

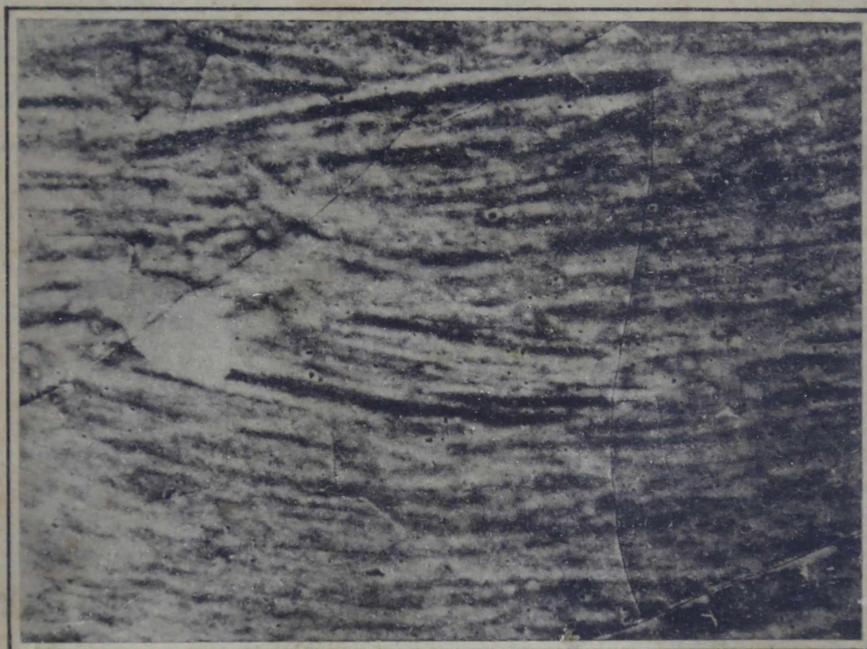
519.44(с) П(с-н)

Р-93

А. А. РЫБНИКОВ

ФАКТУРА

КЛАССИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ



ИЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

МОСКВА, 1927

Р-93

ИЗ КНИГ
С. И. Григорова

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.
Изм. № 1597

ПРОВЕРКА

+72

Печатается по постановлению Правления
Государственной Третьяковской Галереи

Директор Галереи

Академик А. Щусев

30

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 долгодетия 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-Бернсон: „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 объективной 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-Берсон, 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, которою в большинстве случаев заслан 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 самодовлеющей 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 обычные 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 теплокоричневых тонах, только кое-где, как бы просвечивая через помытый 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 снятии 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 существе 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 существу 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 происшедшим 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 сохраннейшими 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 светосилы 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.

Оперируя 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 особенностей 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 объективные непреложные признаки, если можно так выразиться, вечного 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 незаконные 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 позволяют 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 неосвещенный, 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, облекая 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.

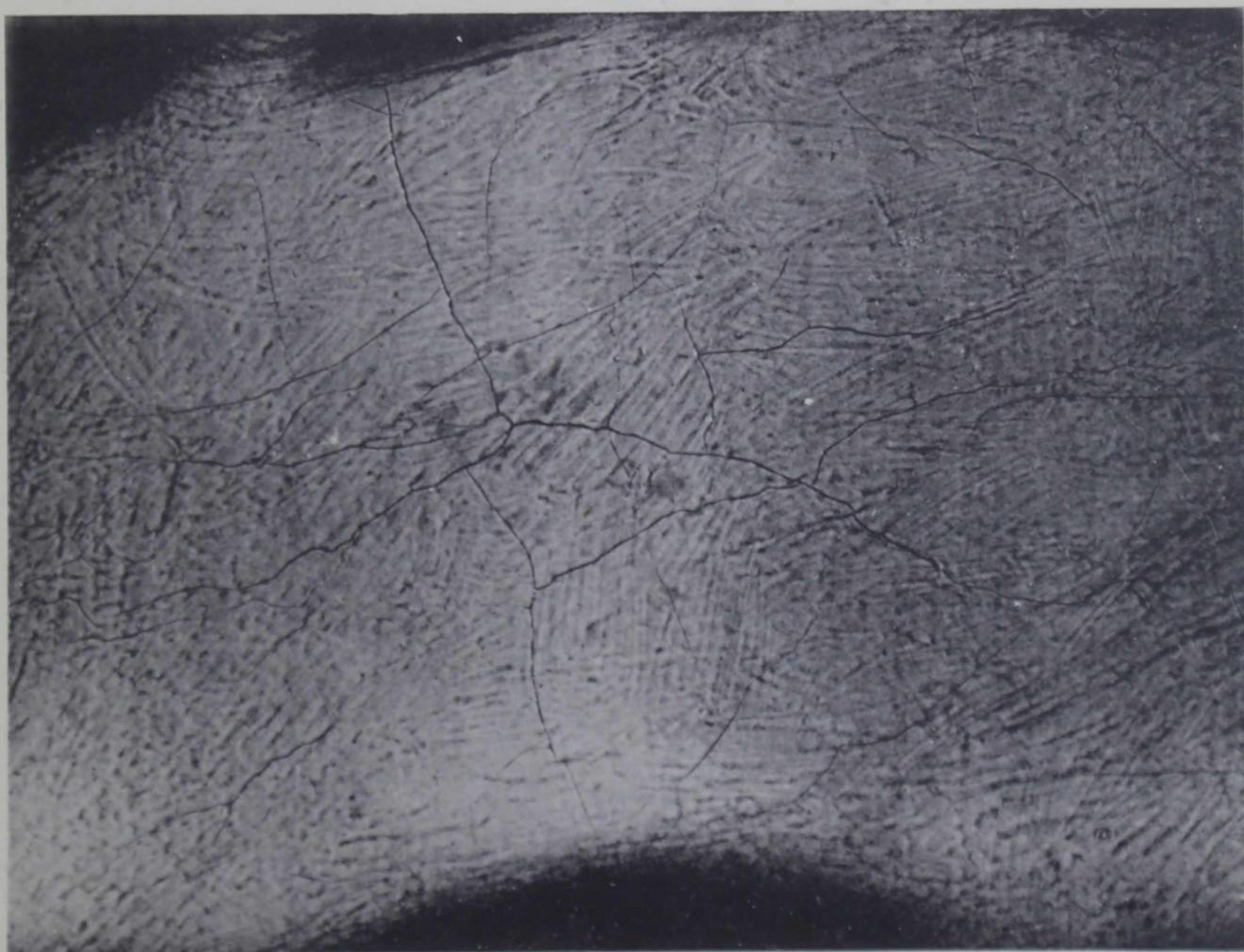
Il ne faut pas oublier que le perfectionnement définitive de sa structure s'accomplit dans la couche supérieure des couleurs et que la façon de peindre du maître est le moment le plus responsable qui définit et précise la structure de la facture du tableau.

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.

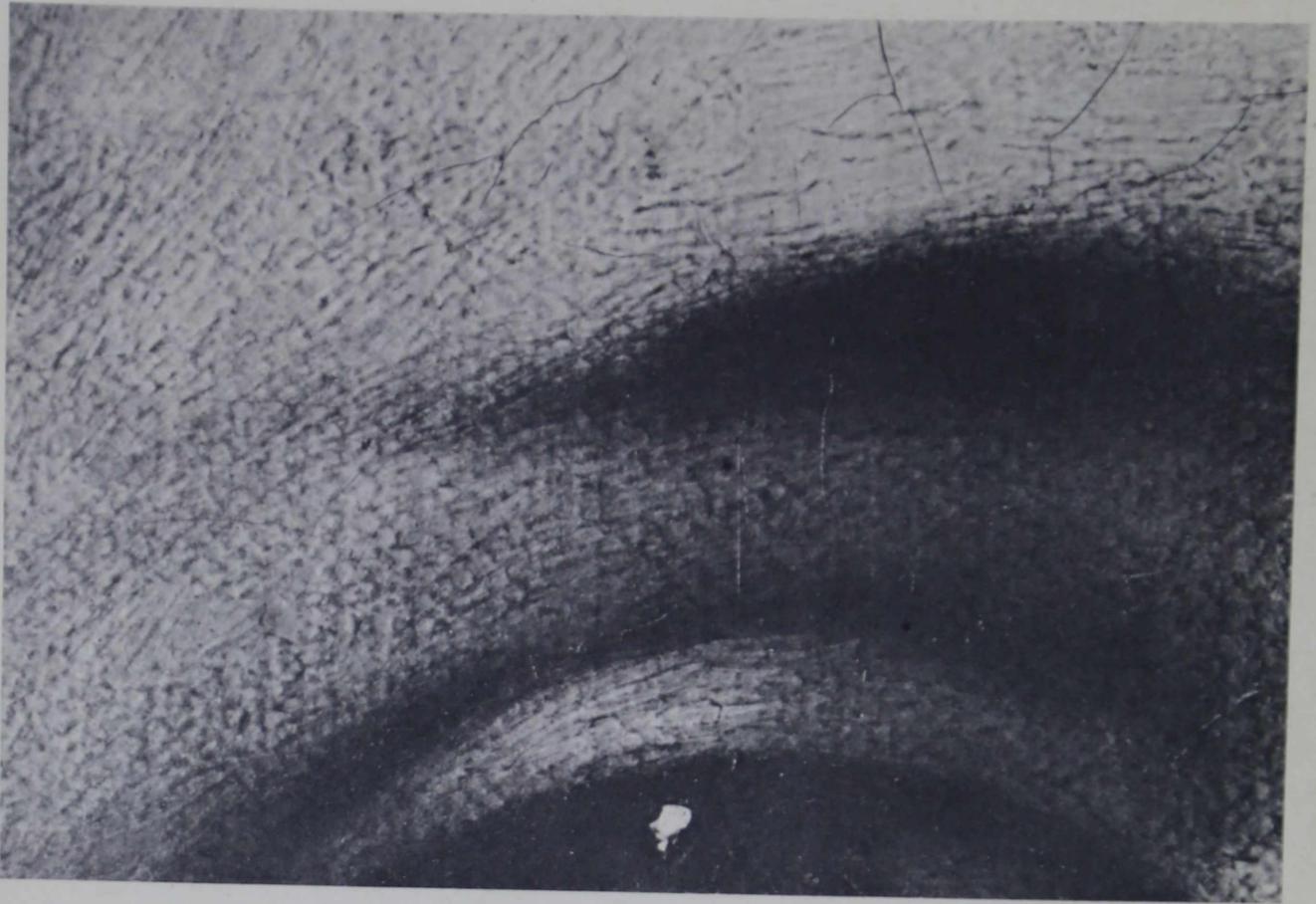
Que se passe-t-il dans la teinte au moment où le maître lui trouve une place et une structure définitive?



48



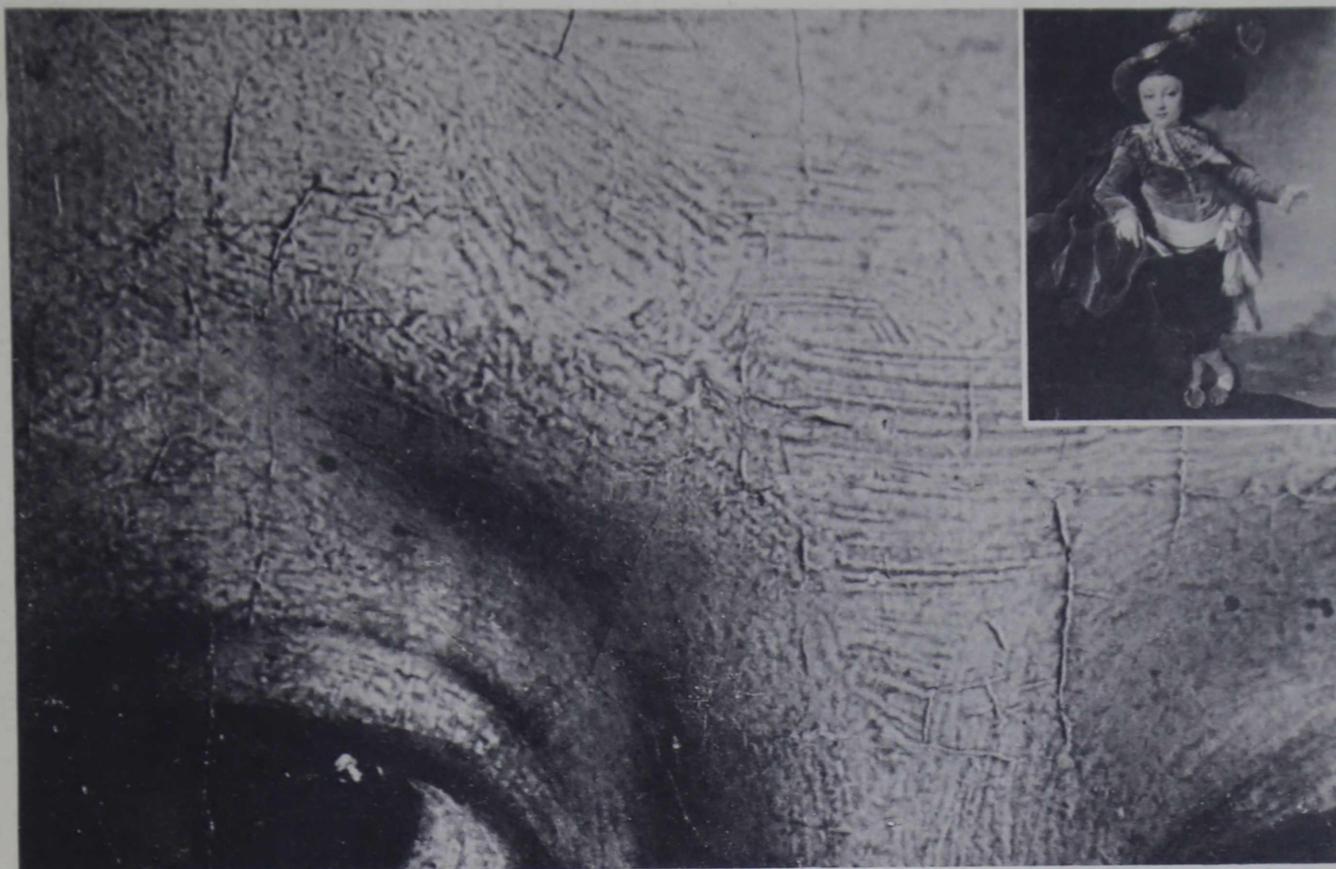
49



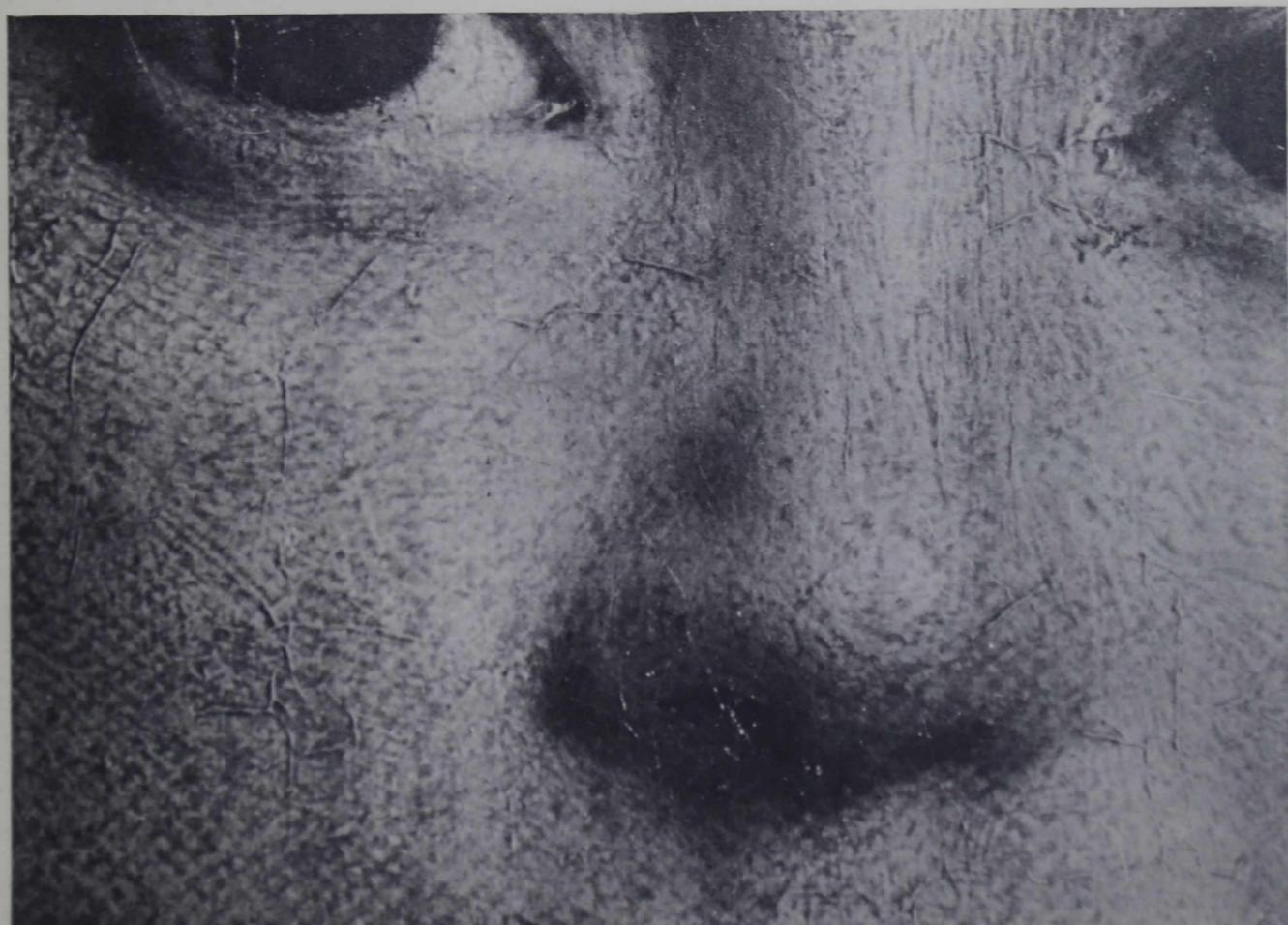
50



51



52

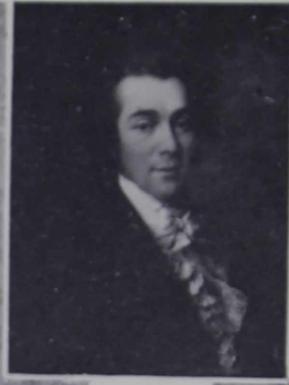


53

XXX



54



55

XXXI

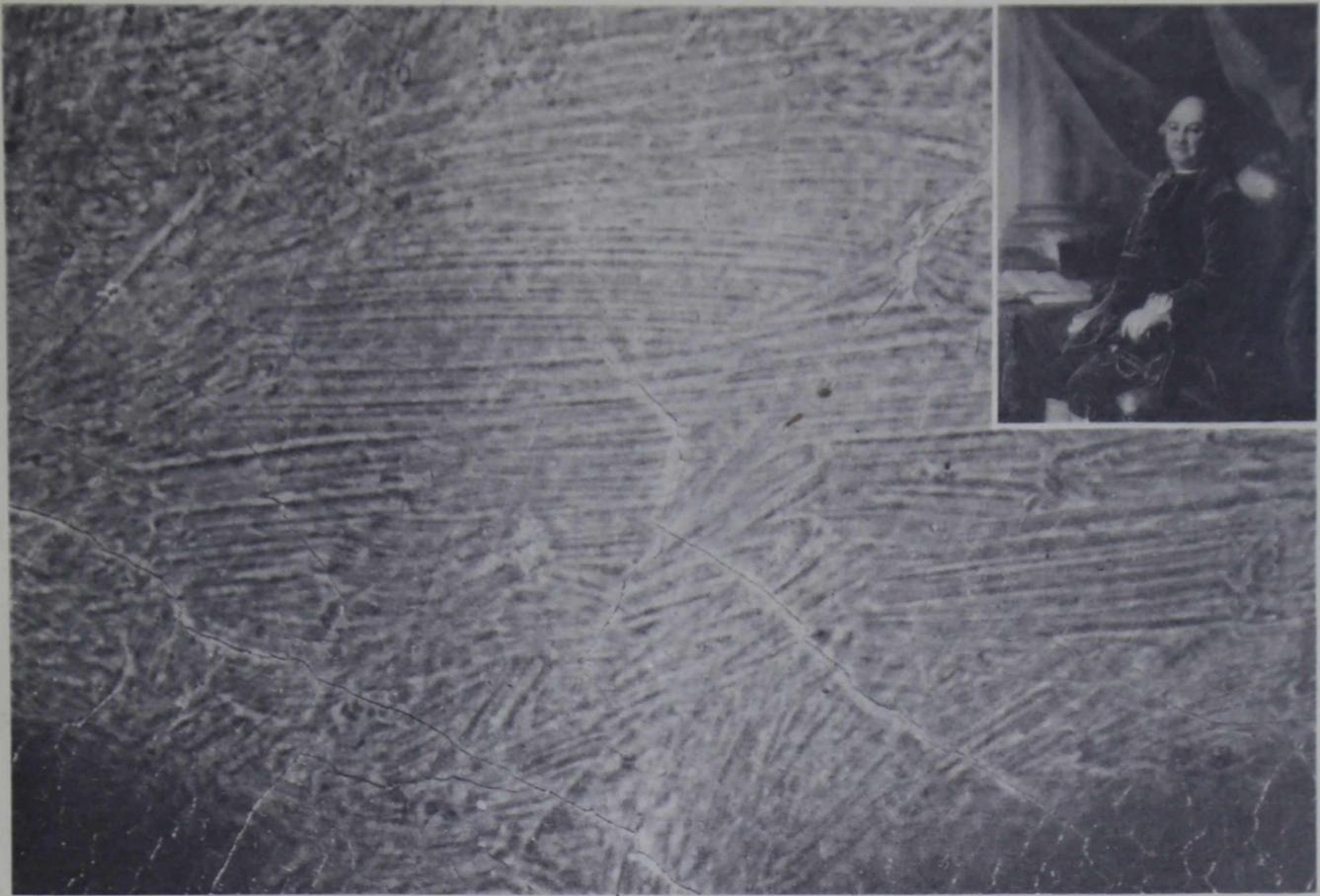


56



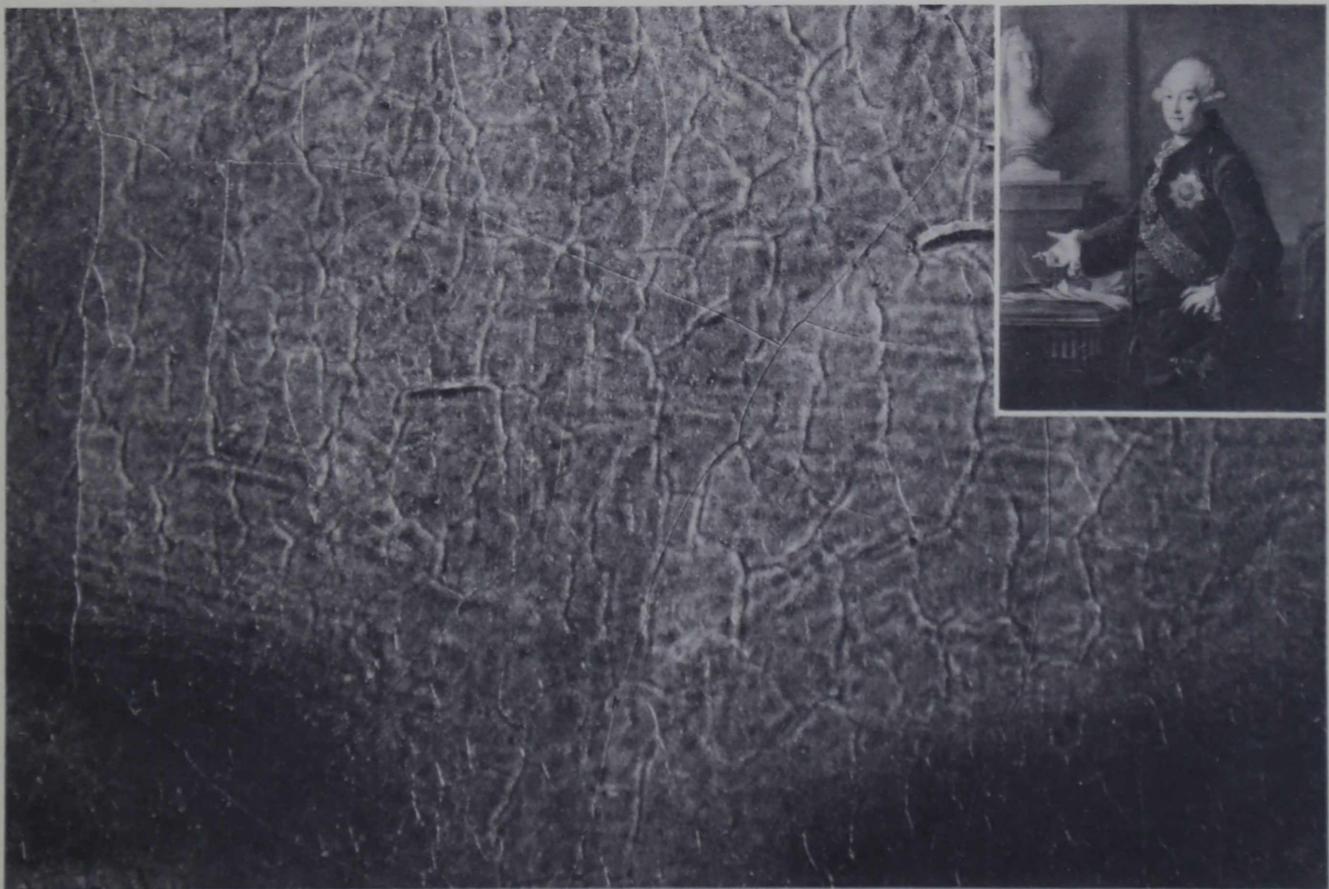
57

XXXII



58

XXXIII



59

XXXIV



60

XXXV



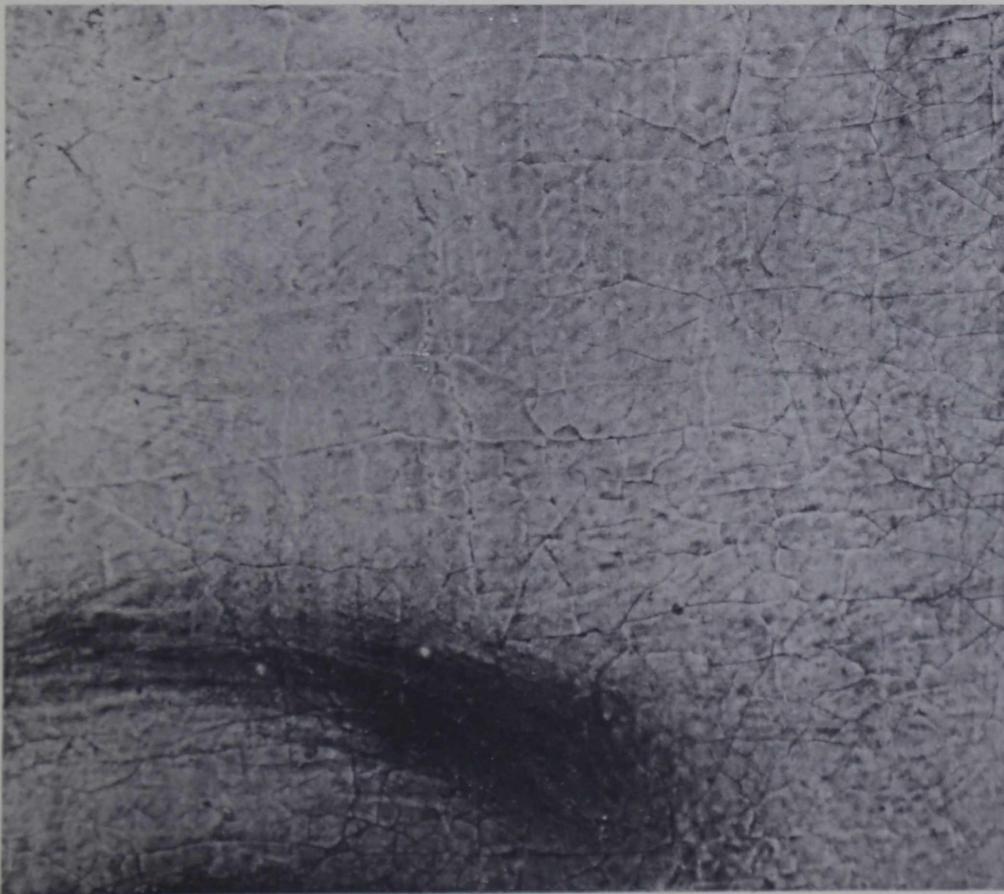
61

XXXVI



62

XXXVII



63



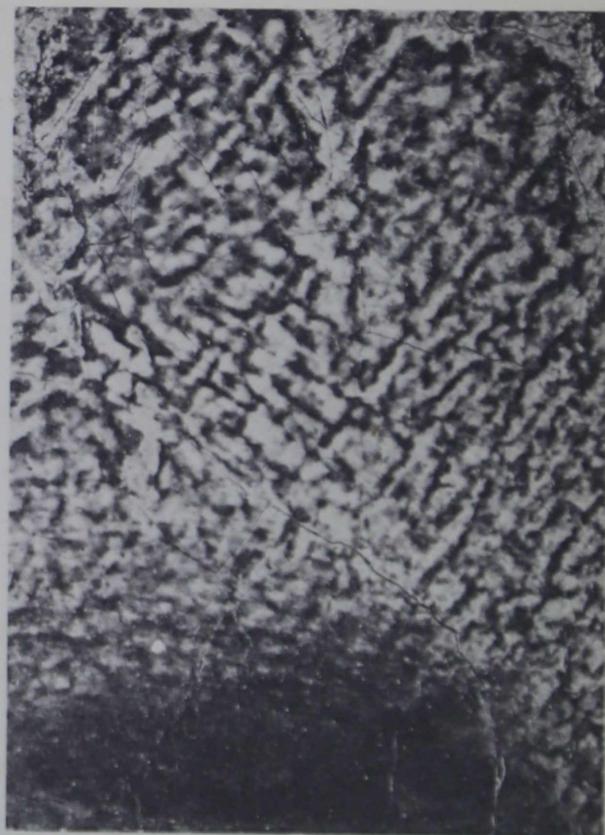
64



65

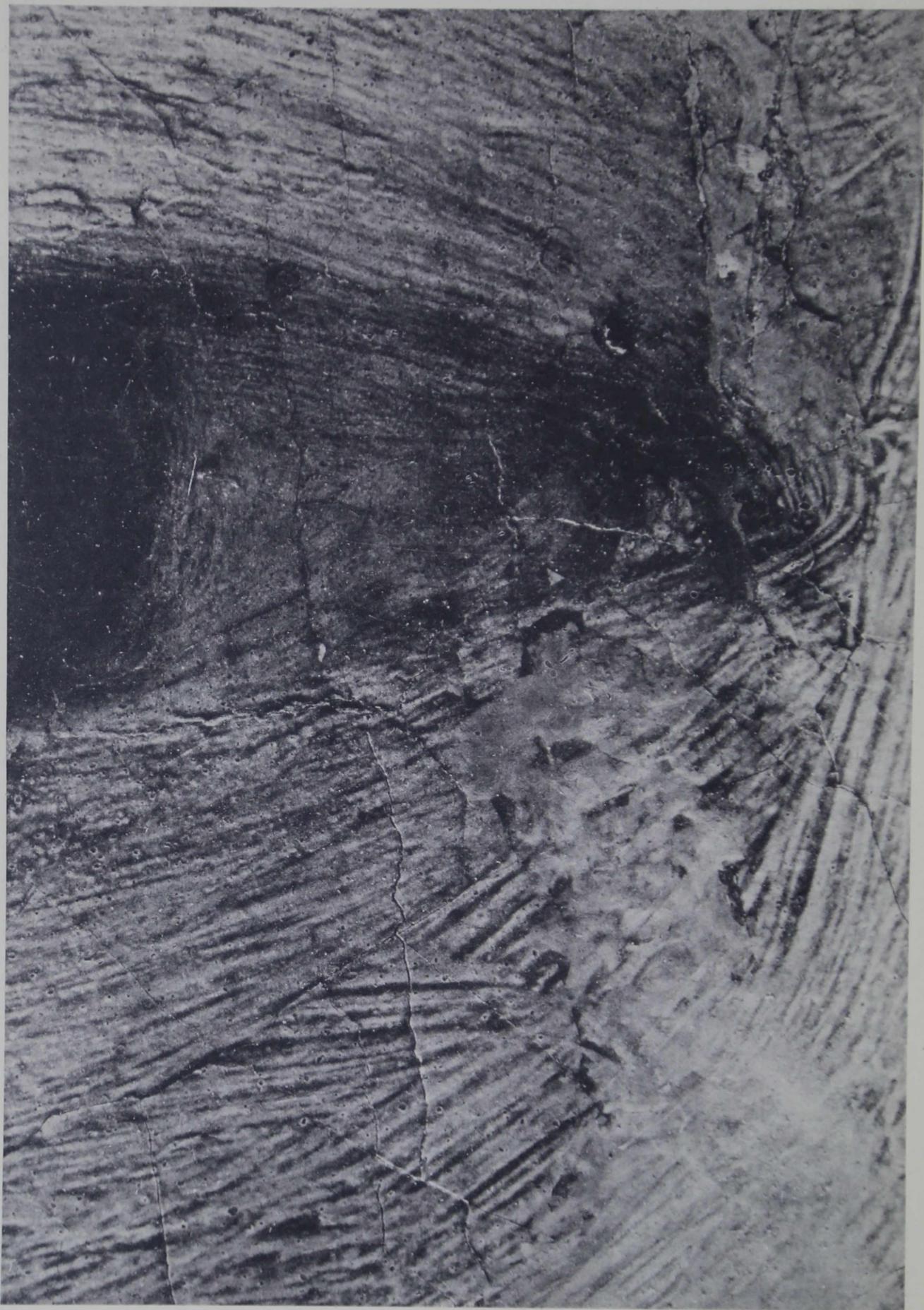


66



67





Цена 10 рублей.

1973 Н.