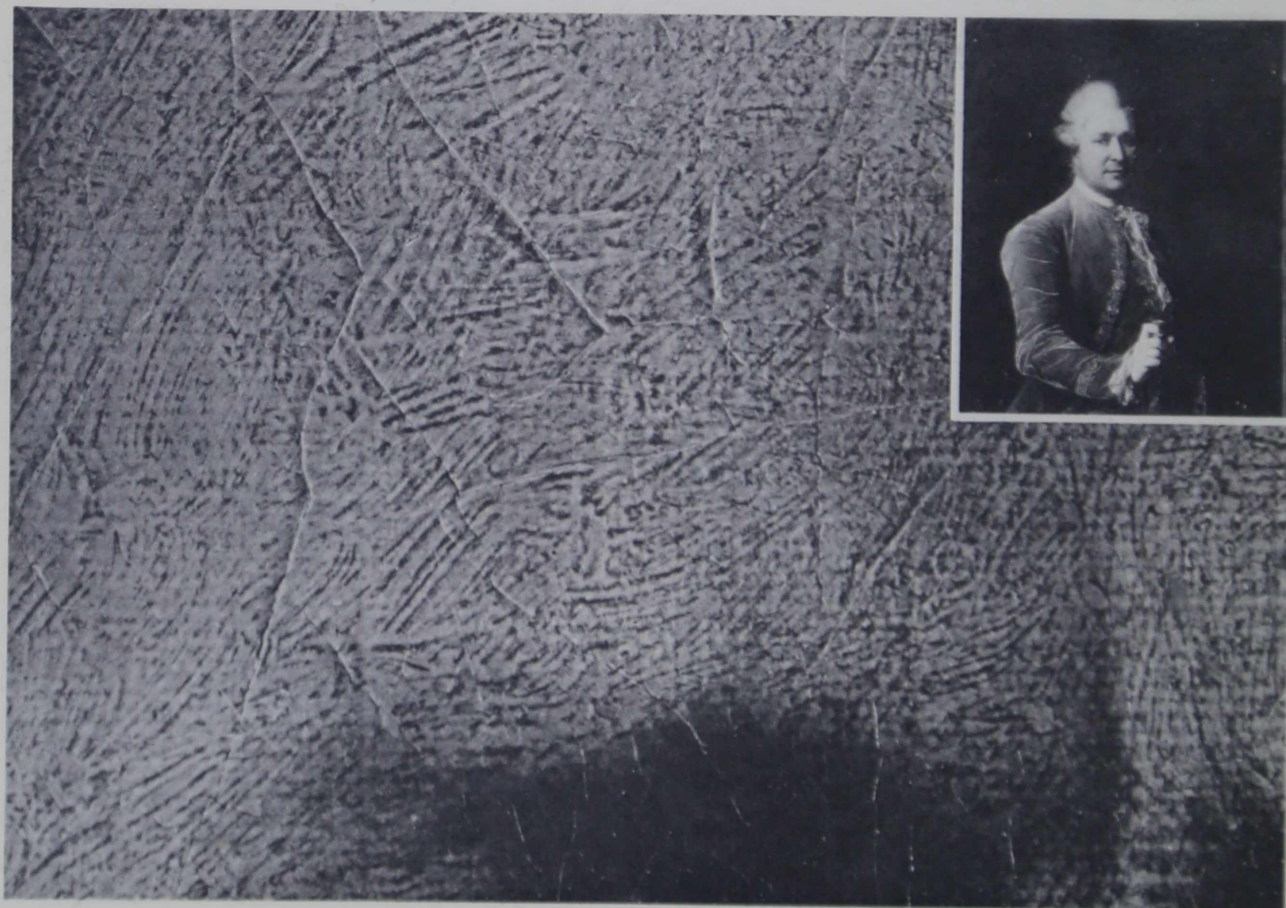
28

XVI



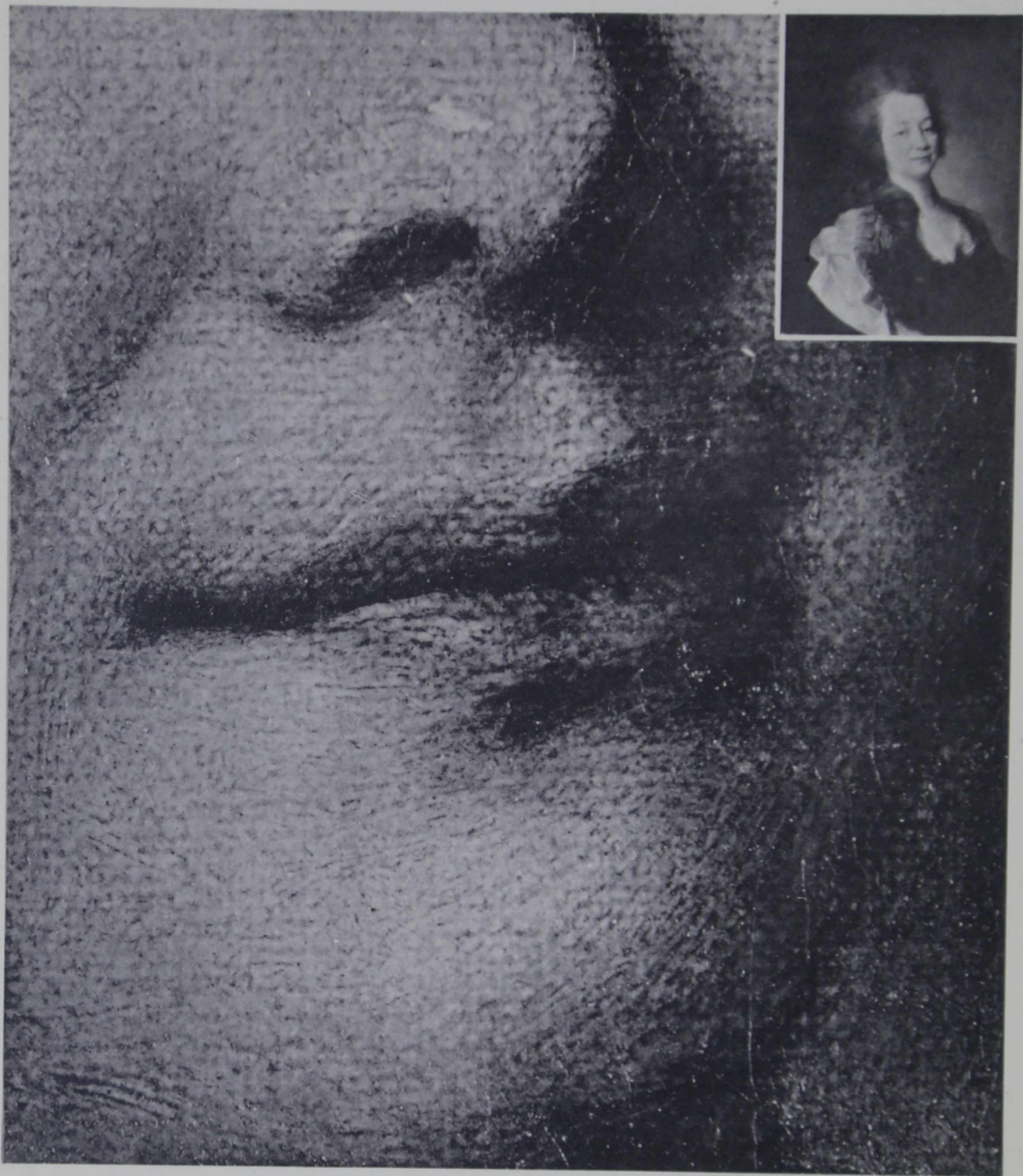
30

XVII

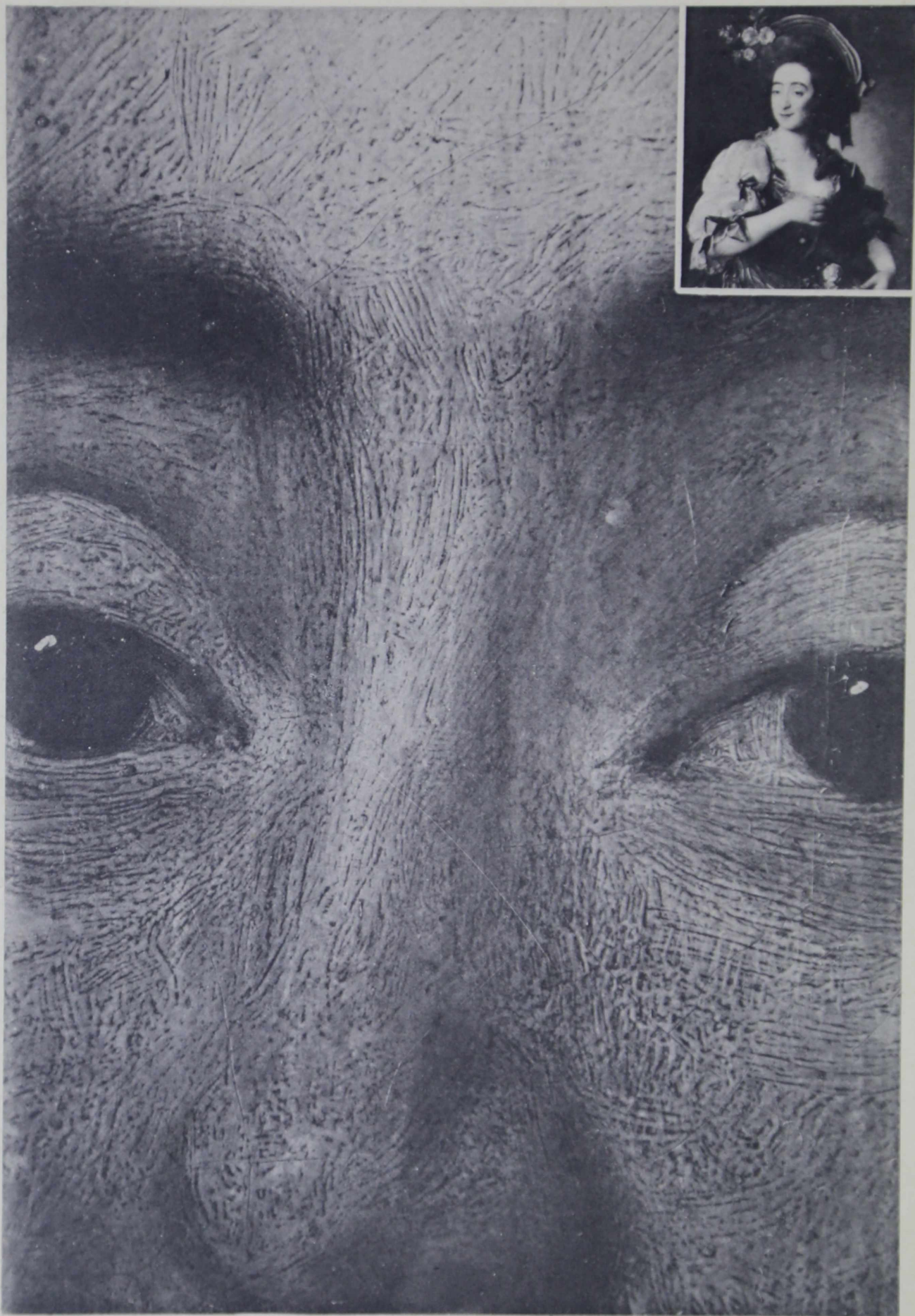


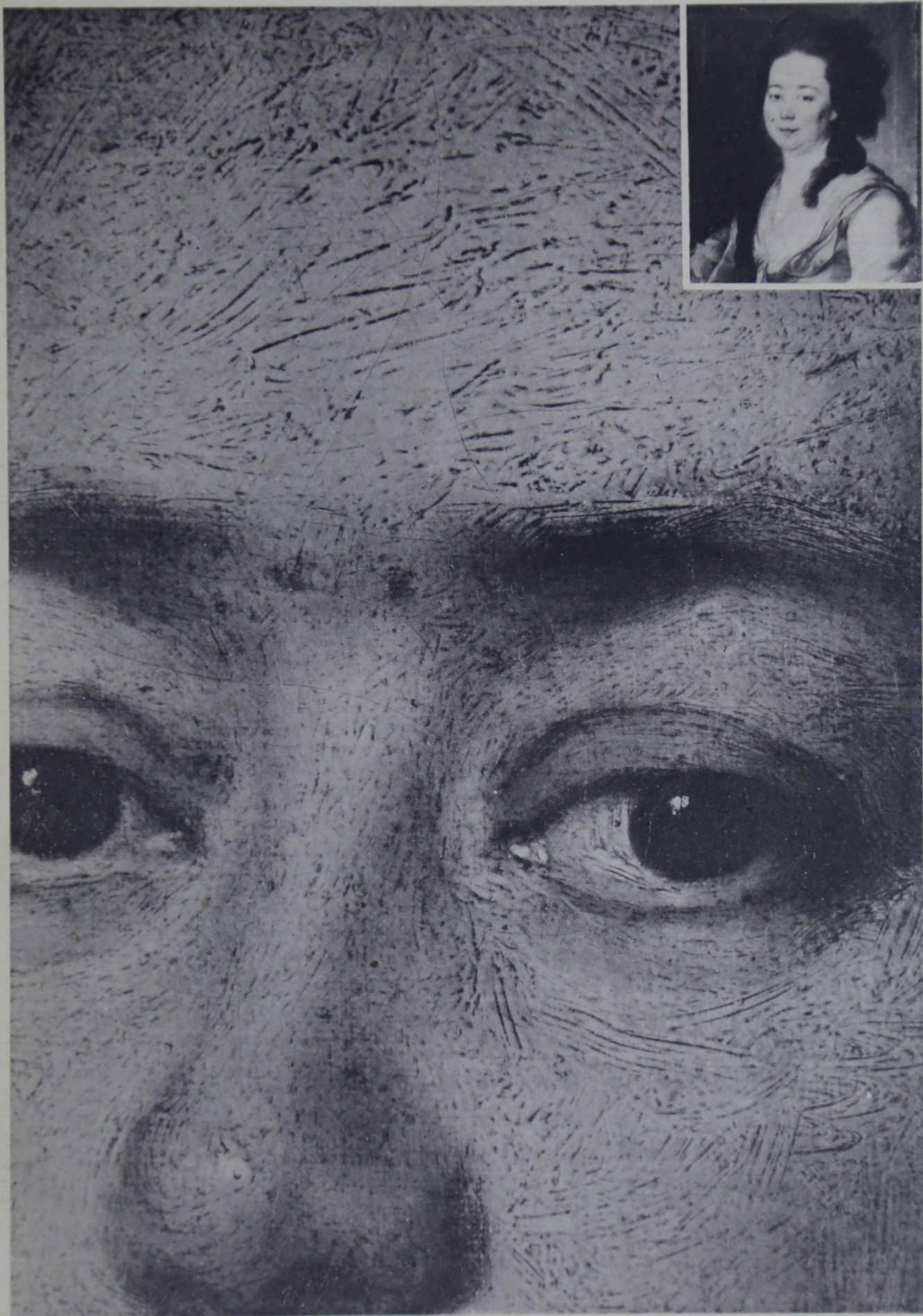
31



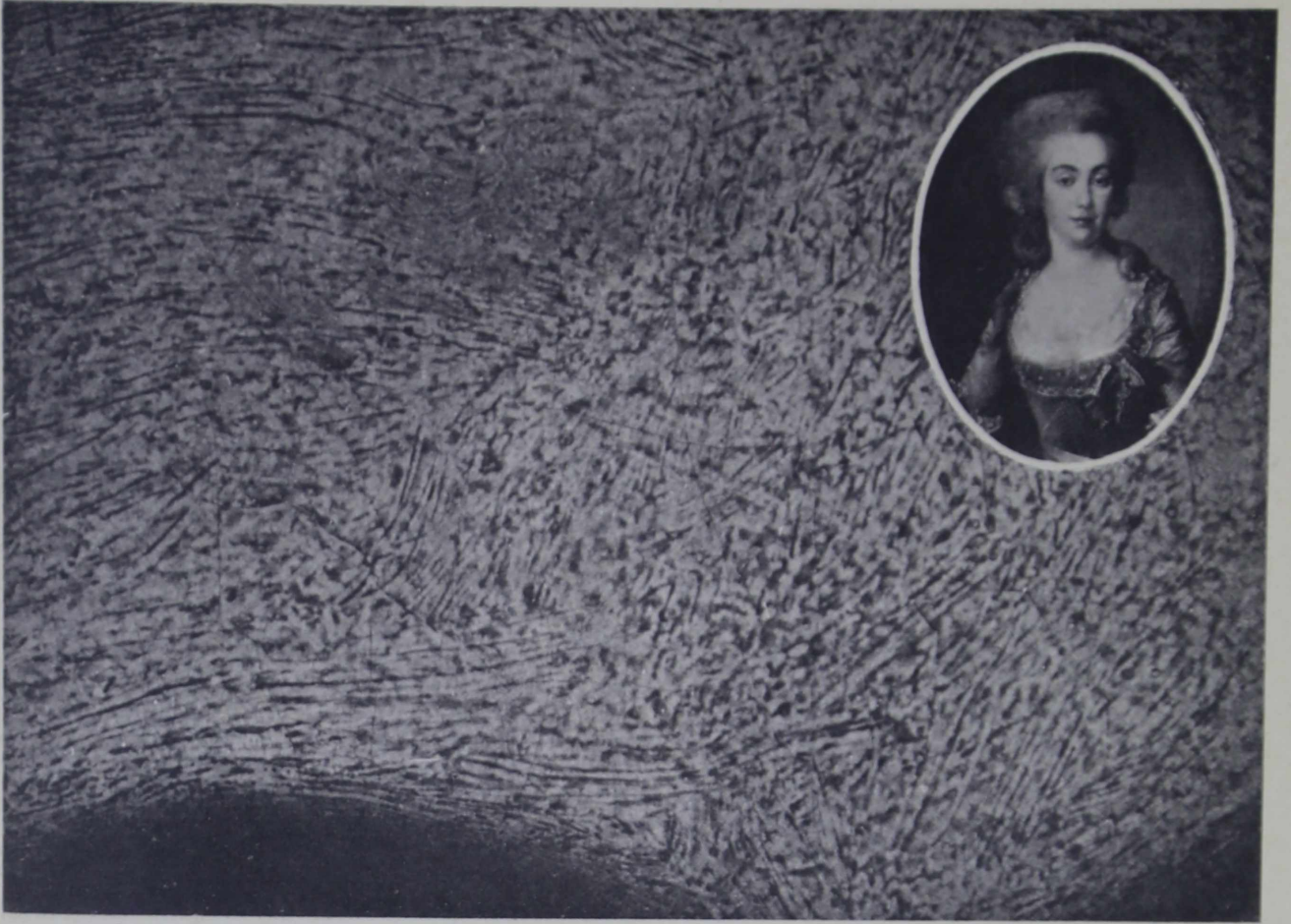






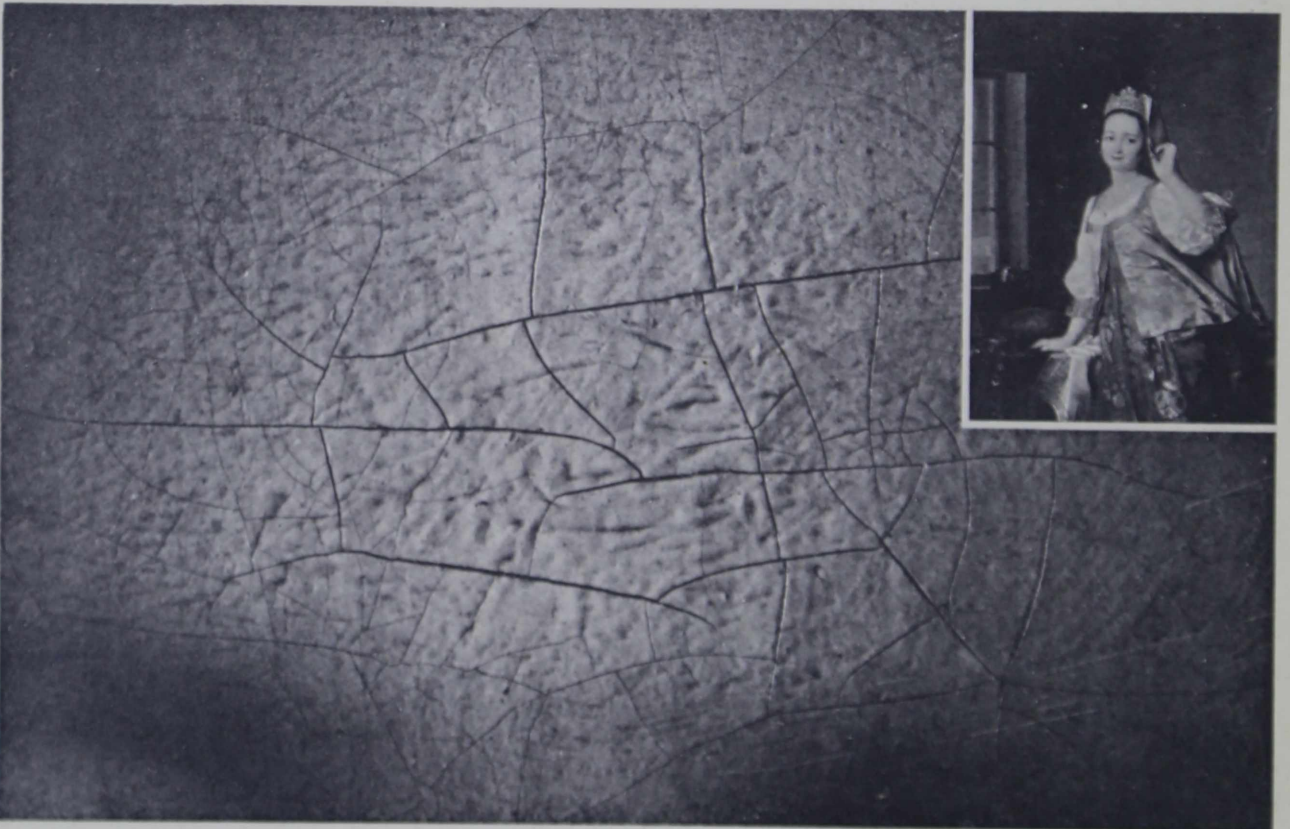


XXII



37

XXIII

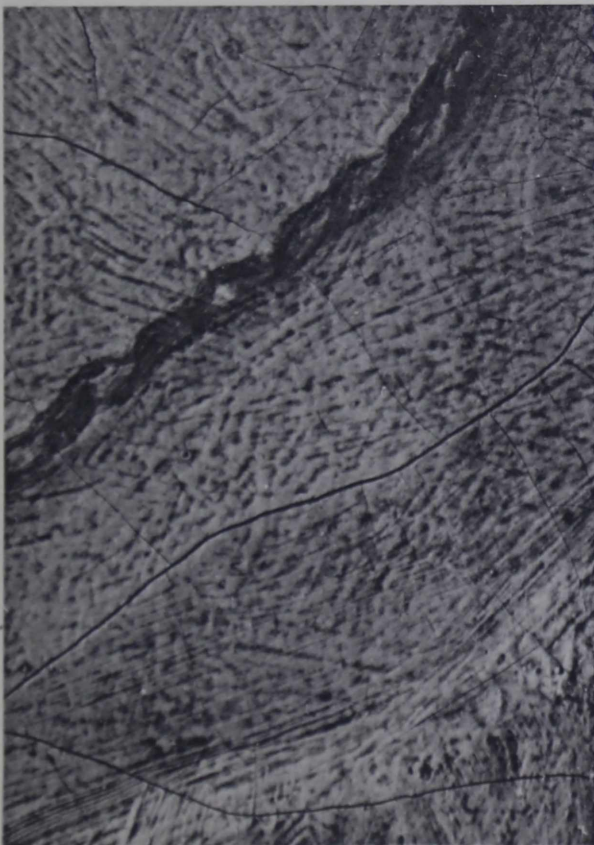


38

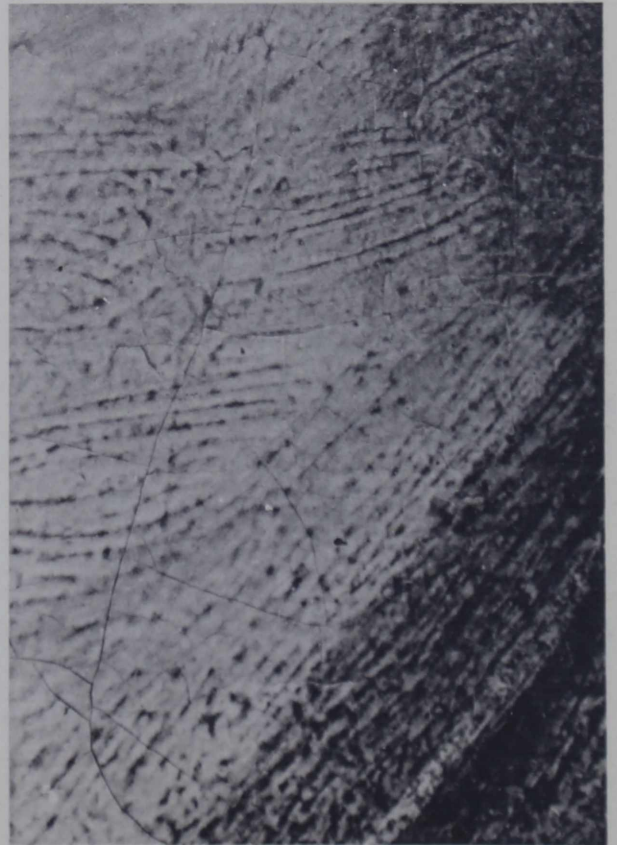


40

XXIV



39

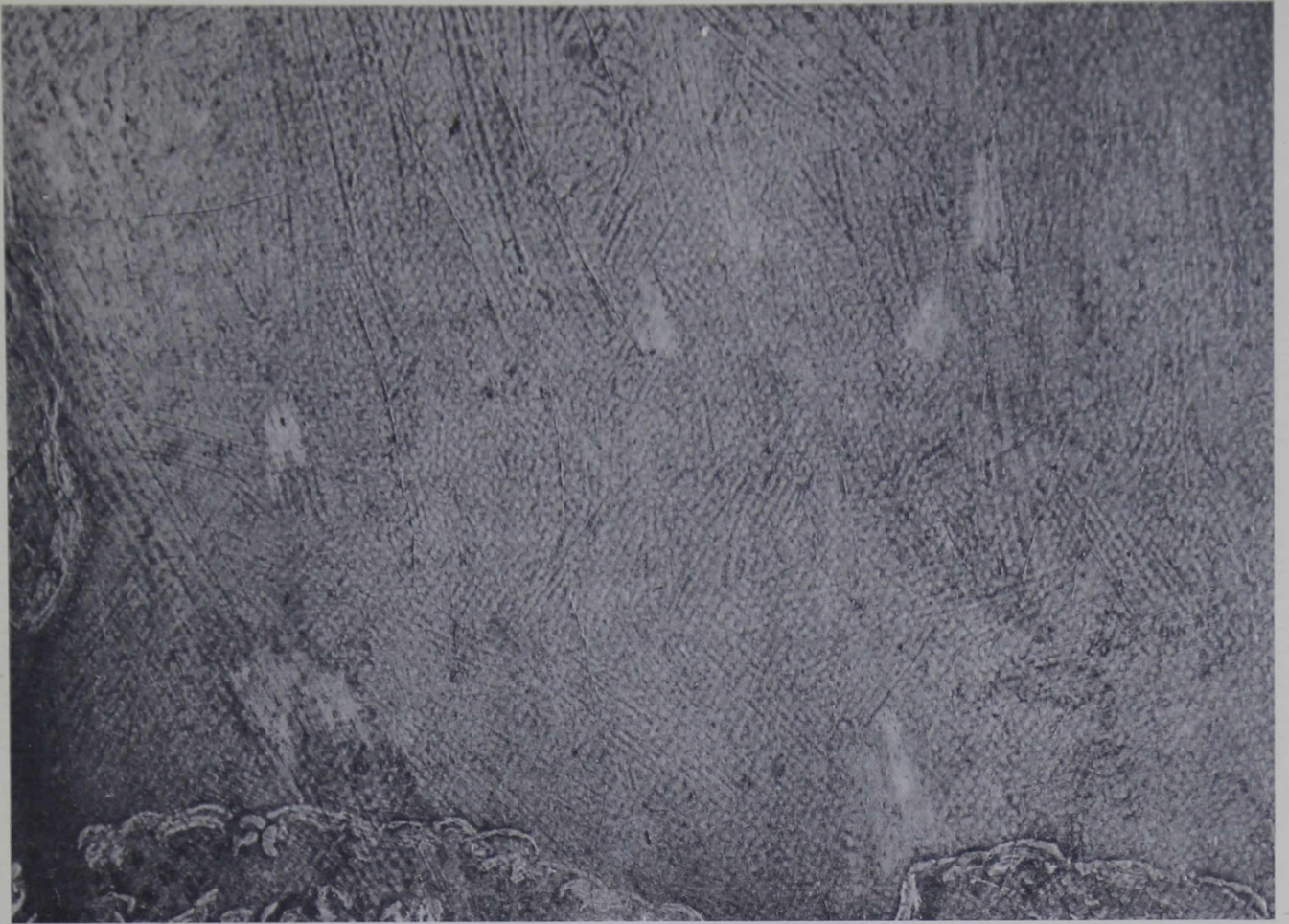


41

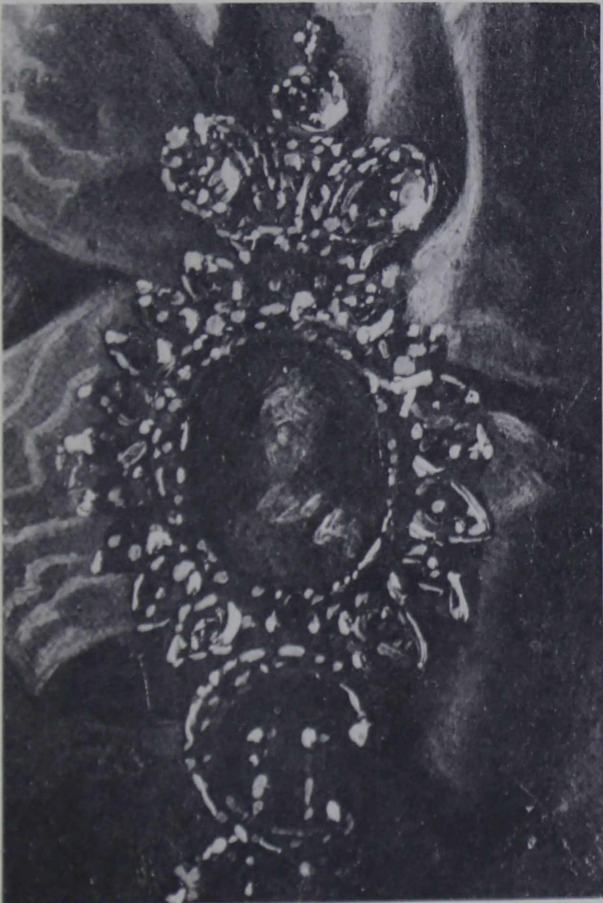


XXV

42



43



44



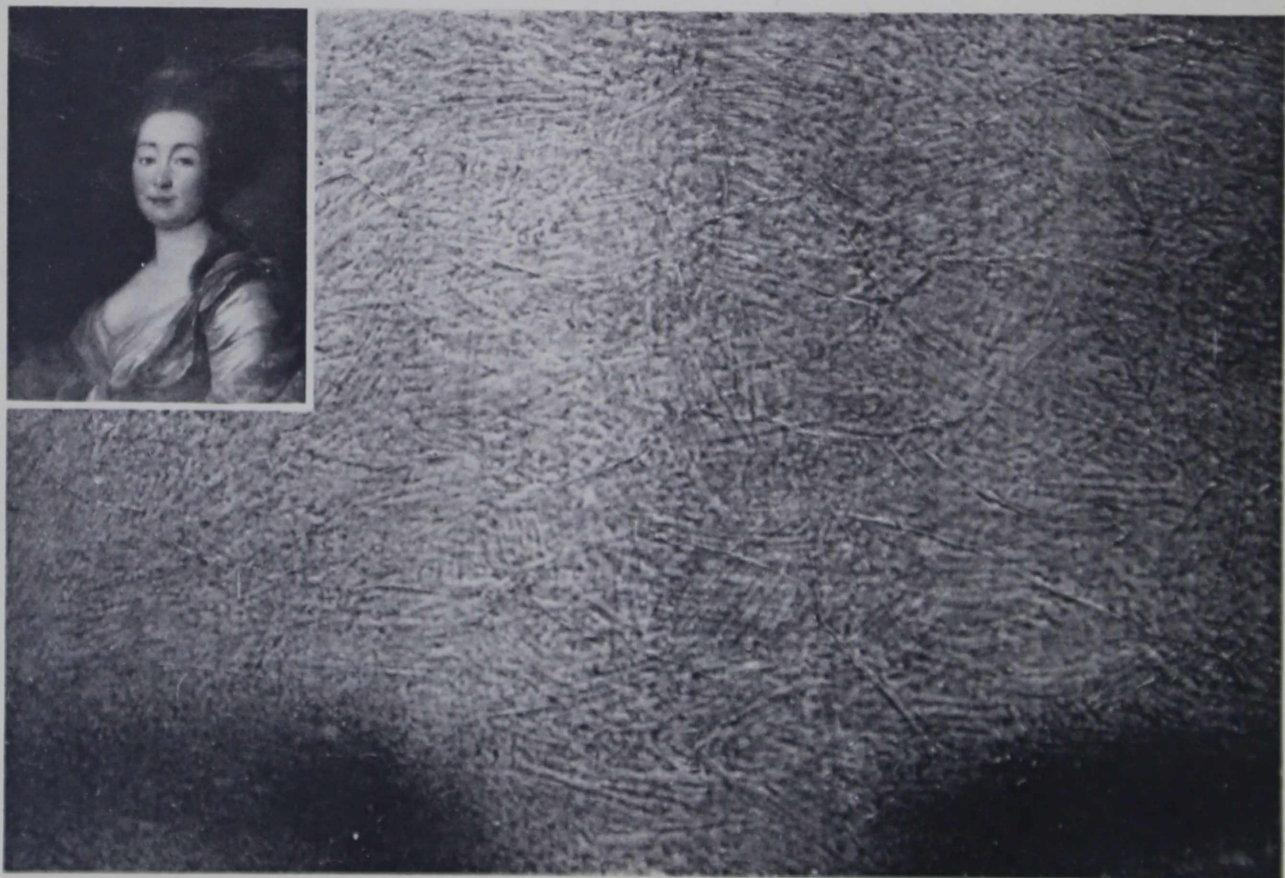
45

XXVI

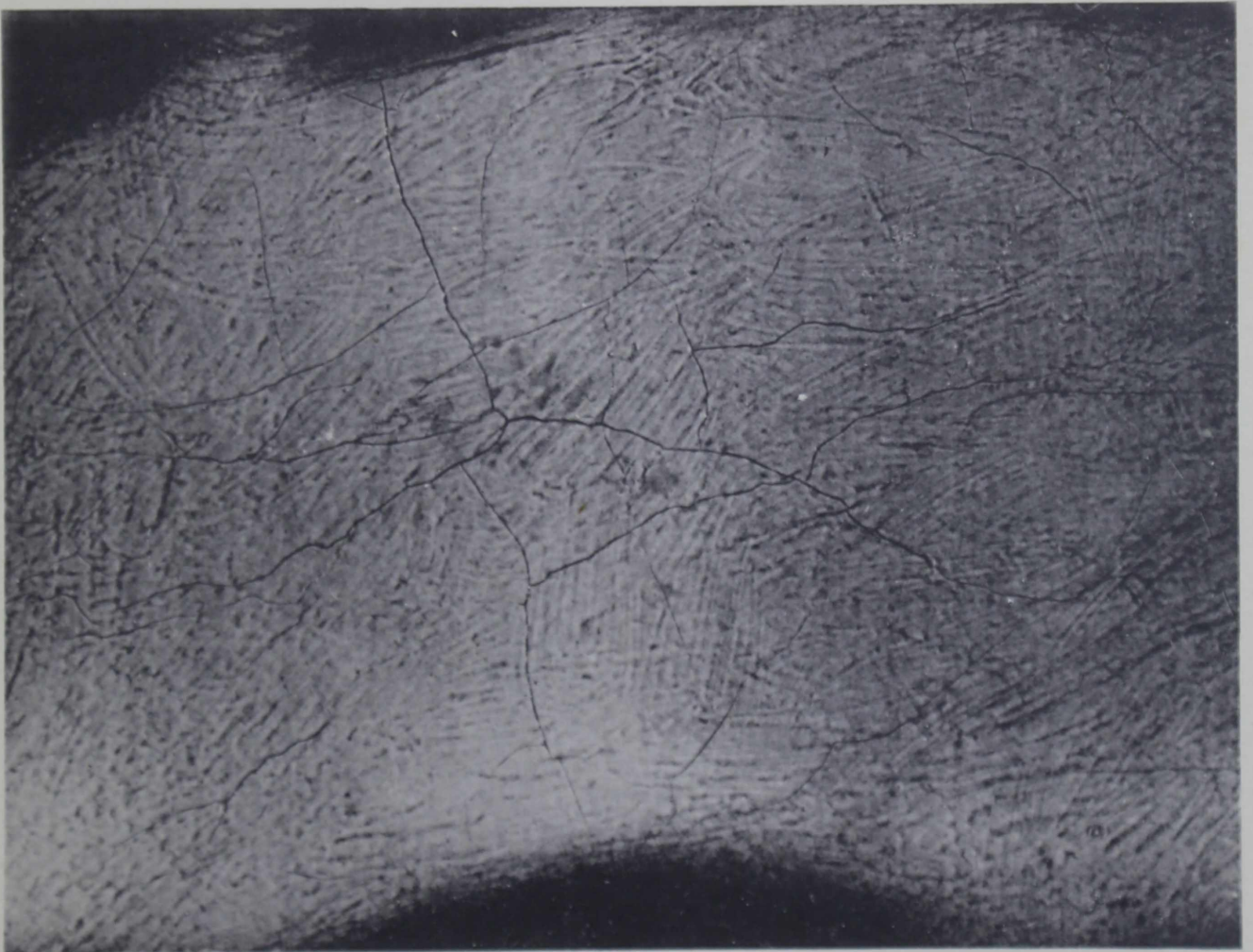


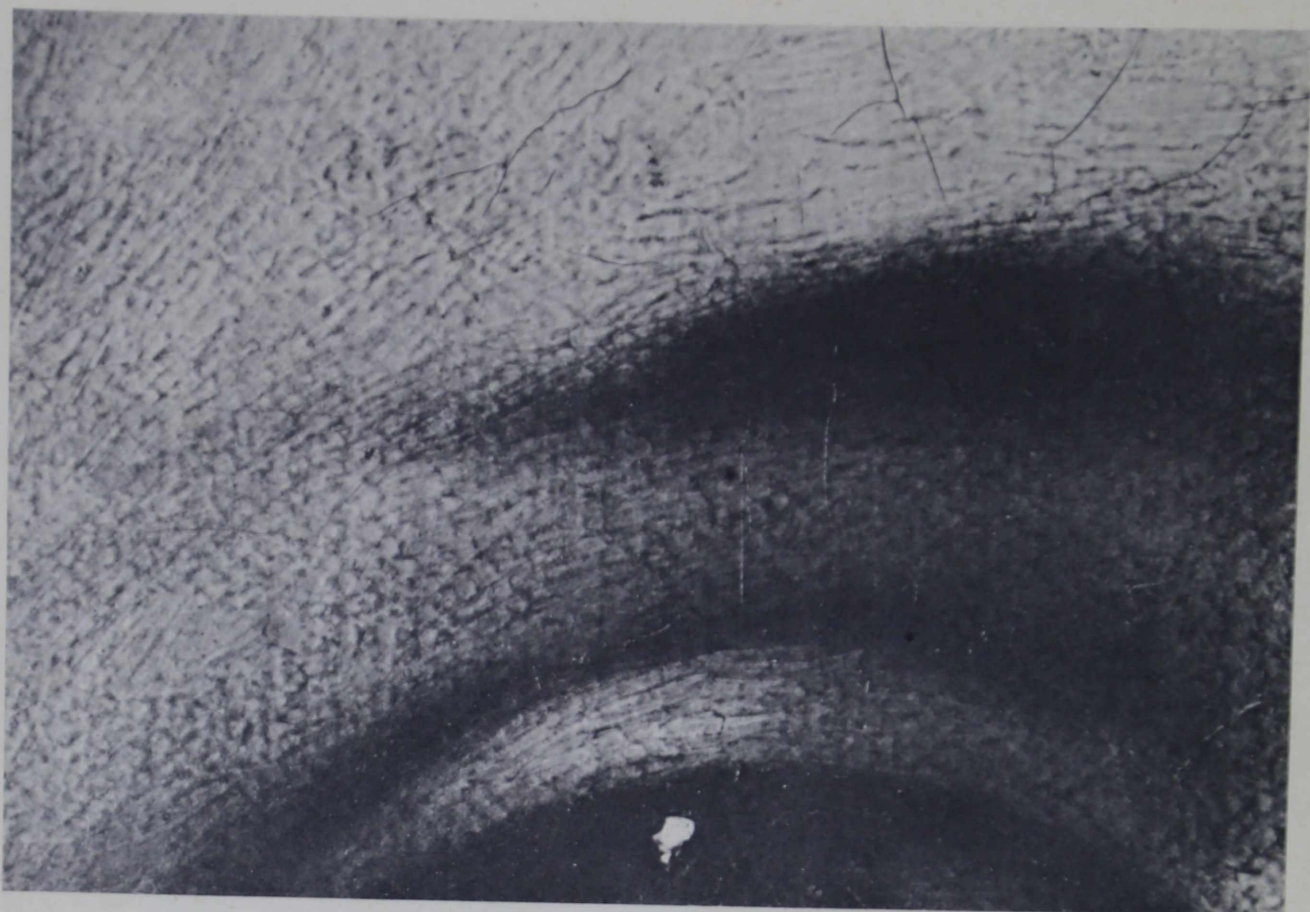
46

XXVII

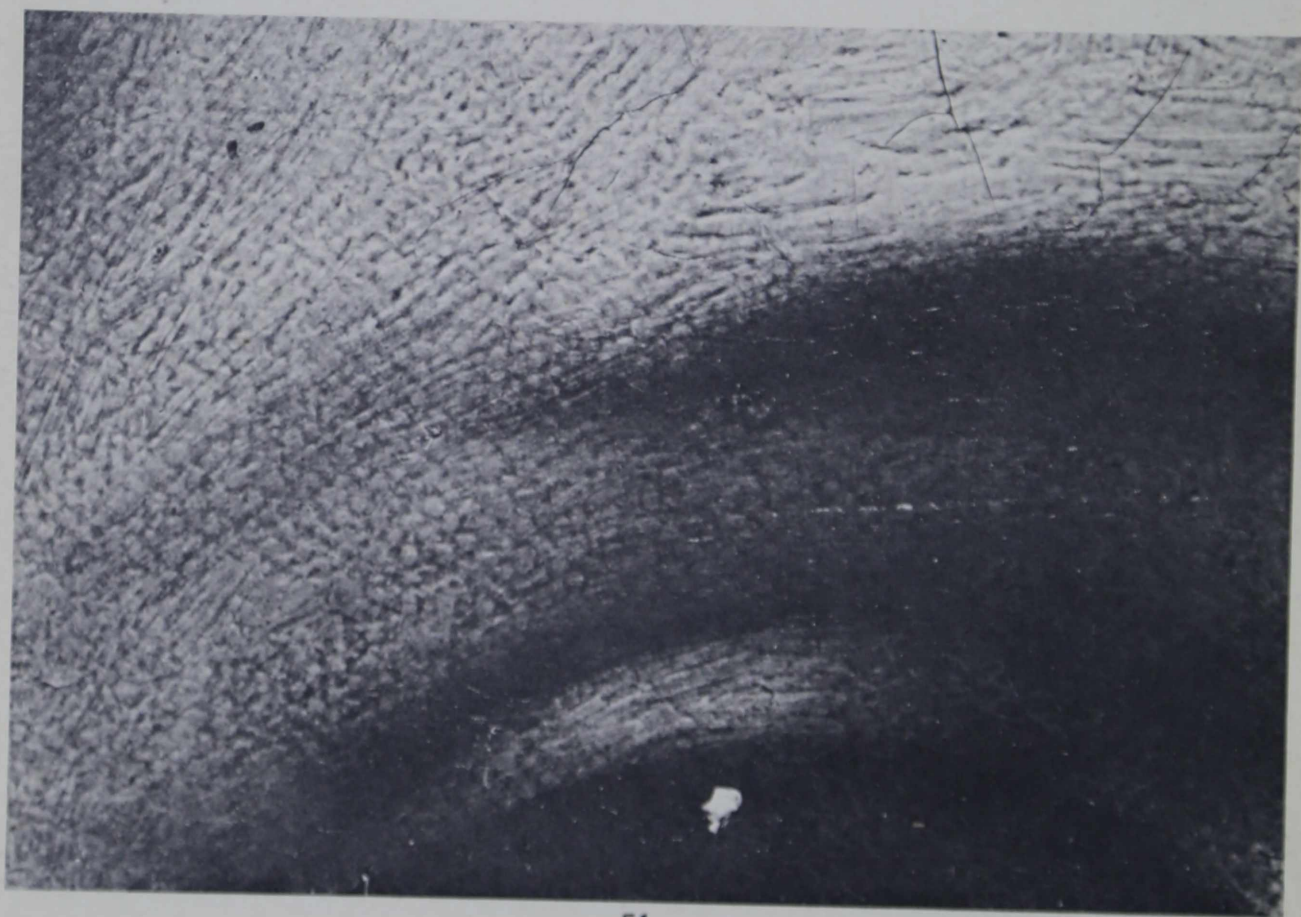


47





50



51

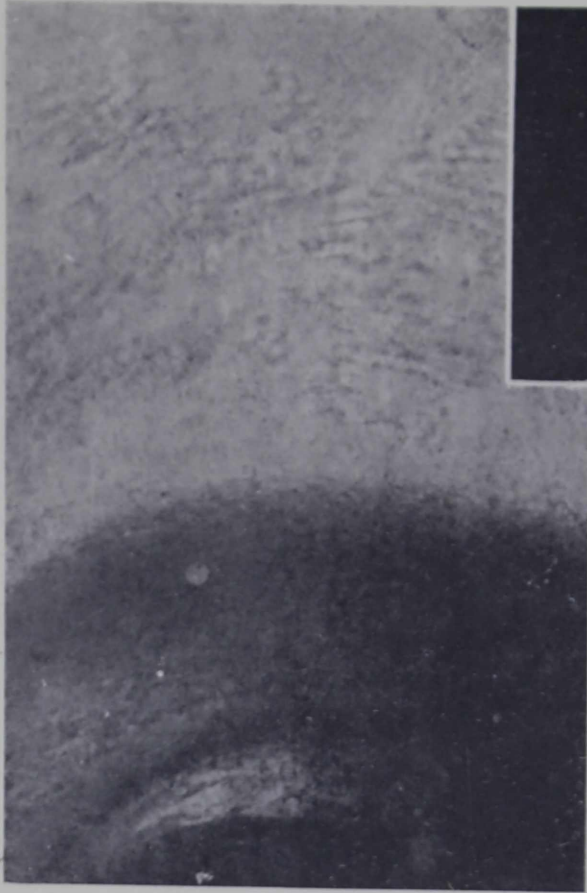


52

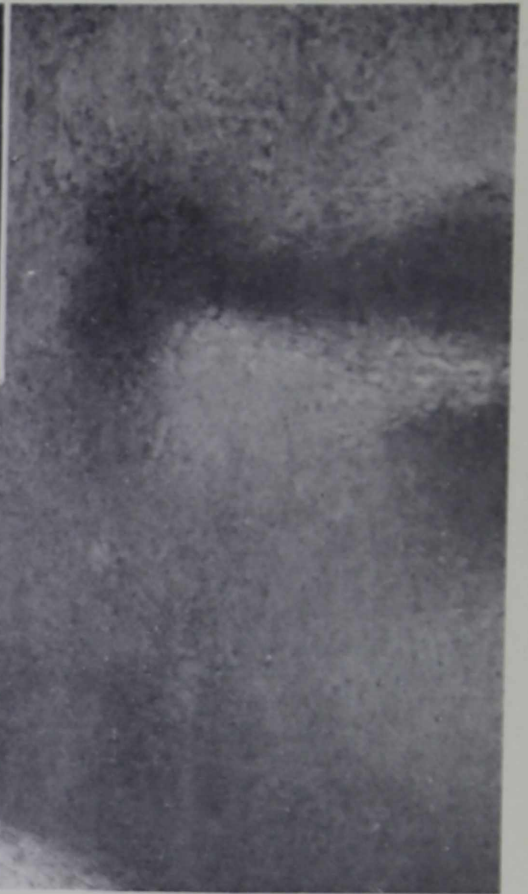
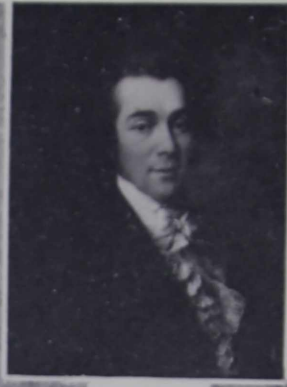


53

XXX



54



55

XXXI



56



57

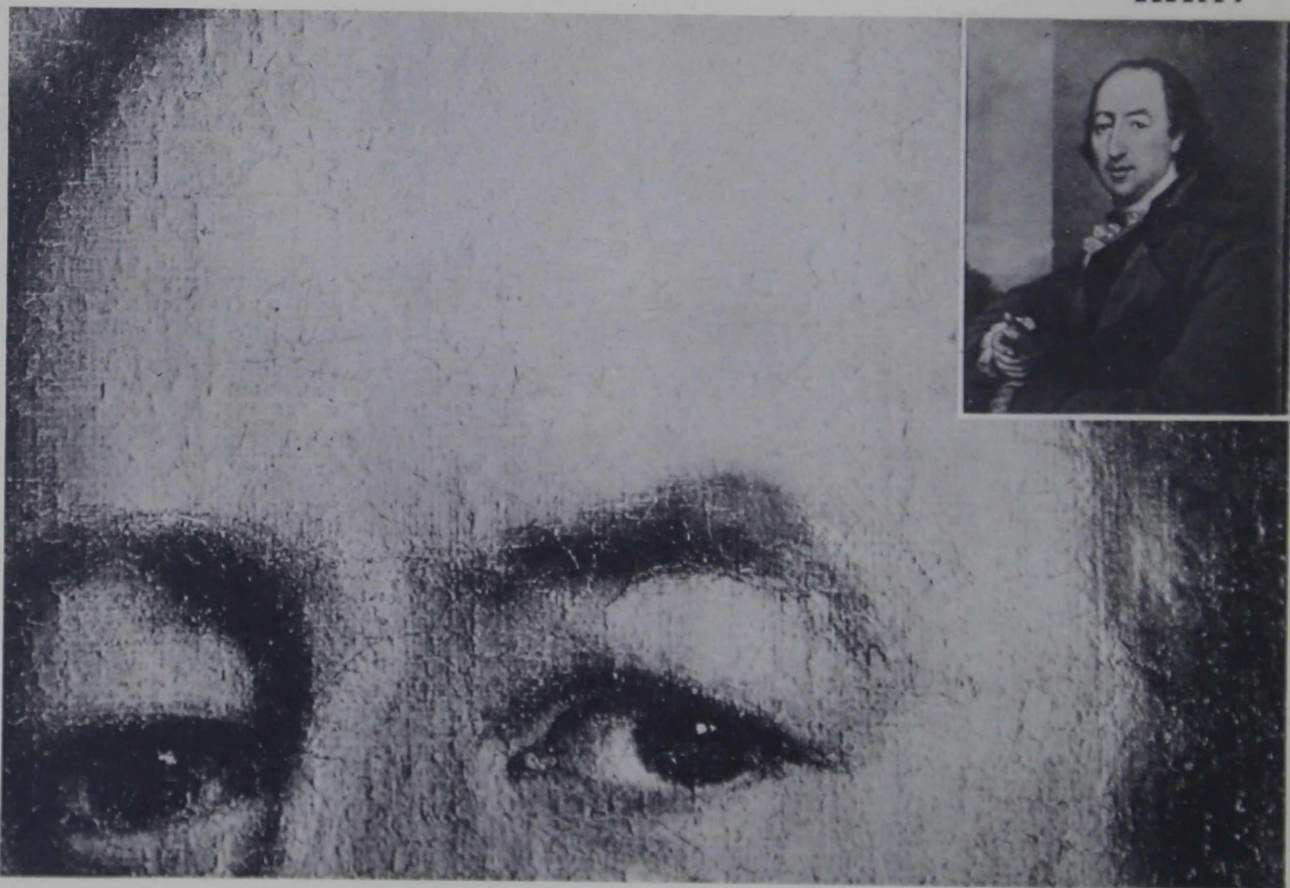


XXXIV



60

XXXV



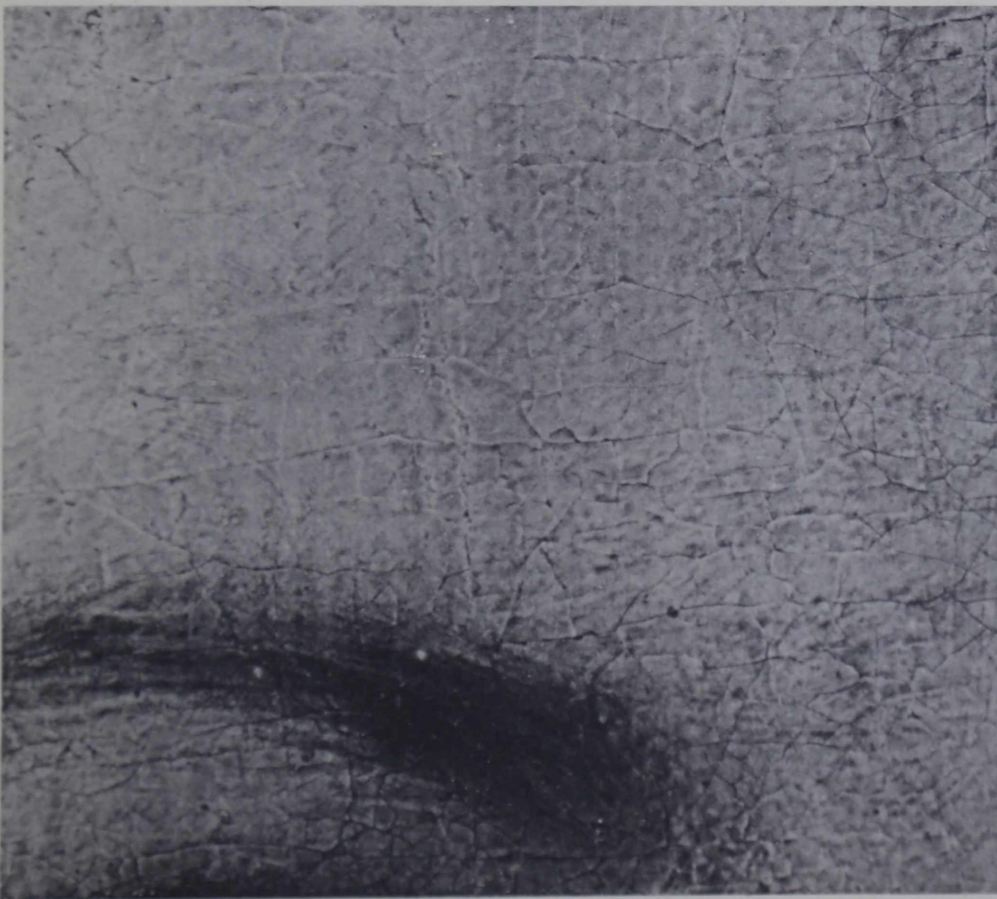
61

XXXVI

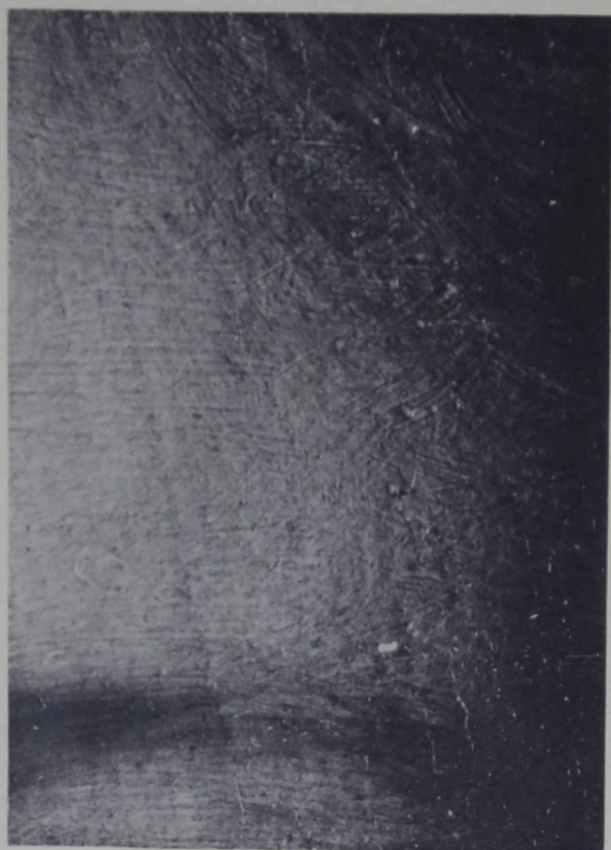


62

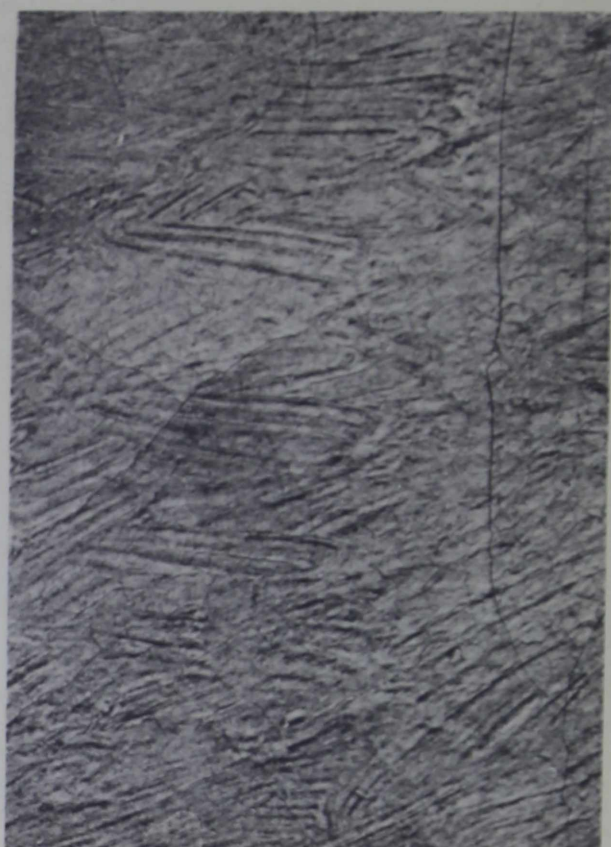
XXXVII



63



64



65

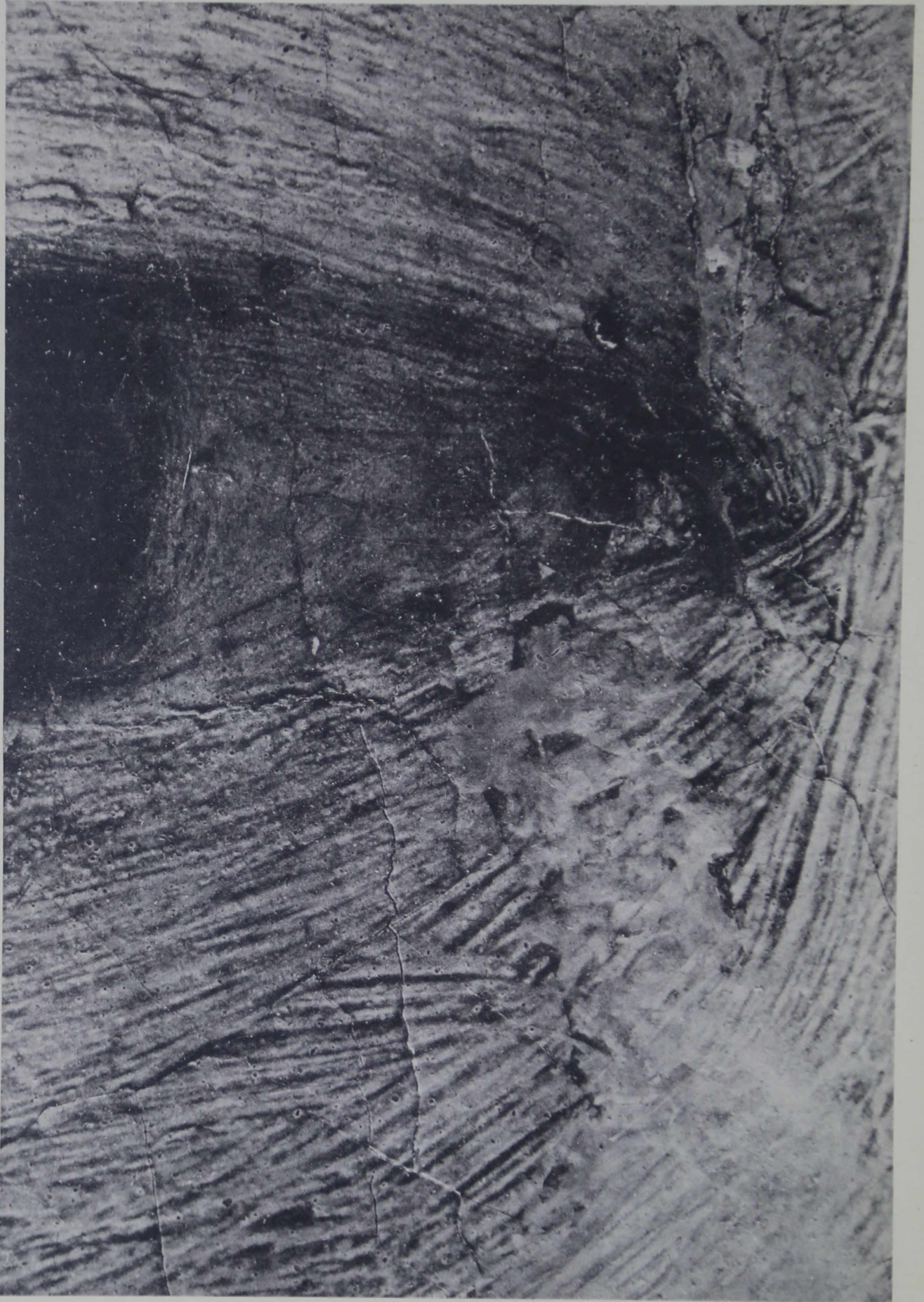


66



67





Цена 10 рублей.

1973 Н.