

Министерство образования Российской Федерации
Российский научно-исследовательский институт культурного и природного
наследия им. Д.С. Лихачёва

На правах рукописи

Ю4.200.4 08194 "

ЛЮБИМОВА ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА

**Проблема живописных характеристик русской пейзажной
живописи второй половины XIX в. Стилистические задачи и техника их
выполнения. (Исследование произведений из коллекции Кировского
областного художественного музея им. В.М. и А.М. Васнецовых).**

Специальность 17.00.04. – изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научные руководители –
доктор искусствоведения
профессор В.С. Манин,
доктор химических наук
профессор М.Г. Безруков



Москва 2004

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА ПЕРВАЯ	
1.1 Русский пейзаж XIX века в оценке художественной критики	11
1.2. Проблема художественных поисков в русской пейзажной живописи второй половины XIX века.....	13
1.3. Техника масляной живописи второй половины XIX века и художественные материалы, доступные русским живописцам.....	23
ГЛАВА ВТОРАЯ	
2.1. От классицизма до задач пленэра. Пространство видового пейзажа Ф.М. Матвеева, свет и воздух в картинах С.Ф.Щедрина и М..Н. Воробьёва.....	34
2.2. Взаимодействие света и цвета в пространстве в пейзажах И.К.Айвазовского и А.И. Куинджи.....	57
2.3. Проблема среды. Цвет в природе и цвет в картине. Опыты Ф.А. Васильева, И.И. Шишкина, И.И. Левитана.....	88
2.4. Светосила цвета и сила света в пейзажах К.А. Коровина.....	147
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Техника живописи русских пейзажистов XIX века. По материалам исследований произведений Кировского художественного музея.....	167
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	173
ПРИМЕЧАНИЯ	177
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	211
ПРИЛОЖЕНИЕ	

ВВЕДЕНИЕ

Русский пейзаж второй половины XIX века по своим живописным проблемам представляет достаточно интересный объект для изучения. В отечественном искусствознании существуют фундаментальные труды, в которых нашли отражение различные аспекты творчества выдающихся художников. Но, к сожалению, в этих трудах мало уделяется внимания технической стороне живописи, а, между тем, именно в технике живописи заложены основы творческого метода художника. Анализ построения структуры картины, оптические характеристики красочного слоя, технические приёмы нанесения красочного материала, химические составы красок во многом обогащают понимание особенностей живописного процесса создания произведения. Изучение живописи на основе комплекса методов (рентгенографии, микроскопии, химического анализа, ультрафиолетовых и инфракрасных излучений) позволяет, например, в элементах структуры картины (грунт, имприматура, подмалёвок, красочная фактура) выявить индивидуальные приёмы пластического построения формы, передачи пространства, световоздушной среды. И таким образом понять процессы, влияющие на формирование творческого метода художника

В предлагаемой работе мы обратились к исследованию пейзажа второй половины XIX века и выбрали такой аспект, который в нашем искусствознании менее всего изучен, а именно взаимосвязь стилистики и техники живописи.

Во второй половине XIX века русская пейзажная живопись достигла своего расцвета, сложившись в яркое самобытное явление. В этом огромную роль сыграли творческие достижения таких крупнейших пейзажистов как А.К. Саврасов, И.К. Айвазовский, Ф.А. Васильев, А.И. Куинджи, И.И. Шишкин, И.И. Левитан, А.М. Васнецов и К.А. Коровин. Утверждая идею

национального пейзажа, эти мастера новыми живописными средствами осваивали широкий спектр художественных задач.

В русском пейзаже этого времени решались проблемы световоздушной среды и ставились задачи пленэра. Наблюдая за состоянием атмосферы и изменениями природного цвета в зависимости от освещения, художники искали более точные тонально-цветовые отношения в пейзаже. Формировались и новые приёмы пейзажной композиции, которые позволяли выстроить пейзажное пространство не как кулисную декорацию с расчленением на планы, а как фрагмент живой природы.

Подчеркнём, что поиски новых методов передачи световоздушной среды в картине во многом были связаны с экспериментальной работой художников и учёных над выразительными возможностями цвета. Для этих целей необходимы были также красочные материалы, которые могли бы обладать достаточной стойкостью и не изменяли цвет под воздействием света и воздуха. С широким распространением техники *alla prima*, с решением новых живописных задач немаловажными были скорость высыхания краски, что зависело от качества сиккативов и связующих. Не менее актуальной была проблема сохранности живописи, которая ещё в первой половине XIX века страдала от сседания и жухлости красок. Надо сказать, что информация о химическом составе красочных материалов и их смесевых характеристиках публиковалась в справочных пособиях для художников и научных журналах по искусству XIX - начала XX веков, однако эта литература не исчерпывала того круга проблем, которые возникали в процессе работы над самой картиной, когда появлялась необходимость, например, передать прозрачность воды и воздуха или выразить предметный цвет в световоздушной среде. При этом художник должен был учитывать всевозможные оптические характеристики красок и их качественные свойства в фактуропостроении картины. Поэтому, только непосредственно исследуя структуру живописи, наполнители грунта и красочных слоёв, а также их оптическую взаимосвязь,

можно представить художественный метод одного мастера или живописцев целой школы.

Отсюда можно сделать вывод, что изучение национального художественного наследия, представленного в коллекциях отечественных музеев, требует всестороннего научного подхода. Отметим, что в крупных музеях России (Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский музей, Государственный Эрмитаж), где уже созданы лаборатории с необходимым оборудованием, постепенно начинает внедряться в музейную практику опыт комплексного изучения произведений, то есть, когда искусствоведческие изыскания подтверждаются или уточняются технологическими данными. Таким образом, в научный оборот постоянно вводится новая информация, из которой складывается представление о творческом методе того или иного мастера. Результаты подобных исследований регулярно публикуются в ежегодных сборниках «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы и исследования» (Государственная Третьяковская галерея. Магnum Арс). К сожалению, эти публикации отражают, в основном, частичные вопросы экспертизы, касающиеся выяснения вопросов об оригинальности или копийности живописного метода, датировки того или иного произведения, идентификации манеры мастера, уточнения оригинальной подписи. Очень редко появляются исследования, освещающие стилистические и технико-технологические аспекты творчества крупного мастера или целой живописной школы, направления, жанра¹.

Что касается региональных музеев, то подобные технико-технологические исследования коллекций провести чрезвычайно сложно из-за отсутствия, во-первых, профессиональных технологов и, во-вторых, нехватки специального оборудования. Тем не менее, в некоторых музеях (например, Екатеринбурга, Новосибирска, Саратова, Серпухова) уже применялись в исследовании произведений физико-оптические и физико-химические методы (изучалась западноевропейская живопись).²

В Кировском художественном музее работа по исследованию живописи ведётся с 1995 года (сначала это была европейская, затем русская живопись XVIII - XIX в.в.).³ С 1999 г. в музее исследуется пейзаж. Работа ведётся при сотрудничестве со специалистами сектора научных основ экспертизы Института наследия им. Д.С. Лихачёва, ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря.

Комплексные исследования проводились на основе целой группы научно-технических методов: микроскопическое исследование послойной структуры, рентгенографирование, химический анализ тканой или бумажной основы, состава грунта и красочных слоёв, изготовление микрошлифов послойной структуры для изучения стратиграфии живописи, макро и микрофотофиксация структуры и фактуры живописи, исследование живописи в различных областях спектра (ультрафиолетовых лучах и инфракрасных).

Объектом наших исследований стала коллекция русской пейзажной живописи второй половины XIX века из собрания Кировского художественного музея, которая включает произведения таких выдающихся мастеров, как И.К. Айвазовский, А.И. Куинджи, Ф.А. Васильев, И.И. Шишкин, И.И. Левитан, К.А. Коровин.⁴ На примере музейных работ можно проследить, как формировались живописные характеристики в пейзаже второй половины XIX в. Для более полного понимания этой проблемы мы привлекли для анализа произведения Ф.А. Матвеева, С.Ф. Щедрина, М.Н. Воробьёва.

Развивая в пейзаже идею света и цвета, их взаимодействие с пространством, каждый из художников сделал свои открытия при её воплощении. Так, мы отмечаем, что в сочинённом пейзаже Матвеева «Водопады в Тиволи близ Рима» свет и цвет подчиняются перспективному построению пространства. Рассеянный свет в целом приглушает цветовую палитру картины. Соединение видового пейзажа с натурными впечатлениями проявляется в картине Сильвестра Щедрина «Вид в окрестностях Неаполя». Художник передаёт дневной свет, под влиянием которого определяется холодноватая цветовая тональность живописи. В произведении Воробьёва

«Восход солнца над Невой», при сохранении некоторых элементов видового пейзажа, отражено изменение цвета в природе в зависимости от освещения восходящего солнца. В пейзаже Айвазовского «Корабли на бушующем море» автор передал проходящий через влажный воздух свет.

Следующий шаг в развитии идеи взаимосвязи света и цвета в атмосфере был сделан Куинджи, что можно наблюдать в его музейных этюдах. В картине Васильева «Рассвет» (1873) состояние затуманенной атмосферы участвует в построении пространства. Этюды Шишкина из коллекции музея позволяют рассмотреть проблему взаимодействия рассеянного света и природного цвета в пейзаже. В произведениях Левитана новаторство художника можно увидеть в передаче изменения цветовой тональности пространственной среды. А в музейных работах Коровина полнокровно воплощается идея взаимодействия света и цвета в пространстве, когда изменение цвета связано с экспрессией света.

Как видим, картины музейного собрания в достаточной мере показывают, какой большой интерес проявляли художники к проблеме освещения в природе. Мы можем констатировать, что музейная коллекция позволяет рассмотреть творческий опыт русских пейзажистов как основу формирования русской пейзажной живописи второй половины XIX века.

Для определения особенностей творческого метода русских пейзажистов мы использовали не только приёмы стилистического анализа, но и комплекс физико-оптических и физико-химических методов. Это помогло нам получить новую информацию об основах и грунтах, узнать специфику подготовительных стадий живописи, в том числе имприматуры, подмалёвка и прочих элементов послойной структуры картины. Как известно, элементы структуры являются немаловажным компонентом живописных поисков. Например, выбор зернистости холста даёт возможность работать художнику либо «гладко», либо «корпусно». А выбор белого грунта, серой или цветной имприматуры позволяет добиться оптических эффектов живописи. Использование тех или иных компонентов (например, свинцовых или

цинковых белил, зелёных, красных, синих кроющих и полукроющих красок) создают разные цветовые модуляции в живописи. В анализе каждой картины из собрания музея применялся один и тот же принцип изучения её послойной структуры, начиная с основы и кончая покровными лаками.

Отметим основные этапы исследования послойной структуры картины.

Основа. В тканой основе (холст) определялись технические параметры полотна (тип переплетения, степень зернистости, плотность нитей основы и утка на кв. см.), отмечались его сохранность и наличие авторских кромок, дублировочного холста.

В исследовании основы из бумаги и картона определялся их качественный состав.

Грунт. Давались цветовые характеристики и определялся состав грунта (наполнители и иногда связующего), а также его роль в тонально-цветовом построении живописи.

Имприматура. Выявлялись цвет и состав имприматуры, её технологические и эстетические функции.

Подмалёвок. Устанавливались его цветовые характеристики и роль в живописном процессе построения картины.

Завершающие красочные слои. Исследовался состав красок (пигменты, связующее), оптические характеристики красок (кроющие, полукроющие, лессировочные).

Фактура красочного слоя. Изучался характер и специфика мазка, его конфигурация и способ его нанесения.

Покровные лаки. Уточнялись тонально-цветовые характеристики

Выяснялись также сохранность элементов структуры и дефекты предшествующих реставраций.

Результаты исследований послойной структуры, рецептура художественных материалов и стилистический анализ художественных аспектов музейных произведений поможет представить, с одной стороны, технологическую картину живописи второй половины XIX века, а с другой –

понять, какими техническими средствами воплощалась та или иная живописная задача мастера.

Работу свою мы начинаем с обзора литературы историков искусства и технологов. Мы попытались систематизировать информацию по технике живописи и художественным материалам, найденную нами в немногочисленных литературных источниках XIX и XX в.в.

Далее мы рассматриваем достижения русских пейзажистов XIX в., анализируя особенности живописного метода каждого из художников, например, Айвазовского и Куинджи, Васильева, Шишкина, Левитана и Коровина.

В заключительной главе мы обобщаем полученные нами результаты исследований по технике и технологии живописи картин музейного собрания. В приложение мы включаем таблицы, каталог исследуемых произведений и иллюстрации.

Таким образом, наша работа содержит технико-технологическую информацию о живописи выдающихся русских пейзажистов, которая может послужить, в какой-то степени, в качестве эталона для исследования произведений того или иного художника. Например, оригинальный приём применения цветных имприматур использовал Куинджи, также применение имприматуры для решения живописных задач мы обнаружили в картине Васильева. Этюды Левитана дали интересную, не известную ранее, информацию о химическом составе бумажной основы. Наши исследования картин Коровина подтвердили факт применения грунтов собственного приготовления.

Весь этот аспект технологических данных важен для специалистов, занимающихся изучением творческого метода художников и экспертизой произведений. Материалы наших исследований послужат стимулом для искусствоведов других региональных музеев. Наш опыт в разработке методов изучения произведения может быть использован в дальнейшей работе при подготовке научного каталога музейного собрания.

Автор считает своим долгом выразить особую благодарность научному консультанту по методологии исследования структуры картин Т.В. Максимовой, принимавшей непосредственное участие в обсуждении работы. Мы благодарим за помощь в работе доктора химических наук профессора М.Г. Безрукова, рентгенолога Т.С. Никитину за рентгенографирование исследуемых произведений, химика М.И. Филимонову, Д.С. Захарьина за сканирование рентгенограмм (НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва), А.Я. Мазину за химический анализ тканой и бумажной основы произведений, В.И. Барсукову за изготовление микрошлифов послойной структуры картин, Е.А. Хайбуллину за химический анализ грунтов и красочных слоёв (ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря), а также доктора искусствоведения профессора В.С. Манина.

1.1. Русский пейзаж XIX века в оценке художественной критики

К исследованию русского пейзажа обращались многие историки искусства и художественные критики. Но в предлагаемом нами обзоре литературы мы выделили те характеристики живописных проблем, которые связаны с темой нашей работы.

Фундаментальные исследования русской пейзажной живописи начались только в XX веке. Здесь необходимо назвать таких крупнейших специалистов отечественного искусствознания, как Н.Н. Коваленскую и А.А. Фёдорова – Давыдова. Научные интересы Н.Н. Коваленской¹ были связаны с русской живописью XVIII – первой половины XIX в.в. В теме пейзажа ей принадлежат интересные замечания о творчестве русских мастеров, их живописных поисках в области света и цвета

Выдающимся исследователем русской пейзажной живописи был А.А. Фёдоров-Давыдов. Начиная с 1929 года, регулярно появлялись его публикации о пейзаже и пейзажистах как в журналах, сборниках, так и отдельных монографических изданиях. Итогом его исследований стали труды по русскому пейзажу XVIII – начала XX в.в.,² в которых Фёдоров-Давыдов рассматривает весь путь развития этого жанра с момента зарождения его в России. Учёный выявляет одно из главных направлений живописных поисков художников, связанных с расширением приёмов передачи световоздушной среды, взаимодействия света, цвета и пространства, что определяло специфику пейзажного жанра в русском искусстве.

Значительный вклад в исследование творчества русских пейзажистов был сделан Ф.С. Мальцевой. Ей принадлежат труды - «Пейзажная живопись второй половины XIX века», «Мастера русского реалистического пейзажа», «И.И. Левитан и пейзажная живопись 1890-х годов».³ Отдельные её работы

посвящены творчеству Ф.А. Васильева, А.К. Саврасова, И.И. Шишкина. Автор в своих исследованиях, излагая некоторые замечания о поисках живописцами приёмов передачи освещения, цветовых отношений, прозрачности воздуха, мягкости теней, делает вывод, что художников интересовали в пейзаже проблемы пленэра.

Пленэру в русской живописи посвящено специальное исследование О.А. Лясковской «Пленер в русской живописи XIX века».⁴ Автор прослеживает развитие пленэра на анализе творчества художников в сравнении с европейскими мастерами. Она обращается к теоретическому осмыслению проблем цвета, тона, рефлекса в живописи, привлекая историографию по этим вопросам – работы Л.-Б. Альберти, Леонардо да Винчи, Э. Делакруа, Ф.Ф. Петрушевского, Н.П. Крымова и других. Лясковская отмечает, что художники, обратившись к живописи на пленэре, учитывали все изменения оттенков природного цвета в различное время дня в полном единстве с теми изменениями, которые происходят под воздействием световоздушной среды.

Идею пленэра рассматривает В.П.Лапшин в своей работе «Союз русских художников».⁵ Он обобщает достижения в живописи представителей этого объединения, анализирует тематические и пленэрно - импрессионистические искания пейзажистов, их наблюдения за освещением, цветовыми изменениями в природе. Автор отмечает в картинах художников взаимодействие света и цвета, обогащённых рефлексами. Он пишет, что в их пейзажах «предметы взаимосвязаны световым потоком, форма теряла свою определённую, она как бы окутана светом, смягчающим границы и объединяющим все краски на холсте».⁶

Отметим ещё ряд исследователей - М.П. Неведомского, В.М. Зименко, О.П. Воронову, И.И. Пикулева, А.Н. Савинова, Н.С. Барсамова, Т.М. Коваленскую, Н.Н. Новоуспенского, Ю.Ф. Дюженко, Р.И. Власову, А.П. Гусарову, М.Ф. Киселёва, которые в монографических исследованиях о русских пейзажистах второй половины XIX века в разной степени полноты рассматривали живописные задачи художников в области построения

пространства, передачи световоздушной среды, решения проблемы света и цвета.

Крупнейшим исследователем русского пейзажа второй половины XIX - XX в.в. мы назовём В.С. Манина. Им написано немало трудов, как монографических, так и по истории развития пейзажа в России. Учёный выявляет такую важную проблему в пейзаже, как взаимодействие света и цвета в пространственной среде. Анализируя пейзаж второй половины XIX века в своём труде «Русский пейзаж»,⁷ Манин приходит к следующим обобщениям: в пейзаже 1870-х годов у художников проявился интерес к проблеме цвета, цветовая гамма в их картинах приближалась к натуре. Автор рассматривает пленэрные задачи в русском искусстве и отмечает, что для пленэристов важно было освоить систему цветовых рефлексов.

Итак, согласно литературным источникам, которые мы рассмотрели с точки зрения развития идеи света, цвета и пространства в русском пейзаже, можно сделать некоторые выводы. По мнению исследователей, специфику развития пейзажа всего XIX века определяла одна из главных живописных проблем - проблема передачи световоздушной среды. В связи с решением этой проблемы поиски русских пейзажистов были направлены на усовершенствование различных приёмов, выявляющих возможности цветотональных отношений.

1.2. Проблема художественных поисков в русской пейзажной живописи второй половины XIX века

Начиная с двадцатых годов XIX века, художники обращаются к изучению сложных состояний природы при различных условиях освещения и связанных с ними световых и цветовых отношений. С середины века в творчестве ряда пейзажистов намечаются тенденции к расширению живописных и технических приёмов в передаче световоздушной среды. Вспомним, что для мастеров русского пейзажа второй половины XIX века

немаловажным было знакомство с творчеством швейцарских и немецких, прежде всего, мюнхенских и дюссельдорфских, художников, а также французских живописцев, особенно представителей барбизонской школы. Их произведения русские художники видели во время путешествия за границу – Германию, Швейцарию, Францию, Италию. Так, например, в Швейцарии, Германии и во Франции были А.К. Саврасов, И.И. Шишкин, Л.Л. Каменев,⁸ Е.Э. Дюккер.⁹ За границей долгое время жил А.П. Боголюбов. В его парижской мастерской собирались И.Е. Репин, В.Д. Поленов, М.М. Антокольский, В.В. Верещагин, И.Н. Крамской и другие художники. Боголюбов интересовался живописцами современных ему западноевропейских школ, многих знал лично, собирал их картины. В Германии он работал в мастерской Андриеса Ахенбаха¹⁰, в Париже был знаком с Энгром, Деларошем, Коро, Тройоном, Добиньи. В коллекции Боголюбова преобладали произведения мастеров дюссельдорфской и барбизонской школ.

Для формирования русских живописцев большое значение имели частные собрания России. Важное событие произошло в 1860 году, когда в Академию художеств была передана коллекция Н.А. Кушелева–Безбородко и впоследствии «открыта для публичного обозрения». В этой коллекции достаточно полно были представлены пейзажи немецких и французских мастеров: братьев Ахенбахов, Гильденбрандта, Калама, Бонера, Диаза, Добиньи, Изабэ, Коро, Милле, Т. Руссо, Тройона и других. Большинство из этих имён приводит А.А. Фёдоров – Давыдов, ссылаясь на каталог 1868 года «Выставка картин и редких произведений художников, принадлежащих членам императорского дома и частным лицам Петербурга».¹¹ Таким образом, русские художники имели широкие возможности ознакомиться с достижениями своих современников. Картины французских, немецких и других пейзажистов привлекали не только мотивами национальной природы, но атмосферой и эффектами освещения. Так, в пейзажах немецких художников Освальда и Андриеса Ахенбахов русских живописцев больше

всего интересовало умение объединить в картине общим рефлексом разные цветовые пятна. А произведения французских художников удивляли мастерством в организации тонального колорита. Не исключалось из сферы внимания русских пейзажистов и творчество такого большого мастера пейзажной живописи как Камилл Коро (1795 – 1875), в картинах которого наблюдались попытки овладеть искусством пленэра. Свет и воздух были неотъемлемыми элементами его пейзажей. Кроме того, художник, изучая цветовое многообразие мира, разрабатывал новые цветовые отношения, связанные с понятием валёров.

Русские художники также вели поиски в области тональной живописи, в которой значительное внимание уделялось развитию тональных модуляций одного цветового тона. В их творчестве усложняются задачи, связанные с интенсификацией цвета в зависимости от освещения. Нельзя не отметить и достижения пейзажистов в последней четверти XIX века, обогатившие красочную палитру русского пейзажа приёмами валёрной живописи. В это же время художники обращались и к методам импрессионистического письма, открывая для пейзажа новые колористические возможности. Но основной идеей поисков, несмотря на творческую индивидуальность авторов, являлась передача средствами живописи отношений света и цвета в природе. Именно световые и цветовые взаимодействия в колорите картин стали основным приёмом художественного мышления мастеров пейзажа, что выразилось, прежде всего, в свежести красочной палитры и ясности цветных полутонов.

Все эти тенденции в развитии пейзажа были обусловлены художественным и научным осмыслением законов световоздушной среды в природе многими поколениями живописцев и технологов.

Те художники, которые главным объектом своего творчества выбирали многообразие явлений природы, как правило, отталкивались от натуральных наблюдений. В первую очередь, они изучали методы передачи в картине пространства, световоздушной среды и её взаимодействия с природным цветом.

Использование линейно-масштабной перспективы позволяло живописцу выстраивать пространство в пейзаже посредством расположения и сопоставления предметов, ближних и дальних планов. Но, чтобы передать различные состояния атмосферы (раннего, ясного утра или пасмурного дня), важно было наполнить это пространство светом и воздухом, без чего не могло быть пейзажной картины. Французский художник Эжен Делакруа (1798 – 1863) замечает, что «в пейзаже между вещами существует своеобразная связь, созданная окутывающей их атмосферой и разнообразными отражениями света, которые вовлекают предмет в некую общую гармонию»,¹² - это зависит от освещения среды.

Если обратиться к самой природе, то мы можем назвать несколько источников света: солнце и луна – непосредственные его излучатели, небо, вода и снег – его отражатели. В живой природе все эти источники взаимосвязаны между собой и с тем предметным миром (деревья, горы, поля и луга и т.д.), который художник изображает в своей картине. Так, известный английский пейзажист Джон Констебль (1776 – 1837) придавал большое значение небу, как источнику освещения: «Небо – это источник света в природе и влияет на всё, даже наши обычные наблюдения погоды каждый день и то всецело подсказываются им».¹³

Действительно, в условиях природы излучаемый свет от неба, например, голубого, пронизывает воздух, состоящий из водяных частиц, окрашивает их в бледно-голубоватый тон, что определяет прозрачность воздушной среды и её тональность. Поэтому, чем плотнее воздух в дальних планах пространства, тем он синее. Ближе к первому плану воздух более прозрачный и менее окрашенный. Здесь речь идёт об общем рефлексе в природе, идущем от неба. Предметы, находящиеся в этой среде (вдали или вблизи) принимают на себя окраску этого общего рефлекса. Так, например, деревья на первом плане кажутся более светлыми, зелёными, а вдали тёмными, зеленовато-изумрудными. Это проявления воздушной и цветовой перспективы, Отсюда в пространстве наблюдаются цветовые и тональные планы. Интересные

наблюдения в этом отношении были сделаны французским философом Дени Дидро (1713-1784). Он писал, что «ближайшие предметы сохраняют всю яркость и разнообразие своих красок, освобождаясь от тех тонов, в которые окрашивают их воздух и небеса, удалите от себя предмет и очертания стираются и тают, а краски смешиваются: расстояние, причина этой монотонности, сделало предмет бесцветным, серым, серовато-белым и более или менее освещённым, в зависимости от положения источника света и яркости солнечных лучей».¹⁴

Следует также иметь в виду, что свет, проходя через полупрозрачную, «мутную» среду, рассеивается и попадает на предметы. Предметы при этом отражают цвет и, в свою очередь, на их поверхности появляются цветные рефлексы от других предметов. Через рефлексы происходит взаимосвязь предметов в пространстве. Необходимо обратить внимание на то, что в световоздушной среде освещение вызывает действие закона отношений между цветом предмета и освещением, что зависит от характера света - рассеянного голубого, ярко-жёлтого солнечного, розоватого вечернего. Освещение утемняет или высветляет цвет, или заставляет его светиться, гореть. Например, при вечернем освещении, красном от заходящего солнца, зелень приобретает коричневатую тональность, а тёплые оранжевые и жёлтые цвета становятся ярче, тени получают голубоватый оттенок.

Таким образом, наблюдая природу, художник замечает, что цвет предмета в световоздушной среде изменяется от нескольких факторов: от характера освещения в целом, от рефлекса неба и расстояния, от цвета соседних предметов, а также изменение цвета происходит в пограничных зонах от освещённых к затенённым участкам. Так возникает пространственно-цветовая гармония в природе, что особенно интересовало русских пейзажистов.

Отношения света и цвета определяют колорит в пленэрном пейзаже. Под этими отношениями подразумевается взаимодействие хроматической гаммы тонов (по цвету) и ахроматической (по светлоте и темноте), имеется в виду

широкая шкала тонов, полутонов, бликов, рефлексов. Колористическая организация картины – это есть определённая цветовая тональность в живописи, в рамках которой художник использует разные цветовые системы. Например, контрасты дополнительных (противоположных) цветов, которые, располагаясь рядом, в живописи вызывают большее цветовое напряжение друг друга. Цветовое напряжение может быть вызвано и сопоставлением насыщенных и малонасыщенных или ахроматических цветовых тонов, а также сопоставлением цветовых тонов по светлоте и тяжести. Контрасты холодных и тёплых тонов связаны с трактовкой пространства и с цветовой перспективой. На контрастных взаимоотношениях тёплых и холодных тонов строятся теневые и освещённые места: если свет - тёплый, то тень - холодная, и наоборот. Все эти взаимодействия цвета основаны на законах оптического (пространственного) смешения, как одном из средств цветового построения пространства. При этом художники добиваются, по выражению Н.Н. Волкова, «оживления цвета»: «краска становится цветом, только если она достаточно звучна по отношению к соседнему цвету».¹⁵ Так, Делакруа применял неполное смешение красок на палитре, к этому же прибегал Левитан, в результате оба добивались наиболее выразительного пространственного взаимодействия цветовых тонов в картине.

Большое значение для живописцев в этом отношении имели труды учёных, занимавшихся исследованием проблемы тонально-цветовых отношений в пространстве природы и картины. Прежде всего, следует отметить работы профессора Императорского Петербургского университета физика Ф.Ф. Петрушевского и его публичные лекции, которые он читал в Императорской Академии художеств. В работе Петрушевского «Краски и живопись. Пособие для художников и техников» излагаются наблюдения самого учёного за освещением и цветом, их взаимодействием.

Петрушевский доказывает, что ни один предмет в глазах художника не имеет постоянного цвета. Например, если тёплые цвета осветить лучами холодных цветов, то первые темнеют, приближаясь в некоторых случаях к

чёрному цвету. Петрушевский анализирует изменчивость цвета неба и облаков при различных условиях освещения: «Они могут представлять обширные гаммы во всех тонах от белого через серый до чёрного, от светло-голубого и слабо-красного до тёмно-синего или тёмно-пурпурового и т.п. Всё это разнообразие производится ими отражением света от воздуха и воды, из которой состоят облака, или прохождением солнечных лучей сквозь них».¹⁶

Интересны наблюдения автора за изменение цвета воды озера, реки и морей. Он приводит примеры: «Мутная вода может казаться при сквозном освещении бурой, почти красной. По отражению всякая вода может быть синевой, но степень синевы зависит не только от чистоты и синевы неба, а в некоторой степени и от цвета самой воды.».¹⁷

Петрушевский рассматривает солнце как источник освещения в разных его положениях, что художник всегда должен учитывать, работая над картиной на открытом воздухе. Он пишет: «Если солнце близко к горизонту, то всё же его лучи падают на земное пространство с некоторой высоты; если оно опустилось к горизонту и даже частью скрылось под ним, то видимая часть солнечного диска посылает лучи только горизонтально, но не снизу вверх. Солнце, находясь между облаками, освещает верхние края одних и нижние – других; и в этом случае нас обманывает перспектива». И далее учёный поясняет: «Верхние облака обращены светлыми краями, как будто книзу, а в действительности они только более удалены от нас и будучи обращены к солнцу, освещаются им насквозь. Облака, находящиеся в стороне противоположной солнцу, всегда освещены, как будто с верхнего края, а в действительности спереди. Более удалённые от зрителя и от солнца части этих облаков кажутся перспективно ниже».¹⁸

Важны также выводы Петрушевского о цветовых контрастах. Он отмечает, что в хорошо написанной картине всегда найдутся действия контраста, умышленно вызванные художником, «тона во многих частях картины принадлежат не собственно краскам, а действиям контраста соседних тонов».¹⁹ Автор разбирает и такие вопросы, как светотень в природе и

живописи, очертания предметов в природе и живописи. Он пишет: «Если контур в природе кажется слабым и воздушным, то в живописи на пределе между двумя разными точками накладываются полутоны, смягчающие переход от одного тона к другому».²⁰

В конце XIX века вышла книга французского художника Ж.Г. Вибера (1840 – 1904) «Живопись и её средства». Автор, рассматривая проблему света и цвета, обращает внимание живописцев на изменение цвета под влиянием освещения, но при этом, как замечает Вибер, художнику необходимо «учитывать, что освещение бывает различно окрашено, смотря по времени году, климату и часу дня».²¹

Вибер приводит важную для живописцев информацию: «Небо окрашено в голубой цвет потому, что земная атмосфера, не пропускающая света из бесконечного, тёмного пространства, отражает только солнечный свет. Но когда солнце опускается к горизонту, атмосфера, передавая его просвечивающие лучи, перестаёт быть голубой. По мере приближения солнца к закату его лучи, проходя через слои поднимающихся от земли испарений, становятся всё более и более оранжевыми, в зависимости от возрастающей густоты тумана. И, наконец, при наступлении ночи, когда меркнет свет, оранжевый цвет заката, согласно известному нам закону, сменяется малиновым, являющимся последним оттенком заходящего солнца, предшествующим мраку».²² Эти теоретические исследования, безусловно, помогали художникам более осознанно подходить к методам воплощения живописных задач в картине.

В 1914 г. вышла статья Б. Анрепа «Беседы о живописной технике»,²³ в которой автор рассуждает о том, что происходит с уменьшением света или увеличением расстояния. Он пишет: «Сначала теряется форма со всей определённой контуров, но остаются красочные многоцветные сочетания, затем исчезают и они, и остаются отношения светотени нейтрального цвета и эти дальше не разлагаются и остаются».²⁴

В статье также излагаются замечания, что верхние слои краски направлены на обогащение светового эффекта, они могут или слегка изменить цвет подмалёвка или в соединении с подмалёвком дать совсем новый цвет. Цвет зависит и от света, направленного на него. Синий и красный усиливаются при прохождении через них световых лучей, а жёлтый цвет от этого теряет силу звучания, но зато выигрывает при отражении лучей от него.

Отметим, что для художников немаловажное значение имела информация о технологических возможностях красочного материала (например, о кроющих и полукроющих красках, лессировках), позволяющих наносить краску разными приёмами – гладко или рельефно. Знание технологической стороны живописи помогало художнику более качественно формировать палитру красок, предотвращать возможную деструкцию живописи. В связи с этим большую роль играли труды учёных и самих живописцев, их опыты с красочными материалами.

В 1878 г. вышел перевод книги немецкого учёного Вильгельма фон Бецоляда «Учение о цветах по отношению к искусству и технике».²⁵ Автор, исследуя физику света, рассматривает его взаимодействие с масляными красками, выявляя их оптические свойства. Он пишет: «При масляных красках масло или смола служат связующим средством, которые обладают способностью отвердевать на воздухе, не изменяя существенно своих оптических свойств. Поэтому художник, работая масляными красками, всегда в состоянии во время работы вполне взвесить и судить о совокупности действия всех его цветов».²⁶ Учёный пишет об отражающей способности прозрачных и непрозрачных красок. Он замечает, что если лучи света, проникая через прозрачные краски, касаются белой поверхности (грунта), то «по всем направлениям, которые только находятся в стороне падающего света, отразятся окрашенные лучи и это окрашивание при многократном прохождении через цветной слой делается ещё интенсивнее».²⁷ Соответственно и цвет зазвучит «более ясно и совершенно». Говоря о корпусных красках (непрозрачных), Бецоляд пишет, что «свет, прошедший

через краску, имеет характеристический цвет краски», но не проникает через толстые слои и не приобретает той насыщенности, как при прозрачных красках. «На всех пограничных поверхностях частичек краски происходит разделение света на проходящий и отражённый, так что уже на незначительной глубине под поверхностью количества первого уже будет совсем мало. То же самое относится, понятно, и до света, идущего с нижней поверхности, от этого и происходит, что краски с такими свойствами, нанесённые толстым слоем, непрозрачны».²⁸

Вибер в своей книге «Живопись и её средства», также касается оптических свойств красок. Он, например, пишет, что «эффекты, получаемые наложением красок тем сильнее, чем прозрачнее употребляемые краски».²⁹ Белая краска, например, под прозрачным слоем действует как источник света, краска приобретает яркий тон. Далее автор приводит примеры наложения прозрачных красок на белое и чёрное, прозрачных красок друг на друга. Говоря о полупрозрачных красках, он замечает, что «тела, называемые полупрозрачными, соединяют в себе свойства прозрачности и непрозрачности, благодаря чему часть падающего света они пропускают, а часть отражают; та часть света, которую они пропускают, принимает окраску более оранжевую, а часть отражаемого света - более голубого цвета».³⁰ Рассматривая эффекты, получаемые при наложении прозрачных красок на непрозрачные, Вибер продолжает, что если непрозрачные краски накладывают тонкими слоями, краски становятся полупрозрачными (просвечивающими), «нанесённые поверх тёмного тона, они приближаются к голубому и становятся более холодными, нанесённые поверх светлого тона, - приближаются к оранжевому, принимая более тёплый тон».³¹ Весь этот набор художественных средств позволял художникам решать сложные живописные задачи.

Таким образом, живопись представляет собой очень сложную систему, которая требует от художника много специфических и профессиональных знаний в области физики цвета, цветовых рядов, системы цветовых

отношений, светотени. Также, чтобы заниматься живописью, художнику необходимо понимать законы перспективы, в частности, световоздушной (цветовой), композиционные и колористические системы и законы их взаимодействия. Во многом успех живописи заключается в знании структурных и фактурных построений, а именно – участие грунта, имприматуры, конструкции подмалёвка в тональности картины.

1.3. Техника масляной живописи второй половины XIX века и художественные материалы, доступные русским живописцам

Во второй половине XIX – начале XX в.в. вопросами техники и технологии живописи занимались как зарубежные, так и (хотя и немногие) отечественные учёные. А.Н. Лужецкая отмечает, что в 1868 г. издаётся перевод книги Гупиля «Руководство к живописи масляными красками», которая предназначалась, прежде всего, для любителей.³² Вопросы техники интересуют художников, что видно из переписки, например, И.Н. Крамского, Ф.А. Васильева, И.Е. Репина.

Крамской одним из первых поднял вопрос о качестве живописи в техническом аспекте. В письме Репину он писал, «что нужно двинуться к свету, краскам, воздуху...много надобно работать над техникой».³³ Художники замечали, что живопись их со временем темнела, краски жухли. Об этом писал Крамскому Васильев. Репин же писал Петрушевскому о красках и сиккативах, качество которых ценил сам: «Наши ученики в Академии художеств всегда работают красками Мевеса из Берлина...В ходу у нас также и досекинские (которые очень недурны) из Москвы. О красках Муссини³⁴ как-то замолчали и они не входу. Пробуют также краски эмалевые. Кружок Киплика увлекался эмалевыми. Кардовский, Грабарь и другие русские художники в Мюнхене очень усердно занимались техникой красок. Лично я бы порекомендовал Вашему вниманию краски Корманского из Кракова. Их можно сравнить только с английскими... Жидкость для живописи

между учениками в большом ходу «специал». По запаху это нефтяное масло. Оно очень скоро сохнет, мало жухнет и очень приятно и легко в работе».³⁵

Учёные Ф.Ф. Петрушевский и П.Я. Агеев, регулярно публиковали свои работы в «Вестнике изящных искусств».³⁶ Так, в этом издании печатались статьи Агеева «Реставрация масляных картин», «Технические заметки по живописи», «Краски нового времени», а также «Старинные руководства по живописи» - переводы выдержек из трактатов по живописи Ченнини, Арменини, Леонардо да Винчи, П. Ломаццо, Вазари, Рафаэля, Борзини и комментарии к ним. Выходили также статьи Петрушевского, например, «Выбор красок для живописи», «Краски и живопись. Пособие для художников». В публикациях учёных сообщались сведения о красках, их стойкости, способности медленно или быстро сохнуть, причинах их изменений, о связующих, сиккативах.

В конце XIX века вышла уже упоминаемая нами книга Вибера «Живопись и её средства», которая, по словам Б. Йогансона, сыграла большую роль в развитии техники живописи русских художников. Автор приводит список пигментов, пишет о свойствах красящих материалов, растворителях, сиккативах. Вибер советует художникам внимательнее относиться к материалам, «чтобы произведения их насколько возможно дольше оставались такими, какими они вышли из-под кисти».³⁷ Анреп в статье «Беседы о живописной технике» говорит о преимуществах масла, которое даёт возможность писать густыми красками и тончайшими лессировками, способно придавать прозрачность и глубину краскам, передавать градацию тонов.

Начиная с 1920-х годов, появляются исследования в области технологии живописи и живописных материалов таких авторов, как Ф.И. Рерберг³⁸, Д.И. Киплик, А.А. Рыбников, А.В. Виннер, А.Н. Лужецкая, Ю.И. Гренберг. Теперь перейдём к более детальному анализу материалов живописи, начиная с основы и завершая покровными лаками.

Тканая основа.

Во второй половине XIX века русские живописцы использовали, как правило, в качестве основы льняные мелкозернистые и среднезернистые холсты. По замечанию Лужецкой, чаще всего использовались холсты полотняного переплетения, реже саржевого.³⁹ Небольшие произведения художники писали на тонких льняных мелкозернистых холстах. Для картин большого размера использовали грубые холсты («рогожку»), а также иногда плотные и редкие холсты, равномерного и неравномерного переплетения.

Для XIX века характерно массовое производство фабричного холста. Холсты продавались, в основном, грунтованные. Гренберг приводит сведения Бувье от 1837 г., согласно которым готовые грунтованные холсты можно было купить в каждом европейском магазине. Автор предполагает, что холсты, грунтованные фабричным способом, выпустила впервые в 1844 году фирма «A. Schutzmann»⁴⁰ в Мюнхене. По сведениям Лужецкой, в России к фабричным загрунтованным холстам переходят в 20-х годах XIX века. Грунтованные холсты ввозились из-за границы и продавались в магазинах на подрамниках или в рулонах. Например, Паскаль Довициелли поставлял из-за границы по заказу Академии художеств различные художественные материалы, в том числе и холст.⁴¹ Грунтованный холст марки «Цвилих» привозили из Мюнхена⁴². Иногда на привозных холстах из Германии встречается клеймо «Wurm»⁴³. По сведениям Рерберга также закупались холсты немецкой фирмы Шенфельда, которые напоминали дрезденские⁴⁴. Из отечественных материалов русские живописцы употребляли в конце XIX века льняной холст, который производили на фабрике братьев Третьяковых в Костроме.⁴⁵

В качестве основы для этюдов часто применяли картон или бумагу. Как отмечает Гренберг, в XIX веке для русских живописцев картон и бумага были привычным материалом для масляной живописи. Картон, так же как и холст,

ввозился из-за границы. Обычно это был английский грунтованный плотный картон фирмы Винзор или Ньютон⁴⁶

Грунты

Во второй половине XIX в. применялись обычно масляные грунты.⁴⁷ Как уже отмечалось, грунты были фабричного производства. Масляные грунты производились на основе свинцовых белил.⁴⁸ Наряду с масляными, использовались клеевые, а также эмульсионные грунты. Вибер рекомендовал художникам использовать казеиновый грунт.⁴⁹ Петрушевский упоминает о применении масляного грунта или клеевого. Рерберг замечает, что холсты с клеевым грунтом в продаже встречались редко. Их обычно готовили сами⁵⁰. Как указывает Гренберг, кроме масляных и клеевых грунтов, в XIX веке появились грунты, в состав которых входил казеиновый клей.⁵¹ Гренберг также сообщает, что в масляных грунтах в качестве наполнителей, помимо мела, гипса и свинцовых белил, в XIX веке использовали цинковые и баритовые белила. Он утверждает, что цинковые белила применялись в грунтах с 1837 года, а баритовые - использовались с 30-х годов XIX века, как в чистом виде, так и в смеси с мелом. Интересно также замечание о появлении в конце XIX века грунтов фабричного производства, состоящих целиком из цинковых белил, стёртых с сырым или варёным маслом.⁵²

По сведениям Н.С. Игнатовой, в середине XIX века и в 1880-е г.г. многими художниками широко использовались двухслойные фабричные грунты, имеющие верхний слой белый, а нижний – коричневым.⁵³

В литературе мы находим немаловажную информацию о технологии изготовления грунтов. Киплик и Гренберг приводят сведения из Бувье (первая половина XIX века),⁵⁴ согласно которым при самостоятельном изготовлении масляного грунта холст проклеивали слабым горячим раствором перчаточного клея или желатина. Далее холст сушили, шлифовали пемзой, очищая от узлов, затем покрывали хорошо растёртыми густыми свинцовыми масляными

белилами (обычно в чистом виде или в смеси с цинковыми) с примесью виноградной чёрной и охры. Грунт наносили металлическим шпателем, сильным нажимом вдавливая в холст. Бувье сообщал и о каолиново - крахмальном грунте (он не содержал свинцовых белил). На отсутствие в этом грунте масла указывало хорошее поглощение его излишков из красочного слоя, а такие пластификаторы грунта, как масло, сахар, воск, белок и другие материалы, придавали грунтовочной массе большую эластичность.

По замечанию Киплика, при изготовлении масляного грунта холст покрывали клеевым грунтом, затем наносили свинцовые белила на льняном масле и по непросохшему слою посыпали цинковыми белилами.⁵⁵ Виннер упоминает полумасляные грунты, на которых работали русские художники в XIX веке. Эти грунты состояли из слоёв проклейки, клеевого грунта и завершающего тонкого слоя масляной краски (преимущественно тонкотёртых свинцовых масляных белил).⁵⁶ Автор также отмечает, что во второй половине XIX века русские художники использовали многослойные грунты, состоящие из проклейки холстов водным раствором животного клея и нескольких (1 – 3) слоёв масляных, лучше всего свинцовых белил.⁵⁷

Вибер приводит рецептуру казеинового грунта, составленного на основе казеинового клея и цинковых белил, тёртых на воде в равных пропорциях. Хорошо натянутый на подрамник холст, предварительно смачивали бензином для удаления жира, затем наносили первый слой, шлифовали стеклянной бумагой, далее наносили ещё два слоя. Пемзой убирали неровности и покрывали ещё одним слоем уже без шлифовки.⁵⁸ Вибер называет рецепт и эмульсионного грунта, состоящего из желатины,⁵⁹ смешанной с льняным маслом и лаком для картин, и цинковых или свинцовых белил. При этом получались грунты медленно сохнущие, но прочные.

Рерберг сообщает информацию о приготовлении фабричного грунта: перед нанесением грунта ткань предварительно проклеивали, а краски для грунта разводили на варёном масле.⁶⁰ Рерберг также приводит состав клеевого грунта и технику его нанесения: жидкий клей, смешанный с белилами или

мелом, наносят в несколько приёмов на холст, проклеенный предварительно клеевой водой. После каждого слоя холст просушивают и шлифуют для удаления узлов и неровностей. Последний слой наносят без шлифовки.⁶¹

По сведениям Рерберга и Лужецкой в масляной живописи на картоне также применялся фабричный грунт. На картоне фабричный грунт был гладким или слегка зернистым в виде выпуклых точек, напоминающих торцевание.⁶² Но могли писать на картоне и без грунта или проклеивали его желатином или другим клеем. Для грунта использовали желатин и белила или мел⁶³. Этим составом покрывали картон неоднократно кистью или шпателем в зависимости от консистенции.

Лужецкая отмечает, что в конце XIX – начале XX в.в. картон грунтовали чаще сами: «Это либо «настоящий» грунт, либо прокраска белой, сероватой, светло-коричневой краской по проклейке, иногда художники ограничивались одной проклейкой».⁶⁴ На бумаге работали без грунта по проклейке желатином. Бумага для прочности могла быть позднее наклеена на картон или на холст⁶⁵.

Краски

Если попытаться представить общую картину красочных материалов XIX века, то можно отметить, что в это время были изобретены новые пигменты, а в связи с развитием промышленности производились сотни наименований красок.⁶⁶ В исследованиях, касающихся вопросов о красочных материалах (Петрушевского, Вибера, Рерберга, Лужецкой, Гренберга, Б.В. Сланского),⁶⁷ мы встречаем широкий перечень красок, которые применялись в XIX веке, в том числе и новых красок, изобретенных в это время. Назовём некоторые из них.

По сведениям, которые приводит Гренберг⁶⁸, из белых красок в 1830 году открыты были баритовые белила, в середине XIX века появились цинковые белила. Лужецкая отмечает, что в первой половине и середине XIX века были

изобретены новые краски: несколько новых оттенков марсов; зелёный, фиолетовый и жёлтый ауреолин (азотисто-калиевая соль кобальта). Кроме жёлтого, появляется оранжевый и красный кадмий.⁶⁹ Среди жёлтых, как отмечает Гренберг, была открыта также целая серия искусственных жёлтых пигментов: баритовая, цинковая (применялась с середины XIX в.) и хромовая жёлтые (в течение всего XIX в.), стронциановая жёлтая (с середины XIX в.). Добавим по поводу жёлтых пигментов информацию Сланского, который замечает, что с середины XIX века стали употреблять жёлтые кадмиевые краски.⁷⁰

Рерберг, Лужецкая и Гренберг сообщают также, что во второй половине XIX века распространяется искусственный ультрамарин. Он появляется не только в синих, но в фиолетовых и зелёных оттенках. В России его начинают производить с середины XIX века. Наряду с искусственным, на европейском рынке вновь появился натуральный ультрамарин, изготовленный из ляпис-лазури, привозимой из России⁷¹. Из синих пигментов называются также церулеум (распространяется с 1860-х г.г.),⁷² искусственный индиго (с 1880 г.), который широко использовался в начале XX века.⁷³ У Лужецкой и Гренберга также находим информацию, что появляется несколько фиолетовых пигментов: тёмный кобальт (с 1859 г.), светлый кобальт (с 1880 г.), марганцевая фиолетовая (с 1868 г.). В 1868 году была получена ализариновая красная - ализариновый лак.⁷⁴

Среди зелёных пигментов были открыты, как художественная краска, изумрудная зелень (выпускали с 1837 г.), шейнфуртская зелень (1814 г.), кроющая хромовая зелёная – безводная окись хрома⁷⁵. По замечанию Сланского, с середины XIX века получает распространение кобальт зелёный.⁷⁶ Лужецкая указывает, что во второй половине XIX века было распространено применение старых опасных красок, например, берлинской лазури, не терпящей смеси, темнеющей и зеленеющей, и асфальта, который давал разрушения в виде плывущего кракелюра.

Русские художники пользовались ввозимыми в Россию заграничными красками. Все исследователи чаще всего упоминают фирмы Винзор, Ньютон, Ровней (Лондон), Лефран (Париж), Мевес (Берлин), упоминаются также немецкие фирмы Буржуа и братьев Гейль, Шенфельда.⁷⁷ Реже получали краски в небольших количествах из Италии, Голландии, Китая. Лужецкая и Гренберг приводят сведения, что из Китая привозили киноварь, тушь, «голубец», горную зелень.⁷⁸ Применяются краски, стёртые в России из заграничных пигментов. Такие краски, например, изготовлялись на фабрике Досекина. Как сообщает Лужецкая, в XIX веке появляются в России и свои краски – олонецкая и осташковская земли, русская чёрная земля, сибирская ляпис-лазурь, используемая, как мы уже отмечали, для изготовления натурального ультрамарина, малиновая краска под названием краплак, кармин, бакан, ярь венецкая, тушь.⁷⁹

Краски приобретались стёртыми на масле, в плотно закупоренных баночках. В конце XIX в. появляются готовые краски в тюбиках.

Связующее

По сведениям Лужецкой, во второй половине XIX века в связи с развитием техники *alla prima* получает распространение в качестве связующего медленно сохнущие варёные⁸⁰ и сырые масла. В своей практике русские художники использовали масло – льняное, маковое, реже ореховое.⁸¹

Во второй половине XIX века в качестве связующего также применяли масляные лаки (жирные растительные масла с добавлением смол и жирных эфирных масел),⁸² которые добавляли в готовые краски. Вибер сообщает, что для разжижения красок использовали эфирные масла – спиковое и терпентиновое (скипидар), а также разной степени летучести нефтяной растворитель⁸³ Рерберг называет лаки Вибера, Рубенса (фирмы братьев Гейль) как растворители для живописи.⁸⁴ Лужецкая также приводит информацию, что в качестве разбавителя красок и растворителя смол

пользовались, главным образом, терпентинным летучим маслом, «эссенцией», но, кроме этого, изредка употребляли спиковое, лавандовое, розмариновое и другие летучие масла.⁸⁵ Виннер приводит информацию, что во второй половине XIX века в качестве разжижителей художники использовали мастиковый, терпентинно-мастиковый, мастиково-сандаракковый и терпентинно-сандаракковый лаки, петроль, копаловый лак на ореховом масле, отбелённое облагороженное подсолнечное масло⁸⁶.

Петрушевский упоминает копаловое масло, выпускаемое фирмой А.М. Дюрозье. Виннер также приводит сведения, что копаловый масляный лак использовался в качестве связующего в красках. Он вспоминает пример из труда Петрушевского «Краски и живопись», как французский художник Монтабер добавлял копаловый лак к уже готовым краскам. Он приготавливал краски на связующем веществе, состоящем из копалового лака – 1 часть копала и 2 части варёного и отбеленного на солнце чистого льняного масла.⁸⁷

Покровные лаки

Среди покровных лаков Виннер называет янтарно – масляные лаки, которые в России до революции выпускали на заводе Мамонтова.⁸⁸ Рерберг упоминает лаки Вибера – лак ретуше и для покрытия высохшей поверхности живописи.⁸⁹ Приведём рецепт покровного лака Вибера: раствор саркоколлина⁹⁰ и несколько капель глицерина профильтровывают и обесцвечивают в шестидесятиградусном спирте. Вибер также предлагает употреблять в качестве лака водный раствор гуммилака с бурой.⁹¹

Лужецкая сообщает, что в качестве покровных лаков применялись лаки из смол, растворённых в горячих жирных маслах или скипидаре с мастикой, реже с даммарой. Она замечает, что Петрушевский отдавал предпочтение скипидарным лакам.⁹² Гренберг приводит информацию о том, что наряду с масляными лаками применяли лаки на летучих растворителях – спирте или скипидаре.⁹³ Начиная с XVIII века, в качестве временного лака использовали

яичный белок с сахаром.⁹⁴ В конце XIX века иногда к покровным лакам добавляли воск, чтобы добиться матовой поверхности живописи.

Для работы по полусырому красочному слою использовали лаки и помады ретуше. Наиболее распространёнными из них были парижский лак ретуше - *Sohne friges* (Париж) - смесь мастики, сандарака, терпентина и копайского бальзама, растворённых в спирте, лак ретуше Лукануса - отбелённое масло с даммарным лаком.⁹⁵

Сиккативы

Наиболее распространённым типом сиккативов, как сообщает Вибер, был сиккатив Куртрэ, который использовался для медленно высыхающих красок. Автор приводит состав: льняное масло, варёное с пиролюзитом и глетом или свинцовым суриком, то есть это свинцово-марганцевый сиккатив.⁹⁶ Петрушевский называет сиккативы, кроме Куртрэ, «де Гарлем» (*Sikkatif Haarlem*), который состоит «из сохнувших масел с примесью смол (обычно пополам), а иногда с копайским бальзамом, не содержит свинец», и второй сиккатив - «Робертсон медиум»⁹⁷ («*Robertson medium*»), который также состоит из смол и высыхающих масел. В качестве сиккативов использовались эфирные масла и бальзамы (копайский, канадский, терпентин и другие), замедляющие или ускоряющие высыхание, иногда варёное или уплотнённое масло. Рерберг называет «лак Рубенса» фирмы братьев Гейль, «*Malmittel*» Гюнтер – Вагнера, выпускаемый в двух видах. Один ускоряет, другой замедляет высыхание краски.⁹⁸ Рерберг и Лужецкая, ссылаясь на Петрушевского, упоминают состав «глетень» фирмы Дюрозье, который добавляли в масляные краски для достижения матовости. Он состоит из смолы элемеи, воска и скипидара.⁹⁹

В заключение нашего обзора скажем, что в России во второй половине XIX - начале XX в.в. существовала целая сеть магазинов, где художники могли приобрести художественные материалы. Из литературы (Рерберг,

Лужецкая, Гренберг) известно, что учащиеся и художники могли купить материалы в лавках художественных принадлежностей в Академии художеств в Петербурге и Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Также в Петербурге и Москве существовали магазины художественных принадлежностей: Риппа, Осберга, Беггрова, Аванцо, Дациаро, Фельтена,¹⁰⁰ Сухоровского.¹⁰¹ Краски продавались в плотно закупоренных баночках.¹⁰² Краски в тюбиках можно было купить в конце XIX века только в Москве. В магазинах также можно было приобрести круглые и плоские колонковые и щетинные кисти разных сортов, флейцы, шпатели, мастихины и другие художественные принадлежности. Многие известные художники выписывали заграничные материалы через магазины или приобретали их сами в зарубежных поездках.

Итак, мы собрали небольшую, но достаточно конкретную информацию по художественным материалам второй половины XIX века. Из нашего обзора видно, что существует немного справочных книг по технике русской живописи второй половины XIX века. Мы в своём анализе литературы опирались на работы учёных, химиков, технологов, художников. Большая часть из этих авторов (Петрушевский, Вибер, Киплик, Рыбников, Лужецкая, Виннер, Гренберг) основывалась на информации, полученной из собственного практического опыта. Для своей работы некоторые технологические справки (о художественных материалах, рецептуре) мы заимствовали из технологических справочников, пособий для живописцев, из переписки художников.

Мы надеемся, что результаты, которые мы получили в процессе изучения картин музейного собрания позволят расширить представление о технике живописи русских художников второй половины XIX века, а в некоторых случаях, возможно, дадут новую ценную информацию.

2.1. От классицизма до задач пленэра. Пространство видowego пейзажа Ф.М. Матвеева, свет и воздух в картинах С.Ф. Щедрина и М.Н. Воробьёва.

Если обратиться к истории развития русской пейзажной живописи, то мы не можем не отметить, что основы национального пейзажа были заложены в творчестве Семёна Фёдоровича Щедрина (1745-1804), Михаила Матвеевича Иванова (1748-1823), Фёдора Яковлевича Алексеева (1753/55 – 1824). Эти художники первыми начали изучать русскую природу. В их картинах наблюдается интерес к натуре, которая изображалась как конкретный вид местности. Но, кроме этого, они пытались отразить в произведениях свои наблюдения за атмосферой. Например, в парковых пейзажах Семёна Щедрина,¹ несмотря на их условность и приукрашенность, видно стремление передать светом глубину пространства, в акварелях Михаила Иванова² есть ощущение светвоздушной среды, Фёдор Алексеев³ в своих картинах с видами Петербурга разрабатывал приёмы передачи панорамного пространства, света и воздуха. Следует подчеркнуть, что в произведениях этих художников проявились зачатки развития натурного отечественного пейзажа.

В отличие от С.Щедрина, М. Иванова, Ф. Алексеева в творчестве другого русского мастера Фёдора Михайловича Матвеева (1758 – 1826) нашла отражение реальная природа Италии.⁴ Он писал свои пейзажи согласно принципам классицизма, когда в основе изобразительности лежало, по определению В.С. Манина, «условно преобразованное сочинение на тему реальных качеств природы, природных и жизненных обстоятельств».⁵

Подобные пейзажи писались в рамках определённых правил, по которым пространство было организовано на основе чёткого перспективного построения. При этом важное значение имели точка зрения и линия горизонта,

свет и цвет. Высветляясь к горизонту, подчиняясь воздушной перспективе, свет и цвет участвовали в создании пространства.

Матвеев много рисовал с натуры, и не только окрестности Рима, где он жил постоянно, но и других городов Италии. Кроме этого, он копировал картины голландских и фламандских художников XVII века, французских мастеров классического пейзажа Н. Пуссена и К. Лоррена, а также немецкого пейзажиста Я.-Ф. Хаккерта, у которого Матвеев учился.⁶ Картины Хаккерта привлекали мастерством изображать пейзажи, которые мало отличались от конкретных реальных видов природы Италии. У Лоррена Матвеев наблюдал эффекты освещения. У Пуссена изучал приёмы построения пространства, линейной, воздушной и цветовой перспективы, организации планов при изображении широких ландшафтов. Скоро Матвеев «изменил свой колорит, сделав его более твёрдым и более гармоничным и вместе с тем более верным и насыщенным, что он наблюдал более внимательным образом на природе и в работах многих мастеров этого жанра».⁷

Трактовка перспективного пространства – главная примечательность видовых пейзажей Матвеева. Такие картины, как «Вид в окрестностях Неаполя» (1806, ГРМ), «Итальянский пейзаж» (1810, ГТГ), «Вид в Сицилии. Горы» (1811, ГТГ), «Вид в окрестностях Тиволи» (1819, ГТГ), «Вид Большенского озера в Италии» (1819, ГРМ) строятся по одной схеме. Пространство развивается последовательно от плана к плану. Композиция пейзажей Матвеева ограничивается справа и слева ветвистыми деревьями – кулисами, которые выполняют две функции: обрамляют подробно выписанный первый план и концентрируют внимание на развитии пространства в глубину картины. На первом плане, который всегда затенён, обычно изображаются поросшие мхом камни, скалистые участки почвы, поваленные деревья, старые пни, разнообразной формы кустарники. Среди всего перечисленного обязательно присутствуют различные сценки с изображением людей и животных, которые художник детально прописывает или наносит двумя тремя точно положенными мазками, передавая их

естественные позы и характер движения. Эти сценки можно рассмотреть и в глубине картины. Они органично вписываются в огромное пространство пейзажа. В трактовке фигур проявились конкретные, непосредственные натурные наблюдения Матвеева. Такой подход к изображению стаффажа напоминает персонажей в картинах Хаккерта.

В произведениях Матвеева главный вид (архитектурные сооружения на возвышенности, город или водопады) всегда располагается на среднем более светлом плане, в центре композиции. При этом каждый план заключает в себе и свой вид, который соединяется с другими планами кустиками, деревцами, тропинками, дорожками, речками. Для усиления пространства художник также использует масштабное сопоставление предметов и их месторасположение в пейзаже относительно друг друга. Всё это создаёт ощущение постепенного, равномерного развития пространства в глубину картины. Так, Матвеев сочиняет композицию, соединяя множество реальных видов, мотивов в одно целое. Одним словом, через частные, конкретные детали он выходит на панорамные виды природы. Как правило, в его картинах точка зрения высокая и находится чуть справа или слева, или по центру, что позволяет зрительно исследовать широкое пространство пейзажа. Линия горизонта проходит посередине или чуть завышена, отчего небу отводится почти половина плоскости картины. Небо всегда светлое. На его фоне у горизонта голубым силуэтом читаются горы. Матвеев прекрасно владеет линейной, воздушной и цветовой перспективами. Уже на втором плане его пейзажей краски светлеют, вдали белесоватая дымка размывает очертания предметов.

Пейзажи художника отличаются рассеянным, мягким светом, в них не ощущается времени дня. Отсюда задачи цветового построения его картин ограничиваются. Матвеев придерживается природного цвета – коричневая земля, зелёные деревья, голубые дали. Всё решается в приглушённой тональности, в пределах коричнево-зелёных тонов, что определяет тональную перспективу пейзажа: на первом плане - тень, на втором - полутень, на

третьем – светлые голубые дали. Пейзажи Матвеева строились на основе классической трёхцветки – коричневый, зелёный, голубой, каждый из которых включает «необыкновенное богатство тонов – результат использования сложнейших красочных замесов».⁸ Прописывая детали картины, художник располагает предметы по принципу – светлое на тёмном, тёмное на светлом. В изображении деревьев и кустарников он использует приём подсвеченности листвы, позволяющий не только объёмно выразить форму листьев, но и создать впечатление реального освещения.

Матвеев, не выходя за рамки традиционного классического пейзажа, умел передать специфику итальянского ландшафта, характер рельефа, многообразие растительного мира, населённость его живыми персонажами. Рассеянный мягкий свет его картин способствовал формированию приглушённого тонального колорита. Тем не менее, всё это, несмотря на идеализацию его пейзажных видов, создавало ощущение реальной природы. В этом и заключается творческое отношение художника к своим живописным задачам. Критики справедливо отмечали, что он «любил природу и изображал её верно»,⁹ он «повернул на тропинку, ведущую к неисчерпаемым красотам природы».¹⁰

Отметим также, что во всех картинах мастера наблюдается тщательная манера письма. Мазок ложится по форме изображения. Технико-технологические исследования произведений Матвеева, проведённые И.Е. Ломизе в 2000 году,¹¹ привели к некоторым выводам относительно специфики метода художника. Как стало известно, в своих работах он использовал белый грунт в сочетании с цветным подмалёвком. Цвет подмалёвка связан с решением колористических и световых задач. Результаты исследований определили последовательность ведения работы художника над картиной: так, например, вначале писались небо, земля, основные объёмы архитектуры, а затем архитектурные детали и стаффаж¹².

Теперь обратимся к картине из собрания Кировского художественного музея «Водопады в Тиволи близ Рима» (1804, х., м. 99,2 x 133,2, справа внизу

- авторская подпись: F MATWEEff Rome и дата – 1804, пейзаж поступил в музей в 1927 г. из Государственного музейного фонда). Произведение представляет собой характерный образец живописного метода Матвеева, поэтому результаты наших исследований могут представлять интерес в качестве дополнительной информации о живописных аспектах пейзажей мастера.

Объектом изображения в пейзаже «Водопады в Тиволи близ Рима» являются окрестности любимого Матвеевым итальянского городка Тиволи, а именно - знаменитые водопады, которые писали многие европейские и русские художники, работавшие на протяжении двух столетий в Италии. Автор использует классическую схему построения композиции: на первом плане кулисы, на втором плане основной мотив – водопады и в глубине у горизонта - силуэты гор. Художник выбирает несколько завышенную точку зрения и располагает её чуть справа от водопадов, что позволяет рассмотреть все пространственные повороты композиции. Линия горизонта проходит посередине полотна картины. С обеих сторон Матвеев пишет деревья, которые отграничивают пространство первого плана. Он затенён, но детали хорошо видны. Здесь и валуны, поросшие мхом, цветы и кустарники, и старое лежащее на земле дерево. На дорожке изображена одинокая женская фигура, а поодаль ещё две – характерный для Матвеева стаффаж. Тщательно прописанные детали используются художником как приём для построения первого плана. Далее наш взгляд уходит в левую часть композиции, где между деревьями за водоёмом можно рассмотреть новые сценки.

На втором плане, переход к которому отмечен камнями и кустарниками, открывается долина с речкой, ведущая к главному объекту пейзажа - водопадам. На скалистом обрыве, с которого падает вода, наблюдается точка схода линейной перспективы, определяющая центр композиции всей картины. Его удалённость подчёркивается масштабным сопоставлением предметов второго плана с деревьями-кулисами первого плана. Отметим, что второй

план находится в полутени, а вот уже за водопадами начинаются светлые дали.

Художник противопоставляет светлый дальний план затенённому первому. Он применяет светотеневую перспективу, которая выражена тенью на первом плане, полутенью - на втором и светом дальнего плана, где предметы начинают терять свои очертания. У горизонта едва прочитывается белесоватая гряда гор. Все эти изменения также связаны с действием воздушной перспективы.

Со светотеневой и воздушной перспективами взаимодействует цветовая. Краски высветляются и уходят по мере развития пространства в глубину картины. Первый план решён в тёплых коричнево-зелёных тонах, темнеющих в густой тени у деревьев. Далее участок с речкой и водопадами приобретает зеленовато-голубую тональность, которая переходит у горизонта в серебристо-голубую дымку.

Что касается освещения в пейзаже, то голубовато-белёсое небо с едва намеченными облаками лишь создаёт впечатление рассеянного холодного света. Время дня не понятно. Но, тем не менее, свет выполняет свою роль. Он взаимодействует с цветом в природе. Свет приглушает коричнево-зеленоватую тональность пейзажа. На облаках наблюдаются желтовато-серебристые полутона, на небе в участках справа голубой цвет звучит чуть интенсивнее, а слева – он становится желтовато-серебристым, почти белым.

При изображении деревьев, листьев, кустов, камней, Матвеев варьирует светосилу зелёных и коричневых тонов, добиваясь разнообразия их оттенков. Свет конкретизирует ветки на первом плане, рисунок становится чётким и детальным. Художник также использует подсветку листьев, что позволяет обозначить границы их форм. Эти приёмы говорят о наблюдениях Матвеева за освещением в реальной природе.

Технико-технологическое исследование картины «Водопады в Тиволи близ Рима» позволяет понять живописные приёмы мастера.

Микроскопическое исследование выявило особенности послойной структуры живописи картины.¹³ Грунт на всех её участках светло-серый, почти белый. Рентгенограмма указывает на высокую рентгенографическую плотность грунта, что говорит о присутствии в нём большого количества свинцовых белил

Подмалёвок в картине цветной. На участках неба он светло – бирюзовый, краска положена толстым слоем. На зелёных участках живописи, где изображена листва на деревьях и кустарниках, подмалёвок серый. Участки коричневатой земли имеют желтовато-розовый подмалёвок.

Верхние красочные слои на небе голубые, в белильной массе наблюдаются частицы синего пигмента, вероятно берлинская лазурь, разных размеров. На отдельных участках неба, светло-желтоватых, почти белых, верхний слой представляет собой плотный слой белил с незначительным вкраплением синих пигментов.

Микроскопическое исследование картины также показало, что на зелёных участках верхних слоёв живописи обнаружены два слоя: нижний слой – зеленовато-коричневый, верхний зеленоватый лессировочный. На зелёном участке слева (на листве) в верхних слоях художник использовал коричневые и тёмно-зелёные полукроющие краски, нанесённые на светло- желтоватую подкладку. В массе полукроющих слоёв наблюдаются частицы красного и чёрного пигментов. Лессировочные слои - зелёного цвета разной тональности.

На зелёном участке справа (участки листвы на деревьях) художник применяет полукроющие коричневые и зелёные краски, а также кроющие - светло-жёлтого и светло-коричневого тона. В завершении он наносит зелёный лессировочный слой с вкраплениями тёмно-зелёных и жёлтых пигментов.

На земле обнаружены краски разной тональности: розоватый слой с вкраплениями красного пигмента, желтоватый тонкий слой, зеленовато-коричневый слой, светлый розовато-сероватый слой с редкими вкраплениями

красных и чёрных пигментов, а также лессировочный светло-зеленоватый слой

Так, по результатам микроскопического исследования мы можем сказать, что приглушённый зеленовато-коричневый колорит пейзажа представляет собой достаточно богатую шкалу полутонов, которую художник создавал, применяя как сложные замесы паст с различными пигментными включениями, так и используя оптическую взаимосвязь подмалёвка с верхними полукроющими и лессировочными красочными слоями.

Что касается живописной фактуры пейзажа «Водопады в Тиволи близ Рима», то она в целом гладкая. На небе наблюдаются плавные, незаметные переходы от голубого к светло-желтоватому тону. На отдельных облаках и на голубом участке неба обнаруживается плавный и мягкий мазок.

На дальнем плане земли поверхность красочного слоя ровная, но в изображении водопада, крон деревьев применялись мазки, нанесённые торцом кисти. Поверхность земли на первом плане также гладкая. В изображении растительности и стволов деревьев использованы рельефные мелкие мазки и мазки, нанесённые торцом кисти.

В пейзаже художник пытается передать разнообразие растительного мира, поэтому на одних деревьях он пишет круглые и удлинённые листья, на других - сложной конфигурации крупные листья. Освещённая листва написана корпусным кроющим светлым мазком. На рентгенограмме видно при этом мягкое движение кисти.

В качестве основы в своей картине Матвеев применяет среднезернистый холст простого полотняного переплетения. Холст не дублирован. Плотность нитей по основе и утку 13 x 14 на кв. см. Авторские кромки присутствуют со всех сторон, но грунт на них отсутствует.

Отметим также и технологические разрушения, которые наблюдаются на картине. С тыльной стороны холст втянут по грунтовому жёсткому кракелюру. Особенно это заметно на участках неба, где проложен толстый слой белил. Со стороны живописной поверхности на участках неба виден

сетчатый жёсткий кракелюр, что указывает на присутствие большого количества свинцовых белил в красочном слое. Характер кракелюра зафиксирован на рентгенограмме. На участках земли и растительности заметен плывущий кракелюр с широко раздвинутыми краями, между которыми видны нижние красочные слои, которые хорошо просматриваются при микроскопическом исследовании. На этих участках рентгенографическая плотность небольшая. Картина была покрыта лаком, его остатки наблюдаются на участках неба слева вверху. Исследование пейзажа также выявило реставрационные записи на участке неба слева над деревьями в виде плотного голубого слоя, отличающегося от авторской живописи плотностью и укывистостью.

Пейзаж Матвеева «Водопады в Тиволи близ Рима» свидетельствует о наметившихся тенденциях в творчестве художника в разработке приёмов построения пейзажных композиций. Сильвестр Федосеевич Щедрин (1791– 1830), познакомившийся с Матвеевым в Риме в 1818 году, писал, что главное достоинство старого мастера «состоит в искусстве писать дальние планы, что не всегда удачно представляли и самые славнейшие художники. Он пишет оные с отменною лёгкостью, выполняя верно все части, которые только глаз может видеть на самом большом пространстве, умеет оные прикрывать так, что совсем неприметен труд».¹⁴

Видовые пейзажи Матвеева писались на основе наблюдений реальной природы, которая им трактовалась в рамках классицистической схемы. Приёмы перспективного построения пространства с делением на планы, разработанные Матвеевым, будут использоваться живописцами вплоть до конца XIX века. Но сама видовая конструкция классического пейзажа Матвеева с кулисами не могла прижиться у русских пейзажистов. Она трансформируется уже в творчестве Ф.Я. Алексеева, С.Ф. Щедрина, М.Н. Воробьёва. Видовые пейзажи этих художников, сохраняя расчленённость на планы, исключали кулисы и строились на непосредственных наблюдениях природы. В них значительную роль стал играть свет и воздух. Так, в

произведениях Алексева с изображением Петербурга свет создавал блики на воде и на архитектуре. Под воздействием света контуры предметов размывались, возникало ощущение световоздушной среды. Свет определял тональное единство картины. О.А. Лясковская отмечала умение художника достигать «разнообразия цветовых отношений в пределах единой холодноватой тональности»,¹⁵ особенно это касается картины «Вид дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794, ГТГ), в которой Алексейв приблизился к пленэрной живописи.

Существенные шаги на этом пути были сделаны Сильвестром Щедриным. После окончания Академии художеств в 1811 году он получил право на пенсионерскую поездку в Италию для совершенствования своего образования, куда он выехал в 1818 году. По пути художник посетил известные европейские галереи. Так, в Дрездене он обратил внимание на картины К. Лоррена, отмечал его мастерство писать морские дали, воду и блики на ней. Рассматривая произведения голландских и фламандских художников,¹⁶ он обращал внимание на роль света в решении пространства.

Отметим, что в первой половине XIX века Италия, как крупный художественный центр, притягивала таланты из Европы и России.¹⁷ Поселившись в Риме, Щедрин активно включился в художественную жизнь, выезжал в другие города, знакомился с творчеством, по его выражению, «новейших» живописцев, которые работали в то время в Италии. Особенно ему интересны были немцы - Мартин фон Роден, Франц Катель, Генрих Рейнхольд, Иозеф Ребелль. Он отмечал в их пейзажах стремление наполнить пространство светом и воздухом с учётом определённого освещения, «их любовь к конструктивной и эффектной итальянской природе и отзвуки классического пейзажа».¹⁸ Сам Щедрин не мыслил свою работу над пейзажем без непосредственного изучения природы. «Картины, написанные мною прошедшего года, - пишет он в письме родителям, - почти все раскуплены, все ищут в моих картинах воду...я оную пишу удачно. В самом деле, я имею к оному склонность, почему и выезжаю в места, где есть реки и каскады;

Неаполь для меня нужен, я никогда не могу забыть его прелестного местоположения».¹⁹

А.Н. Бенуа, рассматривая пейзажи Щедрина с видами Тиволи и Сорренто, понял, что именно привлекало художника в наблюдаемой им природе: «Щедрин взглянул прямо в глаза всей этой родственной почему - то его духу красоте и влюбился в неё...влюбился во «внешность» природы: нежные линии скал, ритмичный блеск зелёного моря, серебристое журчание каскадов, солнце, которое торжественно царит над всем, прихотливо играет в зелени, на дороге, на старых облупившихся стенах домов».²⁰ Всё, что увидел Бенуа в картинах Щедрина, художник мог добиться, работая только на открытом воздухе. Здесь он наблюдал яркий солнечный свет, его блики сквозь листву деревьев на предметах и на воде. Бенуа замечает, что Щедрин «взял широкую, точно Пайнакером или Ботом²¹ оставленную там палитру, схватил их сочные краски и гибкие кисти – и пошёл списывать один этюд за другим, бодро и смело».²² Говоря о красках, Бенуа имел, вероятно, в виду то, что художник видел цветовую гармонию в природе и использовал для её передачи в картине «сочные» краски, чтобы соединить яркую голубизну неба и моря с яркой зеленью и теплотой коричневых скал, чтобы передать зной при ярком солнце, не ослабляющем звучание цвета. Щедрин, выезжая на этюды, писал очень много и быстро, и, возможно, использовал «гибкие» кисти для передачи извилистых морских берегов и линий скал.

Н.Н. Коваленская замечает, что уже в первых работах Щедрин стремился овладеть предметностью реального мира. Это подсказывало ему «и своеобразную художественную форму, и новую композицию, и новое понимание пространства, света, цвета и воздуха».²³

В картинах «Набережная в Неаполе» (1825, Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени. Москва), «Вид в Сорренто» (1826, ГТГ), «Большая гавань на острове Капри» (1827-1828, ГТГ), «Вид Неаполя» (1829, ГРМ) и других художник использует новые приёмы в построении пространства, позволяющие сохранить принцип видовой панорамы и

изобразить реальную природу. Он отказывается от кулис, ограничивает пространство либо справа, либо слева, изображая овальный изгиб берега со скалистыми террасами и домами, архитектурой, рыбацкими лодками, жанровыми сценками. Несмотря на утяжеление одной части картины её композиция уравнивается глубиной пространства в другой части. У горизонта обычно едва виднеются в туманной дымке горы. Отсюда в пейзажах Щедрина нет ощущения грандиозного, чётко распланированного пространства. Но есть ощущение его непрерывного развития. Почти незаметны переходы от плана к плану, которые отмечаются полутенью и предметами.

К овладению реальным пространством Щедрин приближался, постигая освещение. Наблюдая свет в природе, особенно на море, он замечал, что свет, отражается, преломляясь через волны и мелкие брызги, и рассеивается на морской поверхности, образуя блики. В большинстве его картин небо почти свободно от облаков, а земля и вода принимают рефлекс от неба. Мягкий рассеянный свет смягчает цветовые контрасты, приглушает цвет, создавая общий светлый тон пейзажа.

Художник учитывал характер освещения в определённое время года и дня. Он «передавал глубь пространства пеленой света и воздуха, - писал А.Эфрос, - линейная перспектива сменилась воздушной».²⁴ Щедрин мастерски ею пользовался, что позволяло ему добиваться объединения всех предметов в единой световоздушной среде. Под влиянием света в его картинах «предметы по мере удаления, теряют ясность очертаний, утолщаясь, слой воздуха своей окраской видоизменяет окраску предметов».²⁵ «Цвета облегчаются, - замечает А.А. Фёдоров-Давыдов, - тени становятся прозрачными и воздушными»,²⁶ а светотеневые и цветовые переходы незаметными. Художник впервые ставит проблему взаимодействия света, воздуха и цвета, которую стремится решить через светлые серебристо-серые краски. Он наблюдал, что при дневном рассеянном свете, да и при ярком солнце краски высветляются, цвет приобретает некоторую белесоватость, поэтому для пейзажей Щедрина

становится характерной светлая, серебристая гамма. Но в некоторых картинах художника, как, например, в «Террасах», цвет сохраняет свою напряжённость. Это стремление автора передать полноту и звучность цвета при ярком освещении, свидетельствует, по мнению А.А. Фёдорова - Давыдова, об открытии Щедриным новых принципов живописного воплощения природы, получивших развитие в русском пейзаже второй половины XIX века.

«Щедрин подошёл к проблеме пленэра»,²⁷ - делает вывод Н.Н. Коваленская. «Но пленэр Щедрина робкий, - уточняет В.С. Манин, - он наиболее похож на умозрительное отражение цвета на цвете, чем на предмет, просмотренный через цветосветовую среду».²⁸ Для Щедрина интересен предмет в освещённой среде. Для него «окно в мир» открывалось с помощью освещённости визуального пространства», - замечает В.С. Манин.²⁹

Известно, что художник часто повторял свои картины, но при этом он не копировал самого себя. Он усложнял живописные задачи, стремился более точно передать светоцветовые и пространственные взаимоотношения, наблюдаемые им в природе. Щедрин выработывал свои методы работы над пейзажем.

Постараемся рассмотреть их в произведении Кировского художественного музея «Вид в окрестностях Неаполя» (х., м., 38 x 50,5, поступил в музей в 1921 году из Государственного музейного фонда). Картина не датирована, но на основании наших исследований мы отнесём её к 1824 – 1825 г.г. С этого времени по 1829 год художник живёт в Неаполе и активно работает в его окрестностях. Он создаёт здесь целый ряд пейзажей, близких по композиции и живописным задачам пейзажу музейного собрания, такие, как «Вид Сорренто близ Неаполя» (1826, ГТГ), «Малая гавань в Сорренто близ Неаполя» (1826, Тверская картинная галерея), «Вид Сорренто близ Неаполя» (конец 1820-х г.г., ГРМ).

Пейзаж «Вид в окрестностях Неаполя» Кировского художественного музея относится к серии небольших этюдов-картин, которые Щедрин писал с натуры и часто оставлял их незавершёнными до возвращения в следующий

раз в те же места. Данное произведение так и осталось в стадии этюда.³⁰ Главное внимание в пейзаже Щедрина уделяет проблеме воссоздания освещённой воздушной среды в условиях переходного состояния в природе, когда солнце только начало клонится к закату.

В картине Щедрина обращается к характерному для него мотиву гавани с изображением жанровых сцен на морском берегу. Художник создаёт небольшое пространство. Справа он ограничивает его сильно изогнутой дугой берега с массивными нагромождениями скал и террасами. Слева изображает открытое море с низко расположенной линией горизонта. Точка зрения чуть завышена и смещена влево. Она определяет точку схода резко сокращающейся линейной перспективы, что зрительно собирает пространство. В пейзаже прочитываются диагонально расположенные планы. Световоздушная перспектива смягчает переходы от плана к плану. Они почти неуловимы, лишь неровная кромка берега, поверхность волны с бликами, камни, лодки указывают на развитие пространства в глубину.

Щедрина стремится передать свои наблюдения за атмосферой. В его картине ближе к горизонту воздух уплотняется, смягчаются контуры предметов и световые блики на воде, ослабляется цвет.

Свет – главная проблема для художника. В пейзаже он передаёт тот момент состояния в природе, когда солнце скрылось за скалами, но небо осталось светлым. Оно затянуто лёгкими облаками. Щедрина разрабатывает здесь приём бокового рассеянного освещения, источником которого является небо и рефлекс от воды. Берег оказывается в тени. Тень падает и на воду. Рассеянный свет равномерно распределяется в картине, создавая единую холодноватую серебристо-сероватую световую среду. Цвет под влиянием света приглушается. Скалы и камни приобретают серовато-коричневую тональность. На голубовато-зеленоватой воде в освещённой части заметны серебристые блики, ближе к горизонту они сливаются, создавая единую белесоватую поверхность. В затенённой части у берега волны подчёркнуты также бликами, вода имеет голубовато-зеленую тональность. Здесь

наблюдения художника оказались достаточно точными. Он замечал, что в те дни, когда небо имеет бледноватый оттенок, вода может показаться тёмно-голубой или голубовато-зелёной. Особенно это заметно, когда солнце находится сбоку, как в данном случае.

Объёмы скал и камней на берегу выявлены светом и тенью. Тенью художник как бы очерчивает их формы, выявляя их конструкцию и освещённые части. Тени получаются густыми, с ними не соотносятся в тоне освещённые места, что нарушает баланс в соотношении светлых и тёмных тонов. Тени чрезмерно тёмные, а свет по отношению к ним недостаточно яркий, отчего возникает ощущение «бутафорности». Вероятно, это впечатление создаётся из-за незаконченности этюда.

Технологическое исследование послойной структуры живописи пейзажа позволяет нам уточнить специфику метода художника при создании произведения. Грунт в картине белый. Рентгенографическое исследование картины показало, что рентгенографическая плотность грунта неодинаковая, заметны полосы то светлые, то серые. На рентгенограмме видно, что художник наносил грунт флейцевой кистью шириной 1,5 см. С правого края зафиксирована полоса, состоящая из трёх полосок, в каждой из которых мы отмечаем постепенное уменьшение плотности грунта от сильной к слабой. Видимо, пока художник обмакивал кисть, грунт сохранял свою плотность, которая постепенно убывала при каждом движении кисти, отчего и возникала чересполосица.

Поверх грунта художник накладывал рисунок в виде чёрных линий. Он заметен на отдельных участках скал. Далее лессировочной краской поверх грунта наносился подмалёвок. При этом возникает эффект отражения белого грунта через просвечивающие слои подмалёвка.

На участках изображения скал и земли подмалёвок коричнево-серой тональности. В авторских пропусках он воспринимается самостоятельным красочным слоем в качестве полутона. На участках воды подмалёвок

выполнен краской голубых и зеленоватых тонов. На небе - нанесён неравномерным слоем бледно-голубой краской с примесью белил.

В завершающей стадии живописи при изображении скал и земли художник применял светлые и тёмные краски коричневой и зелёной тональности. Вода написана кроющими и полукроющими голубыми и зелёными красками. У горизонта кроющая краска нанесена тонким неравномерным слоем. Небо выполнено красками бледно-голубых тонов и белилами, положенными неравномерно тонкими слоями.

Работая над картиной, Щедрин учитывал оптические характеристики полукроющих и лессировочных красочных слоёв. Накладывая краску тонким слоем, он использовал отражающую способность белого грунта, как приём для передачи ощущения «свечения изнутри». Например, изображая воду, художник наносит на белый грунт лессировочные слои голубоватых и зеленоватых тонов, а поверх - тонкие кроющие и полукроющие слои голубой и зелёной краски, достигая тем самым эффекта многослойности и прозрачности воды. Особенно это заметно на первом плане в теневых участках у берега. Изображая небо и воду вдаль, художник также на белый грунт последовательно наносит тонкие неравномерные слои краски бледно-голубых тонов с примесью белил, а в верхнем слое использует краски бледно-голубой тональности и белила. Применение белил помогало передать лёгкую дымку в дальних планах пейзажа, облака на небе, блики на воде.

Наши исследования послойной структуры картины позволяют сделать вывод, что грунт выполняет не только технологическую функцию, как основа под живопись, но является одним из элементов цветового построения пейзажа. Взаимодействуя с последующими слоями живописи, грунт участвует в решении цветоцветовых задач. Цветной подмалёвок тонально согласуется с завершающими слоями живописи, а в авторских пропусках играет самостоятельную роль в построении колорита картины.

Красочная поверхность этюда гладкая. На участках с изображением скал и камней краска накладывается широкими мазками по форме предметов,

подчиняясь жёсткому конструктивному рисунку. Также жёсткий рисунок, подчёркнутый белильными мазками, выявляет форму волны в затенённом участке у берега. На небе наблюдается гладкая красочная поверхность, в написании облаков использованы рельефные мазки и мазки торцом кисти. На рентгенограмме видны энергичные белильные мазки, выполненные мягкой кистью, лежащие по контуру облаков. Рентгенографическая плотность красочных слоёв разная, там, где изображены берег и скалы – она слабая, на участке неба – более сильная, здесь используется большее количество свинцовых белил.

Этюд написан в период, когда художник переходит к холодноватой серебристо-сероватой полутональной гамме, с помощью которой стремится передать свет, цветоцветовые отношения и пространство, подчиня этой задаче и технические приёмы. Он применяет белый грунт, тонкослойную живопись с лессировками.

Щедрин обращает внимание на качество художественных материалов, о которых мы отчасти узнаём из его писем из Италии. Так, в одном из писем он просит, например, прислать ему «кистей щетинных..., пузырь³¹ шифервейзу, желчи, вохры, бакану, кости, тёмной вохры., лазори, немного киноварю... Теперь о холсте, мне желательнее тонкого, но как я слишком плохой практик, то и прошу вас посоветоваться с Матвеевым и как он присудит, который лучше; грунт, чтоб был белый, чтоб и нагрунтовано было ровно без шишечек и прочих коклюшек, да уж, кстати, небольшой пузырь варёного масла и лаку...». ³²

Как и многие живописцы, Щедрин заботился о сохранности картин. Он искал способы предотвратить нежелательную возможность потемнения красок. В письме С.И. Гальбергу художник советует использовать водяной лак «для прикрытия свежих картин, для освежения оных от тусклости, который делает не совсем приятный вид». В связи с этим он приводит следующий рецепт: «Взять Гумми-рабика (например) одну унцию, одну унцию сахару и облить оный кипятком воды в две унции, потом взять чесноку

головку, истолочь оный и облить также кипятком, процедя состав. С картиною же поступают следующим образом: взять луковицу, разрезанную, тереть картину, чтобы снять с оной жир, или уксусу с водой, мылить оную, в первом и втором случае дать оной высохнуть, потом и прикрыть выше реченным составом, свойство сего лака есть то же, как обыкновенного лака, употребляемого живописцами, с той разницей, что оный так долго не может держаться, но зато не портит свежей картины, сверх того имеет ту удобность, если что-либо писать, то стоит ту часть смыть водой».³³

Щедрин, отправляя картину брату Аполлону Федосеевичу, беспокоится, что от долгого пребывания в дороге она может пожелтеть, а от сырости – почернеть. В письме он делает следующие наставления, которые брат должен выполнить при получении картины: «... Выставь дня на три на открытый воздух, сиречь в комнате с открытым окошком, даже можешь выставить на солнце, однако ж не более четверти часа, смотри, в какой силе солнечная теплота, эта пропорция нужна, чтобы вытянуть желтизну из картины, которую она получит от дороги, будучи закупорена, но не забудь, прежде всего, губкой с холодной водой вымыть оную. Но чтобы ты по архитектурному не подумал и не дожидал бы, чтобы все жёлтые краски побелели, - то этого ты не дождёшься, - то всего лучше для верности оставь на неделю, как я сказал в комнате, где есть ходячий воздух, так, чтобы комната была светлая. Потом вели прикрыть лаком хорошим, и так далее; если будет рамка, то вставь в оную, потом освети хорошенько, показывай всем желающим видеть».³⁴ Брат, выполнив советы художника, удивляется в ответ, что он «никогда бы не поверил, что картина может так перемениться, будучи закупоренной; после двухнедельной выставки против света её нельзя было узнать».³⁵ Этот факт говорит о том, что художник, вероятно, применял льняное масло, и знал, что при его использовании живопись при хранении в темноте темнеет, а при выдержке на свету восстанавливается.

Наиболее подробные сведения о технике Щедрина и о художественных материалах, которые он предпочитал, мы находим у А.Н. Лужецкой.³⁶ По её

данным Щедрин в качестве основы применял, как правило, холсты средней зернистости, прямого полотняного переплетения, иногда в его картинах встречались редкие холсты. Мелкозернистый холст он использовал только в 1824 – 1825 годы. Что касается грунтов, то во всех картинах художника наблюдается белый грунт. Работал Щедрин масляными красками, которые накладывал тонко, добавляя в них для усиления прозрачности лак. Использовал полулессировочные прописки - протирки с добавлением белил, а также отдельные рельефные корпусные прописки. Отмечается в его пейзажах лёгкий, но заметный мазок.

Изучение пейзажа «Вид в окрестностях Неаполя» физико-химическими и физико-оптическими методами показало, что художник использовал в качестве основы мелкозернистый холст простого полотняного переплетения, крутка нитей правая. Плотность нитей по основе и утку 17 x 17 на кв. см. Состав нитей: джут с добавлением хлопка.³⁷ На рентгенограмме заметны на нитях основы как бы расплющенные утолщения и узелки, которые, видимо, художник применял, стремясь устранить неровности. Напомним, что по наблюдениям Лужецкой, мелкозернистый холст встречается в картинах Щедрина только в 1824 - 1825 годы.³⁸ Таким образом, «Вид в окрестностях Неаполя» Кировского художественного музея мы можем датировать этим периодом. Грунт в картине белый, масляный, виден в утратах у кромок. Рентгенограмма показала неравномерную рентгенографическую плотность грунта, из-за неравномерного нанесения его мастихином.

Достижения Щедрина в области освоения световоздушного пространства и способов его воплощения в пейзаже были очень важными для художников последующих поколений.

Одним из крупных пейзажистов первой половины XIX века был Максим Никифорович Воробьёв (1787 – 1855). Некоторые из современников Воробьёва представляли его как родоначальника новой школы русского пейзажа. Например, Н.В. Кукольник называл Воробьева «отцом русской пейзажной живописи».³⁹ Более сдержан в оценках был Петрушевский,

который брал у Воробьёва в конце 1840-х годов уроки. Он отмечал, что «такой художник, как Воробьёв, был нужен, и то, что сделал Воробьёв, по времени было нужно».⁴⁰ Воробьёв первым из русских пейзажистов обратил внимание на состояние атмосферы в различное время суток и связанные с ним эффекты освещения.

Воробьёв продолжил вслед за своим учителем Алексеевым тему городского пейзажа. Чаще всего художник изображал восходы и закаты солнца, а также лунные ночи или день при рассеянном свете. «Сухие перспективные виды городов, - писал Н.И. Романов, - превращаются теперь в поэтичные картины, озарённые эффектами солнечных восходов и закатов и мягкого лунного блеска».⁴¹ В «Указателе находящихся в Академии художеств произведений...» 1842 г. отмечается, что «мягкость его (Воробьёва) манеры или, вернее сказать, отсутствие всякой манеры, приближает его произведения к степени совершенства в сходстве с природою, в точности блеска и жизни колорита, в глубине освещения и всех его градаций, в неизъяснимой прелести общего характера».⁴²

Н.Н. Коваленская, рассматривая пейзаж «Дворцовая набережная» (до 1837, ГТГ), отмечает умение художника передать золотистую дымку, обволакивающую архитектурные формы при закате солнца. Интерес к свету и воздуху, атмосферным явлениям отмечал в исследовании раннего творчества мастера и А.А. Фёдоров-Давыдов.

В пейзажах Воробьёва мы наблюдаем, что общий рефлекс от света (от луны или солнца) окрашивает среду в определённый тон (золотистый, золотисто-коричневатый, серовато-серебристый), формируя единую тональность картины. Художник строил пейзажное пространство на основе сложных полутональных отношений в пределах общего тона, которые мог воспринимать во влажной атмосфере. «Влажная среда, - отмечает В.С. Манин, – объединительное начало, не позволяет цветовым звучаниям зданий, неба, реки выбиться из общего колорита города, погружённого в мутный сырой туман... Воздушная среда у Воробьёва погружает город в медлительную

растворённость цвета».⁴³ В зависимости от задачи, по наблюдениям В.С. Манина, Воробьёв «посредством воздушной и цветовой среды передавал или живописную материю через игру лёгкого цветного мазка, или тоновое марево, окутывающее предметный мир»⁴⁴.

Наблюдая за атмосферой, Воробьёв замечал, что во влажной среде, свет приобретает большую интенсивность, чем при разреженном воздухе. Это впечатление вызвано оптическим эффектом, который возникает при прохождении и отражении света от предмета в мутной, туманной среде.

Т. Брилл связывает данное явление с интерференцией.⁴⁵ Волны падающего света попадают на влажную прозрачную плёнку на поверхности предмета. Часть света отражается от неё, а некоторая часть пропускается ею и отражается уже от её нижней границы. Этот отражённый свет, проходя обратно через границу плёнки и воздуха, совпадает с падающими лучами, которые первоначально были отражены. В результате свет становится более интенсивным. Например, в вечерние или утренние часы, солнце приобретает ярко-красный цвет. Его лучи, проходя через мутную среду, рассеивают свет с жёлтыми и красными длинами волн. Попадая на поверхность предметов и отражаясь от неё, они вызывают разные оптические световые и цветовые эффекты (например, интенсивность света, переливчатость цвета).

В картинах Воробьёва «Босфор» (1829, ГРМ), «Набережная Невы у Академии художеств» (1835, ГРМ), «Закат в Риме» (1851, Тверская картинная галерея) мы наблюдаем интенсивный свет, окрашивающий не только влажную атмосферу, но, кажется, и свет, отражённый от предметов. В качестве примера мы рассмотрим произведение Кировского художественного музея «Восход солнца над Невою» (х., м.40,6 x 65,5, внизу слева подпись: М. Воробьёвъ и дата 1830, пейзаж поступил в 1921 г. из Государственного музейного фонда).

В данном произведении художник изображает раннее утро, когда солнце только едва поднялось над горизонтом. Вдали всё окутано пеленой влажного тумана, в котором видны неясные очертания зданий и горизонта. Туман над

водой ещё не рассеялся. Воробьёв ставит перед собой сложную задачу: передать эффект освещения во влажной атмосфере, движение света во взаимодействии с тональной средой и пространством.

В пейзаже художник выбирает слегка завышенную точку зрения и чуть заниженную линию горизонта, что помогает ему охватить панораму изображаемого вида. Композиция картины строится фронтально, расчленяется на параллельные планы. Переходы от плана к плану незаметны. Художник обрезает композицию справа и слева, оставляя с одной стороны часть корабля, а с другой – часть здания, что не мешает развитию пространства вширь, за пределы холста. Таким образом, Воробьёв, изображает панорамный вид, отступая от классической схемы видовой композиции.

Главную роль в развитии пространства в картине играет свет. Основным источником освещения в пейзаже является солнце, непосредственный объект излучения света, а также рефлекс от неба и от воды. В пейзаже наиболее ярко освещены верхняя часть неба вокруг солнца и участок воды дальнего и второго планов. Художнику удаётся передать в картине движение света, который постепенно распространяется из глубины к первому плану пейзажа. Свет ещё слабый. Его косые лучи, попадая на деревянный помост на первом плане и фасад здания, отражаются, отчего возникают контрастные тени, усиливающие эффект свечения освещённых участков пейзажа. Фигуры людей, бочки, тюки, лодка, часть корабля воспринимаются контражуром. Приём подсветки выявляет силуэты их объёмных форм. На втором плане свет медленно проникает сквозь туманную дымку, выявляя мягкие очертания лодок и мачты кораблей.

Свет от солнца и рефлекс от неба и воды создают сложный эффект освещения, влияющий на тональный характер световой среды. Тёплый рефлекс от неба определяет желтовато-коричневый тон первого плана пейзажа, который приобретает большую глубину в контрасте с холодноватым, голубым тоном воды. Голубая вода соотносится с голубым участком на небе слева. Второй план решён в цветных полутонах. Вода написана в серебристо-

желтоватой тональности, с золотистыми и розоватыми рефlekсами. На третьем плане вода и небо золотисто-жёлтые, в глубине отмечаются сиреневатые полутени. Лилово – розоватые и золотистые полутона наблюдаются в воздухе дальних планов.

Рассматривая цветоцветовые отношения в пейзаже, мы должны обратить внимание на технологические аспекты произведения. Микроскопическое исследование выявило участие грунта, серой имприматуры и подмалёвка в решении живописных задач мастера.

Грунт в картине «Восход солнца над Невой» двухслойный. Нижний слой – коричневый. Этот слой выполняет чисто технологическую функцию, как основа под живопись. Верхний слой грунта – белый. На него нанесён тонкий слой светло-серой имприматуры. Полукроющий цветной подмалёвок, нанесённый на серую имприматуру, вызывает эффект свечения красок. На первом плане, на причале, подмалёвок золотистый, на архитектуре розоватый, на воде и небе – светло-голубой. Завершающие красочные слои положены тонким слоем кроющими и полукроющими красками. Поверхность картины гладкая. Художник использует приём графического мазка с детальной проработкой всех предметных форм.

В качестве основы для пейзажа он применяет мелкозернистый холст (100% лён), простого полотняного переплетения. Крутка нитей правая. Плотность нитей по основе и утку 17 x 17 на кв.см.

В красочном слое на светлых и тёмных участках наблюдается соседствие красочного слоя - типичное разрушения этого времени (масляная болезнь).

Итак, в данной главе мы затронули тему, связанную с опытом русских художников в передаче световоздушного пространства в природе. В своих картинах пейзажисты первой половины XIX века стремились к наиболее точному изображению атмосферы и взаимодействия света и цвета в природе. Эти живописные задачи были непосредственно связаны с освоением технологии и различных приёмов техники живописи. Белый грунт, например, выполнял не только технологическую функцию, но его оптическое

взаимодействие с последующими слоями живописной структуры картины позволяло добиваться эффекта света или прозрачности воды и воздуха, а также изменения цвета в сторону холодновато-серебристой или тёплой золотистой тональности, что выражало общий рефлекс от света, окрашивающего атмосферу. При этом учитывались качество и живописные возможности кроющих, полукроющих и лессировочных красок и техника их наложения.

Этих проблем касался и Фёдор Матвеев, приверженец традиционного видового классического пейзажа, в котором главенствовало строго расчленённое пространство. Однако художник умел гармонично соединить в пейзаже условный рассеянный свет и предметный цвет. Сильвестр Щедрин вплотную подошёл в своих картинах к овладению светом и воздухом, открыв путь к пленэрной живописи. Пейзажи Максима Воробьёва впервые показали переменчивую зависимость освещения от состояния атмосферы и влияние освещения на тональный характер пейзажной среды. Его живописные опыты не оставили без внимания такие художники, как И.К. Айвазовский, А.И. Куинджи, Ф.А. Васильев.

2.2. Взаимодействие света и цвета в пространстве в пейзажах И.К. Айвазовского и А.И. Куинджи

Иван Константинович Айвазовский

Следующий этап в решении проблемы взаимодействия света и цвета в пространстве был связан с творчеством великого мариниста Ивана Константиновича Айвазовского (1817 – 1900). Айвазовский был непревзойдённым мастером живописного решения морских пейзажей. Следует отметить, что в своих картинах он всегда ставил задачу охватить большую панораму морских далей. Строя пространство, Айвазовский с успехом добивался впечатления его развития в глубину и вширь. Он мастерски использовал при этом разнообразные художественные приёмы:

выявлял планы ритмичным движением волн или лёгкой ряби, диагональным расположением лодок и кораблей, контрастами света и тени, развитием цветовой тональности от насыщенной до светлой, лёгкой, учитывая воздействие воздушной среды. В пейзажах художник всегда определял узел композиции (обычно это изображение кораблей, высокой волны или утёса) и уточнял центральную ось (выраженную, например, вертикалями мачт), относительно которой уравнивал левую и правую части картины грядой волн, отвесным берегом и пр. Отметим также такие характерные для Айвазовского приёмы, как чуть завышенная точка зрения и заниженная линия горизонта, открытость водного пространства. Но ближний план пейзажа художник приближал к зрителю, что делало его соучастником действия.

Айвазовский вырос и жил на море. Судя по его пейзажам, художник обладал феноменальной памятью, которая запечатлевала движение воды, всплески волн, их лёгкое колебание во время штиля, резкие перемены в ветреную погоду и в бури, небо, или яркое, освещённое солнцем, или затянутое низкими, кучевыми и быстро несущимися облаками. А.Н. Бенуа отмечал, что «Айвазовский действительно любил море, и даже любил как-то сладострастно, любовь эта нашла себе выражение в лучших вещах его, в которых проглянуло его понимание мощного движения вод или дивной прелести штиля – гладкой зеркальной сонной стихии. В Айвазовском жил истинно художественный темперамент...».⁴⁶

Но главные достижения, как уже отмечалось, Айвазовским были сделаны в области передачи атмосферы. Определённую роль он отводил источнику света. Художник умел передать эффекты освещения в переходные и трудноуловимые состояния в природе: затуманенное и влажное море во время бури или ясное при полном штиле. Свет в его картинах всегда пронизывает воздух, проникает сквозь волны, выявляя их прозрачность, гаснет в глубине моря. Даже в том случае, если облака затягивали всё небо, Айвазовский мог создать впечатление движения самого света в облаках и воде. Свет заставляет звучать цвет. Айвазовский интенсифицировал природный свет и цвет в своих

картинах, что обостряло у зрителя восприятие пространственной глубины и вызывало впечатление толщины и большой массы морской воды. Но в то же время искусственную интенсификацию света и цвета трудно передать ограниченной палитрой красок. Поэтому художнику пришлось изобрести такую систему рефлексов, которая бы удачно передавала сложные, видимые им в природе световые эффекты, когда общая масса воды и неба имеет общую тональность (шторм, грозное серо-синее небо, вода и вспышки солнечного света на гребне волны). Он добивался рефлексов от разных источников света – от солнца, неба или бликов на воде. И ещё художник умел уловить взаимодействие рефлексов во влажной атмосфере при густом тумане, на поверхности движущейся массы воды (или волн), на облаках. Можно сказать, что в творчестве Айвазовского намечался путь к задачам пленэрной живописи.

Интересно мнение исследователей творчества Айвазовского и их оценки его достижений. Например, А.Н. Лужецкая отмечает, что он всегда ставил задачу изобразить природу при разном освещении, «наблюдательность, развитое чувство света и цвета позволили художнику убедительно передавать тонкие градации световоздушной перспективы».⁴⁷

Наиболее значительный вклад в исследование творчества Айвазовского внёс Н.С. Барсамов.⁴⁸ Автор отмечает, что художника привлекали изменчивые состояния природы. Он стремился наполнить картину воздухом, уловить и передать движение облаков, раскаты волн, эффекты освещения и всё пронизывающий свет. Свет в его картинах выявляет пространство, глубину и прозрачность воды.

О.А. Лясковская⁴⁹ подчёркивает в пейзажах Айвазовского значительную роль неба и изображения «светила» в передаче глубины воздушного пространства, а также мастерство художника в разработке богатой шкалы оттенков единой тональности.

Н.Н. Новоуспенский видит в его картинах переменчивое состояние атмосферы, насыщенной влагой, воздух, величественное ощущение пространства, движение волн и облаков.⁵⁰

В.Н. Пилипенко⁵¹ выделяет такие качества Айвазовского, как умение строить протяжённое пространство, использовать пространственные качества цвета, изменения его под влиянием освещения.

Анализируя картины Айвазовского, Г.С. Чурак отмечает стремление художника увидеть в природе и передать в картине новые оттенки освещения морской воды, облаков, состояния атмосферы, её едва уловимые перемены. Автор пишет, что Айвазовский всегда «искал мягкое соотношение цветов, наблюдал море в тихие пасмурные дни, когда граница между небом и водой становится едва уловимой, а для художника усложняется задача передать на холсте тонкое соотношение полутонов, не сделав картину скучной, остаться верным природе»⁵².

В.С. Манин, разбирая морские пейзажи Айвазовского, замечает, что он «умело режиссировал интригу света, световых потоков... пронизанная светом вода высвечивалась множеством цветовых оттенков, создавая ощущение глубины морской стихии».⁵³ Свет у Айвазовского, по определению исследователя, конкретизировал живописную задачу пейзажа: в одном случае - устанавливалась цветовая гармония, в другом - создавалась свето-цветовая игра, что было связано с построением глубины пространства

Внимание к цветовой организации природы, умение видеть определённое состояние атмосферы, улавливать тональность воздушной среды и эффекты освещения – всё это было воспринято художником из опыта его предшественников – пейзажистов М.Н. Воробьёва, С.Ф. Щедрина, М. И. Лебедева, А.А. Иванова.

Воробьёв, преподававший в классе пейзажной живописи в Академии художеств, обращал внимание своих учеников, в числе которых был и Айвазовский, на эффекты освещения в природе и состояние атмосферы. Он не только поддерживал у художника любовь к изображению моря, но, как

справедливо считает Барсамов, влияние Воробьёва на Айвазовского сказалось в развитии у него навыков рисунка с натуры с обязательной, тщательной проработкой деталей. Однако, в работах, создаваемых по рисункам, художник свободно интерпретировал пейзажные мотивы, различные состояния природы. Этому он научился у А.О. Орловского, произведения которого пробудили в нём интерес к импровизационному методу работы.⁵⁴

Изучая произведения Сильвестра Щедрина, Айвазовский обращал внимание, какими живописными средствами он изображал воздух, как в его картинах пространство и предметы взаимодействовали со световоздушной средой. Айвазовский копировал его произведения, а когда был в Италии (1840), то работал в тех местах, где писал свои картины Щедрин. Айвазовский стремился увидеть в природе тёпло-холодноватые тона, которые находил в пейзажах этого известного мастера.

Кроме того, художник копировал пейзажи Клода Лоррена. Особенно привлекали его изображения морских гаваней с эффектами освещения и тёплым светом, идущим из глубины картины и заполняющим пространство. Айвазовский также предпринимает путешествие в Голландию и Англию (1842), «дабы видеть приморские места и произведения известных художников по части морской живописи»⁵⁵. Голландские пейзажисты XVIII века интересовали русского мариниста мастерством передачи влажной атмосферы, размывающей очертания предметов, и холодноватого рассеянного света, определяющего сложную полутональную среду картины. Художник стоял перед проблемой, как передать в картине цветовые и световые взаимодействия, постоянно меняющиеся в природе. Всмотриваясь в произведения голландцев, Айвазовский обращал внимание на приёмы оптического построения живописи, на взаимосвязь грунта, подмалёвка и завершающих красочных слоёв. Исследователь голландской живописи Т.В. Максимова пишет о специфике этого явления у голландских художников,⁵⁶ отмечая, что в результате оптического соединения цветного грунта с нейтральным (монохромным) подмалёвком, образуются новые полутона.

Именно это «помогает художнику успешно решать задачу световоздушной среды в картине, ибо полутон подмалёвка рассматривается уже как тон воздуха». ⁵⁷ Изучение картин Айвазовского позволили Барсамову и Лужецкой наблюдать в его пейзажах «сознательный расчёт оптического смешения последовательных слоёв». ⁵⁸

В Англии опыт художника обогатился изучением творчества Джона Констебля, пейзажи которого покоряли изображением неба, наполненностью пространства светом и воздухом, точной передачей цветоцветовых отношений. Также важно было для Айвазовского знакомство с пейзажами Уильяма Тёрнера (1775-1851), в которых русский мастер наблюдал разнообразие форм облаков и их тональные вибрации. Пилипенко отмечает, что Айвазовский, как и Тёрнер, занимался так называемой «акварельной» техникой живописи (т.е. масляные краски разжижал до состояния лессировок и накладывал их тонкими прозрачными слоями как в акварельной живописи). Айвазовский видел в пейзажах Тёрнера, как «цвет накладывался на холст тонкими, перекрывающими друг друга слоями. Это позволяло передавать самые незначительные цветоносные градации». ⁵⁹ Айвазовского привлекал активный интерес Тёрнера к цвету, он видел, как в картинах английского живописца цвет зависел от силы света.

Достижения западноевропейских мастеров помогли Айвазовскому определиться в собственных живописных поисках. Он стал более пристально изучать море, свои впечатления фиксировать в рисунках, на полях которых оставлял пометки об особенностях цвета воды, берега, состоянии атмосферы. Но картины он создавал по памяти в мастерской. Айвазовский писал об этом: «Внимательно изучив атмосферические явления, игру света и тени на волнах моря, на вершине гор, на купах деревьев, я могу воспроизводить их, как нечто давно мне знакомое». ⁶⁰ Так, например, в картине «Девятый вал» (1850, ГРМ) он успешно решает проблему взаимодействия света и цвета во время шторма и при ярком солнечном освещении. Под влиянием солнечного света цвет в природе интенсифицируется: небо окрашивается в яркие оранжево-жёлтые, а

влажный воздух - розовые тона. Свет образует интенсивный золотистый рефлекс на волнах, и в то же время выявляет широкую гамму холодных синезелёных и фиолетово - розовых тонов на воде.

В картинах 1860- 1870-х г.г. - «Буря на Северном море» (1865, Феодосийская картинная галерея), «Бурное море» (1868, ГТГ), «Радуга» (1873, ГТГ), «Морской вид при луне» (1878, ГРМ) и других - художник передаёт сложные состояния атмосферы. Например, он изображает волнующееся море при лунном освещении, когда свет прорывается сквозь тучи и на мгновение освещает пространство. Или, например, облака и высокие пенистые волны пронизаны светом радуги, возникшей от преломления солнечных лучей в брызгах воды. Посредством освещения художник создаёт ощущение воздушности и глубины пространства пейзажа. Он добивается в живописи тонального единства, передаёт богатство оттенков воды и неба.

В 1880- 1890-е годы Айвазовский пишет картины «Чёрное море» (1881, ГТГ), «Волна» (1889, ГРМ), «Среди волн» (1898, Феодосийская картинная галерея), в которых ещё более усложняет свои задачи. При рассеянном свете (пасмурный день) тональные отношения в пейзаже выстраиваются в серебристо-серых, зеленовато-синих полутонах. Пространство выше упомянутых картин представляет, по выражению Барсамова, «воздушный океан», для передачи которого художник использует свои богатейшие наблюдения в природе.

Подчеркнём, что, работая над новым пейзажем, Айвазовский каждый раз усложнял живописные задачи. В связи с этим усложнялась и техника его живописи. Например, чётко корректировался выбор художественных материалов, к которым Айвазовский предъявлял высокие требования. Некоторые исследователи творчества мастера Н.С. Барсамов, А.Н. Лужецкая, И.Ю. Беляева, Н.С. Игнатова, Л.Н. Лугина, В.И. Цитович и другие уделяли значительное внимание технико-технологической стороне его живописи. Результаты этих исследований помогают нам понять метод работы художника.

В качестве основы он использовал фабричный мелкозернистый и среднезернистый холст полотняного и диагонального переплетения без особо видимых дефектов ткацкого производства. Применение крупнозернистого холста встречается в последний период его творчества.

Исследователи отмечают в картинах Айвазовского фабричные однослойные и двухслойные грунты. Однослойные грунты иногда имели верхний слой - имприматуру. Эти грунты состояли из свинцовых белил или цинковых и свинцовых белил. Встречаются также однослойные грунты, включающие свинцовые белила и мел, но грунты могли быть и без мела, или с преобладанием свинцовых белил, или с преобладанием мела.⁶¹ В составе однослойных грунтов в качестве наполнителей использовались свинцовые белила, мел, масло и животный клей.⁶²

Связующее однослойных грунтов и верхнего слоя двухслойных было масляным. В двухслойных грунтах нижний слой, как правило, клеевой. Верхний - включал свинцовые белила и мел или свинцовые и баритовые белила. Двухслойные грунты с двумя белыми слоями состояли из мела и свинцовых белил или цинковых белил и мела. В рецептуре двухслойного грунта отмечаются в верхнем слое масло, свинцовые белила, нижнем - цинковые белила, мел, животный клей, примеси масла. В двухслойных грунтах в составе нижнего слоя могла присутствовать также и охра⁶³.

Теперь обратимся к пигментам, которые встречаются в красочных слоях живописи Айвазовского. В этом отношении интересны данные, приведённые Лугиной и Цитович,⁶⁴ которые называют краски, выступающие в живописи в качестве самостоятельных (т.е. без смеси с другими красками) и сознательно выбранные художником. Из белых пигментов Айвазовский употреблял свинцовые белила. Из синих – преимущественно в его живописи встречается синий кобальт и ультрамарин (только в 1840 – 1850-е г.г.). В группе жёлтых красок называются охры, которые используются как примесные краски, лишь самостоятельно применяется жёлтый кадмий. Айвазовский использовал зелёные краски – кобальт зелёный, изумрудная зелёная, медьсодержащие

зелёные, а также составные фабричные зелёные. Из красных и фиолетовых пигментов художник предпочитал натуральный краплак (светлый и тёмный), который использовался в качестве лессировочной краски и в примесях; киноварь (чаще использовалась в смесях); красные земляные краски (красная охра, капут мортум). Коричневая, жёлтая и красная охры, а также чёрная угольная применялись в качестве примесей. Отмечается в некоторых картинах применение Айвазовским асфальта.

Характерной особенностью для картин художника является чёткий рисунок, нанесённый графитным карандашом на белый грунт.⁶⁵ Далее жидкими полутональными красками им намечались основные цветовые отношения неба, моря и берега, что играло одновременно и роль подмалёвка.⁶⁶ Мастер использовал щетинные и колонковые кисти, как круглые, так и плоские, флейц и часто работал торцом кисти.

Теперь обратимся к картине Кировского художественного музея «Корабли на бушующем море» (1866, холст, масло, 61 x 78, подпись справа внизу и дата: Айвазовский 1866 – выполнены тёмно-коричневой краской «на угол» - наискосок, картина была в собрании Румянцевского музея в Москве, музей поступила в 1927 г. из Государственного музейного фонда).

Картина «Корабли на бушующем море» относится к числу лучших марин, написанных Айвазовским в 1860-е годы, к таким, как «Море» (1864), «Буря на Северном море» (1865), «Буря на Ледовитом океане» (1864, Феодосийская картинная галерея).

В нашем пейзаже художник изображает кульминационный момент бури на море. Айвазовский ставит здесь сложные живописные задачи. Во-первых, он пытается зафиксировать состояние в природе. Во-вторых, передать эффект освещения во влажной атмосфере. В-третьих, передать движение света и постоянно меняющийся цвет под его воздействием. В-четвёртых, добиться тонального единства в картине и ощущения пространства.

Высокие тёмные волны и низкие тяжёлые облака, соединяясь в одной массе, как будто «сжимают» пространство в пейзаже. Фрагментарность

композиции усиливает это ощущение. Н. Масалин верно отметил специфику приёмов, используемых Айвазовским в построении пейзажей: «Они, как правило, строятся планами, тяготеют к симметрии, чётко отмеченной кораблём ли скалой, лунной ли дорожкой, центральной осью, которая как уздой стягивает к себе бушующие стихии, не давая им рассеиваться в пространстве».⁶⁷

Линия горизонта в пейзаже чуть занижена, точка зрения завышена, что позволяет автору развернуть пространство на зрителя. Первый план отмечен ярко освещёнными волнами. Второй - включает корабли. За ними дальний план перекрыт тяжёлыми тучами, почти слившимися с высокими волнами. Волны, накатываясь друг на друга, образуют диагональ, по которой выстраиваются покачивающиеся корабли. Небо нагружено тяжёлыми массами облаков, их расположение также имеет диагональное направление. Создаётся ощущение динамичного, непрекращающегося движения на море, которое разворачивается вокруг центральной оси композиции, отмеченной мачтами корабля.

Главную роль в организации пространства картины играет освещение - это случайно прорвавшийся между облаками небольшой поток света. Яркий рефлекс на облаках и на большой волне первого плана расширяют пространство. В картине возникает сложная световая атмосфера. Однако свет неравномерно распределяется во влажном пространстве. Он освещает лишь отдельные участки, вызывая светотеневые контрасты, обуславливая возникновение бликов и рефлексов на воде.

В то же время влажная атмосфера, наполненная светом, создаёт сложную полутональную среду в морском пейзаже. Отражённый свет, как от облаков, так и от волны на первом плане, проходя через влажный воздух, рассеивается в морском пространстве. Насыщенный водой воздух (от мелких брызг, пенящихся волн) приобретает холодную сизо-сероватую тональность. Отсюда в ближних планах в изображении пены в самых освещённых участках наблюдаются плавные переходы от светлых почти белых тонов к нежно -

зеленоватым. Там, где свет насквозь пронизывает волны, проявляется зеленоватая тональность прозрачной воды. На глубине, в толще воды, и во впадинах между волнами, куда не проходит свет, вода становится тёмно синей. На дальних планах, где мало света, световые рефлексy на воде приглушаются до серовато-серебристых тонов и далее совсем исчезают. Там волны становятся почти неразличимыми по форме и цвету. Вдали они воспринимаются сквозь уже плотную, влажную пелену, приобретая тёмно-синюю со стальным оттенком тональность.

Облака на небе в участке, где проходит свет, белые. Они освещены наиболее ярко. Располагаясь дальше от источника света, они меняют тональность от светло-серых до синих со стальным оттенком, сливаясь с тёмной тональностью воды.

Цветовая палитра картины ограничена. Она состоит из зеленоватых, тёмно-синих, сероватых тонов. Художник расширяет диапазон их звучания, подчиняя оттенки каждого тона светотеневым градациям. Мастер незаметно переходит от зелёной тональности волн на первом плане к тёмно-синей – на втором и сероватой на небе.

Эти художественные аспекты произведения во многом определяются технологическими особенностями картины. В данной картине грунт белый. При микроскопическом исследовании подмалёвок не был идентифицирован. Вероятно, он был нанесён очень тонким полукроющим или лессировочным слоем близким по тональности к верхним красочным слоям. Работая над пейзажем, художник применял в завершающих слоях живописи непрозрачные краски, которые нанесены тонкими полукроющими (жидкими) слоями. Айвазовский добивается оптического эффекта прозрачности воды и влажного воздуха тем, что он использует широкую шкалу еле уловимых оттенков, работая над каждым тоном цвета. Впечатление глубины и эффекта свечения воды изнутри создаётся в результате отражающей способности белого грунта. В некоторых участках картины Айвазовский применяет принцип лессировочной живописи. Например, волны на первом плане и облака

написаны прозрачными и полупрозрачными красками, несмотря на то, что в некоторых красочных смесях использованы свинцовые белила. Это показала и рентгенограмма, выявив градицию рентгенографической плотности красочных слоёв от высокой к средней. В некоторых освещённых участках, например, слева на облаке над мачтой центрального корабля, наблюдается перегруженность красочного слоя свинцовыми белилами.

Поверхность всей картины гладкая. Как замечает Барсамов, Айвазовский в 1840 - 1860-е г.г. любил гладкую, блестящую, лаковую живописную поверхность картин.⁶⁸ Движение кисти почти незаметны. Лишь в изображении пены волн художник применяет отдельные мазочки. Картина покрыта лаком.⁶⁹ Лаковое покрытие картины, в данном случае, выступает как завершающий лессировочный слой, который усиливает звучание синих, зеленоватых и сероватых тонов, подчёркивает глубину тени и световой эффект, создаёт ощущение прозрачности воды.

Основой пейзажа является мелкозернистый холст (100% лён), плотного полотняного переплетения, крутка нитей правая, плотность нитей по основе и утку 29 x 28 на кв. см. Холст не имеет выраженных дефектов (узелки и утолщения нитей утка) ткацкого производства, что подтвердила и рентгенограмма. Грунт фабричный, белый, масляный.⁷⁰ Рентгенограмма выявила высокую рентгенографическую плотность грунта, что говорит о присутствии в составе грунта большого количества свинцовых белил.

В заключение анализа картины Айвазовского «Корабли на бушующем море» можно сказать, что в ней достаточно ярко проявилась специфика живописного метода художника в решении одной из главных проблем его творчества – создания единой светотональной среды во влажной атмосфере, передающей взаимодействие моря и неба, света и воздуха, света и воды.

Архип Иванович Куинджи

В русской пейзажной живописи Архип Иванович Куинджи (1840 – 1910) занимает особое место. Близость к крымской природе (художник родился в Крыму) с её пейзажами и яркими красками, увлечение на раннем этапе жизни творчеством И.К.Айвазовского явилось началом формирования оригинального художественного мышления мастера. Повышенно эмоциональное восприятие художником природных явлений заставило его постоянно искать новые изобразительные приёмы в решении тех живописных задач, которые выдвигала сама природа. Проблемы света, цвета и пространства, без решения которых невозможно существование пейзажа как жанра, нашли новое воплощение в творчестве Куинджи, отдавшему приоритет в своих картинах цвету как главному изобразительному элементу.

А.И. Куинджи, кого современники считали «не реформатором, а индивидуалистом - дерзателем»,⁷¹ определил традиции декоративной живописи в русском пейзаже, где нашли свой путь последователи художника (Н.Н. Дубовской, А.М. Васнецов, А.А.Рылов, Н.К.Рерих, К.Ф. Богаевский, Н.П. Крымов и др.), по-своему претворившие его творческие принципы в «декоративном решении романтического образа природы».⁷²

Историками искусства даётся высокая оценка живописным открытиям Куинджи в области пейзажа. Большое внимание авторами уделяется анализу живописных задач, которые художник решал в своих произведениях. Главная миссия Куинджи, как определяет М.П. Неведомский, это внести в пейзаж «свет, богатство тонов, лиризм» и передать пространство.⁷³ О.П. Воронова, характеризуя творчество Куинджи, отмечает, что ему «чужда тональная живопись Саврасова и Васильева, аналитическая Шишкина и пленэрная Поленова»⁷⁴. Художник «не боялся красочных преувеличений, удесятерил силу реального света, вводил цветовые плоскости и цветовые потоки».⁷⁵

Большое внимание живописным поискам мастера уделяет В.С. Манин. Он пишет, что Куинджи изучал, как окрашиваются светом туманные дали, как меняется цвет под влиянием лёгких морских испарений, он изучал предметы и «цветовые колебания в атмосферной среде»,⁷⁶ «стремился понять влияние воздушной среды на окраску предметов»⁷⁷. Манин замечает, что пронизанная цветом световоздушная среда как бы накладывается в его картинах на предметный цвет и приводит к сложной синтезированной живописи.⁷⁸ Автор пишет о синтезе у Куинджи, имея в виду, что художник собирал цвет в плоскости, в пределах которых он разрабатывал два - три оттенка, противопоставляемых по силе тона. Тем самым Куинджи добивался интенсивного звучания цвета.

По наблюдениям исследователей свет и цвет вступают в произведениях Куинджи в определённые взаимоотношения: свет не обесцвечивает цвет, а усиливает его звучание, цвет интенсифицируется, окрашивая атмосферу. Заметим, что даже в ночных пейзажах, где художник стремится передать освещение, цвет не исчезает, как, например, в картинах «Украинская ночь» (1876, ГТГ) и «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ). В обоих произведениях сохранены цветовые акценты. В первой – зеленовато-жёлтые хаты с оранжевыми огоньками - окнами особенно выделяются в контрасте с глубокой синевой неба и буро-коричневой землёй. Во второй картине – в освещённых участках серебристо-зелёный цвет воды, зелёный цвет луны и облаков фосфорисцируется, усиливается контрастом с тёмным небом и берегом реки. В картине «Вечер на Украине» (1878 – 1901, ГРМ) превалирует звучание малинового цвета, окрашивающего все предметы в пейзаже, контрастно акцентируя белые хаты в центре композиции.

Художник выделяет световой и цветовой центр в пейзажах, который Неведомский обозначил как «центр внимания».⁷⁹ «Центр внимания» - приём, разработанный в русской живописи Куинджи (впервые во французской – Дега), - композиционное новшество для решения проблемы пространства. Согласно этому приёму, всё остальное в соотношении с центром по мере

удаления от него ослабляется в тонах и степени детализации. «Так мы видим предметы в пространстве, - подчёркивает Неведомский. – Без соблюдения этого приёма пространство не передаваемо, без него картина не пейзаж».⁸⁰

Для Куинджи в решении проблемы пространства важен всегда выбор точки зрения и линии горизонта. В.М. Зименко выделяет в пейзажах Куинджи широкие горизонты и «высокие точки зрения, открывающие далёкую перспективу».⁸¹ Художник предпочитал «любоваться природой с возвышенности, видя её у своих ног».⁸²

Эти особенности пространственных композиций соединялись со спецификой построения пространства светоцветовыми потоками. По замечанию Манина, «убывая в глубину, свет наталкивается на тёмный горизонт и как бы возвращается назад по высветлённому краю неба».⁸³ Это мы наблюдаем, например, в картинах «После дождя» (1879, ГТГ) и «Радуга» (1900- 1905, ГРМ). Также в создании иллюзии глубины Куинджи «использует свойства тёплых тонов казаться приближёнными к глазу зрителя, холодных – отдалёнными».⁸⁴

Живописные задачи Куинджи были связаны с проблемами цвета, света и пространства. Профессиональный интерес художника к этим проблемам определяется уже в первых произведениях мастера. Начинал Куинджи с изучения световых эффектов в природе, что отразилось в его ранних работах, в которых он отводил свету значительную роль в системе тональной живописи. Картина «На острове Валааме» (1873, ГТГ) написана в сближенных холодных тонах. Свет выполняет здесь изобразительную и выразительную функцию. Противопоставляя сильно освещённые части картины слева (свет от неба освещает первый план) и менее освещённые справа (затянутое тёмными, холодными облаками небо определяет малую освещённость земли, лесного массива и воды), а также, сопоставляя, по наблюдениям Лужецкой, корпусные прописки более тёплых светов тонкому письму более холодных теней и дали, художник добивается эмоциональной напряжённости предгрозового состояния в природе и решает задачу построения пространства.

Изучая свет в природе, Куинджи изучает его влияние на цвет, что отражается на усложнении колористических задач в картинах. Он замечает, что смена освещения влечёт за собой изменение цвета предмета, цветовой перспективы, меняется рефлекс от неба, усиливаются или ослабляются цветовые контрасты. Все эти профессиональные задачи, которые он извлекал из природы, художник должен был решать в пейзажах.

Изменение отношения к цвету определилось в пейзаже XIX века с открытием пленэра. Непосредственная работа художников на открытом воздухе поставила перед ними проблему передачи единства предметного цвета и цветовой среды, то есть пространственного цвета - его преобразования под воздействием освещения от солнца и неба. Важно было написать природу в воздушной среде. В русской живописи пленэрные открытия связаны с именем Александра Иванова. Во Франции от пленэра художники подошли к импрессионизму.

Известно, что славу и признание импрессионисты получили в то время, когда они перестали существовать как течение. Но, начиная с 1890-х годов, происходит настоящее осмысление импрессионизма и осознание его роли для всей последующей живописи. Осмысление открытий импрессионистов сложилось в теорию о свете и цвете, их взаимодействии в природе. Главенствующая роль в природе импрессионистами отводилась свету, он был, по выражению К. Моклера, «единственным сюжетом в картине».⁸⁵ Свет определяет различную форму предметов и изменчивость их окраски в пространстве, различает расстояние между предметами, даёт понятие о перспективе, объёме, выстраивая отношения между светом и тенью. Художники обращались к изучению атмосферы, чтобы понять цвет предметов и в тени, и в освещённых участках пространственной среды. В освещённых и теневых участках на предметах появляются рефлексы от других цветов. Живописцы разработали свой подход к цвету, опираясь на принципы теории Эжена Шеврёля, изложенные в его книгах «О законах одновременного контраста и сочетания окрашенных предметов» (1839) и «О цветах и их

применении в области промышленных искусств при помощи хроматических кругов» (1864). Учёный утверждал, что цвет определяется законами. Один из них гласит: «Одновременный контраст цветов заключает в себе все видоизменения, каким подвергаются разного цвета объекты в своём физическом составе и в силе тона их собственных цветов, когда на них смотрят одновременно».⁸⁶ На основе трактатов Шеврёля художники разработали свои подходы к использованию цвета. В картинах они применяли все семь цветов спектра, не смешивая их на палитре. «В лучах света заключены те чистые краски спектра, которые раскладывались на холсте одна рядом с другой (раздельными мазками), вступая в смесь в глазу зрителя», создавая третий цвет.⁸⁷ Этот третий цвет состоит из рефлексов. Например, предмет с одной стороны освещён оранжевым светом, а с другой голубым, между ними возникает полоса из зелёных рефлексов. Оранжевый и голубой при расположении рядом усиливают звучание друг друга как дополнительные тона. Но у импрессионистов пространство между контрастными цветовыми пятнами заполняется их рефлексамии под воздействием освещения, что смягчает контрасты, создаёт ощущение мерцания цвета. Тем самым они выражали своё согласие с тем, что свет обесцвечивает цвет.

Возможность работать в технике раздельного мазка, когда рядом накладывались пятна чистой краски, способствовало появлению в середине XIX века новых синтетических пигментов. Б. Денвир перечисляет их:⁸⁸ синий кобальт чистого тона (любил Ренуар), синяя лазурь, жёлтый и оранжевый кадмий. Отметим, что кадмиевая жёлтая и оранжевая - стойкие пигменты и хорошо кроют, имеют малую дисперсность, что сохраняет при растирании интенсивность окраски, так как обладают способностью поглощать свет. Денвир называет ещё ализариновый кармазин и каменноугольную смоляную группу (в частности прусская синяя, самая распространённая краска), в состав которой входили углерод, водород и азот с частым добавлением серы или железа (что придаёт прочность краске), также перманентный зелёный веридиан.⁸⁹ Прозрачность этой группы была неизвестна прежним

живописцам. Также в это время, когда работали импрессионисты, были изобретены удобные формы упаковок (тюбики) для краски, что позволяло работать на открытом воздухе. Импрессионисты, работая в своей технике, сохраняли каждой краске спектра её собственную силу.

Куинджи был во Франции в 1873, 1875 и 1898 годах. Он имел возможность видеть картины этих художников и увлечься их открытиями. Неведомский назвал Куинджи «пролагателем путей к импрессионизму. Он первым прибегал к приёмам этой школы в тонах и композиции».⁹⁰ По приезде из Франции Куинджи пытался освоить световоздушную среду и понять, как она влияет на окраску предметов. Мерцания цвета, которого импрессионисты достигали отдельным мазком, Куинджи добивается другими приёмами. Например, в картинах «Север» (1879, ГТГ) и «Днепр утром» (1881, ГТГ) он нюансирует цвет, работает полутонами, тонко передаёт разнообразие цветовых пятен, сближенных между собой по цветовому тону, таким образом решая проблему воздуха, световоздушной среды, окрашенности предметов в среде в пределах тональной живописи. Вибрирующий перламутрово-розовый свет от неба «заливает» дали в картине «Север», не захватывая первый план, где предметы читаются чётко. В «Днепре утром» состояние световоздушной среды передано дробным мазком, нюансированным в тоне. При густом тумане сохраняются очертания предметов. Свет от неба и воды заполняет всё пространство в картине, окрашивая в серебристо - перламутровые тона туман и растительность на берегу. Предметный цвет сохраняет насыщенность, тогда как у импрессионистов сильный свет обесцвечивает цвет (за счёт оптических эффектов).

Манин отмечает, что в импрессионизме художника интересует один аспект проблемы – тончайшая игра цвета под влиянием световой среды.⁹¹ Этот интерес сохраняется у художника и впоследствии.

Открытия французских импрессионистов и пришедших за ними постимпрессионистов и Сезанна, заставляют обратиться русских живописцев к новым задачам в своём искусстве, а в связи с этим и к научным открытиям в

области цветоведения. Общение художников Крамского, Репина, Поленова, Куинджи и других с учёными Д.И. Менделеевым и Ф.Ф. Петрушевским было связано с изучением света и цвета, их взаимодействия и взаимодействия дополнительных цветов, а также свойств красок и красочных пигментов.

Рассматривая проблему влияния освещения на цвета предметов, Петрушевский высказывает положение, что «цвет всякого предмета составляется из таких же частей, из каких состоит свет солнечный, только некоторые части цвета почти погашаются или гасятся телом».⁹² И ещё одна мысль учёного заинтересует Куинджи: «Цвета становятся наиболее яркими при освещении их светом, которого оттенок близок их собственному, то есть тёплые цвета выигрывают при тёплом освещении, холодные при холодном.»⁹³

Петрушевский рассматривает также тон воздуха и воды, отражение света от них и прохождение сквозь них солнечных лучей, что вызывает изменчивость в природе. Наблюдения учёного обострили внимание Куинджи к светоцветовым явлениям в природе, опыт изучения которых был использован им в его художественной практике, особенно в работе над этюдами. Например, интересны наблюдения Петрушевского о воде, где он объясняет, почему вода у берега темнее: «Стоя на возвышенном берегу моря можно видеть, что вода (спокойная) в близких бухточках гораздо темнее, чем в некотором расстоянии от берега. Это происходит от того, что синий цвет неба, составившийся отражением от воздуха при известных обстоятельствах будет очень беден светом, то есть очень тёмн... Другая причина потемнения воды, находящейся внизу под ногами, состоит в том, что при почти вертикальном падении лучей они большей частью пронизывают её и следовательно мало отражаются».⁹⁴

Продолжая рассуждения о воде, Петрушевский уделяет внимание вопросам тона: «Случается, что цвет отражённого предмета сочетается с цветом видимого сквозь воду дна и тогда вода получает новый тон,

указывающий на её прозрачность».⁹⁵ Далее он поясняет, отчего эти тона происходят – от смешения лучей, а не красок.

В свете этих теоретических высказываний Петрушевского, основанных на его наблюдениях, понятны, в каком направлении шли поиски Куинджи. Возрастающее внимание Куинджи к цвету делает цвет самым важным элементом в построении картины.

Сезанн тоже главенствующую роль в своих картинах отводил цвету. Теория и практика помогли добиться французскому живописцу глубокого знания цвета. Свет в его картинах не направленный. Он ровно заполняет всё пространство пейзажа, и важен был для художника в той степени, чтобы выявить форму предмета и точно определить его цвет. Сезанн цветом моделировал форму, передавая при этом переходы тонов от тёплого к холодному, использовал их контрасты, сопоставляя тона или полутона. Сезанн добивался слияния в пространстве цвета и формы, что определяло цветоформальную структуру его картин. В этом процессе он не обращал внимания на всевозможные изменения атмосферы. Т. Перцова отмечает, что Сезанн разработал сложную хроматическую гамму, он изучал взаимодействие хроматических гамм на холсте. Он пришёл к выводу, что человеческий глаз с различной скоростью воспринимает разные тона цвета. Это знание помогло Сезанну открыть «эффект с медленно и закономерно проявляющимся пространством, когда движение взгляда в картине и появление пространственной глубины определяется сложной закономерностью постепенного проявления цветов».⁹⁶

У Куинджи в картинах освещение передаётся направленным светом, свет усиливает звучание предметного цвета, цветом художник нивелирует частные детали. («Берёзовая роща», 1879, «После дождя», 1879, ГТГ, «Море. Крым». Этюд, 1879 – 1908, ГРМ). В отличие от Сезанна Куинджи в построении формы не использует широкие хроматические ряды, а моделирует предметы обобщёнными цветовыми массами, внутри которых, как мы уже отмечали, разрабатывает два-три оттенка, в результате чего и усиливается звучание

цвета. Манин замечает, что «секреты куинджиевских эффектов в большей мере обуславливаются цветовыми контрастами, которые в результате переросли в осознанно применяемую систему дополнительных цветов».⁹⁷ Крамской в этом отношении свидетельствовал об особенностях Куинджи: «У нас в России в отделе пейзажа – никто не различал в такой мере, как он, какие цвета дополняют и усиливают друг друга».⁹⁸

Петрушевский по вопросу о дополнительных цветах выделял положение о том, что контраст усиливает различие между цветами. Рассматривая предмет на открытом воздухе, освещённом низко стоящим солнцем, Петрушевский наблюдает: всё, на что попадают солнечные лучи, получает оранжевый оттенок, а тени принимают дополнительный к оранжевому оттенок, то есть голубой.

Куинджи умел видеть цветовые различия и умел их объединять в систему, в которой определялись цветовые отношения, необходимые для построения картины, Он тонко чувствовал не только цветовые различия, но и находил нужные цветовые переходы, интервалы, способствующие взаимодействию и объединению цвета в произведении.

В «Берёзовой роще» Куинджи противопоставляет насыщенные тёмно-зелёные с коричневыми оттенками, зеленовато-жёлтые и голубые пятна. В пределах каждого цветового пятна наблюдаются свои малые контрасты, которые и создают цветовые переходы и цветовое единство в картине, определяют её художественные аспекты: цветовые контрасты рождают ощущение яркого солнца и прохладной тени.

В пейзаже «Радуга» (1900 – 1905, ГРМ) художник сопоставляет пятна цвета – зелёные и синие, равные по цветосиле, синие и жёлтые, в контрасте усиливающие звучание цветового тона. Эти сопоставления в картине особенно сильны у линии горизонта и служат интервалами между тёмным коричнево-зелёным пятном первого плана и верхней частью неба с красновато-фиолетовыми пятнами облаков, получившими окраску от жёлто-оранжевой радуги. Цветовые различия и переходы передают характер

природного светоцветового эффекта, строят пространство пейзажа. Куинджи, наблюдая за эффектами природы, вынужден опираться на ограниченную палитру, лишённую богатства природных красок, но он находит высокий звуковой камертон, подчиняющий все цветовые отношения в произведении.

Кроме этого, художник использует определённые технические приёмы для передачи светоцветовых эффектов. Лужецкая отмечает, что мастер много пользовался лессировками, понимая при этом богатство оптических возможностей масляных красок. Поскольку Куинджи ставил перед собой задачу передать свет и его влияние на цвет, то для этого он, применяя лессировки, не только выявлял прозрачность и глубину теней, а контрастом лессировки и корпусной кладки подчёркивал контраст света и тени. Лессировочной техникой художник также добивался впечатления свечения красок и ясного звучания цветовых пятен. По наблюдениям Лужецкой, Куинджи, стремясь к обобщению, «сохраняет широту письма: лишённая рельефа тонкая лессировочная и полулессировочная краска картин Куинджи, проложена широкими пятнами, Он даёт тонкие градации толщи и в корпусной краске, в зависимости от силы света, сглаживает поверхность в освещённых плоскостях, кладёт отдельные рельефные мазки – удары в огоньках, бликах и т.п.»⁹⁹

Важными для Куинджи были также исследования учёных, связанные со свойствами пигментов, красок, а также выявлением причин изменения масляных красок. С этой проблемой столкнулись многие художники и Куинджи в том числе. Некоторые картины ещё при жизни автора требовали реставрации. В картине «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875, ГТГ), например, через два года после написания, лак начал темнеть, утратились лессировки. В некоторых картинах наблюдалась жухлость красок. Крамской переживал за участь «Лунной ночи на Днепре»: «Меня занимает следующая мысль: подготовлена ли та комбинация красок, которую открыл художник. Быть может, Куинджи соединил вместе (зная или не зная – всё равно) такие

краски, которые находятся в природном антагонизме между собой и по истечении известного времени или потухнут или изменятся или разложатся».¹⁰⁰

Все эти вопросы интересовали Куинджи не только из-за сохранности картин, а более всего важно было сохранить в картинах светоцветовые эффекты, которые определяли художественную задачу пейзажа.

В 1887 году в Императорской Академии художеств профессором Петрушевским были прочитаны публичные лекции о материальных средствах масляной и акварельной живописи, в которых формулировались советы, какие краски не следует применять: «Все краски и жидкости, в которые входит свинец, должны быть исключены из пользования, так как они желтеют или темнеют».¹⁰¹ Также не следует применять краски, в состав которых входят медные соединения. Учёный исследовал поведение красок - лаков под воздействием света, придя к выводу об их непрочности, «за исключением краплака или гаранса, которые к тому же незаменимы».¹⁰² Также Петрушевский приводит список красок, прочно противостоящих свету, изменяющихся красок, красок, требующих мало масла, или, наоборот, очень много, приготовленных без примеси сушек или сиккативов.¹⁰³ Учёный уделяет внимание качеству сушек (Робертсон медиум и гарлемской или маслу льняному, варёному без всяких примесей). Петрушевский излагал причины пожухания красок и возможности избежания этого вредного для картины процесса: «Во избежание жухлости вообще не следует приступать к письму прежде чем хорошо высохнет первый слой красок, примесь копайского бальзама (он медленно сохнет) или гарлемского сиккатива (в большом количестве сообщает зернистость) или масляного лаку – каждого из них в очень малом количестве уменьшает стремление красок к пожухлости».¹⁰⁴ Петрушевский советует смешивать асфальт не с жирным, а с летучим маслом, добавляя к нему незначительное количество асфальта.¹⁰⁵ На основе своих исследований учёный проводит с художниками опыты над красками с тем, чтобы избежать их «непозволительного» смешения и обеспечить им

прочность. По сведениям Неведомского, Куинджи проделал ряд систематических опытов над красками различных фирм, он исследовал изменения различных их комбинаций при действии солнечного света и в тени.

Внимание к сохранности живописи было обусловлено также всё большим обращением художников этого времени к технике *alla prima*. Эта техника определяла манеру письма в один приём и была освоена в связи с практикой работы художников на пленэре, когда живопись представляла собой непрерывный процесс. В этом случае рисунок и колорит, лепка и композиция, тон, форма возникали и развивались одновременно, т.е. художник одновременно писал без подмалёвка основными цветовыми массами с постепенным углублением формы и цвета по сырому непросохшему слою. Такой приём письма также был связан с появлением медленно сохнущих масляных красок,¹⁰⁶ что давало возможность продолжать работу по - сырому. Метод живописи в *alla prima* особенно был распространён в этюдном творчестве художников. Если раньше этюд был связан более всего с предварительной работой над картиной, то теперь, в последней трети XIX – начала XX в.в., этюд приобрёл самостоятельную роль и сблизился по своему значению с картинной формой. В русской живописи этюд – картина утвердился в творчестве представителей «Союза русских художников».

Для Куинджи этюд был, как верно определил В.С. Манин, прежде всего штудией, посредством которой он изучал природу. В этюдах художник накапливал впечатления от наблюдений за сложными атмосферными явлениями, обращаясь часто к одному и тому же мотиву с тем, чтобы более точно передать интересующее его состояние пейзажной среды. Этюды Куинджи, как правило, представляют собой по образному решению, монументальному звучанию и живописным задачам пейзажи-картины небольшого размера (чаще 10 x 17,5, 11 x 18), которые художник никогда не использовал как подсобный материал для создания больших картин. Этюды служили для него лишь источником накопленных впечатлений и фиксацией результатов его живописных и технических поисков.

Исследователи уделяли внимание этюдному творчеству Куинджи. В.С.Манин пишет, что Куинджи в каждом отдельном случае старался уловить особое освещение, быстро проходящие воздушные колебания в атмосфере. «В том, видимо, и заключается своеобразие работы Куинджи над этюдами, что он не старался фиксировать точный портрет местности, а старался выразить впечатление от природы, остановить внимание на одном из многочисленных и переменчивых её состояний».¹⁰⁷

Для этюдов характерны общие стилистические черты, они объединяются прежде всего интересом художника к пленэру. В крымских этюдах художник изучает природу в световоздушной среде. Этюды, как отмечают исследователи, выполнены на бумажной основе маслом. Манин считает, что «сама фактура бумаги, так же как разжиженная живопись, придаёт им характер акварели. Использование этого приёма, а также бумажного волокна соответствует задаче световоздушного решения темы».¹⁰⁸

В техническом построении этюдов А.Н. Лужецкая выделяет следующие особенности: противопоставление корпусности и лессировок, обобщённого решения дальних планов и детального первого плана, бесфактурного письма и корпусного. Также автором замечены смягчённые мазки в фактуропостроении этюдов, что связано с работой Куинджи в технике *alla prima* – по сырому непрсохшему красочному слою.

Этюды и эскизы составляют значительную часть наследия Куинджи, оставшегося после его смерти. Согласно списку произведений, опубликованному в монографии Манина, большинство его этюдов хранится в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, региональных музеях, но при этом местонахождение целого ряда этюдов неизвестно.

Несмотря на то, что исследователи творчества Куинджи не обошли своим вниманием его этюдное наследие, отметим, всё же оно не достаточно изучено. Не рассмотрены в полной мере живописные задачи, которые ставил

художник, работая на натуре и технические аспекты произведений. Этюды Куинджи музейного собрания написаны после 1882 г., когда художник, продолжая работать, перестал участвовать в выставках¹⁰⁹. Произведения этого периода стали известны только после смерти мастера, который завещал всё своё наследие Обществу им. А.И. Куинджи, туда попали и этюды, ставшие позднее достоянием музейного собрания в Вятке. В музейном каталоге 1964 г. этюды опубликованы без датировок. Ясность в определении времени их создания внёс В.С. Манин, видевший этюды во время работы над монографией о Куинджи. Дальнейшее изучение этих произведений связано с задачей нашего исследования, которое заключается в том, чтобы в результате их комплексного анализа расширить представление о творческом методе этого оригинального живописца.

Рассматриваемые этюды можно разделить по мотивам: море и морской берег при ярком или сумеречном свете, горы при солнечном освещении, зимние крыши деревенских домов и блики света на них. Вначале проанализируем этюды с морскими мотивами, которые близки между собой по композиции и живописным поискам. Во всех четырёх произведениях мы отмечаем ассиметричную композицию с изображением справа или слева земли или берега. Первый план проработан в деталях, а дальний намечен обобщённо. В каждом из этюдов художник ставит проблему взаимоотношения света и цвета в природе и стремится выявить их роль в организации пространства.

В этюде «Берег моря со скалой» (1889 – 1908, 39 х 56) Куинджи сопоставляет огромные тёмные скалы с безграничным пространством неба и земли, наполненным ярким солнечным светом. Высокая точка зрения со скалы позволяет художнику обозреть весь широкий горизонт и почувствовать монументальность пейзажного пространства. За счёт яркого бокового освещения, идущего слева, чётко выявляются оранжево-жёлтые грани скалы, но зато в местах меньшей освещённости образуется лёгкая сиреневато-холодная полутень. Желтизну скалы усиливают зелёные деревца,

размещённые на каменистых выступах. Внизу под скалой почти у самой поверхности земли воздух сгущается, смягчая очертания предметов.

В данном пейзаже художник передаёт сложное освещение, соединяя яркий голубоватый рефлекс от неба и сине-голубой свет, отражаемый морем. Свет голубого неба проникает в толщу воды, образуя яркую синеву моря, которая в контрасте с желтизной скал усиливает пространство земли и вызывает ощущение зноя и раскалённого воздуха.

Как решал мастер художественную проблему показывает микроскопическое исследование. Так, например, грунт (на бумажной основе) белый, просвечивает через жидкий подмалёвок, что влияет на светоносность верхних полукроющих красочных слоёв. На участках неба и моря подмалёвок бледно-голубоватой тональности, а в отдельных местах он нанесён зеленоватой краской. На земле подмалёвок светло-сиреневый, а на участках гор розоватый. На скалах подмалёвок выполнен розовато-сиреневой краской, которая в авторских пропусках (на незакрашенных участках) воспринимается как самостоятельный цветовой полутон. В данной работе мы наблюдаем пример цветного подмалёвка, определившего светоносный колорит всей живописи. Нанесённые поверх подмалёвка авторские прописки в виде удлинённых отдельных мазков организуют красочную фактуру этюда в завершающей его стадии. На участках неба и земли краска положена ровным полукроющим слоем. Гладкую красочную поверхность отмечаем и на скалах, где художник работает плоской кистью. В освещённых частях пейзажа первого плана краска накладывается рельефными короткими мазками. В теневых участках скал наблюдаются длинные разнонаправленные мазки. Подчеркнём, что, используя оптическую возможность полукроющих верхних красочных слоёв, а также разнообразные по рельефу и форме мазки, художник выявляет специфику скальной породы и поверхность каменистой земли.

На рентгенограмме можно видеть чёткую береговую линию и силуэты дальних гор, обозначенных удлинёнными мазками, и прерывистые плотные мазки, моделирующие свет на скалах.

Этюд «Крым. Берег моря» (1887, 11 x 17) близок по мотиву к предыдущему, но задачу в нём автор ставит иную: передать пространство при рассеянном освещении. Первый план решён конкретно: это серая каменистая земля с жёлтыми и зелёными деревьями. Второй план – розово-зеленоватый берег и голубое море с туманной дымкой у горизонта. В целом освещение в пейзаже рассеянное, так как небо затянуто облаками. Линия горизонта размыта. Однако вдали море излучает свет, являющийся рефлексом неба. Этот рефлекс высветляет море у горизонта и вызывает ощущение влажной атмосферы. Пространство между жёлто-зелёной растительностью на скалах первого плана и светлой далью у горизонта передано полутонами.

Исследование этюда в микроскоп показало, что грунта на бумажной основе нет, его функции выполняет проклейка. Белая бумага использована в тонально-цветовом построении этюда. Она просвечивает через слой жидкой масляной краски, по прозрачности напоминающей акварель. Подмалёвок также отсутствует. Небо написано тонким полукроющим слоем бледно-голубой краской, соединяющейся с сиренево-голубой тональностью моря вдали и голубовато-зелёноватой у берега. Поверхность земли у берега – сиреневато-розовой тональности, ближе к скалам переходящая в зелёный тон.

Фактурное построение этюда подчинено живописным задачам автора. Форма серых скал на первом плане строится широкими плоскими мазками кроющей краской, которые положены рядом или перекрывают друг друга. Жёлто-зелёные кусты и деревья на скалах обрисованы мелкими мазочками.

В следующем произведении «Берег моря. Прибой» (1887, 11 x 17, 2), как и в предыдущем этюде, Куинджи изображает природу при рассеянном освещении. Пейзажное пространство этюда развивается последовательно. На первом плане песчаный берег с набежавшей пеной морской волны. Второй

план отмечен грядой крупных разнообразных по форме камней. За ними - светлая гладь воды. Горизонт скрыт за горами. В соответствии с расположением чередующихся планов художник прослеживает изменение тональности пейзажа в глубину. Жёлтая земля написана в светлых полутонах. Голубоватые оттенки на земле – рефлексы от неба. Изумрудный тон морской воды контрастирует с белой пеной на жёлтом песке. На втором плане синеватая вода высветляется и приближается к светлому тону неба. Близость тональных отношений неба и поверхности воды усиливают глубину пространства. Излучаемый свет от воды и неба создаёт ощущение туманной дымки, окутывающей горы.

Микроскопическое исследование структуры живописи показало отсутствие не только грунта на бумажной основе, но подмалёвка. Отражающая способность белой бумаги определяет чистоту тона полукроющих и прозрачных красочных слоёв и создаёт условия для всякого рода оптических эффектов. Изучение живописной поверхности произведения показало, что на небе и море краска нанесена тонкими сплавленными мазками. Горы вдаль написаны мазками разной направленности, выявляющими специфику их формы. Пена волн трактована мелкими дробными мазочками.

В этюде «Берег моря. Камни» (1885 –1890, 11 х 17, 3) художник усложняет живописную задачу в изображении морского пейзажа. Наступают сумерки, и резко меняется освещение. Первый план – каменистый берег – ещё освещён (источник света за спиной художника). Коричневая вода у берега прозрачная, сквозь неё видно каменистое дно. Голубое небо тонально близко к освещённому первому плану. Несмотря на густые сумерки, небо, однако, ещё достаточно светлое, оно излучает свет, но при этом не высветляет тёмную воду. Сложный сумеречный свет окрашивает землю в сиреневато-серую и серо-голубоватую тональность. Художник показывает пространственное изменение тональности воды от сиреневато-коричневой у берега до лилово-синего у горизонта, где глубина цветового тона воды приобретает большую

напряжённость в контрасте со светлым небом. Таким образом, в рассматриваемом этюде тональное развитие пространства в глубину идёт на утёмнение, что связано с сумеречным состоянием в природе, в отличие от предыдущих этюдов, где вода по мере удаления к горизонту высветляется.

Исследование бумажной основы в микроскоп выявило неоднородную структуру подготовительных слоёв на её поверхности: первый слой поверх бумаги – зелёная краска, второй – красно-коричневая. Последний красно-коричневый слой (имприматура) выполняет функцию цветной подкладки, поверх которой широкой кистью нанесены тонкие красочные слои. Каменистый берег написан жёлтой, белой, коричнево-зелёной кроющей красками мелкими мазками разной конфигурации. Куинджи использует приём процарапывания черенком кисти свежей краски, обнажая красно-коричневую имприматуру.

Этюд «Крым. Горы» (1887, 11 x 17,4) представляет новый мотив – горы, освещённые солнцем. Задача – передать солнечное освещение в горах ранним утром. Выбранная художником точка зрения позволяет нам видеть на первом плане часть горы, поросшей деревьями и кустарниками, затем – дальний план с грядой гор, окутанной голубой дымкой, и часть неба.

Пространство пейзажа определяется ракурсным положением гор. Горы располагаются по диагонали относительно линии горизонта и горизонтального формата этюда. Тонально-цветовая перспектива в этюде связана с освещением – от яркого насыщенного на первом плане до размытого вдали. Первый план – яркий, зелёные деревья и кустарники почти не оставляют теней. Цветовая гамма на этом участке золотисто - желтоватая и насыщенно-зелёная. Свет здесь соединяется с цветом, приобретающим ту степень светлоты, при которой возникает ощущение свечения зелёной краски. На дальнем плане, где горы ещё в тени, мы наблюдаем едва заметный переход от холодноватых зеленоватых полутонов к сиренево - розовым. Согласно законам световоздушной перспективы воздух в глубине пейзажного

пространства уплотняется в своей массе, приобретая голубоватую тональность, и растворяет очертания предметов, нивелируя их цветовые характеристики.

Грунт и подмалёвок в этюде отсутствуют. Небо и горы написаны мазками, нанесёнными широкой кистью. Гора с ярко-жёлтой растительностью на первом плане трактована разнонаправленными пастозными мазками, выявляющими форму кустарников и деревьев.

«Зимний пейзаж» (1890 –1895, 11 x 17,3) Куинджи относится к серии этюдов, в которых художник передаёт эффекты света на снегу. Наша работа идентична этюду «Зима. Пятна света на крышах хат» (ГРМ, 1890 –1895. Б. на к., м., 10,5 x 17, инв. 1310)¹¹⁰. В обоих произведениях автора более всего интересовало состояние природы, связанное с предвечерним солнечным освещением. В этюде нашего собрания Куинджи пытался передать сложную полутональную среду, образованную тенью от облаков. Затенённая часть пейзажа обогащается рефлексамии от вечернего неба, отчего на снегу образуются зеленоватые и розоватые полутона. На рентгенограмме мы видим технические приёмы нанесения корпусных мазков свинцовыми белилами на снежных крышах и сугробах.

Исследование «Зимнего пейзажа» выявило два подготовительных красочных слоя на бумажной основе (как и в этюде «Берег моря. Камни»): нижний – тёмно-зелёный, верхний – красно-коричневый (имприматура). В колорите этого произведения верхний слой играет роль цветового камертона. Например, в авторских пропусках выполняет функцию тёпло-коричневой тени. Отметим, что в этюде «Зима. Пятна света на крышах хат» Русского музея мы также отмечаем имприматуру коричневого цвета, которая играет ту же роль в авторских пропусках.¹¹¹

В заключение мы уточним некоторые особенности творческого метода Куинджи. В построении пейзажного пространства художник большое значение придаёт линии горизонта и точке зрения, перспективу выражая в

масштабных соотношениях ближнего и дальнего планов, использует ракурсное положение предметов первого плана, световоздушную среду, выраженную в тонально-цветовом решении. Главное внимание он уделяет проблемам освещения, с которыми были связаны: состояние природы в различное время дня и при различном освещении; атмосфера, которая оставалась либо прозрачной, либо затуманенной.

В этюдах художник применял горизонтальный формат и небольшие размеры (10,7х17,2). Физико-оптическое и физико-химическое исследование этюдов выявило следующее: в качестве основы применялась белая бумага; в этюде «Берег моря со скалой» бумага состоит из волокон 100% льна; в этюде «Берег моря. Камни» - грунт отсутствует; в «Зимнем пейзаже» - бумага проклеена крахмалом; в этюдах «Берег моря со скалой» и «Зимний пейзаж» грунты состоят из свинцовых белил. Цветной подмалёвок присутствует в этюде «Берег моря со скалой». В двух случаях использована двухслойная цветная подкладка: нижний слой – тёмно-зелёный, верхний, который мы называем имприматурой, – красно-коричневый.

В построении живописной фактуры использованы кроющие и полукроющие красочные слои с учётом их оптических характеристик (просвечивание белой бумаги или цветной имприматуры). В качестве дополнительного тона в колорите произведения иногда использована в авторских пропусках белая бумага, цветная имприматура и цветной подмалёвок. В одном случае отмечалось процарапывание красочного слоя черенком кисти.

2.3. Проблема среды. Цвет в природе и цвет в картине.

Опыты Ф.А. Васильева, И.И. Шишкина, И.И. Левитана

Фёдор Александрович Васильев

Проблема освоения световоздушной и светоцветовой среды нашла своеобразное воплощение в творчестве Фёдора Александровича Васильева

(1850 – 1873). Это был один из одарённых живописцев, которого И.Н. Крамской назвал гениальным художником, «феноменом, какого ещё не было на земле»¹¹². Несмотря на короткую жизнь, Васильев сумел реализовать в своём творчестве много интересных живописных идей.

Исследователи творчества Васильева А.А. Фёдоров- Давыдов, Ф.С. Мальцева, Н.Н. Новоуспенский, В.С. Манин отмечают новаторство его живописного поиска. Фёдоров- Давыдов, например, видит в пейзажах Васильева «стремление передать эффект освещения, как бы «заливающего» тёплым светом всю картину и объединяющего её цветовую гамму».¹¹³ Наблюдаемый художником в природе световой эффект, по мнению исследователя, «есть средство передачи атмосферы, влажной насыщенности воздуха»¹¹⁴. Мальцева говорит об умении художника уловить изменение цвета под влиянием света, передать свет, проникающий сквозь пропитанную влагой воздушную среду. Новоуспенский отмечает пространственную перспективу в картинах Васильева, связанную с проблемой освещения, а также наблюдает приёмы пленэрной живописи. Манин так же обращает внимание на то, что творчество Васильева отличалось интересом к пленэрной живописи, взаимоотношения цвета в его картинах строятся на основе контраста, усиливающего друг в друге цветовую тональность. При индивидуальной оценке каждым автором творчества Васильева, всё же все исследователи, в первую очередь отмечают, что новаторство живописного поиска художника выразилось в способах передачи световоздушной среды. Это проявилось, прежде всего, в том, что он мог тональностью краски передать ощущение влажной атмосферы и наполненность её светом.

Большую роль в построении пространства в пейзаже Васильев отводил изображению неба. Нагруженное облаками, оно определяло чередование освещённых и затенённых участков на земле. Образованное таким образом контрастное освещение, с одной стороны, высветляло цвет, а с другой - сгущало его, при этом следует заметить, цвет не терял своей интенсивности. Отсюда при восприятии его картин у зрителя и рождается чувство

светоцветового единства в пространстве пейзажа. Эти качества искусства Васильева позволяют говорить о высоком уровне его живописи и о значении её для русского пейзажа второй половины XIX века.

Теперь обратим внимание на истоки становления Васильева как художника. Отметим, что в формировании его творческого облика имело значение несколько факторов: обучение в Рисовальной школе, общение с художниками - проводниками новых идей в пейзаже, изучение и осмысление живописного опыта современных немецких и французских мастеров. Во время обучения в Рисовальной школе Общества поощрения художников (1860 – 1867) Васильев получил основы профессионального образования. Отметим также, что важным для его становления было тесное общение с И.Н. Крамским, И.И. Шишкиным, И.Е. Репиным. Васильев считал Крамского (1837 – 1897) своим учителем и серьёзно относился к его живописному опыту и методу работы над картиной. Васильев признавался ему в одном из писем: «Я всё время, с тех пор, как мы работали, помните, вместе в Вашей мастерской, стараюсь всеми силами уловить эту логичность исполнения и взгляда на природу. Только эта логичность даёт картине ту компактность теней и тонов, которая даёт силу картине, силу, т.е. фактическую, а – главное – помогает выразить то, что нужно, понятнее».¹¹⁵

Определённое значение для Васильева имело общение с Шишкиным, в творчестве которого только начинал проявляться его собственный живописный метод. После окончания Рисовальной школы, где Васильев учился рисунку с «оригиналов»,¹¹⁶ важной для него стала поездка в 1867 году с Шишкиным на Валаам, а затем в 1868 году совместная с ним работа в деревне Константиновка под Петербургом. Рядом с Шишкиным, Васильев впервые осваивает некоторые из его методов работы в рисунке и живописи с натуры. Он изучает природу в деталях - кустарники, ветки деревьев, траву, мох и т.д. Но художник также наблюдает, запоминает сложные состояния в природе. Под влиянием Шишкина в валаамской среде у Васильева формируется новый взгляд на изобразительные возможности графического

рисунка, разрабатываются различные технические приёмы, которые выражаются в применении широкого разнообразия штрихов и линий. Репин вспоминал: «...Он чувствует пластику всякого листа, стебля! Как они у него разворачиваются, поворачиваются в разные стороны и прямо на зрителя. Какая богатейшая память у Васильева на все эти мельчайшие детали! И как он острым карандашом чеканит, чеканит, как гравёр по медной доске!..».¹¹⁷ На Валааме у Васильева проявляется интерес к пространственному построению картины. В валаамских графических листах (например, «Художники, работающие на берегу озера», ГРМ, «Сосна у обрыва», ГТГ и «Валаам. Вид на Святой остров», ГРМ) он сочетает заштрихованные и нетронутые участки бумаги, что позволяет ему выявить степень освещённости пейзажной среды.

Интерес к проблеме освещения, проявившийся в рисунках, явно выражен в первых живописных опытах художника. В ранней картине «В церковной ограде. Старое кладбище Валаамского монастыря» (1867, ГРМ) закат солнца освещает небо и тем самым определяет общий золотисто-розовый рефлекс воздушной среды, который придаёт цветовой гамме пейзажа общую тональность. В такой же композиции Шишкина «Церковь Валаам» (1867, частное собрание) художник ставит отличную от Васильева задачу, в которой он для передачи пространства использует не общий рефлекс среды, а, наоборот, передаёт яркое освещение.

В картинах Васильева 1868 года «Деревенская улица», «После грозы» (ГТГ), задачи освещения связаны с проблемой передачи сложных переходных состояний в природе. В этих ранних произведениях художника проявляется самостоятельный интерес к светоцветовым нюансам деталей пейзажа, окутанных плотной влажной атмосферой. Если же мы обратимся к картине Шишкина этого времени «Полдень. Окрестности Москвы» (ГТГ), то мы заметим, что Шишкин учитывает частные цветные рефлексы и изменение цвета отдельных предметов в световоздушной среде, не используя при этом

эффекта объединяющего общего освещения. В картинах Васильева цветовая гамма природы воспринимается только через общий рефлекс среды.

В 1869 году, находясь в Тамбовской губернии,¹¹⁸ Васильев работал уже самостоятельно. В картинах этого времени «После дождя» (ГТГ), «Летний жаркий день» (ГТГ), «Деревенское утро» (ГРМ), «Дорога в лесу (ГТГ), «Деревня» (ГТГ) и других художник расширяет спектр своих наблюдений за эффектами освещения в раннее утро, полдень, при закате солнца, после дождя. Он наблюдает при этом светоцветовые нюансы в природе и стремится к их более достоверной передаче. Освещение в этих картинах воспринято, по выражению Фёдорова-Давыдова, «не как проблема света, видоизменяющая цвета предметов или, во всяком случае, придающая им единство светосильности, а как единый поток цветового рефлекса, покрывающие собой предметы, никак их не видоизменяя»¹¹⁹.

В ранних пейзажах наибольшее внимание Васильев уделял проблеме цвета в пространственной среде, что позволило Фёдорову-Давыдову сказать: «В цветописии Васильева цвет выступает всегда как эффект освещения из точечного источника; прямо направленный, он заставляет сильнее гореть цвет краски, интенсифицируя его и посредством его выражаясь».¹²⁰

Некоторые из этих идей, возможно, были навеяны Васильеву картинами немецких и французских художников.¹²¹ Фёдоров-Давыдов отмечает особый интерес Васильева к тем произведениям немецких пейзажистов, для которых был характерен приём передачи атмосферы и цветового объединения картины единым цветовым рефлексом. Он пишет: «Рыжие рефлексы на зелени, столь характерные для раннего Шишкина, Дюккера и Клодта, несомненно, восходят к Каламу, Ахенбаху и другим мюнхенским и дюссельдорфским пейзажистам тридцатых - пятидесятых годов точно так же, как и цветовые рефлексы и эффекты Васильева».¹²² Подчеркнём, что, например, в картинах А. Ахенбаха общий рефлекс среды объединял цвет единым тоном, у Васильева этот же рефлекс выявлял природную характеристику цвета. Так, в пейзаже «Перед дождём» (1870, ГТГ) «свинцово-серая туча образует как бы фон для

освещения косым лучом солнца деревьев, домиков и людей, по контрасту ещё ярче оттеняет, заставляет гореть их яркие цвета»¹²³ и в то же время придаёт им цветное единство.

Поиски собственных методов воплощения цветоцветовой среды в картине обращали внимание Васильева и на достижения в этой области французских живописцев. Например, пейзажи Коро могли привлечь его мастерством в передаче переходных состояний в природе, влажной атмосферы, освещения и цвета. У барбизонцев, по мнению Фёдорова – Давыдова, Васильев, перенимая туманную дымку, неясные очертания предметов, по- своему, понимал тональность их пейзажей. Фёдоров – Давыдов имел в виду, что французские художники, разрабатывая гамму соседствующих тонов, стремились к тонкой нюансировке каждого отдельного тона, сочетали краски по светосиле. Например, в синем пятне могли присутствовать оттенки серого или сиреневого тонов, или в холодной тональности рядом с яркой зелёной краской соседствовала яркая синяя, а, наоборот, в тёплой - приглушённые коричнево-красные соседствовали с приглушёнными оранжевыми.

В отличие от барбизонцев Васильев использовал для передачи атмосферы принцип соседствующих тонов, но разрабатывал его на основе сочетания тонов по своей цветовой природе. Фёдоров-Давыдов наблюдает, в той же картине «Заброшенная мельница», как Васильев наносит на серые брёвна сарая голубые мазки краски, которые воспринимаются как декоративный цветной рефлекс, при этом природный цвет предмета (брёвен) не меняется. Ещё по поводу этой картины он пишет, что зелёно-голубоватая гамма пейзажа, «представляя собой тонкую и живописную разработку цвета, тем не менее в самой красочной определённости своей, интенсивности и значимости отдельного цвета очень далека от тональности барбизонцев».¹²⁴

Большую роль в художественном формировании Васильева сыграло путешествие с Репиным в 1870 году по Волге. Поездка по Волге обогатила художника новыми впечатлениями. Удивляли бездонное небо и

поразительные пространства. «Никакие наши альбомы, - писал Репин, - не вмещали непривычного кругозора».¹²⁵ Васильев наблюдал за облаками, водой, разными состояниями в атмосфере. Произведения, выполненные по материалам этой поездки, говорят об усложнении его живописных поисков.

В картинах этого периода «Волжская лагуна» (1870, ГТГ) и «Берег Волги. После грозы» (1871, ГТГ) в полной мере раскрылось мастерство художника в решении цветоцветового построения пространства. Пространство в картинах Васильева решается освещением, которое влияет на цветовую характеристику пейзажа. Для создания эффекта освещения, Васильев использует приёмы, передающие одновременно излучение света от солнца и отражение света от неба и воды, что определяет характер освещённости среды. Тональность колорита картины связана с единым золотистым рефлексом среды.

Проблема передачи пространственного цвета по-своему решена в одном из лучших произведений Васильева – картине «Оттепель» (1871, ГТГ). Здесь он применяет те же приёмы построения пространства посредством освещения и цвета, но во многом усложняет их. Например, рефлекс от неба, затянутого тёмно-синими и серебристо-серыми облаками, наполняет пейзажное пространство холодным светом. Свет выявляет монохромную, серо-свинцовую тональность в природе. Фёдоров – Давыдов называл «Оттепель» первой значительной и законченной работой молодого художника. Автор отмечал, что «Оттепель» одновременно подводит итог ученичества Васильева.

В 1871 – 1873 г.г. Васильев из-за болезни жил в Крыму. Он создал здесь лучшие свои картины, в которых раскрылся в полной мере его живописный метод. Усовершенствовались приёмы передачи световоздушной среды, эффектов освещения и его взаимодействия с цветом и пространством. В колорите художник использует, как и прежде, сочетания близких тонов, но больше внимания уделяет разработке цветового пятна по соотношению нюансов и оттенков. Как отмечает Новоуспенский, в палитре Васильева происходят изменения: «Начиная с почти монохромных по сравнению с его

предыдущими работами двух вариантов «Оттепели», в его картинах исчезает многоцветность. В сущности, даже такие «яркие» картины, как «Болото в лесу. Осень» или этюд «Осенний лес» построены на тонкой нюансировке как бы взаимопроникающих цветов. Это была новая, более глубокая ступень живописного мастерства, как следствие более глубокого истолкования самого понятия живописности». ¹²⁶ Автор имел в виду, что цвет в картинах Васильева не терял своей природы, он становился лишь менее открытым.

Известно, что в Крыму Васильев написал шесть пейзажей на мотивы среднерусской природы с изображением болотистой местности: «Мокрый луг» (1872, ГТГ), «Утро» (1871–1873, ГРМ), «Заброшенная мельница» (1871–1873, ГТГ), «Болото в лесу. Осень» (1871–1873, ГРМ), «Сосновая роща у болота» (1871–1873, ГРМ), и, наконец, «Рассвет» (1871–1873, Кировский художественный музей). По замечанию Г.С. Чурак, в этих произведениях Васильев «искал абсолютную колористическую гармонию, индивидуальную тональность, вдумчиво разрабатывал естественное движение света» ¹²⁷.

Мы остановим наше внимание на пейзаже «Рассвет» (1873, х., м., 88,7 x 132,7, поступила в музей в 1927 году из Государственного музейного фонда) ¹²⁸ В монографических работах о художнике встречаются противоречивые оценки этого произведения. У Фёдорова-Давыдова мы не находим упоминания об этом пейзаже. Мальцева, например, после «Мокрого луга» называет «Рассвет» «не столь быстро завершённой и не столь удачно выполненной». ¹²⁹ Дюженко считает, что «Рассвет» не уступает «Мокрому лугу». ¹³⁰ Новоуспенский, анализируя картину, ¹³¹ отмечает особенности построения динамичного пространства и сложности цветового строя пейзажа.

На самом деле, картина достойна внимательного рассмотрения, так как позволяет выявить специфику живописного метода автора. Основная идея картины - передать сложное взаимодействие света, цвета и пространства в природе. Возможно, работая над данным пейзажем, Васильев пользовался рисунками. Так, например, в собрании Государственного Русского музея

находится набросок «Озеро»¹³², в котором композиция близка картине Кировского художественного музея.

В нашей картине «Рассвет» художник изображает раннее утро: солнце ещё не взошло, но его первые лучи наполнили небо золотистым светом, отражение от которого мы наблюдаем на воде. Автор ставит весьма сложную задачу: воспроизвести влажную атмосферу (туман) и постепенное прохождение через него золотистого света, передать динамику построения пространства. Это основные художественные идеи, из которых складывался живописный метод художника в картинах последнего периода его творчества.

В пейзаже два источника света – один, основной, – от неба и другой – сильный рефлекс от воды. Рефлекс от неба на поверхности воды определяет центр горизонтальной композиции картины с симметрично уравновешенными массами деревьев справа и слева. Густой белёсый туман стелется по траве и окутывает деревья, которые как стеной замыкают пространство третьего плана пейзажа.

Наблюдая природу, Васильев замечал, что свет от неба и свет от воды в совокупности образуют сложную по тональности световую среду, определяют специфику развития пространства. Активное движение, нагруженного облаками неба рождает контрастное освещение, которое выявляет затенённые и освещённые участки в пейзаже. При этом в затенённых участках цвет в пейзаже сгущается, а в осветлённых – приобретает эффект лёгкого свечения, что указывает на присутствие атмосферы и динамичное построение пространства.

Свет, освещая облака, подчёркивает разнообразие их форм и их движение по небу. Свет от солнца выявляет сложную конфигурацию веток деревьев, создаёт эффект контражура. Проникает через плотный влажный воздух в глубину пейзажа, пронизывает туман, высветляет дальние луга, ярким бликом отражается на поверхности воды.

Свет от солнца также выявляет на небе ярко освещённые участки розовато-золотисто-желтоватой тональности и менее освещённые–

зеленовато-серого и сиреневато-сероватого тона. Отражённый свет от золотистых облаков на поверхности воды создаёт сложную нюансировку её цвета. Там, где вода освещена, наблюдаются золотисто-желтоватые тона, полутень написана в средних полутонах сиреневатыми, зеленовато-сероватыми красками.

Тёплый рефлекс от неба и холодный от воды определяют общую серебристо-зеленоватую тональность пейзажа. Изображая растительность в пейзаже, Васильев разрабатывает широкую шкалу зелёного цвета. На свету зелёный цвет деревьев и травы слегка окрашивается в тёплую золотистую тональность. У воды образуются перепады света и тени, отчего трава где-то тёмная, а где-то светло-зелёная. Там, где не участвует свет или он едва проходит, зелёный цвет приобретает особую глубину, рождая ощущение густой тени. Зелёный цвет на дальнем плане, благодаря густой тени в туманной дымке получает холодную сероватую тональность. Там, где туман особенно густой, зелень имеет плотный серебристый оттенок. Вблизи воды влажные испарения нивелируют зелёный цвет в сторону сизо-сиреневатых оттенков. Таким образом, большая часть пространства находится в тени и строится на тёмно-зелёных полутонах, в освещённых участках зелёный и коричневый цвет приобретает золотистую тональность

Художник, изучая природу, наблюдал, что цвет предметов в световоздушной среде звучит интенсивнее под воздействием влаги, которая собирается в атмосфере в вечерние или утренние часы, после дождя или перед дождём. «Каждый цвет, - пишет Раскин, - во влажном состоянии ярче сухого цвета, когда всё покрыто лёгкой дымкой тумана, яркие цвета исчезают с неба, и лишь слабые отблески солнечного света приходят на землю, тогда как на авансцену выступают все нежнейшие оттенки, трава и листва возрождаются в своей первозданной зелени и каждый освещённый солнцем камень горит, как агат».¹³³ Т. Брилл уточняет: «Более насыщенные тона, глубокие цвета и контрастность характеризуют поверхности прозрачными блестящими плёнками, по сравнению с непокрытой поверхностью».¹³⁴ Васильев был точен

в своих наблюдениях тончайших нюансов природы. Он стремился эти наблюдения зафиксировать в пейзаже «Рассвет». Освещение в его картине выявляет силу цвета и объединяет краски по тону. Художник создаёт свою цветовую гармонию, сохраняя выразительность цвета во влажной туманной атмосфере на свету, в полутени и тени, в ближних и дальних планах. В этом заключается специфика колорита данного пейзажа.

Такой подход к цвету приводит художника к тонально-цветовым обобщениям, что нашло подтверждение в его рассуждениях о колорите: «У меня до безобразия развивается чувство каждого отдельного тона, где я ясно вижу тон – другие ничего могут не увидеть или увидят серое или чёрное место...Вообще колорит должно писать не по-своему, а рассчитывая на массу. На её более глубокое развитие. Картина, верная с природой, не должна ослеплять каким-нибудь местом. Не должна резкими чертами разделяться на лоскутки».¹³⁵

В понятие «ясного видения тона» Васильев вкладывает цвет самой краски – красной, коричневой, жёлтой и т. д. Он учитывает такие характеристики красок, к которым относятся светлота и интенсивность цвета, поэтому в живописи он стремится заставить краску «обрести в картине новую жизнь», т.е. в практике Васильев видоизменяет краску смесевыми композициями и приёмами цветопостроения. У него рядом с изумрудно-зелёной соседствуют серо-зелёная или серо-голубая краски и т.д. Или, например, в изображении растительности видны золотистые мазки, передающие сухие травинки, белые мазки - цветы. Эти цветовые введения в красочную массу подчёркивают интенсивность зелёного цвета.

Рассматривая живописные задачи художника, нельзя обойти вниманием последовательность ведения его работы над пейзажем. Результаты микроскопического исследования послойной структуры живописи выявили цветовое и тональное участие в построении картины таких элементов, как грунта, имприматуры, подмалёвка.

Грунт в картине «Рассвет» белый. По всей поверхности грунта нанесён тонкий слой коричневатой имприматуры. Имприматура представляет собой тончайший слой прозрачного лака с частицами чёрного пигмента. Серовато-коричневый тон имприматуры в соединении с белым грунтом приобретает холодноватую, серебристую тональность, которая влияет на тональность цветного подмалёвка. Так как подмалёвок нанесён полукроющими красками, через которые просвечивает имприматура вместе с грунтом, то создаётся ощущение, что краски наполняются светом. На небе и на земле подмалёвок светло-голубого тона, в зелёных участках – светло-зелёного, ближе к изумрудному, и тёмно-зелёного. На земле в слабо освещённых участках картины подмалёвок светло-зелёный и коричневый.

Верхние красочные слои завершают тонально-цветовой строй картины. Автор использует кроющие и полукроющие краски. В отдельных участках просвечивает подмалёвок, который влияет на живописное решение пейзажа. Отражённый свет от белого грунта, проходя через верхние красочные, полукроющие и лессировочные слои, создают ощущение светоносности пейзажа.

Анализ рентгенограммы показал, что в первую очередь художник писал небо, оставляя участки для зелени и земли как бы незакрашенными. На участках неба на рентгенограмме видно, как краски наносились в несколько этапов, в результате чего создавалась многослойная структура живописи. Нагромождение красочных слоёв говорит о том, что Васильев в процессе работы над картиной допускал переделки. Многочисленные наслоения краски заметны на участках дерева, а также на первом плане. Вероятно, художник пытался передать сложную цветовую тональность земли. Переделки связаны с попыткой более точно изобразить ветки деревьев.

Рентгенограмма указывает на перегруженность красочных слоёв, о чём говорит кракелюр. В грунте он слабо выражен, а на светлых участках выявлен в виде сломов по вертикали.

Рентгенографическое исследование картины «Рассвет» также выявило разную рентгенографическую плотность светлых и тёмных участков живописи. Большая рентгенографическая плотность в картине возникает из-за большего количества свинцовых белил. Местами наблюдается градация этой плотности от слабой к сильной, в связи с нанесением разной толщины красочных слоёв. В тёмных участках, где художник использовал коричнево-зелёные краски и небольшое количество белил, заметны переходы от средней к слабой рентгенографической плотности. В самых тёмных участках художник использует краски, имеющие слабую рентгенографическую плотность.

В живописной фактуре картины Васильев использует разной конфигурации мазок. Заметим, что на рентгенограмме конструкция мазка не выявлена. Вероятно, художник писал жидкими слоями и движения кисти были мягкими. Однако, исследуя фактуру живописной поверхности картины, мы отмечаем, что земля не первом плане написана корпусным мазком разной направленности, положенным специфическим для Васильева приёмом «наплавления» краски, по выражению Новоуспенского. Художник постепенно наслаивает краску мелким мазком, что образует корпусно развитый рельеф земли или растительности.

На втором плане под деревьями на земле красочные слои нанесены широкими гладкими мазками. В изображении растительности у воды Васильев обращает внимание на детали. Он прописывает контур и уточняет прожилки на листьях. Вода и отражающаяся в ней трава промоделированы пастозными горизонтальными и вертикальными мазками. Штрихами тёмно-коричневой краской он выделяет растительность противоположного берега. Художник как бы рисует пером конкретные детали в массе травы и кустов. В изображении деревьев использован корпусный разнонаправленный мазок, выявляющий форму их кроны.

Небо в слабо освещённых участках написано широкими плоскими мазками, имеющими рельеф от жёсткой щетинной кисти. Облака на ярко

освещённых участках выполнены пастозным мазком с развитым красочным рельефом.

Таким образом, в структуре картины основным элементом построения колорита является подмалёвок, определяющий силу звучания цвета. В организации фактуры живописи большую роль играет разнонаправленный мазок – гладкий, широкий со следами от кисти и пастозный с явно выраженным рельефом. Освещением художник выявляет силу цвета и объединяет краски по тону.

Внимателен был Васильев и к технологической стороне живописи. Как известно, выбор холста, тип переплетения и зернистость, состава и цвета грунта, подбор красок и других художественных материалов для каждого художника не является случайным. Предпочтения в этой области определяются, как правило, методом работы живописца. Васильев не был исключением. Он, по замечанию А.В. Виннера, с большим вниманием относился к выбору холста, грунта, красок, разбавителей.¹³⁶ Такой выбор был связан с тем, что художника занимала проблема живописного качества картины. Он заботился о том, чтобы краски не теряли свою тональность, не жухли. По этому поводу Васильев писал Крамскому, что его беспокоило «самое производство дела: жухлость, порча красок страшно изменяют мои картины, которые обыкновенно частями чернеют, частями утрачивают цветность, вследствие богопротивного шкипидару. Я до такой степени не систематично пишу картины, что они буквально, видимо портятся. Уж какими-то способами ни пробовал – одно хуже другого».¹³⁷

Причиной пожухания красок, вероятно, был непросохший нижний красочный слой. В многослойной живописи этот нижний слой втягивал большее количество масла из верхнего слоя. При этом верхние слои теряли глянецовость и яркость от потери связующего (масла). Утратив блеск, они становились матовыми. Многие художники, в том числе Васильев, искали возможность предотвратить этот процесс путём ускоренного их высыхания. Поэтому возникала необходимость использовать всякого рода сушащие

средства – сиккативы. Отсюда под «богопротивным шкипидаром», Васильев, вероятно, и подразумевал сиккативы. В одном из писем Крамскому он просил выслать ему Гарлемский сиккатив и Робертсон медиум,¹³⁸ которые продавались в магазине художественных принадлежностей А.А. Бегрова. Данные сиккативы способствовали быстрому высыханию красок. При этом они могли как бы утяжелять их тональность, но если их использовать в умеренных количествах, то при высыхании живописи они не влияли на изменение цвета. Виннер замечает, что Васильев «часто злоупотреблял слишком большим введением сиккативов в пасту. Это неблагоприятно отражалось на сохранении колорита некоторых произведений».¹³⁹

Виннер отмечает, что художник писал тонкотёртыми масляными красками предприятий Лефран (Франция), Винзор (Англия), братьев Васильевых в Петербурге. Виннер перечисляет следующие масляные краски, которыми постоянно пользовался Васильев: белые – свинцовые белила; жёлтые – охра светлая, охра золотистая, сиена натуральная, индий (вероятно, индийская жёлтая); красные – английская земля красная, светлая и тёмная, киноварь, краплак мареновый; синие – искусственный ультрамарин, кобальт синий, индиго; зелёные – изумрудная зелень, зелёная земля веронская; фиолетовые – капут-мартуум; коричневые – умбра натуральная, умбра жжёная. Действительно, некоторые из этих красок мы находим в письме Васильева Крамскому, в котором художник просил выслать ему *vert emeraude* (зелень изумрудная), *kaput mortum* (тёмный), *umbra gebrauter* (умбра жжёная), английская светлая, *indishe gelb* (индийская желтая), в этом же письме он просил кистей круглых колонковых.¹⁴⁰

По данным Виннера Васильев работал на плотном с различным зерном льняном холсте. Как правило, он предпочитал дрезденские грубые холсты Тесю или Тик, покрытые масляным или полумасляным грунтом. Такие готовые холсты продавались в петербургских магазинах Бегрова или Аванцо.¹⁴¹ В одном из писем Крамскому, художник просил выслать ему «б аршин холста, самого лучшего, дрезденского»¹⁴².

Рассмотрев особенности технологии живописи Васильева, обратимся к результатам исследований нашей картины. В связи с этим представляет интерес изучение послойной структуры пейзажа «Рассвет» физико-химическими и физико-оптическими методами, что позволит дополнить информацию о специфике технологического метода мастера.

В картине «Рассвет» холст дублирован, авторские кромки в процессе предшествующих реставраций были срезаны. Таким образом, авторский холст не доступен для визуального исследования, поэтому остаётся возможность использования рентгенографии. По результатам рентгенографического исследования мы можем судить, что художник использовал холст диагонального переплетения среднезернистый, с небольшими утолщениями нитей утка. Качественный анализ волокнистого состава основы (холста) произведения, проведённый микрохимическим методом, показал, что холст - 100 % лён, крутка нитей правая. Наличие холста диагонального переплетения отмечен нами и в картине «Берег Волги. После грозы» (ГТГ, 1871). Он виден на участках воды, где краска накладывалась полукроющим тонким слоем.

Грунт картины «Рассвет» по результатам химических исследований состоит из свинцовых белил с добавлением мела и глинистых минералов. В качестве связующего является масло.¹⁴³ Рентгенографическая плотность грунта средняя, что говорит о наличии небольшого количества свинцовых белил в составе грунта и о том, что он нанесён тонким слоем.

Исследования химика показали, что между грунтом и зелёным верхним красочным слоем виден тонкий слой имприматуры коричневатого тона, что подтверждает и фотофиксация микрошлифов.¹⁴⁴ При исследовании послойной структуры микрошлифа в стереоскопический микроскоп выяснилось, что имприматура представляет собой тончайший слой прозрачного лака, в котором видны частицы чёрного пигмента, напоминающего сажу.

Зелёный красочный слой состоит из изумрудной зелени, который значится в системе пигментов палитры художника, мела, глинистых минералов и масла.

Так, мы попытались на примере анализа картины «Рассвет» выявить некоторые приёмы художественного метода и технологические особенности живописи Васильева, позволяющие судить о новизне его подходов в решении проблемы взаимодействия света и цвета в пространстве. Художник сумел передать в пейзаже эффект лёгкого свечения света, посредством световых рефлексов добиться в тени впечатления туманной дымки над землёй, а в освещённых участках пейзажа - так соединить свет с цветом, что свет сохранял свою силу, а цвет не терял своей насыщенности.

Иван Иванович Шишкин

К числу выдающихся русских пейзажистов второй половины XIX века принадлежит Иван Иванович Шишкин (1832 – 1898). Шишкин был большим мастером в изображении русской природы. Уже современники признавали достижения художника в этой области: «Под ударами его могучей кисти русский пейзаж достиг высокой степени совершенства и стал национальным по преимуществу».¹⁴⁵ Отмечалось, что «он первый между русскими пейзажистами освободился от стеснительных оков и преданий прежней школы и дал пейзажу в нашей живописи настоящее, а не прежнее, условное значение»,¹⁴⁶ русские художники вместе с Шишкиным и благодаря ему сделали громадный шаг вперёд.

Никто из пейзажистов не писал с такой точностью лесную природу, как Шишкин, изображая в деталях травы, кустарники, хвойные и лиственные деревья. Вместе с тем, в картинах он решал сложные живописные задачи. Основные достижения художника связаны с разработкой методов построения лесного пейзажа. В области конструктивных решений лесных панорам он выработал свои специфические приёмы. Например, выстраивая пространство в картинах, Шишкин применял такие композиционные элементы, без которых невозможно было передать глубину глухого леса или открытых далей. Так, одним из характерных приёмов для его пейзажных композиций был выбор

точки зрения, которая в картинах располагалась, как правило, на уровне глаз стоящего на земле художника. Это позволяло спокойно и подробно рассматривать ближние планы, по тропинке, дорожке, ручью или оврагу проникать в глубину леса. Он разворачивал пространственные планы вдоль полотна, расставляя в пейзаже зрительные ориентиры в виде деревьев, кустов и кочек. Невысокая линия горизонта, почти всегда применяемая в его пейзажах, создавала ощущение зрительного сокращения земли. Однако при этом в пейзажах художника всегда сохранялось впечатление масштабности и глубины пространства.

В своём творчестве Шишкин не остался в стороне от главной живописной проблемы, которую решали русские художники второй половины XIX века, - проблемы пленэра. Изучая натуру, он наблюдал за состоянием атмосферы, его интересовало взаимодействие в световоздушном пространстве света и цвета. Но в своих картинах художник почти не изображал переходные природные явления, как, например, Саврасов, Васильев, Куинджи, Левитан. В пейзажах Шишкина обычно - ясная атмосфера и ровный свет. Свет, проникая в лесные чащи или заполняя всё пространство пейзажа, был для Шишкина объектом изображения. Чаще всего художник писал природу при рассеянном свете в ясную погоду, но иногда он изображал туман или наполненный влагой воздух после дождя. При этом он умело добивался правдивой цветовой гармонии, разрабатывая в тончайших оттенках и нюансах гамму близлежащих тонов. Так он передавал едва уловимые различия в деревьях даже одной породы. При солнечном свете цвет в его картинах обогащался в своих оттенках, тени становились холодными и прозрачными, без резких контрастов.

Исследователи творчества Шишкина обращали внимание на особенности живописного поиска мастера в области света, цвета и пространства. Ф. Рогинская, анализируя его творчество, пишет, что «в некоторых картинах глубина лесной чащи показана как бы «без погоды». Момент движения, динамики нигде не подчёркнут».¹⁴⁷ Автор, касаясь отношения художника к

цвету, замечает, что при ровной освещённости пространства Шишкин тонко улавливал отношение силы цвета по светлоте, достигая широкого диапазона нюансировки соседствующих тонов. Что касается света, то мастер, изображая рефлексы в освещённых участках пейзажа, обогащал оттенками тени, писал их прозрачными. Но «проблема влияния освещения на цвет, - отмечает Рогинская, - взаимовлияния освещённых цветов и т.д. встаёт перед ним постепенно, по мере роста его интереса к колористическим задачам».¹⁴⁸

Шишкин уже в ранних пейзажах, по замечанию Ф.С. Мальцевой,¹⁴⁹ пытался решить проблему сложного освещения, стремился привести каждый цвет к единству с другими.

Об этом же говорит И.И. Пикулев.¹⁵⁰ Он пишет о пленэрных поисках художника, особенно в этюдах. Также автор обращает внимание на построение пространства в его картинах, глубина которого выявлялась не только средствами линейной и воздушной перспективы, но светом и цветом.

О.А. Лясковская отмечает, что Шишкин, работая на открытом воздухе, старался писать пейзаж, учитывая состояние природы, время дня и угол падения света и всегда следил за правильностью цветовой тональности неба, «он не пренебрегал световоздушной средой, использовал иногда почти незаметно закон отражения и дополнительных цветов».¹⁵¹ Автор говорит, что Шишкина интересовала задача передать не только рассеянный дневной свет, но и лучи солнца, создающие цветные тени и изменяющие локальные цвета.

А.Н. Савинов также замечает у художника интерес к проблеме света: «Свет приобрёл большую роль в произведениях Шишкина – он оживляет цвет, вызывая всё богатство его тонов. Лучи света проникают в глубину леса и появляются неожиданно среди дальних деревьев».¹⁵²

И.Н. Шувалова¹⁵³ выявляет характерные направления живописных поисков художника, в частности, - в области света, цвета и воздуха, пространства, солнечного освещения, при котором он активно использовал рефлексы и цветные тени.

Интерес Шишкина к пленэру, чаще в этюдном творчестве, подтверждает в своём исследовании о художнике М.М. Ракова: «Лучшие этюды Шишкина 1890-х годов представляют превосходные образцы пленэрной живописи, где пространство действительно дано градациями цвета, где присутствует световоздушная среда».¹⁵⁴

В.С. Манин отмечает, что Шишкин, изучая природу в деталях, наблюдал и атмосферные состояния пейзажной среды. В 1880-е г.г. художник продолжал осваивать пленэр, «наполняя живопись сложным богатством рефлексов». «Цвет хотя и интенсифицировался, - пишет Манин, - но не стал ярким и декоративным»,¹⁵⁵ как у Куинджи.

Оценка критиками творчества Шишкина имеет общие моменты. Авторами отмечается кажущаяся безвоздушность пейзажей мастера, в которых, тем не менее, присутствует световоздушная среда. Также обращается внимание на интерес художника к освещению, проблеме изменения цвета под влиянием света, взаимодействию освещённых и затенённых участков в пейзаже, построению пространства пейзажей не только перспективой, но светом и цветом.

Если говорить о формировании творческого облика Шишкина, то следует отметить, что интерес художника к изображению русской природы определился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1852 – 1856). Особую роль в воспитании Шишкина-пейзажиста сыграл преподаватель А.Н. Мокрицкий. Под его руководством будущий художник много занимался рисунком. В нём сложилось убеждение, что для пейзажиста очень важным является изучение природы, познание многообразия её форм. Его рисунки удивляли товарищей: «Шишкин рисует такие виды, какие ещё до него никто не рисовал: просто поле, лес, река, а у него они выходят так красиво, как и швейцарские виды».¹⁵⁶

Учёба в Академии художеств (1856 – 1861) явилась следующим этапом становления художника. Здесь трудно сказать о чьём-либо влиянии, так как Шишкин работал очень много самостоятельно. Результативными были для

него летние поездки в окрестности Петербурга и на Валаам. Он выполнял не только рисунки, но и этюды маслом, в которых решал самые разные живописные задачи. В одном из писем, получив первую медаль за такой этюд, он писал: «Получил я её за картину, писанную с натуры, вид из окрестностей Петербурга – полдень тёплого дня; в ней нужно было выразить теплоту воздуха и прозрачность его, влияние солнца на предметы, верность, сходство, портретность изображаемой природы и передать жизнь жарко дышащей натуры».¹⁵⁷

По окончании Академии художеств Шишкин выехал за границу, где он был с 1862 по 1865 год. Особенно важным для него стало пребывание в Германии (Дюссельдорфе, Мюнхене) и Швейцарии (Цюрихе).¹⁵⁸ Например, в Мюнхене он посещал мастерские художников, «изучал как взгляд их на современную живопись, так и принятые ими методы ближайшего передавания природы».¹⁵⁹ Не нравилась Шишкину у немецких пейзажистов «неоконченность» их картин. Но привлекали пейзажи, изображающие национальную природу. Он обращал внимание на колорит, освещение, его эффекты и влияние на цвет.

В Цюрихе Шишкин проработал несколько месяцев в мастерской Рудольфа Коллера.¹⁶⁰ Он восхищался рисунком и живописью швейцарского мастера: «Сила его рисунка превосходит всех виденных мною художников... Живопись сильная, сочная и оконченность доведена до последней степени; в каждом мазке его кисти видны строгое изучение и безграничная любовь к искусству. Как пейзажист замечателен он не менее, ибо глубоко понимает природу и передаёт её с той же прелестью, как и животных».¹⁶¹

В Германии и Швейцарии Шишкин много работал на открытом воздухе - рисовал, писал этюды, стремился отразить своеобразие природы, «осваивал колорит и намечал для будущих полотен цветовой тон»¹⁶². Итогом работы художника за границей стала картина «Вид в окрестностях Дюссельдорфа»

(1865). Пейзаж привлекает панорамным решением пространства, просторным «живым» небом, светом и воздухом.

По возвращении в Россию Шишкин в 1869 году пишет картину «Полдень. В окрестностях Москвы» (ГТГ). Этим произведением он заявил о себе не только, как о состоявшемся мастере, но и открыл новую страницу русского пейзажа. Шишкин опередил своих современников Саврасова, Васильева, Куинджи, написав по-настоящему пленэрную картину. Художник передал рассеянный свет, смягчающий тени, и цветовые контрасты, наполнил пространство воздухом. Манин верно заметил: «Картина «Полдень. В окрестностях Москвы» вполне пленэрна не только потому, что художник любил работу с натуры, но и потому, что она в полной мере воздушна. Для пленэристов важно открыть и суметь передать не только цветовые рефлексy, но и чуткое колебание воздушной среды со всем спектром тональных переливов».¹⁶³

И в последующих картинах Шишкин проявляет глубокое внимание к освещению и цвету. Так, в пейзаже «Лесная глушь» (1872, ГРМ) он светом выявляет глубину лесной чащи, где широко разрабатывает цветовую гамму тёплой тональности, а участки, куда свет не проникает, решает в холодных полутонах. В картине «Рожь» (1878, ГТГ) автор обращается к проблеме сложного предгрозового освещения, когда проясняется воздух и цвет приобретает силу звучания, как бы наполняясь светом. Художник добивается этого впечатления, расширяя диапазон оттенков каждого цвета.

Многие современники Шишкина указывали на «сухость колорита» в его картинах. Но, рассматривая внимательно пейзажи мастера, мы убеждаемся, что во всех его произведениях, например «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии» (1872, ГТГ), «Дебри» (1881, ГТГ), «Лесные дали» (1884, ГТГ), «Сосны, освещённые солнцем» (1886, ГТГ), «Утро в сосновом лесу» (1889, ГТГ), «Сосновый лес» (1889, ГТГ) и других, проявляется глубокое понимание цвета, его тональных возможностей при разной силе освещения. Так как Шишкин писал лес, то в его палитре преобладал зелёный цвет.

Заметим, что художник прекрасно справлялся с самой трудной тональной гаммой в живописи. Обычно художники испытывают затруднения при работе с зелёным цветом. Интересны, в этом отношении, наблюдения Брилла. Он замечает, что «глаз имеет наибольшую чувствительность в зелёной области спектра и при нормальном зрении интенсивный зелёный цвет может доминировать над другими тонами».¹⁶⁴ Поэтому «из-за насыщенности глаз зелёным цветом», бывает трудно получить задуманные тона при введении интенсивно зелёного. В. фон Бецольд, современник Шишкина, объясняет причину этому: «Весьма незначительные изменения в тоне зелёного обуславливают весьма значительные изменения в тоне дополнительного цвета, и это, может быть, и составляет причину, что употребление зелёного цвета с художественною целью весьма затруднительно».¹⁶⁵

Шишкин изучал натуру, по выражению Крамского, «учёным образом». Это проявлялось не только в освоении реальных форм растительного мира, но и в исследовании взаимодействия света и цвета. Известно, что художник, работая на природе, устанавливал этюдники сразу в нескольких местах. Он имел возможность таким образом выявить для себя закономерности изменения тональности цвета в зависимости от освещения. Например, можно наблюдать, что в серый день рассеянный свет, проникая сквозь деревья в дремучем лесу, теряет свою силу и слабо освещает землю, мох, траву, кустарники, как в картине «Дебри». В этом случае зелёный цвет едва выявляется, приобретает серовато - серебристую тональность. При дневном освещении более открытого пространства зелёный цвет отличается большей насыщенностью и чистотой. Вдали он обобщается, бледнеет под влиянием воздуха, как, например, в пейзаже «Лесные дали». При ярком солнечном освещении зелёный цвет становится светлее, а в теневых участках приобретает холодноватую тональность, как в «Соснах, освещённых солнцем».

В.фон Бецольд объяснял термины, которые употреблялись по отношению к тому или иному цветовому тону. Приведём его объяснения относительно

зелёного тона: «Тёмно-зелёный есть такой зелёный цвет, который освещён низкой степенью яркости, если это краска, когда она отражает мало света. Насыщенный зелёный есть прекрасный чистый зелёный цвет, освещённый светом средней яркости. Светло-зелёный есть зелёный, освещённый светом такой яркости, которую только может выдержать глаз, следовательно, это будет зелёный, смешанный с белым светом. Бледно-зелёный, наконец, может быть определён как белый, к которому примешан зелёный, но белый преобладает над зелёным. То же самое действие может быть вызвано через освещение ярким светом».¹⁶⁶

Решая сложные живописные задачи в своих картинах, художник придавал большое значение живописным материалам. Заметим, что профессиональный интерес к качеству и возможностям как уже известных, так и новых живописных материалов возрастал из регулярного общения с художниками, учёными и технологами в доме знаменитого химика Д.И. Менделеева.¹⁶⁷ Для Шишкина важно было, чтобы картина с течением времени претерпела как можно меньше изменений. В связи с этим рассмотрим, каким материалам художник отдавал предпочтение. Как свидетельствует А.Т.Комарова,¹⁶⁸ Шишкин писал, по возможности, на дрезденском холсте.¹⁶⁹ А.Н. Лужецкая,¹⁷⁰ отмечает, что в ранний период он использовал мелкозернистый и среднезернистый холст. Позднее – среднезернистый, полотняного и саржевого переплетения. Те же данные находим у Г.В. Голубевой, С.В. Римской – Корсаковой, Н.С. Игнатовой. Игнатова отмечает, что для Шишкина холст диагонального переплетения редкость.¹⁷¹ Для этюдов, кроме холста, по наблюдениям Лужецкой, начиная с 1870-х г.г., художник в отдельных случаях использовал бумагу или картон.¹⁷²

Что касается грунтов, то Шишкин использовал фабричные нетонированные масляные грунты.¹⁷³ Для ранних работ, по замечанию Г.С. Чурак и Л.И. Гладковой, для картин Шишкина были характерны плотные грунты с большим количеством свинцовых белил.¹⁷⁴

О палитре Шишкина мы узнаём из воспоминаний Комаровой.¹⁷⁵ Она пишет, что Шишкин большей частью употреблял немецкие краски фирмы Г.В. Мевеса. Художник приобретал много красок, в том числе и новые, только появляющиеся в продаже, но исключал их из употребления, если знал об их непрочности.

Из белых красок Комарова называет цинковые и свинцовые белила.¹⁷⁶ Шувалова уточняет, что согласно исследованиям двадцати четырёх эталонных произведений художника, проведённых в лаборатории Государственного Русского музея, Шишкин использовал свинцовые или свинцово-цинковые белила. Чистые же цинковые белила в рассматриваемых пейзажах отсутствовали.¹⁷⁷ В палитру Шишкина входили следующие красные краски: английская, китайская киноварь, краплаки, *rose – dore*¹⁷⁸ употреблял только для лессировок. Особенно Шишкин любил *terre de sienne brulee* (жжёная сиенна).¹⁷⁹ Художник активно использовал разные зелёные краски, главными из которых были: «Permanent, Paul Veronese, зелёный кобальт, в большом количестве – *de grüne*, хром, зелёная киноварь (которой шло тоже очень много), зелёная земля, изумрудная зелёная».¹⁸⁰ Также в большом количестве Шишкин употреблял самые разнообразные жёлтые краски: охры, кадмии, цинковая жёлтая (для дальних планов и освещённой солнцем листвы), редко хром, индийскую жёлтую. Жёлтую блестящую неаполитанскую краску он употреблял для изображения песка, обрывов, корней. Из синих художник использовал кобальт и ультрамарин, *bleu de ciel*, очень редко прусскую и парижскую синюю. Из чёрных красок применял только слоновую кость и ламповую копоть. Из оранжевых - употреблял исключительно кадмий. Если нужны были фиолетовые цвета, то они составлялись из синих и краплаков.

Внимателен был Шишкин к разбавителям красок. Он советовал «не прибавлять к краскам никаких жидкостей, особенно варёного масла, и никаких саккативов, в крайнем случае, можно брать чистый скипидар или керосин».¹⁸¹

В воспоминаниях А.Т. Комаровой мы также находим интересные замечания о кистях. Художник любил старые обтрёпанные кисти, которые давали каждый раз новый неопределённый мазок. В одном из писем Шишкин писал: «Кисть играет большую роль, каждый предмет требует своего, так сказать, инструмента, для дерева одна кисть, для воды и воздуха нужна другая и т.д. Для деревьев нужна более грубая и растрёпанная кисть, для воды мягкая и т.д.».¹⁸² Иногда Шишкин писал шпателем или большим пальцем. Разнообразие «инструментов» позволяло художнику добиваться разнообразия фактуры живописной поверхности своих картин. Он использует корпусные и рельефные мазки, варьируя их толщину и форму. Мазки наносятся в виде пятен, штрихов. Лужецкая отмечает характерные мазки, нанесённые растрёпанной щетинной кистью (например, при написании хвои), а также сочетание жидкого и гладкого письма с рельефными и корпусными прописками.¹⁸³

Живописные поиски Шишкина наглядно выразились в его этюдном творчестве. Этюдное наследие мастера огромно. Художник придавал главное значение работе с натуры. Он и ученикам советовал летом изучать тени, цветовые отношения и законы их взаимодействия. В каждую поездку на природу он выполнял десятки этюдов. Это был непрерывный процесс изучения природы, «кусочек природы со всеми подробностями», своего рода школа: «Этюд должен быть, прежде всего, школой, не гнаться за картинностью».¹⁸⁴ Работая над этюдом, Шишкин старался выбирать всегда ту точку, которая позволяла представить какой-либо фрагмент природы, как основу для будущей пейзажной композиции. Он мог возвращаться к одному этюду несколько раз, в разное время дня и в разную погоду. Мог писать несколько этюдов сразу, ставя при этом определённые задачи: передать освещение, световые эффекты, взаимодействие света и цвета, как цвет в глубине леса теряет силу или под яркими лучами солнца травы и деревья обесцвечиваются. Вместе с тем художник добивался чистоты тона, разнообразия оттенков зелёной тональности, гармонии сближенных тонов,

верного соотношения холодных теней и участков, освещённых солнцем, работал над рефlekсами и оттенками.

В 1891 году Шишкин показал на выставке свои этюды. По этому поводу критики писали, что он «привёл в безукоризненный порядок огромный черновой материал, свой «архив» и расположил его в хронологической последовательности и связности».¹⁸⁵ На этой выставке художник представил, например, серию этюдов, изображающих только одни облака. В других этюдах можно было наблюдать его работу над эффектами стоячей воды, изображением древесных корней, растрескавшейся земли, растительности. Десятки этюдов изображали одинокие деревья разных пород. Также в ряде полотен были отмечены «игра в переливы солнца, света, теней».¹⁸⁶

Сам Шишкин считал работу над этюдами очень важным творческим процессом для пейзажиста. В его «натурных этюдах, - как пишет Ракова,- отчётливее всего заметна та эволюция, которую претерпело его творчество в продолжение всей жизни, - от сдержанной, скрупулёзной живописи ранних вещей, где воздух в изображённом пейзаже кажется воздухом мастерской художника, к непосредственной передаче тех реальных особенностей, которые создаются в живой природе взаимодействием света и воздуха. Иными словами, это был путь постижения пленэра в живописи, которым шла общеевропейская, в том числе русская, живопись 1870 – 1880-х годов».¹⁸⁷

В коллекции Кировского художественного музея живописное наследие художника представлено этюдами и незаконченной картиной «Пикник в сосновом лесу».

Картина «Пикник в сосновом лесу» (1880, холст, масло, 84,5 x 139) поступила в музей в 1911 г. от Н.Н. Хохрякова, ученика Шишкина. Подпись на картине отсутствует. На обороте имеется надпись: «Картину признаю подлинной работой И.И. Шишкина. Виктор Васнецов. 1899 29 мая».

На картине изображён фрагмент соснового леса с поляной и группой людей на ней. Пейзаж не закончен, но, несмотря на это, отчётливо видны живописные задачи автора. Прежде всего, художник стремится передать

небольшое пространство, ограниченное лесом. Композиция пейзажа фронтальная. Деревья в верхней части картины срезаны, что создаёт ощущение неглубокого пространства, развёрнутого вдоль полотна. Точка зрения чуть занижена. Открытость первого плана позволяет зрителю как бы войти в картину. Взгляд свободно охватывает ближний план, затем, обходя деревья, проникает на поляну с людьми и останавливается в тёмной чаще леса.

Также, в данном пейзаже для Шишкина важно было выразить наиболее точно освещение в глухом лесу. Художник выявляет солнечным светом золотисто-желтые стволы сосен, светом и тенью - форму веток, хвои, передаёт глубину пространства между деревьями.

Земля, поляна и фигуры людей лишь намечены в пейзаже в подмалёвке по грунту, поэтому визуально можно хорошо рассмотреть послонную структуру картины, начиная с основы и завершая верхними красочными слоями.

Основа пейзажа – среднезернистый холст простого полотняного переплетения. Качественный анализ волокнистого состава холста микрохимическим методом выявил лён 100%. Крутка нитей правая. Нити основы расположены в горизонтальном направлении относительно формата картины. Нити основы и утка имеют утолщения, наблюдаются узлы на нитях утка, а также пропуски нитей утка. Плотность по основе и утку 12 x 11 на кв. см. Нижний край холста имеет ткацкую кромку. Холст не дублирован. Кромка холста загнута на тыльную сторону подрамника, одинаковую ширину со всех сторон.

Грунт в картине белый. Он хорошо заметен на участке с изображением поляны. По всей поверхности грунта нанесена сетка карандашом, состоящая из прямоугольных клеток размером 10,5 x 18 см. Вероятно, такая разметка поверхности картины была необходима для перенесения изображения композиции с эскиза (бумаги) на холст.¹⁸⁸

Поверх грунта нанесён предварительный рисунок, который выполнен кистью тёмно-коричневой краской.¹⁸⁹ Рисунок особенно виден на первом и втором планах композиции. Подготовительный рисунок имеет характер

наброска. Он определяет формы кустов, травы, людей, животных, построек. В изображении деревьев, на участках, где виден подмалёвок, рисунком намечена кора на деревьях.

Фигуры людей намечены той же кистью, что и деревья.¹⁹⁰ Часть фигур осталась в рисунке, а фигуры у самовара и в глубине на поляне написаны цветом. В центре поляны заметны авторские переделки: первоначально изображённые человеческие фигуры соскоблены до грунта мастихином. Также переписана фигура мужчины, стоящего у дерева ближе к первому плану, что видно только на рентгенограмме. Таким образом, эта часть композиции выполнена в рисунке и подмалёвке. Законченную форму в живописи приобретает самовар, а именно, гладкими, широкими мазками коричневой краской передана его овальная форма, а мелкими мазками отмечены блики от солнца.

Подмалёвок в картине цветной. На участках леса он коричневый, а на земле – коричнево-зелёной и светло-зелёной тональности. Лесные участки пейзажа не дописаны, виден подмалёвок и рисунок. Форма отдельных деревьев выявлена полукроющей краской одной тональности, положенной на рисунок. При этом наблюдаются мазки слитные и отдельные, удлинённые и короткие. Отдельные стволы художник прописывает мелкими и удлинёнными кроющими мазками светлой и тёмно-коричневой тональности, передающие высветленные и затенённые участки стволов. Ветки сосновых деревьев выполнены густым мазком, передающим форму хвои. Здесь мы видим «растрёпанный» мазок, выполненный щетинной кистью. Между деревьями положены удлинённые густые мазки зелёной и коричневой краской разной тональности.

Рентгенографирование выявило среднюю рентгенографическую плотность грунта, последовательность ведения работы художника над картиной. Сначала он писал фон. Потом наносил стволы деревьев, намечал ветки, затем - свет на стволах и ветках. Также на рентгенограмме можно наблюдать разнообразную конфигурацию мазка.

Картина «Пикник в сосновом лесу» является наглядным примером, характеризующим метод художника, прежде всего, в построении послойной структуры картины в соответствии с поставленными живописными задачами.

Теперь рассмотрим этюды Шишкина.

Этюд «Сиверская. Речка»¹⁹¹ (Холст на картоне, масло, 19,5 x 55,5, внизу справа инициалы И.Ш) поступил в Кировский художественный музей в 1920 г. из Московского отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины.

В данном этюде Шишкин изображает панораму пейзажа с речкой, мостиком, грядой леса и холмами. В этом небольшом произведении автор ставит несколько задач: передать пространство, освещение и его взаимодействие с пространством и цветом, а также разобраться в тональности природного зелёного цвета.

В этюде ясно просматриваются приёмы построения пространства. Композиция фронтальная, подчинена горизонтальному формату этюда. В пейзажном пространстве прочитываются три плана: первый план – открытый, включает участок с речкой до мостика, на втором плане - мостик, дорога и холм справа, на третьем плане - гряда леса. Художник использует завышенную точку зрения, отчего линия горизонта оказывается чуть заниженной. Композиционным центром произведения является мостик. Шишкин прекрасно владеет линейной перспективой. Вытянутый по горизонтали формат этюда заставляет автора резко сократить перспективу земли. Он так изображает все части пейзажа, что, если мысленно провести перспективные линии, то мы увидим две точки их схода. Одна точка будет левее от центра - за лесом на линии горизонта, а другая - окажется на мостике. Мы наблюдаем в этой композиции соединение линий прямой и обратной перспективы. Этим сложным перспективным построением Шишкин передаёт развитие пространства в глубину и в стороны, за пределы видимого изображения, и по плоскости картины вверх. В целом создаётся впечатление простора и монументальности природы, что связано также и с изображением

неба, и плывущими из-за горизонта облаками. Масштабное соотношение неба и земли, контрасты тёмных масс деревьев и белых облаков развивают пространство ввысь.

Лес написан в зелёной и зелёно-коричневой тональности. Впереди стоящие деревья выделяются светлым пятном на фоне тёмных, сзади стоящих деревьев. Такое решение также позволяет выразить глубину и протяжённость пространства пейзажа.

Небо является в этюде источником освещения. Свет высветляет облака по краям, образует блики на мосту и на речке, освещает верхушки деревьев и кусты, отчего листва приобретает светло-зелёный тон и как бы светится насквозь. Теневые и полутеневые участки в деревьях и на земле у леса становятся насыщенными тёмно-зелёными или изумрудными. Изображая лес, Шишкин использует зелёную краску разной цветосилы, определяя степень её интенсивности в зависимости от света и пространства. В целом зелёная масса леса включает широкую шкалу полутонов зелёного цвета - от бледно- и светло-зелёного, золотисто-зелёного, голубоватого и серебристо-зелёного до насыщенного яркого, изумрудного, тёмно- или коричнево-зелёного.

Исследуя этюд, мы выявили используемые автором различные технические приёмы. Так, например, изображая небо, сначала художник пишет облака белой краской, работает над их формой – высветляет по краям, а тень наносит серой краской. В отдельных местах наблюдается просвечивание незакрашенного грунта, белый цвет которого усиливает впечатление воздушности и лёгкости плывущих по небу облаков. Затем на безоблачные участки неба тонким слоем автор наносит голубую краску.

Художник использует при написании деревьев, кустарников, травы, песчаной почвы пастозный разнообразный по конфигурации мазок, хорошо выявляющий их форму.

Исследование этюда показало, что его основой является холст (дублирован на картон). Рентгенографирование выявило, что холст - среднезернистый, простого полотняного переплетения с плотностью нитей по

основе и утку - 13 x 13 на кв. см. Нити основы имеют утолщения в значительной степени больше, чем нити утка, а также многочисленные узелки. Нити основы направлены по горизонтали относительно формата этюда. Дефекты ткачества (пряжи) со стороны красочного слоя не наблюдаются, так как живопись пастозная.

Грунт этюда белый. Поверх грунта нанесён цветной жидкий подмалёвок. В массе деревьев и зелёных участках на земле подмалёвок коричнево-зеленоватый. На коричневых участках земли – коричневый. На небе подмалёвок отсутствует, в авторских пропусках виден грунт.

Рентгенографирование определило среднюю рентгенографическую плотность этюда. Там, где большее количество свинцовых белил (в красочных слоях с изображением неба, облаков, деревьев, травы, кустарников) рентгенографическая плотность значительнее.

В данном этюде мы наблюдаем использование разнообразных приёмов сложного перспективного построения пространства и широкий диапазон зелёного цвета, выявляющийся под воздействием света.

Следующий этюд «Пастбище»¹⁹² (холст на картоне, масло, 16,1 x 60,3, поступил в музей в 1920 г. из Московского отдела по делам музеев, охраны памятников, искусства и старины). В этюде художник изображает пейзаж со стадом коров на поле. Здесь автор также ставит определённые живописные задачи: передать пространство, рассеянное освещение при надвигающейся грозе, то есть переходное состояние в природе.

Горизонтальный формат этюда диктует фронтальную композицию с линией горизонта, подчёркнутой полосой леса, проходящей по середине холста. Точка зрения - по центру композиции, слегка занижена, что позволяет охватить взглядом широкую панораму пространства.

В пейзаже передано рассеянное освещение, источником которого является небо с грозowymi облаками. Художник сумел передать переходное состояние в природе, часть неба затянута грозowymi облаками, в воздухе уже ощущается влага. Несмотря на это, света в пейзаже много, поэтому цвет на

земле ещё сохраняет свою природную цветосилу. Лишь в левой части пейзажа рефлекс от тёмных серых облаков значительно приглушает краски на земле, отчего создаётся ощущение движения облаков и постепенного угасания цвета. Но, тем не менее, краски сохраняют тёплую, золотисто-зеленоватую тональность.

Интересен этюд и по разнообразию технических приёмов, он написан полукроющими красками щетинной кистью, оставляющей глубокие следы в красочной пасте. При этом краска наносится жидко полусухой кистью. Через жидкие слои краски просвечивает белый грунт, который виден также в авторских пропусках. Отражающая способность белого грунта в соединении с красочным слоем создаёт ощущение света в пейзаже и сохраняет светоносность красок.

Живописная фактура этюда формируется разнообразным мазком. На небе наблюдаются подвижные горизонтальные и вертикальные, мазки. На земле - длинные и плоские мазки, лежащие по горизонтали и по форме трав и кустов.

Исследование этюда показало, что в качестве основы использован холст (дублирован на картон). Основа горизонтальная относительно формата этюда. Холст - мелкозернистый, плотного полотняного переплетения. Плотность по основе и утку примерно 30 x 30 на кв. см. На рентгенограмме видны редкие утолщения и узлы по основе и утку. Холст скрыт толстым слоем белого грунта. Подмалёвка нет. Рентгенограмма выявила среднюю рентгенографическую плотность живописи, а также мелкие мазки на небе и облаках.

В данном этюде художник зафиксировал свои наблюдения за атмосферой: меняется погода и меняется освещение, при этом движение света влечёт за собой изменение цвета.

Этюд «Верхушки сосен» (1890-е годы, холст на картоне,¹⁹³ масло, 40,7 x 53,2, внизу справа подпись: И. Шишкинъ, поступил в музей в 1920-е годы из Государственного музейного фонда)¹⁹⁴ относится к периоду 1890-х годов,

когда в творчестве Шишкина появляется ряд работ, изображающих верхушки сосен на фоне неба.¹⁹⁵ В данном произведении Шишкин ставит задачу передать свет, воздух и пространство, то есть наполнить воздухом массу деревьев.

Художник использует целый ряд художественных приёмов для передачи пространства в пейзаже. положение линии горизонта, точку зрения, композицию пейзажа одновременно диагональную и фронтальную, тональные и цветовые контрасты. Он изображает вершины деревьев в сложном ракурсе, выбирая точку зрения снизу вверх, отчего линия горизонта домысливается нами за пределами плоскости картины. Деревья изображены в одной плоскости, стволы срезаны нижним краем холста. Верхушки деревьев располагаются диагонально относительно друг друга.

Свет от солнца и рефлекс от неба насыщают светом атмосферу. Голубое небо и белые пушистые облака, как будто рассеиваются от ветра и создают ощущение воздуха и пространства. Яркие солнечные лучи, освещая стволы деревьев, подчёркивая их ракурс. Светлое небо усиливает впечатление контрастура. выявляет сложную конфигурацию веток деревьев.

Колорит картины строится на тонально-цветовых контрастах Сиреневая полутень и тёмная коричневая тень контрастирует с ярким жёлтым светом. Свет в пейзаже определяет богатую тональность зелёной и коричневой гаммы. Коричневый цвет в освещённых участках приобретает золотисто-жёлтую тональность, в мало освещённых и затенённых участках он звучит в диапазоне от светлых до густых коричневых тонов. Свет на жёлтых стволах и ветках деревьев высветляет хвою. В остальных участках наблюдается широкая шкала зелёного цвета – от светлой до тёмной зелени, от холодной и до тёплой. Таким образом, разной тональностью зелёного и коричневого цвета Шишкин создаёт соотношение объёмной хвойной массы деревьев ближнего и дальнего планов в пространстве пейзажа.

Исследование этюда позволило выявить его послойную структуру. Основа – холст, простого полотняного переплетения, мелкозернистый с

незначительными утолщениями и узелками, с плотностью нитей по основе и утку 17 x 17 на кв. см. Нити основы идут по горизонтали относительно формата этюда. Холст наклеен на картон.

Грунт белый. На грунт нанесён рисунок тонкой кистью жидкой чёрной краской. Поверх рисунка художник сначала прорабатывает пространственные планы – он пишет голубое небо и облака. Облака формирует в виде белых пятен, поверх которых наносит голубую краску жидкими слоями. Затем Шишкин пишет землю и деревья. Сначала – коричневой краской, потом зелёной краской разной тональности. Свет на стволах и деревьях он выполняет жёлто-коричневой краской.

Этюд написан в несколько этапов. Художник работал и по - сырому (в технике *alla prima*), и по просохшему слою, то есть возвращался к нему снова через некоторое время. В создании живописной фактуры этюда автор использовал разнообразный мазок. На небе белые участки написаны разнонаправленным, широким мазком полумягкой кистью. Синие участки выполнены мягкой кистью едва заметным мазком. В написании деревьев видны кроющие фактурные мазки и полукроющие со следами от жёсткой щетинной кисти. Зелёные кроны деревьев написаны короткими пастозными мазками, коричневая хвоя – выполнена жёсткой кистью с явно выраженными следами-бороздками. В изображении тонких веток деревьев художник применял тонкую кисть.

Рентгенографирование этюда выявило среднюю рентгенографическую плотность грунта и красочного слоя, а также последовательность нанесения красок. На подмалёвок краски нанесены тонким слоем, подмалёвок просматривается среди деревьев, затем художник прописывал деревья – ветки и стволы, а в завершении наносил свет, уточняя форму веток.

Рассмотренные нами произведения свидетельствуют о достижениях Шишкина, как зрелого мастера, который в своих пейзажных этюдах ставил задачи, равные задачам картины как в области пространственных построений, так и в области передачи световоздушной среды.

Исаак Ильич Левитан

Творчество Исаака Ильича Левитана (1860 – 1900) по праву является вершиной развития русской пейзажной живописи XIX века. Своеобразие его пейзажей было связано с личным опытом изучения природы, что определило направление живописных поисков мастера. Левитан обладал способностью передавать световоздушную влажную атмосферу и при этом сохранять цвет предметов и их формы, добиваться взаимодействия освещения и цвета в построении пространства. Художнику удавалось выразить в своих картинах едва уловимые переходы освещения и при этом еле заметную ритмику света и тени при слабом свете. Наблюдая смену освещения в природе, он мог наполнить цвет интенсивным светом или передать процесс угасания цвета, как, например, в пейзажах «Вечер. Золотой Плѣс» (1889), «Тихая обитель» (1890), «Вечерний звон» (1892).¹⁹⁶

Эти проблемы были тесно связаны с построением пространства в пейзаже, в чём также выразилась новизна художника. Он разрабатывал в пейзажах свои композиционные схемы, в которых добивался ощущения постепенно открывающихся просторов. В картинах Левитана наблюдаются широкие панорамы с неожиданными ракурсами земли и положением горизонта, что создавало пространственные перспективы. При этом художник использовал параллели, диагонали, а также применял асимметрию – один из принципов его разрабатываемых композиций. Он часто изображал далёкие и низкие горизонты, большое пространство, небо с подвижной массой облаков («Вечер на Волге», 1887-1888, «Над вечным покоем», 1894), использовал приём сопоставления ближнего и дальнего планов, масштабов земли и неба.

Историки искусства высоко оценивали живописные идеи в пейзажном творчестве Левитана. Так, например, Т.М.Коваленская в статье о Левитане писала, что художник умел увидеть через прозрачный воздух очертания

далёких предметов и «в их окраске тончайшие переливы цветовых нюансов».¹⁹⁷ Левитан был мастером цвета, он создавал произведения, поражающие разнообразием палитры, работал «над овладением тайной цветов и законами их взаимодействия».¹⁹⁸ Художник не боялся контрастных сочетаний, использовал соседство дополнительных тонов. Коваленская писала: «Цвет используется Левитаном многосторонне. Любуясь его красотой, Левитан в его нежных и тонких переливах передаёт вибрацию световоздушной среды»¹⁹⁹.

А.Н. Лужецкая отмечала, что Левитан с большим вниманием относился к передаче изменений цвета и света в зависимости от расстояния - воздушной перспективы. Он тонко передавал изменение цвета в зависимости от окраски световых лучей в разное время дня, рефлексов неба и окружающих предметов.²⁰⁰

Фундаментальное исследование о Левитане принадлежит А.А. Фёдорову-Давыдову.²⁰¹ Он отмечал, что уже в раннем творчестве художник стремился передать в своих пейзажах ощущение влажности и воздушности. В этом Фёдоров – Давыдов видел живописное понимание Левитаном цвета: художник «переходит от системы светотеневой живописи к тональной, основанной на цвете, разрабатывает богатство цветовых оттенков».²⁰² Особенность живописи Левитана заключается в его стремлении сохранить цветовую природу предмета и определённую форму. «Давая цветовые нюансы, - писал Фёдоров-Давыдов, - он не отказывался от цветовой насыщенности краски».²⁰³ Автор также подчёркивал стремление художника к строгому композиционному решению своих пейзажей, связывая проблему пространства с цветовой композицией и изменением освещения. Сложность цветовых отношений в его картинах заключалась во «взаимопроникновении цветовых переходов».²⁰⁴

О.А. Лясковская отметила важную особенность живописного метода Левитана: «Передача материальной сущности предмета, определяемой

пластикой формы и присущим ему цветом, в полном слиянии с теми изменениями, которые он претерпевает, благодаря тому, что погружён в световоздушную среду. В результате возникает ощущение фактуры предмета».²⁰⁵

Обращаясь к искусству Левитана, В.С.Манин подчёркивал в его живописи точность воспроизведения предметного мира, воздушной среды, светотени и цвета. Он выявляет особенности живописи Левитана: его «желание уловить меняющееся состояние атмосферы, изменение освещения, переливчатости красок природы, подвижность воздуха, вибрацию света».²⁰⁶

Говоря о становлении Левитана, необходимо отметить влияние на формирование его творчества выдающихся русских пейзажистов А.К. Саврасова, Ф.А. Васильева, А.И. Куинджи, В.Д. Поленова, И.И. Шишкина.

У Саврасова художник учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1873 – 1884). Благодаря урокам опытного пейзажиста, Левитан заострял своё внимание на определённых состояниях природы. Он наблюдал за характером погоды, сменой освещения, подмечал степень влажности атмосферы. Он видел сложные цветовые и тональные отношения в пространственной среде и их влияние на окраску всего пейзажа.

Значительную роль в формировании в творчестве художника принципов пленэрной живописи сыграл Поленов. Заметим, что, например, в картинах «Мостик. Саввинская слобода» (1884), «Первая зелень. Май» (1885), «Берёзовая роща» (1885-1889) Левитан мастерски передаёт трудно уловимое в природе взаимодействие солнечного света и цвета, а также тонкие переходы света и цвета в прозрачных тенях. Б.В. Иогансон очень точно подметил, как художник передаёт солнечное освещение в пейзаже: «Вся освещённая часть картины (речь идёт о «Берёзовой роще») – и белые стволы, и листва – объединена каким-то общим светом, так как мы действительно видим в берёзовой роще. Взглянешь – и даже видишь, как солнечный луч проходит сквозь листву и освещает нижние ветви и зелень травы сверху, словно

прожектором, в котором мы видим отдельные, как будто туманные лучи, и этот свет рассеивается и всё объединяет. То же самое мы видим в картине Левитана».²⁰⁷

Левитан научился у Поленова также многим техническим приёмам. По этому поводу Лужецкая замечает: «Поленов в то же время приучает его к некропному, точному мазку и большой лёгкости, прозрачности живописи, разнообразию технических приёмов, сопоставлению корпусных прописок светов с тонкими лессировками *alla prima*, иногда в виде оставляемой в теневых полутонах тонкой лессировочной подготовки».²⁰⁸

Влияние Васильева на характер живописных поисков Левитана выразилось в умении добиваться тонально-цветовой гармонии при неярком освещении во влажной атмосфере.

Привлекали художника и живописные эксперименты Куинджи в области цветоцветовых отношений в картине (когда под воздействием света видоизменённый цвет не терял своей интенсивности), которые были по своему трансформированы в живописных опытах Левитана.

Левитан тонко чувствовал связь между характером освещения и возникающими цветовыми отношениями в природе. В этом взаимодействии главным для художника было передать предметный цвет таким, каким он должен быть в условиях световоздушной среды. Цветом он выявлял форму, которая не размывалась, сохраняя свою материальность в пространстве. Богатства оттенков цвета он добивался даже в монохромных пейзажах.

Интерес Левитана вызывал и профессионализм Шишкина в построении композиции, в области рисунка, тональной разработки колорита так же, как и его умение создать широкую шкалу зелёных тонов в изображении леса.

Обращая внимание на пейзажный опыт известных художников, Левитан и сам стремился к постижению и усовершенствованию разнообразных живописных приёмов. Такого широкого диапазона новых композиционных решений пейзажей, как у Левитана, мы не найдём ни у одного художника. Отметим также и мастерство Левитана в построении сложного тонального

колорита. Например, в пейзаже «Вечер на Волге», свинцово - серый колорит картины порождён состоянием в природе перед наступлением ночи. Мы наблюдаем здесь тонкие переходы свето-цвета при неярко освещении.

Внимание Левитана к цвету в условиях световоздушной среды позволяло ему добиваться тончайших градаций близких по цвету отношений, например, зелёного, светло-зелёного, густо-зелёного, коричневато-золотистого. Иогансон подчеркивал умение Левитана «вскрыть в одной зелёной гамме невероятное цветовое разнообразие и богатство».²⁰⁹ Добавим мнение Н.Н. Волкова, который, рассуждая о том, что хуже всего различаются по цветовому тону зелёные цвета, заметил: «Очень трудно имитировать ту точность, с какой взято зелёное в «Золотой осени» Левитана».²¹⁰

Левитан также интересовался достижениями французских художников, в частности, Коро. В живописи Коро его привлекало отсутствие сильных контрастов и умение художника создать гармонию тонов. Разрабатывая чистый тон во множестве нюансов, Коро добивался «почти монохромной, слегка завуалированной гаммы».²¹¹

На опыте своих учителей и предшественников Левитан изучал цветовую среду в пейзаже. Но в отличие от них главной целью его работы над пейзажем было стремление уловить переходное состояние природы (например, перед дождём или после дождя), и одновременно успеть зафиксировать изменения в атмосфере - от влажной к прозрачной. При этих условиях важно было выдержать всю тонкость цветовых и тональных отношений, что во многом зависело от характера воздушной среды - ясной или замутнённой, в которой цвет одних предметов сохранял чистоту и силу, а в других - приглушался.

Прежде чем приступить к анализу пейзажей Левитана собрания Кировского художественного музея, мы рассмотрим некоторые технико-технологические аспекты его творчества. На основании исследований произведений Левитана, проведённых группой специалистов ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря в 1960 - 1963 г.г.²¹² мы можем получить об этом некоторое представление.

В качестве основы художник использовал холст различной плотности нитей по основе и утку на кв. см., чаще мелкий и среднезернистый. В то же время Лужецкая сообщает, что почти все картины Левитана написаны на среднезернистом холсте.²¹³ В последние годы, по свидетельству исследователей, Левитан использовал крупнозернистый холст. Большинство его картин написано на холсте прямого полотняного переплетения, иногда встречается диагональное саржевое переплетение холста.²¹⁴

Также в качестве основы Левитан применял картон, бумагу, реже деревянные дощечки. Он много работал на толстом светло-коричневом картоне, возможно, как отмечают исследователи, не проклеенном. Для маленьких этюдов художник применял карточную бумагу (типа бумаги для почтовых открыток). Бумага проклеивалась желатином и имела светло-охристый тон. Ту же информацию мы находим и у Лужецкой.

Грунт в картинах Левитана на тканой основе, по мнению исследователей, фабричный, плотный²¹⁵ и эластичный.²¹⁶ В большинстве случаев грунт эмульсионный с добавлением свинцовых белил, в некоторых работах использованы масляные грунты. Как правило, грунт белого или слегка охристого цвета, в некоторых работах - голубовато-серый.

Поверх грунта Левитан тонкой кистью наносил линейный рисунок. В этюдах он рисовал тушью или карандашом, а затем писал красками. Художник использовал цветной подмалёвок и накладывал тонким слоем, который иногда проскабливал мастихином.

Упомянутые авторы устанавливают порядок ведения работы художника над картиной: рисунок, подмалёвок, за которым следует фактурный слой, нанесённый иногда в несколько приёмов, завершающие прописки и отдельные мазки.

Результаты рентгенографирования и люминесценции показали, что во многих его произведениях наблюдаются многочисленные переделки.

Что касается красок в палитре Левитана, то, как считает Лужецкая, Левитан мог использовать красочный набор В.Д. Поленова, который Поленов

рекомендовал своим ученикам.²¹⁷ О красках, используемых Левитаном, пишет его ученик Б.Н. Липкин. Приведём его информацию: художник применял «белила цинковые, но Поленов советовал мешать их пополам со свинцовыми, особенно в тех случаях, когда они нужны были как подкладка под лессировки, благодаря более интенсивному и плотному цвету эта смесь делала лессировку более яркой. Красные. Киноварь алая, краплаки и сурик – только целиком, как подкладку для лессировки краплаками, например, в ярких цветах. Все охры – от жёлтой до тёмной, как самые прочные краски. Все кадмии, при условии избегать их смешения с охрами. Индийская жёлтая. Из зелёных только изумрудная, зелёная земля и окись хрома, остальные Поленов считал непрочными. Оксиды зелёно-синий и сине-зелёный. Синие: ультрамарин, кобальт синий и берлинская лазурь в смеси с жжёной сиеной, она даёт очень красивый, прозрачный и глубокий тон для самых тёмных теней, что способствует усилению контрастных отношений в некоторых случаях. К сожалению, эта смесь, как показали картины Поленова, со временем чернеет. Фиолетовые: фиолетовый крапак и фиолетовая минеральная. Коричневые: сиена жжёная и натуральная, кассельская, умбра. Марсы. Чёрные: слоновая кость для светлых, серых тонов и персиковая для лессировок. Лессировки Левитан учил делать и на белых и на цветных подкладках».²¹⁸

Исследователи замечают, что Левитан использовал в подмалёвочном слое быстро улетучивающийся разбавитель. На подмалёвок им наносились различные лаки, которые играли роль соединительной прослойки. Предполагается, что в основе эти лаки имели мягкие смолы. Возможно, в качестве разбавителя художник использовал мастичный лак.²¹⁹

Живопись Левитана отличается разнообразием красочной фактуры, что даёт представление о характере его творческого метода. Он применял разбавленные и густые, лессировочные и корпусные краски. Красочные слои он наносил жидкими слоями, кроющими и полукроющими

В исследованиях приводится интересная информация о специфической левитановской технике работы с краской. В одних случаях он писал

однородным, заранее составленным на палитре тоном. В других – он не смешивал до конца те краски, на которых составлял цвета основных пятен. Он брал краску мазком кисти с палитры рядом с составным цветом. Таким образом, на кисти оставались части тех цветов краски, на которых был составлен предыдущий цвет в картине. Этим художник добивался сложности и богатства оттенков и их переходов.

Исследователи также отмечают, что Левитан работал различными кистями – плоскими колонковыми и плоскими щетинными, в основном маленьких и средних размеров. В более поздний период художник писал широкими щетинными кистями. Пользовался Левитан и мастихином, в отдельных случаях работал пальцем по сырому слою краски, а также черенком кисти или процарапывал сырую краску гребёнкой.²²⁰

Становление Левитана как пейзажиста шло по пути изучения природы на множестве этюдов, рисунков, эскизов. Поэтому исследование этюдного наследия Левитана очень важно для понимания живописного метода художника.

Фёдоров-Давыдов, подробно и многосторонне исследуя творчество Левитана, при анализе произведений уделял обязательное внимание этюдам. Как правило, свои картины Левитан писал, опираясь на богатый подсобный материал. Сначала он выполнял карандашные наброски, затем делал этюды и потом писал картину. Работая над картиной, по замечанию Фёдорова-Давыдова, Левитан отбрасывал из этюда или зарисовки какие-либо части и прибавлял другие, также существующие в природе. В картине художник всегда выявлял главное, а все остальные части подчинял этому главному (композицию, формат, точку зрения, планы, расположение предметов и др.).

Фёдоров – Давыдов, анализируя произведения Левитана, созданные таким методом, подчёркивал, что художник, делая картину по этюдам, создавал иное произведение по характеру, как бы близко оно ни было к этюду.

Изучая природу, Левитан очень серьёзно относился к этюду, как возможности накопления не только знаний о природе, но и своих наблюдений различных её состояний. В этюдах он стремился зафиксировать эффекты освещения в разное время дня, то дневные, то вечерние, передать окрашенную общим рефлексом атмосферу, уловить сопоставление холодных и тёплых тонов. На этюдах он осваивал принципы пленэрной живописи. При солнечном свете его интересовали особенности игры света и цвета, прозрачные тени. Он искал композиционные приёмы построения пространства, для передачи его отрабатывал нужную точку зрения. Ученик Левитана В.К. Бялыницкий - Бируля вспоминал его наставления: «Никогда не гонитесь за большими размерами этюдов. В большом этюде больше вранья, а в меньшем – совсем мало, и если вы по-настоящему почувствуете, что вы видели, то и в картине отобразится правильное и полное впечатление виденного».²²¹

В собрании Кировского художественного музея находится пять произведений Левитана – картина, этюд-картина и три этюда небольшого размера, поступившие в музей с 1919 по 1927 годы из Государственного музейного фонда. Данные работы включены в список произведений Левитана, опубликованный Фёдоровым-Давыдовым в монографии о художнике, и датируются им 1890-ми годами.²²² Пейзажи музейного собрания мало изучены, поэтому их исследование с применением физико-оптических и физико-химических методов, в какой-то мере, дополняют уже имеющуюся в искусствоведческой литературе информацию о живописном методе Левитана.

В картине музейного собрания «Поля» (1899. К., м. 58 x 89, справа внизу подпись тонкой кисточкой чёрной краской поверх высохшего красочного слоя - И. Левитань)²²³ Левитан обращается к осеннему мотиву и ставит задачу передать состояние поздней холодной осени, когда природа кажется застывшей в ожидании заморозков (ранних морозов), которые вот-вот наступят. Небо скрыто свинцовыми тучами, отсюда в картине рассеянный монохромный свет, приглушённая тональность и замедленный ритм развития пространства.

Точка зрения в картине слегка занижена, как и линия горизонта. Пространство строится движением диагонально расположенных цветowych плоскостей (полей) в глубину пейзажа, а также цветовым ритмом, выраженным чередованием зелёного, жёлтого, лилово-коричневого и жухлых коричневато-серых тонов. Пространственные дали художник выявляет движением воздушных масс на небе и противопоставлением ближних пустых планов с дальними домиками и перелесками у горизонта.

Небо, затянутое плотными серебристо - серыми облаками, отражает неяркий, тусклый свет, который определяет холодную сероватую тональность пейзажа, выявляет блёклый цвет земли. Земля написана приглушёнными полутонами - жухлыми серовато-зеленоватыми, желтоватыми, лилово-коричневатыми с редким вкраплением ярких жёлто-зелёных, жёлтых и зелёных цветowych пятен. На жёлтом поле лилово-коричневые и желтоватые пятна как бы вплавляются в серовато-жёлтый красочный слой. На серо-зелёных участках также наблюдаются введения лиловой, зелёной и жёлтой краски. В целом цветовая гамма пейзажа построена на тёплых полутонах, в том числе и небо. Но, тем не менее, серебристо-серая тональность неба создаёт ощущение холода в природе, то есть холодной атмосферы или холодного воздуха.

Физико-оптические и физико-химические исследования позволили выявить особенности послойной структуры пейзажа. Основой произведения является слоёный картон желтовато-коричневого цвета (его толщина – 0,9 см), склеенный из двух картонов. Грунт в картине не обнаружен. Красочные слои нанесены прямо на картон, отчего картон впитал связующее (масло) из красок и живописная поверхность пейзажа приобрела матовый характер.

Исследователи отмечают, что в «последние годы Левитана увлекает гладкая матовая поверхность живописи. Для этого он брал непроклеенный картон, на котором раньше писал только этюды. В последние годы художник пользуется им для картин довольно значительного размера. Матовая поверхность и длинные спокойные мазки соответствуют тишине и покою в

природе, которые хотел передать художник. Так выполнены «Поля» Кировского художественного музея». ²²⁴ Заметим, что для этой картины был использован картон со штемпелем фирмы И. Дациаро. ²²⁵

Цвет желтовато-коричневого картона играет роль в тонально-цветовом решении картины. Просвечивая сквозь авторские пропуски в красочных слоях на участках неба и земли, тон картона объединяет цветовую гамму в целом тёплыми полутонами. Краски накладываются кроющими и полукроющими слоями с многочисленными авторскими пропусками. Например, в серовато-лиловых участках земли просвечивает, помимо картона, красноватый подмалёвок.

Фактура живописной поверхности создаётся спокойным мазком, широким, плоским, имеющим на небе лёгкий рельеф. Характер мазков хорошо выявлен на рентгенограмме. Видимо, художник использовал жёсткую щетинную плоскую (флейцевую) кисть, оставляющую жёсткие бороздки в красочной пасте.

В другом пейзаже «Туман над водой» (1890-е г. Х., м. 40,2 х 62, 6) ²²⁶ Левитан сумел уловить момент, когда густые водяные испарения (туман) только начинают застилать землю. Ещё мгновение - и всё в природе скроется. В этом природном явлении художник видит для себя сложную, но интересную задачу: передать влажную туманную атмосферу при наступлении ночных сумерек, исчезающее пространство, медленное угасание цвета земли и холодный свет луны.

Первый план пейзажа пока не затянут туманом. На втором плане сквозь лёгкую туманную дымку видна гладь воды, в которой отражается луна в виде жёлтого блика. Дугообразная кривая линия берега озера, отчётливая у первого плана, удаляясь в глубину пейзажа, постепенно теряет свои очертания и исчезает под покровом густого тумана. Туман сгущается, поднимается всё выше и вот-вот скроет макушки деревьев дальнего плана.

Точка зрения в пейзаже невысокая, а линия горизонта проходит по центру картины, что подчёркивает развитие пространства вглубь и вдоль полотна, за

его пределы. Этой протяжённости пространства служат параллельно расположенные планы, на что указывает горизонтальный формат картины.

Изображая в пейзаже глубокие сумерки, Левитан передаёт сложное освещение, которое образуется в картине от двух источников: от луны, излучающей холодный рассеянный свет и тёмного сумеречного неба, отражающего слабый свет. В отдельных участках небо ещё светлое и слегка подсвечено лучами уходящего солнца, едва видны протяжённые формы облаков. Свет от луны, соединяясь с отражённым светом от неба, тумана и воды, создаёт определённую степень освещённости пространства. При этом больше освещается участок воды у берега, то есть средний план пейзажа, где видны отражения луны и деревьев в прозрачной воде и лёгкая туманная дымка. Художнику удаётся передать ощущение влажного воздуха. Свет, проходя через пелену тумана, приобретает эффект свечения. Ближний план картины находится в глубокой тени, сюда свет едва проникает, поэтому можно рассмотреть траву и цветы, остатки костра.

Свет, образуемый холодноватым рефлексом от неба и воды, определяет общую серебристо-зеленоватую полутональную среду пейзажа. На небе и на воде наблюдается сероватая тональность с включением сиреневатых и зеленоватых слабо выраженных полутонов. Свет, проходя через полосу тумана на дальнем плане пейзажа, выявляет его сизо-сероватую плотную массу. С участков земли свет почти исчезает, и цвет постепенно теряет свою светосилу. Земля приобретает зеленоватую монохромность с переходами от болотисто-жухловатых, светло-зелёных к тёмным тёплым тонам. Деревья решены почти в чёрных тонах с зеленовато-сиреневатыми, фиолетовыми приглушёнными оттенками. Таким образом, мы можем заметить, что художник сумел уловить тот момент в природе, когда свет вскоре сменится тьмой. Цвет при этом в пейзаже всё-таки сохраняется как таковой. Несмотря на то, что цветовая гамма пейзажа кажется монохромной, она тонко разработана. Для оживления в светлых и тёмных монохромных участках пейзажа Левитан использует красноватые, розоватые, коричнево-желтоватые

краски, которые проглядывают в авторских пропусках или через верхние лессировочные слои.

В период, когда был создан пейзаж «Туман над водой», художник написал пейзажи также на тему сумерек – «Стога. Сумерки», «Сумерки», (обе 1899) и выполнил ряд этюдов. Фёдоров-Давыдов по поводу последней картины писал, что «её серые и коричневые тона даны именно как цвет, а тени прозрачны. Кажущаяся монохромной цветовая гамма тонко нюансирована».²²⁷ То есть Левитан мог увидеть в маловыразительном цветовом тоне, например в тоне увядшей листвы, множество коричнево-зеленоватых и зелёно-охристых полутонов. Для художника важно было точно передать изменение цвета в природе в зависимости от атмосферных явлений и времени суток.

Физико-оптические и физико-химические методы исследования пейзажа «Туман над водой» Кировского художественного музея позволили выявить специфику живописной структуры картины и понять, как художественные аспекты произведения согласуются с его технологическими особенностями.

Микроскопическое исследование показало, что грунт в картине двухслойный: нижний слой красно-коричневый, верхний – белый, последний – плотный, полностью перекрывающий нижний. Оба слоя присутствуют во всех участках пейзажа (на небе и зелёной земле).

Для живописи пейзажа характерна многослойность, что выявило рентгенографическое исследование картины. В отдельных её участках, например на небе, заметно несколько кроющих красочных слоёв. В нижних слоях структуры поверх белого грунта местами наблюдаются плотные красочные слои. Отметим, что на рентгенограмме зафиксированы следы от мастихина (грунтовочного ножа), которым художник счищал первоначальный нижний красочный слой. В отдельных местах видно, как автор соскабливал уже высохшую краску, так как заметны её сколы (краска удалялась неровно). Вероятно, у художника изначально был другой вариант той же композиции (на рентгенограмме видно, что прежде половинка луны была левее, а затем

появилась новая луна, но несколько меньше). После высыхания первого наброска, автор не до конца соскоблил мастихином краску, отдельные пласты этой краски остались. Следы от мастихина наблюдаются не по всей поверхности рентгенограммы, а в том участке, где требовалось счистить нижний слой (на участках неба и воды). В правой части на рентгенограмме заметны белые пятна – это фрагментарные остатки от счищенной краски. На присутствие первого варианта композиции указывает несоответствие нижних рельефных мазков верхним, что видно при микроскопическом исследовании картины.

По неровно счищенной поверхности художник жидко накладывал свежую краску другого тона. В микроскоп видны затёки сильно разбавленной растворителем (лаком) краски в углублениях от сколов. Через полукроющие верхние слои проступает нижний слой. Так, над водой из-под светлого слоя заметны черноватые краски нижнего, а на воде на сером местами проступает белильный слой. У берега справа, через серо-сиреневатый жидкий слой проглядывает фрагментарно сохранившийся красно-розовый слой.

В верхних слоях живописной структуры художник использует оптические характеристики красок, как бы этим завершается тонально-колористическое построение картины. Небо в пейзаже написано кроющей краской слоями разной степени плотности. В правой части небо моделировано плотной, пастозной серой и серо-коричневатой красками. Слева серая краска нанесена тонко с пропусками, в которых виден нижний слой зеленовато-голубой тональности. Он просматривается и вокруг участка луны. Холодноватые зеленовато-голубые краски в соседстве с жёлтоватым диском луны создают впечатление холодного свечения.

Туманная дымка над водой написана сиреневато-серой краской очень тонким слоем и с частыми авторскими пропусками. Через эту дымку просвечивает вода, исполненная лессировочными или полукроющими красками. В одном случае на изображении воды через полупрозрачные слои светится белый, красный, жёлтый, зелёный цвет красок нижних слоёв, в

Другом - нижние слои светло и тёмно-зелёные, а верхние – светло и тёмно-серые.

Подобное мы наблюдаем на изображении земли. Она написана кроющими и полукроющими красками, через полукроющие слои просматривается слой тёмно-зелёного тона. В целом, в данной картине все нижние слои, перекрытые верхними тонкими, полукроющими или лессировочными красками, или заметные в авторских пропусках, так или иначе участвуют в тонально-колористическом построении пейзажа.

Особо следует выделить приёмы работы над фактурой красочных слоёв. Для создания выразительной живописной фактуры Левитан использует разную кроющую способность краски. В одном случае он разжижает её до полупрозрачного слоя, как на воде, а на других её участках краска ложится плотно и гладко, местами же, как на небе, она пастозна. Одним словом, краска, которой пользуется художник, может быть жидкой, полукроющей, пастозной или плотной.

Свою роль в построении живописной фактуры поверхности играет мазок разной конфигурации. Небо и туман написаны широкими и длинными мазками горизонтального направления. В области луны в фактуре красочной массы заметны зигзагообразные мазки. В участках неба над деревьями по горизонтальным мазкам накладываются разнообразные по направлению и форме короткие мазки, оставившие следы в красочной пасте от жёсткой щетинной кисти. Деревья выполнены широкими мазками, а вода у берега – широкими и одновременно разнонаправленными мазками. На земле наблюдаются разнообразные по форме и направлению короткие мазки – зигзагообразные, дугообразные, прямые, диагональные, волнистые.

Мы можем также отметить, что художник применяет для написания пейзажа широкий набор кистей, которые позволяли использовать разнообразные технические приёмы нанесения краски. Для написания неба он брал большую плоскую, широкую щетинную кисть, которая в фактуре краски оставляет глубокие бороздки (следы). Такой же щетинной кистью он

пишет туман и моделирует деревья, нанося кроющие и полукроющие краски. На земле местами он использует широкую кисть, но более мягкую, часто применяет и более узкую, плоскую, щетинную кисть меньшего размера. Работает автор и мелкими колонковыми круглыми кистями, ими, например, написаны стволы деревьев и растительность.

Результаты наших исследований пейзажа «Туман над водой» позволили сделать некоторые выводы, а именно - в построении живописи художник учитывал оптическое взаимодействие верхних и нижних красочных слоёв, что позволило ему создать тонко нюансированную тональную среду в пейзаже и передать световые модуляции во влажной сумеречной атмосфере. В более светлых участках на небе и на воде наблюдается лёгкое свечение света. Несмотря на слабый свет, заметно его влияние на изменение цвета. Цвет угасает, но сохраняет свою определённую. В построении фактуры живописи Левитан учитывал разную кроющую способность краски и применял разной конфигурации мазок.

Техническое исследование картины выявило, что в качестве основы художник использовал среднезернистый холст, который дублирован, но со всех четырёх сторон сохранились авторские кромки вместе с грунтом. Рентгенографирование произведения, а также химический анализ волокон основы помогли получить данные о параметрах ткани. Оказалось, что холст - 100% лён, простого полотняного переплетения (две нити основы на две нити утка) – так называемое переплетение «рогожкой», с незначительными утолщениями нитей утка. Нити холста имеют левую крутку второго порядка. Плотность нитей по основе и утку составляет 11 x 11 на кв. см.

Результаты химического анализа красочных слоёв обнаружили²²⁸ довольно разнообразный состав пигментов. В картине выявлен красно-коричневый грунт. В его состав входят наполнитель – красный железосодержащий пигмент, включения чёрного органического пигмента, примесь глинозёма. Связующее грунта- животный клей.

На участках неба и земли поверх грунта нанесён белый слой, в состав которого входят мел с добавлением свинцовых белил, незначительное содержание чёрного органического пигмента. В следующем толстом слегка желтоватом слое применялись мел, свинцовые белила и небольшое количество хромосодержащего жёлтого пигмента. В голубовато-зеленоватом слое (на небе) - при микроскопическом исследовании просматриваются мелкие сине-зелёные частицы и редкие красные частицы. В состав этого слоя включены смесь цинковых и свинцовых белил, небольшое количество голубовато-зеленоватого медьсодержащего пигмента и включения красного железосодержащего пигмента. В зелёном слое (на земле) обнаружены смесь цинковых и свинцовых белил, зелёный железосодержащий пигмент и включения чёрного органического пигмента. В тонком сером слое (на небе) при микроскопическом исследовании просматриваются мелкие чёрные частицы. В состав этого слоя входят: смесь цинковых белил и свинцовых белил, небольшое количество чёрного органического пигмента.

На красном участке (на воде) белый красочный слой содержит свинцовые белила с примесью мела, а красный - включает красный железосодержащий пигмент (охра красная).

Из этого анализа мы можем сделать вывод, что свинцовые и цинковые белила, входят почти во все красочные смеси послышной структуры пейзажа, что позволило добиться их определённой цветовой тональности, желтоватой, голубовато-зеленоватой, серой, зелёной, в соответствии с живописными задачами художника. Кроме того, толстый белый слой, нанесённый на красно-коричневый грунт приобретает холодноватый сероватый оттенок и одновременно обогащает цвет каждого ближнего полутона, что создаёт ощущение мерцания света.

Теперь обратимся к трём этюдам Левитана, в которых художник передаёт переходные моменты в природе одного времени года - осени, когда происходят существенные изменения в атмосфере, она уплотняется, становится меньше света, яркие золотистые, жёлто- малиновые краски лесов

и полей бледнеют и угасают, трава жухнет, земля оголяется, а деревья постепенно теряют свои листья. Все эти наблюдаемые перемены осенней природы художник мастерски фиксирует в своих этюдах с натуры.

Этюд «Осень» (1890-е года, бумага, масло, 10, 9 x 16, 3. Справа внизу - подпись пером тушью по сухой краске – И. Левитанъ)²²⁹ относится к серии «малых» этюдов, которые обычно предпочитал писать Левитан. В этом этюде он передаёт состояние увядающей осени, когда небо становится холодным бледно-серым, а последние листья вот-вот облетят с деревьев, обнажив их сучковатые ветви. Стремясь выразить эти изменения в природе, художник ставит перед собой определённую живописную задачу: передать взаимодействие рассеянного освещения и цвета в природе.

Пространство пейзажа строится на последовательном развитии диагональных планов. Точка зрения чуть занижена, находится правее от центра, линия горизонта низкая, отчего пространственные планы сильно сокращаются. Первый план открыт на зрителя, отделён от второго изгородью и включает часть поля и группу деревьев, верхушки которых срезаны краем холста. Автор как бы наблюдает природу в непосредственной близости. Его взгляд следует вдоль изгороди к деревьям в глубине второго плана и далее - к кустам у горизонта. Художник масштабно сопоставляет деревья ближнего и дальних планов, постепенно открывая пространство пейзажа, направляя взгляд в высокое небо.

Небо в этом этюде светлое, хотя и затянуто облаками. Оно является источником рассеянного света в пейзаже. Свет, проходящий сквозь плотные слои воздуха, окрашивает его в серебристые тона, создавая ощущение влажной атмосферы, в которой «размываются», как в акварели, очертания деревьев. Рассеянный свет смягчает желтовато – коричневатые краски полей и высветляет серовато-зеленоватые тени, а проникая сквозь полуобнажённые ветви деревьев, он объединяет сероватые, желтоватые и коричневатые тона леса. В лесной чаще от недостатка света зелёные тона елей сгущаются. Здесь следует отметить, что художник передаёт приглушённую холодноватую,

серебристую полутональную гамму осеннего пейзажа, строя её на различной светосиле одного и того же тона.

Технологическое исследование пейзажа выявило бумажную основу сероватой тональности. Грунт отсутствует, его заменяет проклейка животным клеем. Тональность бумаги принимает участие в тонально – цветовом решении этюда. Краски нанесены на бумажную основу тонким слоем с повторяющимися авторскими пропусками. Серый тон бумаги, просвечивая то там, то здесь воспринимается как самостоятельный полутон, участвуя в тональном построении этюда. При оптическом взаимодействии с красочным слоем сероватый тон бумаги ухолодняет тональность верхних красок.

Последовательность работы над этюдом такова: на основу художник нанёс рисунок пером чёрной тушью. Он прорисовал тонкие ветки с облетевшими листьями и стройные стволы деревьев, уточнил линию горизонта, наметил изгородь. После рисунка автор наносит красочный слой, работая в технике *alla prima*, в один приём, используя разнообразные по форме мазки, конфигурация которых хорошо зафиксирована на рентгенограмме. На небе наблюдаются короткие, бесфактурные и удлинённые мазки. В обрисовке деревьев художник использует расплывчатые, растекающиеся мазки. Местами он процарапывает краску тонким черенком кисти, намечая ветви деревьев. Приём процарапывания рисунка в свеженанесённой краске указывает на графический метод работы.

Микроскопическое исследование зелёного красочного слоя выявило зелёные, белые и редкие, крупные чёрные частицы. Результаты химического анализа определили состав этой краски: свинцовые белила, изумрудная зелень и включения чёрного органического пигмента.

В данном этюде мы наблюдаем, что Левитан добился такого взаимодействия рассеянного света с цветом травы, неба, деревьев, которое помогло передать состояние прохлады уходящей осени. При решении живописной задачи он подчинил все элементы структуры пейзажа (тон

бумаги, рисунок, красочные слои), целям единого тонального колорита, выявив в нём холодную приглушённую тональность.

В следующем этюде «Опушка леса. Осенью»²³⁰ (1890-е г. Бумага, масло. 11, 7 x 16, 8. Подпись справа внизу выполнена тушью по сухому рельефу краски. Тушь местами осыпалась, внутри букв виден специфический для туши кракелюр – вороночками) Левитан обращается также к осеннему мотиву и ставит задачу: передать состояние природы в более ранний, ещё «золотой», период осени и решить проблему тональных отношений в пейзаже при рассеянном освещении.

В данном этюде художник изображает лес, в котором листва на деревьях ещё не опала, но стала золотисто – жёлтой, а зелёная трава на опушке уже начала блёкнуть.

В пейзаже художник выбирает низкую точку зрения, сдвигая её влево. Применяя низкую линию горизонта, Левитан значительно сужает пространство первого плана, приближая к зрителю главный объект наблюдения художника - лес. Он умело расставляет в композиции деревья, чередует жёлтые берёзы с тёмно-зелёными елями и одновременно перспективно сокращает их массы, усиливая тем самым ощущение развития пространства в глубь пейзажа, разрывая его замкнутость. Благодаря подобным композиционно - ракурсным приёмам зрителю открывается значительный участок неба. Оно затянуто светлыми серыми неподвижными облаками, являясь источником ровного рассеянного освещения в пейзаже. Отражаемый от неба свет создаёт ощущение прозрачности листвы на отдельных ветках, размывает их очертания, отчего возникает впечатление плотного влажного воздуха. Несмотря на то, что небо светлое, свет в пейзаже слабый, поэтому и цвет теряет свою светосилу. Отсюда утемняется зелёный цвет деревьев, гасится жёлтый цвет листвы, её золотистая тональность, которая ещё могла бы интенсивно звучать при солнечном свете, исчезает. В зелёном цвете травы проявляются еле уловимые серовато-коричневые полутона. В целом вся цветовая гамма пейзажа приглушённая.

Основа этюда – бумага коричневато-серой тональности, наклеена на картон. Грунт отсутствует, его заменяет проклейка животным клеем. Светло-коричневый тон бумаги, видимый в авторских пропусках (в деревьях, на небе и земле), участвует в колорите этюда, а в соединении с плотным слоем краски гасит её интенсивность, например, приглушает зелёный цвет и жёлтый.

Первоначально Левитан выполняет рисунок пером тушью (он хорошо виден в двукратную лупу). Затем в один приём наносит краски тонкими, кроющими и полукроющими слоями, оставляя авторские пропуски. Краска наносится разнообразными, подвижными мазками. Рентгенографирование этюда зафиксировало определённой конфигурации мазок и его роль в моделировке плотных объёмных масс деревьев. Например, в написании деревьев художник использует мелкую щетинную кисточку, которая оставляет короткие жёсткие бороздки. Эти приёмы позволяют ему передать ощущение света и воздуха, прозрачность листвы.

В данном этюде автор прекрасно выявил специфику взаимодействия света и цвета в осенний пасмурный день, в ранний период осени, когда цвет в природе остаётся ещё насыщенным, а свет теряет свою силу и гасит цвет.

Этюд «Озеро. Ветреный день» (1898-1899, бумага, масло, 11,6 x 17,5)²³¹ является одним из многих этюдов, написанных к последней картине Левитана «Озеро. Русь» (1895). Фёдоров-Давыдов отмечал, что, когда Левитан работал над этюдами к этому произведению, его увлекали проблемы пространства неба и воды, игра яркого дневного, солнечного света или вечернего заката на колеблющейся воде.

В нашем этюде художник изображает широкое пространство воды, дальний берег и небо в ясный осенний холодный день, когда солнце уже не греет, но всё ещё остаётся ярким. Левитан ставит задачу передать взаимодействие света с цветом в пространстве.

Автор выбирает в пейзаже низкую точку зрения и высокую линию горизонта, располагает планы параллельно относительно горизонтального формата этюда, при этом две трети его плоскости занимает изображение воды.

Художник как бы вплотную подошёл к воде, что позволило ему увидеть широкий горизонт, почувствовать размах пространства не только в глубину, но и вширь. Заметим, что ритм движения волн на воде и облаков на небе, а также изменение тональности воды, от светлой в ближних планах до тёмной вдали, также создают ощущение развития пространства в глубину.

Изображая яркий солнечный осенний день, художник передаёт довольно сложное освещение, образуемое голубым, сильным светом, излучаемым небом, и синим рефлексом от общей массы воды. Во взаимодействии с пространством это совмещённое освещение определяет сложную цветовую среду пейзажа. Так как художник пишет этюд в ветреный день, то вода на озере не спокойна, поверхность её покрыта «рябью». Под воздействием освещения на волнующейся воде возникают серебристые и желтоватые блики от солнца, синие и лиловато-розовые, золотисто-коричневые рефлекс от облаков и серые тени. Вдали, ближе к берегу, тональность воды сгущается до тёмно – лиловых тонов с желтовато-розовыми рефлексам от неба и земли. Сам берег освещён ярким солнцем, отчего земля приобретает розовато-коричневый тон, интенсивнее звучат золотисто-жёлтые, оранжевые деревья, кусты и зелёная трава. Дальний берег с тёплой зелёно-оранжевой растительностью оттеняет холодную тональность воды, несмотря на то, что вода имеет тёплые рефлекс. Рефлекс от солнца в виде золотистых бликов заметны и на облаках, а на их неосвещённых участках наблюдаются серые тени.

В данном пейзаже, художник широко использует целую систему рефлекс, которые образуются в природе при ярком освещении от земли, воды и неба. Решая задачу взаимодействия света и цвета в пространстве, мастер добивается того, что свет интенсифицирует цвет, как в ближних, так и в дальних планах, то есть функция света направлена на усиление цвета.

Технологическое исследование этюда выявило бумажную основу светлого серовато-коричневатого тона. Грунт отсутствует, его заменяет проклейка животным клеем. Серовато-коричневатый цвет основы

преобразуется в соединении с верхними красочными слоями в самостоятельный тон. Просвечивая в авторских пропусках, коричневатая бумага объединяет цветовую гамму пейзажа, усиливая его тёплую тональность и светоносность.

В фактуропостроении живописи своего этюда Левитан применяет кроющие и полукроющие, пастозные и тонкие красочные слои, а также разнообразные мазки. Этюд написан в технике *alla prima*. Краски накладываются по-сырому, поэтому мазки как бы вплавляются в предыдущий слой и выглядят смазанными. Движение кисти свободное. Вода написана короткими прерывистыми мазками. На небе они короткие, удлинённые и волнистые. Художник использует мелкую щетинную кисточку, образующую рельефный мазок при моделировке волн на воде и облаков.

Анализ произведений Левитана собрания Кировского художественного музея показал некоторые особенности живописного метода художника. В рассматриваемых произведениях в построении пространства художник выбирает такую точку зрения и положение линии горизонта, которые позволяли ему находиться вблизи от объекта изображения, масштабно сопоставлять пространство земли и неба. Главное внимание Левитан уделяет проблеме цвета при разной степени освещённости пейзажного пространства, что зависело от состояния природы, затуманенной или прозрачной атмосферы в определённое время года и время дня.

В своих этюдах Левитан применял преимущественно горизонтальный формат, размеры этюдов – небольшие (10,2 x 16,3, 11,6, x 17,5, 11,7 x 16,2).

Физико-оптические и физико-химические исследования музейных произведений показали, что Левитан работает на разных основах – холсте, толстом картоне, бумаге. В пейзаже «Туман над водой» он применял среднезернистый, простого полотняного переплетения холст. В картине «Поля» в качестве основы художник использовал картон, в составе которого – древесная масса и целлюлоза из хвойных пород древесины. Волокна мелко рублены и хорошо размолоты. В этюдах художником применялась бумага.

Волокнистый состав основы «Осень»: древесная масса и целлюлоза из хвойных пород древесины (ель), входящие в состав бумаги волокна льна хорошо размолоты и коротко рублены. Состав основы этюда «Опушка леса. Осенью»: древесная масса и целлюлоза, а также волокна льна. Состав основы «Озеро. Ветреный день»: древесная масса (немного) и целлюлоза из хвойных пород древесины²³².

Грунт в картине «Поля» (основа картон) не обнаружен, в маленьких этюдах грунт отсутствует, его заменяет проклейка животным клеем. В пейзаже «Туман над водой» грунт двухслойный: нижний слой - коричнево-красный, после отмывания от связующего сохраняет свой цвет. Второй слой грунта - толстый белый слой – включает: мел с добавлением свинцовых белил, незначительное содержание чёрного органического пигмента.

Цветной подмалёвок обнаружен в картине «Поля». В пейзаже «Туман над водой» в качестве подмалёвка используются остатки первоначального счищенного слоя, здесь наблюдаются авторские переделки. В маленьких этюдах подмалёвка нет. В их колористическом построении Левитан использует тональность цветной бумаги. В этюдах «Опушка леса. Осенью» и «Осень» живописный этап предваряет рисунок. В фактуропостроении этюдов художник накладывает краску кроющими и полукроющими слоями и применяет разной конфигурации мазок.

Рентгенографирование маленьких этюдов выявило их среднюю рентгенографическую плотность, что указывает на присутствие в краске небольшого количества свинцовых белил. Отдельные мазки (блики или светлые участки облаков) имеют сильную рентгенографическую плотность, в них применены почти чистые свинцовые белила. Следует ещё добавить, что рентгенографирование выявило характерные для метода мастера разнообразные по конфигурации мазки, определившие динамичную манеру художника при наложении краски тонким слоем.

В целом, результаты исследования группы произведений Левитана из собрания Кировского художественного музея, позволяют нам утверждать, что

художник отрабатывает в них живописные приёмы, которые позволяют ему добиться в построении пейзажа передачи сложной свето-цветовой полутональной среды при едва уловимых изменениях в атмосфере. Это, без сомнения, ставит наши этюды в один ряд с высокими достижениями мастера в области пейзажной живописи.

2.4. Светосила цвета и сила света в пейзажах Константина Алексеевича Коровина

Новые идеи света, цвета и пространства в русской живописи конца XIX - начала XX века развивал в своём творчестве Константин Алексеевич Коровин (1861 – 1939). Во всех произведениях мастера главным элементом его живописи является цвет. Цветом он передавал освещение, цвет в картинах окрашивал свет и воздух. Цветовыми отношениями и пятнами он создавал форму и пространство, при этом использовал контрасты дополнительных тонов, добиваясь их насыщенности. Он мог вызвать напряжение колорита лишь одним ярким цветовым пятном, введённым в живопись, или контрастом цветной тени и сильного света. Художник также умел подчинить всё построение пейзажа тональному единству, передать тонкие отношения нюансов близких тонов или найти различия в оттенках в тени, полутонах и на свету. Развивая тенденции пленэрной живописи, мастер добивался ощущения световоздушной среды в пейзаже, влажной или знойной атмосферы, мерцания света, движения света и теней, солнечных бликов, игры рефлексивов.

Коровину подвластно было изображение минутных состояний в природе. Стремясь их уловить, он применял свои импрессионистические приёмы, которые выразительнее всего мог использовать в этюде. Как заметил Д.В. Сарабьянов, «стремление к этюду, как самостоятельной форме, дающей возможность непосредственно выразить жизнь природы в её сиюминутном состоянии, было коровинской особенностью».²³³ Его пейзажи наполнены светом, вечерним, солнечным или сумеречным. В их живописном построении

главенствует сложная по цвету фактура, которая создавалась широкими разнонаправленными, пастозными, ярко выраженными мазками, лежащимися то отдельно, то вплавлявшимися один в другой. Этими мазками художник строил форму предметов и пространство. А.Н. Бенуа верно определил, что живопись и краски в картинах Коровина высокого достоинства, что он настоящий живописец.

В своих пейзажах художник изображал как бы случайный фрагмент природы, при этом, почти всегда он использовал сложные ракурсы в построении пространства, добиваясь остроты и динамики его развития. Например, он выбирал ракурс, при котором первый план казался растянутым²³⁴ и смыкался с дальним планом. Это создавало ощущение, что пространство в его картинах увидено художником как бы «в упор».

Открытия Коровина в области света, цвета и пространства были отмечены исследователями его творчества, как новый шаг «к решительному обновлению художественного языка».²³⁵ Р.И. Власова в монографии о художнике,²³⁶ высказывает свои замечания о колорите его картин, понимании им пленэрной живописи. Так, в 1880-е. годы в его произведениях свет и тени взаимопроникают друг в друга, «когда, благодаря обесцвечиванию цвета светом, отсутствует резко выраженное светлое и тёмное».²³⁷ В 1890-е годы Коровин стал понимать пленэрную живопись иначе. «Он искал гармонию колорита в цветовых контрастах, - пишет Р.И. Власова, - когда сила цвета и даже его оттенки во многом определяются в противопоставлении цветов».²³⁸ Речь идёт о контрастах дополнительных цветов, использование которых могло «неограниченно расширить диапазон каждой краски, особенно в сторону её декоративных возможностей».²³⁹ В творчестве зрелого Коровина цвет каждого предмета слагается «из разнообразных, часто оптически воздействующих на глаз зрителя, живописных компонентов».²⁴⁰

Острые контрасты дополнительных цветов палитры художника приходят на смену тональной разработки колорита. Это отмечает Д.З. Коган в монографии о Коровине.²⁴¹ Она также говорит о «панорамных мотивах» в

пейзажах мастера, при этом пространство редко «разворачивается открыто», часто Коровин заставляет его подниматься вверх, «преодолевая трудности этого подъёма».²⁴²

М.Ф. Киселёв пишет о том, что Коровин стремится передать явления жизни так, как видит его глаз, «во всей зрительной правде непосредственно воспроизводимых форм, цвета, освещения».²⁴³

Характеризуя творчество Коровина, критик А.А. Каменский²⁴⁴ отмечает верность художника пленэру, «светлой солнечной палитре, интенсивной яркости цветовых сочетаний с богатейшим использованием рефлексов», динамичную композицию. Автор выделяет главный элемент картин художника при изображении реальной, но преображённой природы, — это цвет, создающий «многосложные, полихромные, колористические гармонии».²⁴⁵ Каменский цитирует по этому поводу одного из талантливых учеников Коровина П.В. Кузнецова: «У него (Коровина) был свой метод композиции и определения пространства и цветовых отношений. Если иногда это производило впечатление дробления цвета, то на расстоянии оно сливалось в единое гармоничное целое, звучное, незаметно выявляющее композицию сюжета... Вообще у него была целая пластическая партитура».²⁴⁶

А.П. Гусарова²⁴⁷ отмечает, что уже в ранних картинах художника проявляется его интерес к приёмам пленэрной живописи, передаче воздуха, световой среды, а также стремление добиваться чистоты колорита с использованием контрастов дополнительных цветов. «Чуткость к оттенкам и нюансам, боготворение цвета»²⁴⁸ отличает живопись Коровина. Художник приходит к живописи «цветонасыщенной, всё менее детализованной, оперируя широкой размашистой кистью».²⁴⁹

Т.М. Коваленская обращает внимание на особенности пространственного построения пейзажей Коровина, в которых «теряется дифференцированность предметов друг от друга и от пространства. Пространство и пластическая форма оказываются выведенными в переднюю плоскость, но одновременно изображение в целом начинает отвечать тому впечатлению, которое вызывают

удалённые от нас пространственные планы».²⁵⁰ По замечанию автора, ощущения первопланности художник добивается за счёт наращивания живописной фактуры.

А.Я. Басыров отмечает, что художник раскрепостил возможности цвета, в его картинах даже «совершенно нейтральная в спектральном отношении красочная смесь становилась цветом, повышающим звучность соседних цветов».²⁵¹

В.С. Манин относит Коровина к «чистым» импрессионистам. Он отмечает в его картинах «мгновенные переходные состояния дня, переливчатость освещения, выраженные, как правило, вкривь и вкось набросанными мазками».²⁵² Также автор подчёркивает, что для живописи Коровина характерны игра цветовых пятен, нередко смещённая композиция, что позволяло художнику добиваться эффекта дрожания воздуха и появления бликов на поверхности предметов.

Формирование Коровина как художника началось очень рано. Истоки увлечения живописью он сам видел в своём детстве. Наблюдая за работой брата Сергея,²⁵³ который писал этюды с натуры, четырнадцатилетний Коровин высказывал своё несогласие с цветом – «в природе ярче и свежей».²⁵⁴ Тогда же он приходит к пониманию, что «писать с натуры – это совсем другое дело. И трудно было писать быстро сменяемый мотив нависших туч перед грозой. Это так быстро менялось, что я не мог схватить даже цвета проходящего момента. Не выходило - и потому я стал писать просто солнце, серый день. Но это невероятно трудно. Немыслимо постигнуть всю мелкость рисунка природы. Например, мелкого леса. Как сделать этот весь бисер ветвей с листьями, эту траву в цветах... Мучился ужасно. Я заметил, что в картине, которую видел, пишутся не близкие предметы природы, а как-то на расстоянии. И я тоже старался делать в общем. Это выходило легче».²⁵⁵

Позднее в Московском училище живописи ваяния и зодчества²⁵⁶ Коровин всегда выделялся среди учеников тем, что писал по-другому. Работая с натуры, он стремился взять более точные цветовые отношения, пятна,

передать контрасты, добиться верного взаимодействия света и цвета. Он говорил, что «краски и формы в своих сочетаниях дают гармонию красоты – освещение».²⁵⁷ Эти качества ценили в молодом живописце его учителя А.К. Саврасов и В.Д. Поленов. Саврасов,²⁵⁸ например, говорил своим ученикам, что Коровин влюблён в цвет, он видит красоту в красках. Картины Саврасова восхищали умением мастера создавать в пейзаже световоздушную среду, передавать нюансы освещения и движение воздуха. Именно Саврасов посылал своих учеников (сам ходил с ними) писать этюды, наблюдать природу: «Ступайте в природу. Там красота неизъяснимая. Весна. Надо у природы учиться. Видеть надо красоту, понять, любить... Форму любить, краски».²⁵⁹

Большое влияние на Коровина оказал В.Д. Поленов. Поленов преподавал в училище.²⁶⁰ Его пейзажи удивляли молодого Коровина «свежими радостными красками и солнцем, густой живописью».²⁶¹ От Поленова он впервые услышал об отношении красок в живописи и об импрессионистах. Поленов выделял Коровина как колориста среди других учеников. Позднее отношения ученика и педагога переросли в дружбу. Художники тесно общались на протяжении всей жизни. Коровин вспоминал, что однажды Поленов пришёл к нему в мастерскую работать с натуры и просил помочь ему: «Но только давай мне уроки. Я мешаю краски несколько приторно и условно. Прошу тебя, помоги отстать от этого».²⁶² Но для Коровина такой опыт совместной работы оказался более ценным: «Поленов писал в моей мастерской натурщика-старика, и я тоже. И я помню, что всегда старался искать верные контрасты красок. Поленов мне помог обратить на это более глубокое внимание. И не он, а я всё больше постигал тайну цвета».²⁶³

Немаловажным для формирования живописного метода Коровина были его поездки по России и за границу. В 1888 - 1889 г.г. он совершает путешествие в Италию, Испанию, Францию.²⁶⁴ В этюдах «Улица во Флоренции» и «Порт в Марселе» (ГТГ) художник решает проблему освещения во влажной атмосфере. Он передаёт ощущение влажного воздуха,

окрашенного серебристо-охристым светом. Коровин фиксирует здесь свои наблюдения: как свет, проходя сквозь влажную пелену воздуха, отражается от мокрых поверхностей мостовой и стен домов (в первом этюде) или волнующейся поверхности воды (во втором этюде), образуя блики и рефлексы, которые определяют в пейзаже ясную гамму серых и охристых тонов. Также мы отмечаем в пейзажах фрагментарность композиции и острый ракурс в изображении пространства. Художник применяет здесь приём, который станет характерным для его пейзажей: он выбирает вид сверху, развивает первый план и замыкает его дальним планом.

В 1894 -1895 г.г. появляется цикл произведений, созданных во время поездки на Север.²⁶⁵ В северной природе Коровин увидел, как он сам признавался, такое богатство красок, какого нет на юге. Эти впечатления нашли воплощение в сложном колористическом построении пейзажей, где мы наблюдаем красивые цветовые сочетания сближенных тонов с широким диапазоном оттенков и нюансов. Например, в картине «Ручей святого Трифона в Печенеге» (1894, ГТГ) охристо-зелёные и красноватые тона звучат то темнее, то светлее, теплее или холоднее. Такими вариациями художник добивается ощущения света, прозрачного и влажного воздуха, пространства. В этюде «Зима в Лапландии» (1894, ГТГ) холодная голубовато-серая тональность тонко разработана в едва уловимых оттенках, что создаёт впечатление холодной атмосферы. А такое удивительное по красоте природное явление как северное сияние позволило художнику написать одну из лучших картин «Гаммерфест. Северное сияние» (1894-1895, ГТГ). Здесь им решена проблема сложного освещения (от цветных переливов всполохов сияния и света фонарей), определяющего «жемчужную» тональную атмосферу пейзажа.

Мы можем отметить, что Коровин обладал обострённым цветоощущением и мог улавливать тончайшие тональные изменения в природе при разном освещении. Наблюдая натуру, он делал для себя заметки: «После дождя – свет воздуха. Окраины предметов светлеют, соответственно

тона предметов тёмные и тушуются тонами и полутонами; списываются предметы с другими».²⁶⁶ Таким образом, он добивался тонального единства в пейзаже, учитывая постепенные переходы тона от тени к свету (тень, полутень, свет). Как отмечает А.Н. Виннер, «в живописи Коровин шёл всегда от тёмного к светлому, артистически умел передавать близкие тоновые отношения. Он выискивал на палитре различия между всеми оттенками, сначала в теневых местах, затем в полутонах, и, наконец, в светах, после чего с исключительной точностью переносил найденное на холст, работая методом непрерывного сравнения и одновременного выявления различий, наблюдаемых им в самой природе».²⁶⁷

В начале XX века поиски Коровина велись в области интенсивного взаимодействия света и цвета в пространстве: когда интенсифицируется цвет, усиливается напряжение света. Следует отметить, что Коровин любил работать на юге, особенно в Крыму, «юг манил его роскошью красок, резкими контрастами света и тени».²⁶⁸ Он пишет такие пейзажи как «Кафе в Ялте» (1905, ГТГ), «На Берегу моря в Крыму» (1909, ГТГ), несколько картин с названием «Пристань в Гурзуфе» (1913, ГТГ, 1914, ГРМ, 1915, Екатеринбургский музей изобразительных искусств) и др. Коровин «мог писать с утра до вечера, меняя холсты, когда менялся свет», - вспоминает Н.И. Комаровская.²⁶⁹ Работая на солнце, он наблюдал синее море и синее - голубое небо, щедрую зелень деревьев и сиреневые тени, яркие цветы. Художник замечал, что природа при сильном солнечном свете не теряла звучности своих красок, наоборот, краски приобретали большую насыщенность. Отсюда в пейзажах Коровина цветосветовые отношения получали большую экспрессивность. На практике художник понимал это так: «Нужно тон к тону не доводить, брать отдельно тени и цвета, ляпать на холст, не ступёвывая»,²⁷⁰ при этом «не надо терять отношения цветов, т.е. чем окрашены взаимно».²⁷¹ Следуя этому правилу, он передавал насыщенность цвета в светах и тенях и сильные цветовые контрасты.

В своих пейзажах, развивая идеи импрессионизма, художник стремился передать в изображаемом мотиве цвет, форму и освещение, как видел его глаз в данный момент. Он накладывал краску бегло отдельными мазками по форме предметов, добиваясь неполного оптического смешения цветов.²⁷² «В этом и заключается, - как заметил Н.Н.Волков,- красота и цель импрессионистической кладки... Именно неполное оптическое смешение цветов хорошо подходит для выражения импрессионистического видения, выбирающего в цветовых гармониях непрерывную игру излучений».²⁷³ В результате мы наблюдаем общее оживление цвета, взаимодействие цветовых контрастов, игру рефлексов, переливы тёплых и холодных оттенков. Этими приёмами художник достигал ощущения движения толпы, света и тени, вибрации воздуха. Это нашло отражение и в его пейзажах парижской серии – «Парижские ночные бульвары», «Парижские огни». В Париже художник бывал неоднократно и очень любил этот город.²⁷⁴ Как вспоминает Комаровская, «работал Коровин в Париже без устали... Вставал очень рано, он писал парижское утро, тихое и мглистое, оживляемое грохотом направляющихся на рынок тележек с зеленью, цветами, живностью. Днём он писал бульвары в ярких солнечных бликах, с пёстрой, непрерывно движущейся толпой и потоками экипажей, а вечерами уличные кафе с мерцающими огоньками цветных абажуров, с нарядными женщинами за столами на фоне тёмных, таинственных силуэтов деревьев».²⁷⁵ Работая с натуры, художник стремился уловить и запечатлеть в пейзаже, общую цветовую гармонию предметов, которая создавалась окутывающей их атмосферой и разнообразными отражениями света при смене освещении.

Творческий метод Коровина, сложившийся в произведениях начала XX века, можно рассмотреть на примере пейзажей Кировского художественного музея. Все произведения мастера, принадлежащие музею, отличаются прекрасной сохранностью. Заметим, что этот факт отмечали некоторые исследователи творчества художника, в частности, Виннер подчёркивал, что полотна Коровина имеют отличную сохранность и сохранили почти все

первоначальные качества живописи. Благодаря Виннеру²⁷⁶ мы можем сделать некоторые выводы относительно техники живописи художника и живописных материалов, которыми он пользовался. Поэтому, прежде чем мы обратимся к анализу пейзажей музейного собрания, рассмотрим технико-технологические особенности его произведений.

В качестве основы для своих картин Коровин использовал фабричный холст,²⁷⁷ мелкозернистый или среднезернистый льняной, по определению Виннера, «гарнитурового переплетения нитей». Также художник применял саржевую ткань, а в отдельных случаях - крупнозернистый холст, типа «рогожки». Нередко он писал на холсте, наклеенном на картон, или работал на грунтованном картоне фабричного приготовления.²⁷⁸

Грунт на холстах был обычно фабричный - клеевой, масляный или эмульсионный.²⁷⁹ В ряде случаев художник грунтовал холст сам.²⁸⁰

В масляной живописи Коровин использовал широкую палитру красок. Ученик Коровина Б.В. Иогансон вспоминал, что сам Коровин говорил об увлечении в молодости «краской под названием битюм или асфальт. Это изумительная краска, и в разбеле и в примеси к ярким краскам она приводит живопись к замечательно красивому тону. Верно ли возьмёшь, неверно – всё равно красиво. Асфальт скрывал всё неверное, объединяя всё, что выскакивало»²⁸¹.

Виннер перечисляет целый ряд разнообразных красок, которые применял художник: различные оттенки жёлтых охр, натуральная сиенна, неаполитанская жёлтая, индийская жёлтая, жёлтые и оранжевые кадмии, красные земли, киноварь, краплаки, зелёные земли, «Поль-Веронез»²⁸², изумрудная зелень. Синие кобальты, ультрамарин, берлинская лазурь, индиго, коричневые земли типа кассельской и кёльнской, умбра натуральная, сиенна жжёная, слоновая кость жжёная, виноградная и персиковая чёрные. Как замечал Виннер, «Коровин очень умело и разумно пользовался красками, вдумчиво и технологически верно употреблял их в смесях. Поэтому сохранность цвета красок в его живописи отличная».²⁸³ Но, прежде всего,

важно качество выше перечисленных красок. Коровин предпочитал краски в тубах фирмы Лефран и бельгийской фирмы Блокса.²⁸⁴

Важным фактором, играющим роль в сохранности живописи Коровина, является качество разжижителей и разбавителей, которые употреблял художник в красочных пастах. По сведениям Виннера, Коровин применял мастичный лак или лак-ретуше Лефрана, иногда пользовался петролем, если необходимо было получить матовую поверхность живописи.

На грунт художник, как правило, наносил рисунок- набросок красками или углём. Комаровская вспоминает: «Писал Константин Алексеевич Коровин очень быстро. Пристально вглядываясь в натуру, он накладывал на палитру нужные ему краски, набрасывал углём еле заметный рисунок и начинал писать»²⁸⁵. Как отмечает Виннер, художник работал в технике преимущественно однослойной живописи *alla prima*, то есть начинал и заканчивал по-сырому. Такая техника требовала от него очень точного ведения работы и не допускала переделок, поэтому он смешивал на палитре нужные ему краски, находил более верные тона, полутона и их оттенки, накладывая их в том порядке, как они должны были сочетаться в картине. «Палитра в грубом виде, - вспоминал Йогансон», - представляла нечто вроде эскиза. Временами прямо на холст вмазывалась та или иная чистая краска, но основные цветовые отношения были на палитре одно к другому впритирку».²⁸⁶ Власова замечает, что Коровин пользуется и чистой краской, иной раз забирает кистью разные краски и, не смешивая их на палитре, кладёт прямо на холст, но чаще тщательно перемешивает их, стремясь добиться живого разнообразия цвета.²⁸⁷

В построении живописной фактуры произведения художник использовал фактуру самого холста, применял разнообразные по форме мазки, сглаженные и корпусные, сочетал их с мазками, нанесёнными жидкой краской, слегка растушёванной кистью, и пальцем.

В начале 1900-х г.г., как отмечает Виннер, в живописной манере и технике живописи Коровина происходят существенные изменения. Он

использовал в это время преимущественно разнообразные по направлению, толщине и протяжённости фактурные корпусные мазки, работал чистой тюбиковой краской почти без разжижителя или использовал его в очень ограниченном количестве. При наложении красочных слоёв художник избегал многократного наслаивания одного слоя на другой и никогда не писал по непросохшему слою красок.

Теперь обратимся к пейзажам Коровина их собрания Кировского художественного музея.

В этюде «Дворик» (1905, х., м. 49 х 72. внизу справа: Коровинъ 1905., поступил в 1927 г. из Государственного музейного фонда) художник изображает освещённое ярким солнцем небольшое замкнутое пространство с постройками, поленицей дров и деревьям. Вопрос о сюжете, по замечанию Комаровской, никогда не беспокоил Коровина: он всегда знал, что писать. «Лежат на дворе дрова, - говорил он, - а как их можно написать! Какая у них гамма красок! На них горит солнце. Двор уже не кажется пустым и безлюдным – он живёт».²⁸⁸ В данном произведении художник ставит задачу передать взаимодействие света и цвета, выявить их разные функции при солнечном освещении.

Свет от солнца и рефлекс от белесовато-голубого неба определяют световую и тональную атмосферу пейзажа. Наиболее ярко в этюде освещены песчаная земля первого плана, дом справа и поленица дров. Под влиянием света на золотистой, жёлто-коричневой земле мы можем различить богатство её оттенков - розовых и зеленых, охристых и жёлтых. Художник включает в массу этих оттенков белое пятно, в соседстве с которым увеличивается отражающая способность красок, усиливается их светоносность. На дровах тёмные и светло – коричневые, золотисто-жёлтые тона «загораются» рядом с интенсивным красным пятном (кофта на женской фигуре). Такой же эффект возникает и на доме, там мы наблюдаем, как розоватые и желто-коричневые тона оживляются от присутствия оранжевых пятен.

Изображая деревья в глубине пейзажа, художник передаёт изменение цвета зелёной листвы в сторону потери силы тона. Рефлекс от голубого неба с белесоватыми облаками определяет модуляции зелёных тонов от тёмно-зелёных до серебристых оттенков.

В левой части композиции сарай и часть двора оказываются в тени. Под влиянием света тень становится прозрачной, превращается в полутень. На досках сарая наблюдаются голубовато-серые, розовато-коричневые, тёмные и светло – коричневатые полутона. На земле проявляются светлые серовато-охристые тона, а в траве - местами изумрудные, а местами - блёкло-зеленые. В целом, все полутона, оптически смешиваясь, создают общую лиловато-коричневатую полутональную среду затенённого участка пейзажа.

Итак, мы можем сказать, что в данном произведении Коровин передал сложные светоцветовые взаимодействия. Он понимал, что от интенсивности света зависит яркость (светлота) цвета. Здесь автор сумел выразить три степени светлоты. Первая - наблюдается на самом ярком участке – жёлто - коричневой земле. Художник вводит белое пятно, сильный рефлекс от которого усиливает звучание розоватых и зеленоватых оттенков. Известно, что цветовой тон при разбелке изменяется, например, часть жёлтых розовеет, а часть зеленеет. Художник усилил этот эффект и на холсте. Вторая стадия светлоты отмечается нами на дальнем плане, где серовато-белесоватые облака уменьшают яркость излучения от неба, отчего приглушается интенсивность цвета. И в третьей стадии - там, где недостаточно света (в затенённом участке), интенсивность цвета снижается до полутонов.

Большую роль в передаче светоцветовых отношений в пейзаже играют технические приёмы, которые использует художник. Например, мы отмечаем здесь свободное движение кисти, с помощью которой он ищет нужную тональность, накладывая краску жидким или корпусным мазком. В каждом мазке заключены и свет, и цвет, определяющие тонально-цветовую шкалу золотисто-розовых, охристо-золотистых коричнево-золотистых и серебристо-зеленоватых полутонов. В живописной фактуре пейзажа наблюдаются

широкие, длинные и короткие, мелкие и точечные мазки, рельефные и гладкие, разнонаправленные, лежащие по форме, способствующие оптическому смещению цвета.

Технологическое исследование этюда Коровина «Дворик», позволило выявить некоторые его особенности. Основа этюда – мелкозернистый холст, простого полотняного переплетения с незначительными утолщениями и узелками на нитях утка. Плотность нитей по основе и утку 13 x 15 на кв. см. (основа холста горизонтальная). Холст загрунтован фабричным способом. Грунт белый, тонкий, масляный. Присутствует на авторских кромках. Кромки шириной 1,2; 1,4 см присутствуют со всех сторон подрамника. Кромки закреплены гвоздями. Следов перетяжек холста не наблюдается. Возможно, сохранились авторская натяжка и оригинальный подрамник. Холст не дублирован. С его тыльной стороны наблюдаются тёмные пятна от прохождения связующего из красочных слоёв.

Рентгенографическое исследование этюда выявило среднюю рентгенографическую плотность грунта, использование свинцовых белил в красочной пасте в освещённых участках, там наблюдается сильная рентгенографическая плотность красочных слоёв, в теневых участках – она слабая. Также рентгенографирование зафиксировало мазок разной плотности, разнонаправленный, лежащий по форме. Красочная паста в отдельных мазках включает и свет, и цвет. Художник применял щетинную кисть, оставляющую бороздки.

В 1902 году Коровин пишет пейзаж «Париж. Сена» (х., м. 66 x 87,7, внизу слева: Const Korovine 1902). Пейзаж поступил в Кировский художественный музей в 1920 г. из Петрограда от И. И. Лазаревского.

В данном пейзаже художник изображает вид на Сену с плывущими по ней баржами и город, возвышающийся над гранитным берегом реки. Коровин работает в серый пасмурный день, когда небо затянуто лёгкими облаками. Главную задачу автор видит в верной передаче цветотональных отношений, которые и создают ощущение рассеянного освещения в пейзаже.

Точка зрения художника, стоящего у воды и воспринимающего видимое пространство на уровне глаз, определяет линию горизонта (посередине холста). Несмотря на фрагментарность композиции, вид не кажется выбранным случайно. Автор использует приёмы панорамного построения пейзажа. Он располагает планы почти фронтально, дальний план замкнут гранитным берегом, мостом и домами. При этом пространство развивается согласно диагонально направленным линиям берега в сторону моста, уходит в его арку и на дальнем плане поднимается вверх, где располагаются массы деревьев и дома. Изображённые баржи создают впечатление движения на реке. Первый план пейзажа открыт и свободен, он незаметно соединяется со вторым планом, что позволяет почувствовать единое, целостное пространство воды и масштабы города.

Освещение в пейзаже рассеянное и вместе с тем есть ощущение влажной атмосферы. Этого эффекта автор достигает гармоничным соединением сближенных тонов в цветовой гамме пейзажа. Небо в пейзаже сиреневато - голубое с сероватыми и яркими белыми облаками, которые формируются особенно активно над верхушками деревьев. От неба образуются голубовато-белые блики на воде. Кроме этого, художник, наблюдая за движением воды, замечает на её волнах рефлексы изумрудных, голубовато-сероватых и золотисто – коричневатых тонов. Вдали эти пятна сливаются, и вода приобретает сиреневато-голубоватую тональность, которая, в свою очередь, образует на гранитных стенах берега цветные рефлексы.

В деревьях художник также добивается широкого диапазона оттенков зелёных тонов - от тёмных, почти чёрных, до желтовато-зелёных, коричневатых и изумрудных. Дома рядом с зелёной массой деревьев приобретают особенную, утончённую серовато-жемчужную тональность.

По всей живописной поверхности картины заметны включения ярких цветных пятен, которые повышают звучание её колорита.

При нанесении каждого тона художник использует разную технику наложения мазка. Мы наблюдаем отдельные мазки, положенные рядом, или

вплавленные друг в друга, что помогает сохранять различия сближенных тонов и оттенков. При их оптическом смешении создаётся впечатление общей изумрудно-голубоватой гаммы, которую несколько ухолодняет коричневатосерый тон холста, просвечивающий в авторских пропусках. Кроме того, оптический эффект передаёт ощущение серебристого света, вибрации воздуха, колебания воды.

Исследование пейзажа «Париж. Сена» позволило выяснить, что в качестве основы художник использовал мелкозернистый холст, простого полотняного переплетения с плотностью нитей по основе и утку 18 x 18 на кв. см. Холст не дублирован. Кромки без грунта. На самом холсте грунта как такового нет, но имеется проклейка, в которой редко рассыпаны комочки белил. Эту рецептуру можно наблюдать в авторских пропусках на самой живописи. Цвет холста коричневатосерый. Вероятнее всего, художник наносил проклейку сам. В его практике это наблюдалось. На тыльной стороне холста заметно прохождение связующего красочного слоя через кракелюр, что, вероятно, произошло при покрытии картины лаком. Возможно, что художник сам натягивал холст на подрамник (отсутствуют следы перетяжки). Отметим, что подпись автора наблюдается слева внизу, некоторые её буквы попадают на участки непрокрашенного холста.

Рентгенографирование пейзажа выявило среднюю рентгенографическую плотность грунта, присутствие свинцовых белил в красочной пасте в светлых участках. Также рентгенографирование зафиксировало разнонаправленный, разной плотности мазок, лежащий по форме, использование мягкой и щетинной кисти, оставляющей бороздки, в некоторых местах наблюдается процарапывание краски торцом кисти.

В 1900-е годы появляется серия картин художника, которые объединяются общим названием «Парижские ночные бульвары» или «Парижские огни». К этому периоду относится картина музейного собрания «Парижский бульвар» (1900 – годы, х., м., 54 x 65, внизу справа: *Korovine Paris*, поступил в музей в 1927 году из Государственного музейного фонда).

В нашем произведении Коровин изображает один из оживлённых уголков ночного Парижа, представляющего собой небольшое пространство в виде площади, которое ограничено домами со светящимися витринами магазинов, деревьями, подсвеченными огнями и движущейся массой людей. Художник ставит непростую живописную задачу: добиться звучности цвета при достаточно тусклом ночном освещении.

Характер освещённости атмосферы пейзажа определяется цветовой организацией полотна. Изображая золотисто-жёлтый свет (от луны и рефлекс от фонарей и витрин), который, на первый взгляд, нивелировал все другие краски ночного Парижа, Коровин сумел выявить достаточно широкую красочную палитру из множества оттенков. Так, на сине-зелёных участках неба от жёлтой луны появляются охристые рефлексы. На домах, где света мало, наблюдаются холодные сине-зелёные тона. А вот в левой части пейзажа стены домов приобретают тёплую коричневатую тональность. В массе деревьев, как и в толпе людей, яркие жёлтые, зелёные, коричневые, синие, красные тона оживляют цветовую гамму пейзажа, усиливая яркость света. Художник добивается оптического смешения цвета, создавая в ночном пейзаже сложное светоцветовое взаимодействие, отчего возникает впечатление мерцающего света и вибрации цвета в пространстве, что передаёт движение людей, машин и, кажется, самого воздуха.

Живописная фактура картины строится динамичными, порой спонтанными, мазками, лежащими отдельно или вплавляющимися друг в друга. Мазки разнообразной конфигурации – широкие, короткие и длинные (на небе), удлинённые перекрещивающиеся, кляксами и запятыми. Краска накладывается плотными, кроющими и полукроющими слоями с авторскими пропусками. Художник применяет щетинную кисть, оставляющую бороздки при наложении краски.

Технологическое исследование пейзажа «Парижский бульвар» выявило фабричный грунтованный холст, мелкозернистый, простого полотняного переплетения с плотностью нитей по основе и утку 18 x 18 на кв. см. Холст

не дублирован. Грунт белый масляный, присутствует на кромках (кромки сохранились со всех сторон). Рентгенографическая плотность грунта средняя. Грунт светится в авторских пропусках, играя роль в решении живописных задач мастера. Отражающая способность белого цвета грунта усиливает светосилу цвета.

Подмалёвок в пейзаже цветной. На небе он зеленоватый, на домах – коричневатый, на земле - зеленовато- желтоватый. Просвечивая в авторских пропусках, подмалёвок участвует в колорите картины.

Рентгенографирование зафиксировало разную степень присутствия свинцовых белил в красочных смесях, наибольшее их количество наблюдается в светах, там высокая рентгенографическая плотность.

Пейзаж музейного собрания «Пристань в Гурзуфе» (х., м., 66,5 x 88, внизу справа - Конст. Коровинъ 1916) относится к серии пейзажей одноимённого названия, выполненных Коровиным в 1910 е годы.²⁸⁹ «Гурзуф-любимое место на южном побережье Крыма, - вспоминает Комаровская. - В Гурзуфе писал он свои розы, то влажные от утренней зари, то пламенеющие от солнца».²⁹⁰ Художник любил писать здесь и берег моря с его контрастными красками под ярким солнцем. В данном пейзаже Коровина увлекает живописная задача передачи контрастов цвета при сильном солнечном освещении.

Художник строит пространство в пейзаже в сложном ракурсе. Он выбирает низкую точку зрения, отчего образуется высокая линия горизонта. Первый план в картине пустой и открыт на зрителя. Изображённые здесь деревянные мостки пристани перспективно вытягиваются и сокращаются к центру композиции (чуть ниже линии горизонта). Второй план сливается с третьим, где на уступах горы расположились дома, деревья и кустарники. Сопоставлением пустого первого плана и загруженного дальнего плана, ритмом цветowych пятен художник добивается развития пространства в глубину пейзажа и вверх.

Степень освещённости пейзажной среды определяет высокое солнце. Его палящие лучи почти прямо падают на землю, образуя короткие тени. Отражённый свет от деревянных мостков пристани, соединяясь с солнечным светом, создаёт впечатление самого яркого участка в пейзаже.

Под влиянием света тени становятся прозрачными, лиловыми. Вода приобретает сложный интенсивный зелёный цвет, в котором можно рассмотреть разные его оттенки – от тёмных, изумрудных до светло-зелёных. Здесь же видны фиолетовые пятна разной степени светлоты.

В палитре пейзажа Коровин использует эффект дополнительных цветов. Накладывая рядом фиолетовые и жёлтые краски, синие и охристые, он усиливает напряжение каждого цветового тона. Автор добивается оптического взаимодействия цвета. Вдали среди зелени деревьев ярко звучат белые пятна на стенах домов, а зелёный цвет рядом с белым становится изумрудным и густым тёмно-зелёным. На разных участках пейзажа художник вводит небольшие акценты - яркие пятна – чёрные и красные (например, на фигурах мужчин и женщин, на берегу и на постройках вдали), которые подчёркивают светоцветовой контраст в колорите картины.

В пейзаже Коровина яркий свет повышает силу цвета, цвет звучит одинаково интенсивно и в ближних, и дальних планах, и на небе. Цвет выявляет форму предметов, их разнообразную фактуру. Коровин использует при этом отдельные цветные мазки, разнообразные по форме и движению. Он применяет широкие и длинные, короткие, мелкие мазки, накладывает их рядом или сверху друг на друга, тогда один мазок вливается в другой и становится многослойным. Так художник добивается вибрации цвета.

В качестве основы Коровин в данном пейзаже применяет среднезернистый, плотного полотняного переплетения холст (не дублирован) с плотностью нитей основы и утка 13 x 13 на кв.см. (основа вертикальная). Кромки холста без грунта присутствуют со всех сторон. С тыльной стороны холста, вероятно, по нитям утка наблюдаются образования в виде махровых узелков и утолщений.

Грунт в картине сероватый, рыхлый, с крупными частицами (комочками) белил на клеевой основе. Грунт, вероятно, авторский. Он виден большими участками в многочисленных авторских пропусках. Рентгенографическая плотность грунта средняя.

На рентгенограмме наблюдается высокая рентгенографическая плотность на участках сильного света, что говорит о присутствии большого количества свинцовых белил в красочной пасте, на этих участках наблюдается жёсткий кракелюр. Также рентгенографирование зафиксировало характер мазка, выявляющего конструкцию формы, свет, полутьнь и тень (например, у мужской фигуры, расположившейся на лавочке на помосте).

Рассмотренные нами работы Коровина музейного собрания дают достаточно конкретное представление о творческом методе мастера, проявившемся в специфике приёмов светоцветового построения пейзажа. Мы наблюдаем, что напряжение цвета в картине художника вызывает экспрессию света. Этой главной задаче он подчиняет всё решение произведения. Несмотря на как бы случайно выбранный фрагмент природы, свет и цвет определяют конструкцию перспективного пространства, логику его развития, форму предметов и фактуру. В формировании фактуры значительную роль играет разнообразный мазок, уже сам заключающий в себе и цвет, и свет. Импрессионистическим, динамичным мазком во всех картинах Коровин достигал вибрация цвета, отчего возникало ощущение игры света. Грунт и подмалёвок, просвечивающие в авторских пропусках, участвуют в решении живописных задач мастера.

Таким образом, анализируя картины музейного собрания. Мы пришли к выводу, что идея света, цвета и их взаимодействие с пространством полно реализовалась в русском пейзаже второй половины XIX века. Так Айвазовский, развивая достижения своих предшественников – Щедрина и Воробьёва в области света, серьёзно работает над проблемой тонального колорита, обогащённого световыми эффектами, ставит задачи передать сложные атмосферные явления, связанные с переменчивыми состояниями

моря. Отметим своеобразие живописных поисков Куинджи, которые были связаны с конкретными экспериментальными задачами в области цвета и перспективы. Художник Васильев в своих пейзажах подходит к новому осмыслению взаимодействия света и цвета в пространстве, что выразилось в поисках тонального колорита. Пейзажи Шишкина дают возможность понять специфику его метода в построении панорамного пространства, наблюдать разнообразие зелёной цветовой гаммы и приёмы передачи контрастными цветовыми отношениями световоздушной среды. Другой мастер пейзажа Левитан подошёл в своём творчестве к большим обобщениям в области создания национального образа русской природы средствами композиции и колорита, в чём значительную роль сыграла работа над подготовительными материалами. Его этюды показывают стремление художника передать пограничные моменты переходных состояний природы. Также мы можем констатировать, что главная задача для Коровина – цвет предмета и световая среда. Он своим творческим поиском обогащал традиционную систему дополнительных цветов, изображая всевозможные цветовые контрасты, образующие разные цветовые ритмы.

Подчеркнём, что художники, осваивая проблемы световоздушной среды в пейзаже и решая задачи пленэра, одновременно экспериментировали, применяя разнообразные технические приёмы и красочные материалы, учитывая их оптические и качественные характеристики.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Техника живописи русских пейзажистов XIX века (по материалам исследований произведений из коллекции Кировского художественного музея).

Исследуя произведения русской пейзажной живописи в собрании Кировского художественного музея, нам удалось собрать достаточно обширную технико-технологическую информацию о структуре картин.

Исследование тканых основ в пейзажах русских художников проводилось нами двумя методами – на рентгенограммах и путём микрохимического анализа волокнистого состава нитей. Подсчёты нитей велись на рентгенограммах, попутно определялось направление нитей основы и утка относительно формата холста, а также отмечались дефекты ткачества. Согласно принятым международным стандартам, подсчёты плотности нитей осуществляются вначале с нитей основы,¹ которые всегда имеют определённое количество, затем считают нити утка, количество которых может незначительно колебаться. Исследование тканой основы микрохимическим методом позволило определять качественный состав её волокон, характер скрученности нитей и подсчёт нитей основы и утка.²

Результаты изучения тканых основ показывает, что в XIX веке русские художники применяли, как правило, фабричный холст простого полотняного переплетения, мелкозернистый и среднезернистый. В картинах второй половины XIX века мы встретили холст диагонального переплетения. По заключению специалистов, в нитях наблюдается правая крутка, лишь в переплетении «рогожкой» (две нити основы на две нити утка) отмечается левая крутка нитей второго порядка (Левитан «Туман над водой»).

В мелкозернистых холстах, как показали наши подсчёты, плотность нитей по основе и утку составляет – 14 x 15, 15 x 17, 17 x 17, 17 x 18 на кв. см. Однако наблюдаются и более мелкозернистые холсты – 26 x 28, 30 x 30 на кв.

см. В среднезернистых холстах плотность нитей по основе и утку – 11 x 11, 12 x 12, 13 x 13 на кв. см. Мы можем отметить, что нити утка и, в меньшей степени, нити основы имеют незначительные утолщения и узелки. В рассмотренных нами пейзажах нитей основы всегда соответствуют горизонтальному или вертикальному формату холста.

В первой половине XIX века в составе тканой основы встречается джут с добавлением хлопка (Щедрин «Вид в окрестностях Неаполя»). Но, как правило, на протяжении, всего столетия применяли холст из 100 % льна.

Анализ грунтов на тканых основах проводился микроскопическим и микрохимическим методом, с помощью которого были обнаружены масляные грунты белого цвета. В их составе найдены в большом или меньшем количестве свинцовые белила, на что ещё указывает и разная рентгенографическая плотность грунта. Иногда компонентом белых грунтов могли быть мел и глинистые минералы (Васильев «Рассвет»).

В пейзаже Левитана «Туман над водой» наблюдается двухслойный грунт. В нижнем красно-коричневом слое обнаружен красный железосодержащий пигмент, чёрный органический пигмент, примеси глинозёма, связующее – животный клей. Верхний белый грунт состоит из свинцовых белил и чёрного органического пигмента. В картинах Коровина, в одном случае, в качестве грунта применялась проклейка с наполнителем из редких комочков свинцовых белил, в другом – мы нашли сероватый грунт, рыхлый, также с редкими комочками белил и клеевым связующим.

Поверх грунта художники могли наносить тонким слоем имприматуру, которая выполняла как технологическую функцию, так и эстетическую, участвуя в тональном построении колорита. Имприматуру сероватого тона мы обнаружили в картинах Воробьёва, Васильева. В картине Васильева при микроскопическом исследовании было установлено, что имприматура состоит из тонкого слоя лака с частицами чёрного пигмента.

Из пигментов, которые были найдены на основе химического метода в красочных слоях картин, мы назовём следующие: У Левитана - свинцовые

белила, цинковые белила, красный железосодержащий пигмент (красная охра), чёрный органический пигмент, голубовато-зелёный медьсодержащий пигмент, зелёный железосодержащий пигмент, хромосодержащий жёлтый пигмент, изумрудная зелень; у Васильева – изумрудная зелень³.

В пейзажах, имеющих бумажную основу, использовалась белая бумага; но также нам встретился желтовато-коричневый слоёный картон (Левитан «Поля»). Микрохимическим методом в работах на бумажной основе установлен волокнистый состав бумаги. Так, в одном случае, как в этюде Куинджи «Берег моря со скалой», бумага состоит из хорошо размолотых волокон 100 % льна, в другом, как в пейзажах Левитана, - в состав бумаги входит древесная масса и целлюлоза из хвойных пород древесины.

Как правило, этюды на бумажной основе не грунтовались, вместо грунта чаще наносилась проклейка животным клеем (желатин и крахмал). На картон могли сразу наносить краску, как это делал Левитан в картине «Поля». Краска нанесена в его картине на чистый картон вообще без проклейки. Грунт из свинцовых белил на бумажной основе обнаружен в этюде Куинджи «Берег моря со скалой». В своей практике Куинджи часто экспериментировал, он наносил на бумагу два цветных слоя, нижний – тёмно-зелёный, второй – красно-коричневый (имприматура) или, в зависимости от живописной задачи, которую он ставил перед собой, работая с натуры, использовал только один тёмно-зелёный слой.

Результаты исследования послойной структуры пейзажей Кировского художественного музея показали, что в некоторых случаях на грунт наносился коричневый рисунок кистью (Шишкин «Пикник в сосновом лесу», «Верхушки сосен»), а по бумаге – пером, чёрной тушью намечались композиционные планы и отдельные характерные детали пейзажа (этюды Левитана). Далее на рисунок или прямо на грунт, наносился цветной подмалёвок. В ряде случаев подмалёвок наносился прямо на грунт без рисунка. В произведениях на бумажной основе подмалёвок нами не

обнаружен, только в этюде «Берег моря со скалой» Куинджи, в других этюдах этого мастера подмалёвок отсутствует.

Подмалёвок в картинах на тканой основе определял основные соотношения цветовых пятен (небо, земля, деревья). Подмалёвок накладывался жидкой краской с многочисленными авторскими пропусками, в которых можно увидеть белый грунт. Завершающие красочные слои, кроющие или полукроющие, наносились поверх подмалёвка. Прописки иногда осуществлялись с применением лессировок.

Отметим, что в XIX веке применялись краски фабричного производства с сильной дисперсностью пигмента⁴ (укрывистость краски при тонком слое), поэтому живописцы разрабатывали разные приёмы моделирования формы. Так, Айвазовский накладывал непрозрачные краски тонкими слоями, добиваясь множества оттенков, то есть он работал над каждым отдельным цветовым тоном, стремясь достичь определённой степени насыщенности цвета.

Исследование живописной фактуры наших пейзажей, показало, что художники, добиваясь звучности цветовых тонов, богатства их оттенков и их переходов, использовали и разные приёмы смешения красок. Так, в большей степени мастера предпочитали смешивать разные краски на палитре, при этом получая однородный цветовой тон. Также наблюдаются приёмы неполного смешения красок, когда с палитры одной кистью брались краски чистых тонов и их смешение происходило на живописной поверхности пейзажа за счёт пространства. Этот эффект отмечаем в произведениях Коровина. У Коровина мы ещё наблюдаем введение в палитру самой картины чистого цвета, взятого как будто из тюбика, что заставляет «гореть» рядом лежащие краски.

В связи с техникой *alla prima* художники использовали такие красочные материалы,⁵ которые позволяли конструировать форму по непросохшему нижнему слою, прописывать детали корпусным наложением красок, передавать эффекты света. В связи с этим отмечается широкое разнообразие

техники мазка, что характеризует как индивидуальную манеру мастера, так и определяет общую характеристику построения живописной фактуры. Работая по полувывсохшему слою, художники применяли мазки различной конфигурации и плотности, плоские и рельефные, корпусные разной направленности. Можно заметить при этом многообразные приёмы наложения краски, например, наслаивание краски мелким мазком для образования рельефа земли или веток деревьев, как у Васильева, или торцом кисти для моделировки мелких деталей, что мы наблюдаем у Матвеева, Щедрина, Шишкина, также у Васильева.⁶ У Шишкина отмечаем специфический «растрёпанный» мазок, используемый им для изображения хвои деревьев. В формировании живописи пейзажа художники применяют и графические приёмы, накладывая краску тонкими, линейными мазками или процарапывая черенком кисти сырой красочный слой, и таким образом изображая тонкие ветки деревьев, траву и другие детали.

Характерным для фактуропостроения живописи является приём наложения мазков рядом или один на другой, когда они вплаваются друг в друга (например, в работах Коровина).

Следует отметить, что в зависимости от живописных задач художники применяли разнообразные кисти. Это достаточно широкий набор, который включает мелкие колонковые круглые кисти, плоские и широкие щетинные кисти, оставляющие в фактуре краски глубокие бороздки, а также широкие мягкие, узкие, плоские щетинные кисти небольшого размера.

Добавим, что при исследовании произведений пейзажной живописи нашего собрания мы обращали внимание ещё и на характер технологических разрушений элементов структуры картины. В связи с этим, мы можем отметить, например, в пейзаже Матвеева жёсткий грунтовый кракелюр, отчего с тыльной стороны картины заметно втягивание холста по рисунку кракелюра, что говорит о перегруженности грунта свинцовыми белилами. В картине Васильева наблюдается слабый, едва наметившийся, кракелюр грунта.

В пейзажах Матвеева, Щедрина в верхних красочных слоях на тёмных и светлых участках наблюдается плывущий кракелюр с раздвинутыми краями, в которых виден нижний красочный слой. У Васильева заметен кракелюр в виде сломов по вертикали в светлых участках, где есть перегруженность красочных слоёв, особенно в местах с авторскими переделками, зафиксированными на рентгенограмме. Также, в одном случае (в картине Воробьёва) обнаружено сседание красочного слоя (масляная болезнь) в светлых и тёмных участках.

В пейзажах Коровина нами зафиксированы с тыльной стороны холста тёмные пятна, свидетельствующие о прохождении связующего из красочного слоя. Это связано со спецификой технологии авторского грунта. Грунт в картинах Коровина нанесён тонким слоем и представляет проклейку с добавками свинцовых белил, он слабо защищает холст от проникновения в него масла из красочных слоёв.

Подводя итог нашим исследованиям относительно техники живописи русских пейзажистов, мы можем сделать некоторые выводы по структуре изученных картин музейного собрания. В XIX веке художники работали на белом грунте, отражающая способность которого увеличивала светосилу верхних полукроющих масляных красочных слоёв. В некоторых случаях на грунт наносилась имприматура. Поверх грунта или имприматуры, в отдельных работах, накладывался рисунок, затем тонким слоем наносился полутональный подмалёвок с большим количеством авторских пропусков, через которые был виден белый грунт или сероватый тон имприматуры. Поверх подмалёвка наносились верхние кроющие и полукроющие красочные слои. В результате все слои послойной структуры взаимодействовали: белый грунт, имприматура и подмалёвок, просвечивая в авторских пропусках и через полукроющие и лессировочные слои, принимали участие в тонально-цветовом построении картины.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение мы ещё раз скажем, какая задача стояла перед нами - рассмотреть проблемы живописных характеристик русского пейзажа второй половины XIX века. Эта проблема, прежде всего, связана с задачами пленэра: именно в пленэрной живописи определялось отношение художника к природному, предметному цвету в световоздушной среде. Но понимание задач пленэра у каждого мастера выражалось достаточно индивидуально. Можно сказать, что во второй половине XIX века определилось несколько живописных систем, так как каждый из художников обладал своим чувством цветовой гармонии, составными частями которой были цвет, свет и воздушная среда. Так, у Куинджи доминировал интенсивный цвет, а у Левитана во многих работах цвет воспринимался через прозрачную световоздушную среду, у Айвазовского, например, цвет погружён в мутную, насыщенную влагой атмосферу. Существовало много и другого опыта видения цвета в природе, но мы касаемся основных разработок цветопередачи природных явлений (солнечный ясный или пасмурный день, насыщенный влагой воздух при слабом и сильном освещении), которые нашли своё воплощение в творчестве известных русских пейзажистов, как, например, Саврасов, Васильев, Шишкин.

Цветовая концепция у многих рассматриваемых нами живописцев не являлась чем-то неизменным. Она могла обогащаться новыми идеями. Как, например, импрессионизм для Левитана, или научными открытиями, как опыты с красочными материалами Куинджи, Репина. Поленова под руководством химиков Ф.Ф. Петрушевского и Д.И. Менделеева.

Все усилия русских пейзажистов второй половины XIX века были направлены на разработку живописных методов передачи различных состояний природы. Многообразие этих природных состояний выдвигали перед ними целый спектр художественных задач. Вспомним, например, экспериментальный опыт Куинджи в его этюдах, когда ему приходилось

искать средства передачи большой освещённости пейзажа от яркого солнца и при этом сохранять интенсивность цвета, не впадая в декоративизм. Или - сложные задачи, которые решал Васильев, когда в слабо освещённой туманной среде цвет не терял своей насыщенности. Интересных результатов в своих пейзажах добивался Шишкин, разрабатывая широкую шкалу зелёных тонов при ясной атмосфере.

Передача взаимодействия света и цвета в пространстве живописными средствами требовала от мастеров разработки всевозможных художественных приёмов. Они использовали разные системы цветовых отношений (контрастные, цветовые и тональные, хроматические, валёрные). Немаловажное значение пейзажисты придавали освещённости пространства и плотности атмосферы, отчего зависели цветовые характеристики предметов. Для обогащения цвета, его пространственных изменений, художники часто применяли систему рефлексов. Например, у Васильева рефлекс от неба на воде высветляет глубокие тени под деревьями, или на нейтральном предмете (сером, белом) возникают цветные полутона от близ находящегося интенсивного пятна, как в импрессионистических картинах Коровина. Всевозможные цветовые эффекты часто возникали от приёма нанесения краски с различным рельефом или авторскими пропусками.

Художники разрабатывали систему оптического построения красочных слоёв с просвечиванием через полукроющие и прозрачные верхние слои нижнего слоя (грунта, имприматуры или подмалёвка). Например, использовался эффект отражения белого грунта или бумажной основы, что вызывало ощущение пространства, или, например цветная имприматура, тёплая или холодная, как у Васильева и Куинджи, вызывала потепление или похолоднение теневых или световых участков живописи.

Таким образом, на основе стилистических и технологических исследований удалось установить в картинах музейного собрания специфику живописного метода следующих художников:

И.А. Айвазовский («Корабли на бушующем море») разрабатывает широкий диапазон тёплых и холодных полутонов, добиваясь впечатления влажной атмосферы и приглушённого света.

А.И. Куинджи («Берег моря со скалой», «Крым. Берег моря», «Берег моря. Прибой», «Берег моря. Камни», «Крым, Горы», «Зимний пейзаж») сохраняет интенсивность цвета при разном освещении – при ярком солнечном дневном и вечернем, рассеянном и сумеречном.

Ф.А. Васильев («Рассвет») сумел в условиях слабой освещённости пейзажной среды наполнить цвет светом.

И.И. Шишкин («Пикник в сосновом лесу», «Сиверская. Речка», «Пастбище», «Верхушки сосен») разработал тональные возможности зелёного цвета при разной силе освещённости.

И.И. Левитан («Поля», «Туман над водой», «Осень», «Опушка леса. Осень», «Озеро. Ветреный день») передал пограничные состояния природы, выразил затуманенную или прозрачную атмосферу и изменение цвета в зависимости от степени освещённости.

К.А. Коровин («Дворик», «Париж. Сена», «Парижский бульвар», «Пристань в Гурзуфе») изобразил солнечное, рассеянное или искусственное освещение, применяя систему дополнительных цветов и рельефный мазок.

На основе комплекса физико-оптических и физико-химических методов удалось установить:

- оптические характеристики красочных слоёв, влияющих на цветовое построение пейзажа;
- разную кроющую способность красок, что позволило понять их роль в построении фактуры живописной поверхности картины;
- последовательность работы художника над картиной, композиционные поиски мастера;
- характер наложения мазка, что позволило уточнить индивидуальную манеру художника в пластической проработке формы;
- специфику приёмов работы автора с краской;

- состав основы (например, состав бумаги в этюдах Левитана);
- состав красочных смесей, их влияние на разработку цветовой тональности пейзажа.

Мы можем подчеркнуть, что результаты наших исследований расширили информацию не только о музейных картинах, но живописном методе выдающихся пейзажистов второй половины XIX века. Опыт работы по данной теме позволил отработать методологические подходы к изучению картин, что открывает перспективу для дальнейших исследований не только русского пейзажа, но портрета, натюрморта, жанровых картин XIX – XX веков. Данная работа является важным этапом научной обработки коллекции, полученные материалы лягут в основу научного каталога музейного собрания живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

- 1 Отметим фундаментальные исследования голландской живописной школы Т.В. Максимовой (Институт Наследия), результатом которых стала книга «Голландские живописцы XVII века и их немецкие имитаторы в XVIII. столетии. Вопросы стиля и технологии».- М., 2002.
- 2 Исследования проводились Т.В. Максимовой, Институт Наследия, сектор научных основ экспертизы.
- 3 Исследования русской живописи XVII – первой половины XIX в. проводились И.Е. Ломизе, Л.И. Гладковой (отдел экспертизы ГТГ), западной живописи – Т.В. Максимовой.
- 4 Формирование музейного собрания началось в 1910-е г. Первые картины, в том числе и пейзажи, поступали в музей как дары авторов, меценатов, частных лиц. Так, например, от М.К. Морозовой в числе других картин попали четыре пейзажа живописцев объединения «Союза русских художников», а именно «Сумеречный ветер» А.М. Васнецова, «Осень» С.А. Виноградова, «Река» В.В. Переплётчикова, «Осень» А.С. Степанова. Многие произведения русских пейзажистов поступили, благодаря историку искусства Н.Г. Машковцеву, занимавшемуся комплектованием собрания Вятского музея искусства и старины.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

- 1 Н. Н. Коваленская (1892 – 1969) – исследователь русского и зарубежного искусства. Ею написаны учебники по русскому искусству XVIII - первой половине XIX в.в., автор статей и рецензент 13-томной «Истории русского искусства». Главная её книга «Русский классицизм».- М., 1964.
- 2 А.А. Фёдоров – Давыдов (1900 – 1969). - Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. - М., 1953. Русский пейзаж конца XIX - начала XX века.- М.,

1974. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. - М., 1986. Ему принадлежат также монографические исследования о М.Н. Воробьёве, С.Ф. Щедрина, И.И. Левитане, Ф.А. Васильеве и др.
- 3 Ф. С. Мальцева Мастера русского реалистического пейзажа. - М., 1952. - Вып. 1; 1959. - Вып. 2. Пейзажная живопись второй половины XIX века. //История русского искусства. - М., 1965.- Т.9, кн. 1. И. И. Левитан и пейзажная живопись 1890-х годов //История русского искусства - М., 1968.- Т.10, кн. 1 и др.
 - 4 О.А. Лясковская. Пленер в русской живописи XIX века. - М., 1966.
 - 5 В.П. Лапшин. Союз русских художников. - Л., 1977.
 - 6 В.П.Лапшин. Указ. соч. - С. 112.
 - 7 В.С. Манин. Русский пейзаж. - М.: Белый город, 2000.
 - 8 Лев Львович Каменев (1833 – 1914) – пейзажист, учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1854 – 1857). В 1857 г. получил звание некласного художника, 1867 г. – класного художника третьей степени, в 1869 г. - академика.
 - 9 Евгений-Густав Эдуардович Дюккер (1841 -1916)- пейзажист, учился в Академии художеств (1859 -1862), с 1868 г. – академик, с 1873 г. – профессор, преподавал в Дюссельдорфской Академии художеств.
 - 10 Андриес Ахенбах (1815 – 1910) – немецкий пейзажист и маринист, учился в Дюссельдорфской Академии художеств, с 1846 г. преподавал в ней, с 1861 г. – почётный вольный общник Петербургской Академии художеств.
 - 11 Ф. А. Васильев. Переписка./ Автор и сост. А.А. Фёдоров-Давыдов. - М., 1937. С. 26.
 - 12 Делакруа. Дневник. // Мастера искусства об искусстве. - М., 1933.- Т. 2. С. 332.
 - 13 Цит. по кн.: А.А. Чегодаев. Констебль. - М., 1968. С.156-157.
 - 14 Дидро. Салоны. - М., 1989. - Т.1. С. 213.
 - 15 Н.Н Волков Цвет в живописи. - М., 1965. С.101.
 - 16 Ф.Ф. Петрушевский. Краски и живопись.–С.-П., 1891. С. 25.

- 17 Петрушевский. Указ соч. – С.28.
- 18 Петрушевский. Указ. соч. - С. 30.
- 19 Там же. – С. 43.
- 20 Там же. – С. 56-57.
- 21 Ж.Г. Вибер. Живопись и её средства. - М., 2000. С. 27.
- 22 Там же. – С. 38. Здесь речь идёт об эффектах мутной среды, которая рассеивает лучи света. Сильнее рассеиваются сине-фиолетовые лучи. Проходят через мутную среду жёлто-красные лучи. Чем плотнее или толще слой мутной среды, тем краснее проходящий через неё свет. Н.Н. Волков пишет, что «Гёте говорит в этой связи о прохождении света через тьму, создающем жёлтый цвет, и затем о нарастании или сгущении жёлтого цвета при увеличении слоя тьмы в оранжевый и, наконец, красный. Во всех этих случаях свет побеждает тьму: солнце сквозь туман!». Гёте также говорит «о прохождении тьмы через слои рассеянного света и о нарастании или сгущении синего цвета до фиолетового (если тьма побеждает)». – Цит. по кн.: Н.Н. Волков. Цвет в живописи. - М., 1965. С. 208.
- 23 Б. Анреп Беседы о живописной технике.// Аполлон. - 1914.- № 1-2.
- 24 Анреп. Указ соч. – С. 82.
- 25 В. фон.Бецольд. Учение о цветах по отношению к искусству и технике. – С.- П., 1887.
- 26 Бецольд. Указ соч. - С.43.
- 27 Там же. – С. 45
- 28 Бецольд. Указ соч. - С. 46 – 47.
- 29 Вибер. Указ. соч. - С.. 34.
- 30 Там же. - С. 37.
- 30 Там же. – С. 39.
- 31 А.Н. Лужецкая. Техника живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. – М., 1965. С.141.
- 32 Письмо И.Е. Репину от 29 февраля 1871 г. // Переписка И.Н. Крамского. – М., 1954. -Т.2. С 295.

- 33 Муссини итальянский художник. В 1843 – 1846 г. работал в Исаакиевском соборе. По сведениям Рерберга краски Муссини содержат, кроме высыхающего масла, янтарь, скипидар и очищенную нефть. Краски Муссини, как и краски Вибера, содержащие лак, приготовленные фирмой Лефран, мало отличаются от обыкновенных масляных красок.
- 34 Возможно, имеется в виду нефтяной растворитель./ Новое о Репине. - Л., 1969. С.113.
- 35 Журнал издавался Академией художеств с 1883 г. до 1890 г. В нём значительное внимание уделялось технике живописи и вопросам реставрации. Лужецкая отмечает, что в начале XX в. литература по технике живописи носит преимущественно переводной характер. Наибольший интерес представляли «Письма о живописи В.Оствальда (перевод Н. Кочетова.- М., 1905) и «Научные сведения о живописи» Вибера.
- 36 Вибер. Указ. соч. – С.147.
- 37 Рерберг проводил сам испытания масляных красок светом и сероводородом, демонстрируя результаты наглядно в таблицах. В книге «Художник о красках» (М. - Л., 19032) он излагает результаты многолетних своих исследований о свойствах красок, их прочности, их применении, о связующих веществах и технике живописи.
- 38 Лужецкая. Указ. соч. - М., 1965. С.142.
- 39 Ю.И. Гренберг. Технология станковой живописи. - М., 1982. С. 108.
- 40 По сведениям Лужецкой, у Довициелли был договор с Академией художеств на поставку художественных материалов. На некоторых поставляемых холстах в Россию встречается его клеймо.
- 41 Лужецкая. Указ. соч. - С. 141.
- 42 Там же. - С.159. Автор сообщает, что у В.В. Верещагина встречаются мюнхенские холсты, имеющие клеймо «Wurtm».
- 43 Рерберг. Указ. соч. - С. 136.

- 44 Данные сведения приводит Гренберг в указ. соч. - С.73. Автор ссылается на статью: Н. Мудрогель. 58 лет Третьяковской галерее. – «Новый мир». - 1840. - № 7. С. 147. Гренберг приводит информацию о подрамниках, сообщая, что если в середине XVIII в. появляются подвижные, на клинках, подрамники для натяжки холста, то в XIX в. используются грубо сколоченные рамы, глухие неподвижные подрамники. До второй половины XIX в. использовали металлические гвозди, изготовленные вручную. Как отмечает Гренберг, стержень кованых гвоздей был конической формы квадратной или прямоугольной в сечении, на шляпке имел следы от удара молотка. Во второй половине XIX в. применяются гвозди, изготовленные машинным способом. - Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи./Под ред. Гренберга. - М., 1987. С.73.
- 45 Лужецкая. Указ. соч. - С.141.
- 46 Масляный грунт, если хорошо просушен, почти не втягивает масла из наносимых на него масляных красок, отчего последние не тускнеют, что, вероятно, привлекало живописцев. Однако, масляный грунт имел серьёзный недостаток: с ним слабо сцеплялись лежащие на него краски, что приводит к осыпям красочного слоя. Это можно наблюдать на картинах многих выдающихся русских живописцев (Репина, Сурикова, Левитана, Верещагина, Нестерова и др.). По замечанию выдающегося специалиста по технике живописи профессора Академии художеств Д.И. Киплика, фабричный масляный грунт прельщал живописцев своей «непроницаемостью». Вследствие этой «непроницаемости» получалась живопись без вжухания (т.е. не тускнела). Киплик пишет: «Фабричного приготовления масляный грунт обыкновенно не доступен, т.к. сохраняется свёрнутым в рулон. Живопись на подобном грунте без добавочной его просушки трескается и, кроме того, зачастую жухнет. Работая на масляном грунте, живописец получает лишний масляный слой, с которым нельзя не считаться, тем более что он составлен из неизвестных ему материалов,

- которые так или иначе могут повлиять не прочность живописи». - Киплик. Техника живописи. - М. - Л., 1950. С.296 – 297.
- 47 Лужецкая замечает, что художники, работая на мюнхенских масляных грунтах марки «Цвилых» в технике *alla prima*, стремились сделать верхний масляный или масляно-лаковый слой менее проницаемым и глянцевым, чтобы избежать жухлости, но при повторных прописках по полусырому слою художники не достигали цели. Краски жухли и, не получая достаточной связи с грунтом, осыпались. - Лужецкая. Указ. соч.- С.142.
- 48 Вибер рекомендовал использовать не масляный грунт, а казеиновый. – Указ. соч.- С.96.
- 49 Рерберг. Указ. соч. - С. 136.
- 50 Гренберг. Указ. соч. - С.109.
- 51 Там же. - С. 108.
- 52 Н.С. Игнатова. И.И. Шишкин и его современники. Проблемы экспертизы.// Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. V научная конференция. – ГТГ, МАГНУМ АРС. - М., 2001. С.108.
- 53 Киплик.Указ. соч. - М., 1950. С. 297. Гренберг. Указ. соч. - С.108.
- 54 Киплик. Указ. соч. - С.297.
- 55 А.В.Виннер. Как работать над пейзажем масляными красками. - М., 2000. С.32.
- 56 Виннер. Указ. соч. - С. 34. Автор указывает, что грунты этого вида применяли русские живописцы второй половины XIX - начала XX в.в. Айвазовский, Репин, Крамской, Левитан, Нестеров, Поленов.
- 57 Вибер. Указ. соч. - С. 177 -179.
- 58 Вибер рекомендует для приготовления грунта взять жидкую желатину, для этого нужно растворить белый желатин в растворе уксусной кислоты пополам с водой, спиртом, с добавлением небольшого количества квасцов и глицерина. - Указ. соч. - С. 180 – 181.
- 59 Рерберг сообщает, что он наблюдал ещё в дореволюционное время, как масляный холст изготовлялся в мастерской московского фабриканта Г.

- Фридендера. Холст грунтовали на подрамках. Краска, разведённая на варёном масле для грунта и нанесённая на холст, через короткое время производила впечатление сухой на ощупь. Холст снимали с подрамника и свёртывали в трубки, в таком виде он поступал в магазины. При этом масляный грунт при отсутствии доступа кислорода высыхал неправильно. Масло становилось горклым, образовывались свободные жирные кислоты, и такой грунт вызывает почернение и растрескивание красок. - Указ. соч. - С.135.
- 60 Рерберг замечает, что фабричные клеевые грунты встречаются очень редко. Обычно художники готовят их сами на основе желатина или казеина. - Указ. соч. - С. 136.
- 61 Лужецкая. Указ. соч. - С. 201.
- 62 Эти же сведения находим у Рерберга и Лужецкой. - Рерберг. Указ. соч - С.141. Лужецкая. Указ. соч. - С. 201.
- 63 Лужецкая. Указ. соч. - С.142.
- 64 Гренберг. Указ. соч. - С.89.
- 65 Гренберг замечает, что на рубеже XIX – XX в.в. число наименований красок превысило триста.- Указ. соч.- С.169.
- 66 Б.В.Сланский. Техника живописи, живописные материалы. - М., 1962.
- 67 Гренберг. Указ. соч. - С.164 – 169.
- 68 Лужецкая. Указ. соч.- С.143.
- 69 Сланский. Указ. соч. - С. 36.
- 70 Гренберг. Указ. соч. С. 165.
- 71 Там же.- С.166.
- 72 Сланский. Указ. соч. - С.48.
- 73 Лужецкая Указ. соч.- С.202 – 203.
- 74 Там же.- С.143.
- 75 Сланский. Указ. соч. - С. 54.
- 76 Рерберг. Указ. соч. - С.23, 99.
- 77 Лужецкая. Указ. соч. - С.72 -73, Гренберг. Указ. соч. - С.177 – 178.

- 78 Лужецкая. Там же. - С. 72 – 73.
- 79 Варка масел производится с целью повышения высыхающей способности масла, увеличения его вязкости и освобождения масла от белковых и иных примесей. – А.В. Виннер. Лаки и их применение в живописи. - М., 1934 С.22.
- 80 Лужецкая. Указ. соч. - С.203 Автор приводит мнения учёных: Петрушевский делает заключение по результатам опытов, что ореховое масло сжимается сильнее макового. Другие учёные считают, что маковое масло больше содействует образованию кракелюр-разрывов. Французский художник Гупель рекомендует применять ореховое масло, варёное в водяной бане. Виннер считает, что краски, стёртые на ореховом масле, не дают трещин, с течением времени не желтеют, масло не изменяет тона светлых красок. Непрочным Виннер называет и маковое масло, его плёнка быстро разрушается под влиянием атмосферных воздействий. - Виннер Указ. соч. - С.53 – 54.
- 81 Масляные лаки, как связующее вязкое, быстро высыхает, помогает усилить прозрачность красочных слоёв. С масляным лаком краска легко ложится на грунт, не растекается. По информации Рерберга, краски, стёртые на масле и масляном лаке, готовились несколькими фирмами и имелись в продаже (например, фирма Лефран). Он называет в качестве примера краски Муссини, Вибера, Людвига, Фидлера, содержащие, кроме масла, лак. - Рерберг. Указ. соч. - С.127.
- 82 Вибер. Указ. соч. - С. 66, 68. Названные Вибером средства использовали не только как разбавители, но и как сиккативы.
- 83 Рерберг. Указ. соч. - С.125.
- 84 Перечисленные масла добавляют в краски, чтобы избежать избытка жирного масла, они ускоряют или замедляют высыхание. Лужецкая уточняет, что терпентинное масло – это скипидар, который готовился из смол приморской сосны, растущей в Италии и на юге Франции (венецианский терпентин и его летучее масло), лиственницы, растущей в

- Вогезах (страсбургский терпентин), и сибирской лиственницы в России. - Лужецкая. Указ. соч. - С.205.
- 85 Виннер. Как работать над пейзажем масляными красками. - С. 77 – 78. Автор уточняет, что мастиковый лак приготавливали из фисташковой смолы, растворённой в скипидаре. При его изготовлении использовали еловый или сосновый скипидар. Мастиковый лак имел недостаток: он способствовал пожелтению живописного красочного слоя.
- 86 Виннер. Лаки и их применение в живописи. - С.39. Автор сообщает, что французские фирмы - Лефран и др. с 1895 г. добавляют небольшое количество копалового лака в связующее вещество масляных красок – масло - с целью увеличения их прозрачности и стойкости.
- 87 Там же. - С. 85 -86.
- 88 Рерберг. Указ. соч. - С.125. Рерберг, говоря о трёх лаках Вибера (лак ретуше, для живописи и покрытия живописной поверхности), замечает, что отличаются они качеством и количеством их нефтяного растворителя. В лак ретуше введена быстро улетучивающаяся нефть; лак для живописи сохнет медленно, и, примешанный к масляной краске, он не ускоряет её высыхание. Картинный лак гуще, сохнет медленнее лака ретуше и быстрее лака для живописи. Смола в лаках Вибера растворяется в масле и её растворитель испаряется без остатка, таким образом, употребление лаков Вибера не причиняет вреда живописи.
- 89 Саркоколлин получают из саркоколла, прокипячённого в 96- процентном спирте. После полного испарения спирта остаётся красный мягкий осадок (саркоколлин), который высушивают при температуре 70 – 80 градусов.
- 90 Вибер. Указ. соч. - С. 184. По поводу саркоколлина Вибер замечает, что он хорошо покрывает масляную живопись. Лак из гуммилака, высохнув, не смывается водой и требует для этого применения спирта.
- 91 Лужецкая. Указ. соч.- С.206.
- 92 Гренберг. Указ. соч. - С.272. Автор поясняет, что спиртовой лак – это раствор смолы в спирте, испаряющемся в процессе высыхания лаковой

- плёнки, в результате чего последняя оказывается состоящей целиком из смолы.
- 93 Там же. - С.275 –276.
- 94 Лужецкая. Указ. соч. - С.205. Лужецкая уточняет, что копайский бальзам в живописи применять не следует, т.к. он медленно сохнет и даёт липкую тёмную плёнку.
- 95 Вибер. Указ. соч. - С.71. Наличие марганца придавало сиккативу Куртрэ тёмную окраску. Вибер замечал, что в сиккативах нуждаются только медленно сохнувшие краски. Избыток сиккатива не увеличивает высыхаемости масла, а вредно действует, обременяя масло в красках лишними окислами. Сиккатив Куртрэ Петрушевский считал вредным. Присутствующие в нём свинцовые соединения способствовали потемнению, а затем появлению хрупкости красочных слоёв. Гарлемский сиккатив, содержащий высыхающее масло со смолой и иногда с копайским бальзамом, Петрушевский считал неопасным.
- 96 «Робертсон медиум» - английский препарат, придавал краскам эмалевый характер. - Извлечение из публичных лекций. О материальных средствах масляной и акварельной живописи. Читанных в марте 1887 г. в Императорской Академии художеств профессором императорского Петербургского университета Ф.Ф. Петрушевским (рукопись) - Библиотека Государственного Русского музея. - С.11.
- 97 Рерберг. Указ. соч. – С. 119.
- 98 Рерберг. Указ. соч. - С. 119., Лужецкая. Указ. соч. - С.205.
- 99 Рипп, Ю. Р. Осберг, И.А Дациаро, И.И. Аванцо, А. И. Беггров, Ф.И Фельтен. - комиссионеры, владельцы магазинов по продаже художественных материалов и принадлежностей, картин, эстампов в Москве и Петербурге.
- 100 Упоминается в письмах Крамского и Васильева. Письмо П.М. Третьякову от 7 апреля 1876. // Крамской. Письма. Т. 2. - С. 8-10. Письмо Васильева

Крамскому от 14 января 1897. // Вестник изящных искусств. – 1889.- Вып. 4- С. 545.

101 Лужецкая. Указ. соч. - С.141 – 142.

ГЛАВА ВТОРАЯ

- 1 Семён Фёдорович Щедрин (1745 -1804) преподавал в классе ландшафтной гравюры, а затем в пейзажном классе Академии художеств.
- 2 Михаил Матвеевич Иванов (1748 – 1823) работал преимущественно в технике акварели, первым изображал российскую природу. В Академии художеств руководил с 1800 г. батальным классом, с1894 г. – пейзажным классом. У него учился Сильвестр Щедрин.
- 3 Фёдор Яковлевич Алексеев (1753/55 - 1824) впервые стал заниматься пейзажной живописью в Италии, куда для изучения театрально – декорационного искусства был направлен Академией художеств. Изображал виды Петербурга и Москвы, Херсона, Николаева, Бахчисарая. Преподавал в Академии художеств. Его ученик М.Н. Воробьёв. Алексеев оказал влияние на Сильвестра Щедрина.
- 4 Фёдор Михайлович Матвеев (1758 – 1826) после окончания Академии художеств был направлен в Италию в качестве пенсионера. С 1779 г. он жил в Риме, выезжал в другие города Италии, особенно любил Тиволи. Много рисовал с натуры, изучал природу в деталях. Художник прожил в Италии до конца жизни, периодически высылая свои картины в Россию.
- 5 В.С. Манин. Русский пейзаж. - М., 2001. С.23.
- 6 И.- Ф. Рейфенштейн рекомендовал Матвеева знаменитому немецкому пейзажисту Якобу Филиппу Хаккерту (1737 – 1807), тот давал Матвееву свои рисунки и картины для копирования, «благодаря которым он может упражняться в стиле выдержанного рисования и более верного колорирования в живописи, так как несомненно, что в этих двух пунктах он имеет особую нужду продвинуться» (письмо 7 августа 1782). - Цит. по

- кн.: А.А. Фёдоров – Давыдов. Русский пейзаж XVIII - начала XX века. - С.56.
- 7 Об этом сообщал в Академию И.-Ф. Рейфенштейн в письме от 28 сентября 1783 г. - Там же. - С.56.
 - 8 С.В. Усачёва. Пейзажи Фёдора Матвеева. // Мир музея. – 1999. -№ 1-2. С.16.
 - 9 В.И. Григорович. Северные цветы. 1826. –С.39 // Цит. по кн. : А.А. Фёдоров – Давыдов. Указ. соч. - С.76
 - 10 А.П. Новицкий. Художественная галерея Московского публичного и Румянцевского музея. - М., 1889. С.207.// Цит. по кн. : А.А. Фёдоров-Давыдов. Указ. соч. - С.76.
 - 11 И.Е. Ломизе, С.В. Усачёва. От «натуры» к натуре. К проблеме воплощения пейзажного образа в русской живописи конца XVIII – первой половины XIX в.в.// Мир музея. - 2001.- Январь – февраль.
 - 12 Ломизе, Усачёва. Указ. соч. - С. 43 - 44.
 - 13 Здесь и далее микроскопические исследования проводились Т.В. Максимовой. Микроструктура живописи исследовалась по образцам, взятым с разных участков картины.
 - 14 Цит.: С.В.Усачёва. Пейзажи Фёдора Матвеева. // Мир музея. -1999.- 1-2. С. 15-16.
 - 15 О.А. Лясковская. Пленер в русской живописи XIX века. - М., 1966. С. 23.
 - 16 В письме к родителям Щедрин сообщает о посещении им Дрезденской галереи и отмечает художников голландцев А. Кейпа (1620-1691), И. ван Остаде (1621 – 1649), Ф. Ваувермана (1614/19 – 1668), Г. Метсю (1629 – 1667), фламандцев Д. Тенниса Младшего(1610 – 1696), П. Боута (1658 - 1719) и других. - Мастера искусств об искусстве. - М. - Л., 1937.- Т.IV. С.87.
 - 17 Италия, в частности Рим, особенно привлекали европейских художников в первой трети XIX века. Начало положили немецкие представители искусства – И. фон Винкельман, А.- Р. Менгс, И.В. Гёте. Из художников

- здесь были М. фон Роден, Ф. Катель, Г. Рейнхольц, И. Ребелль. Также в Италии были англичане, известные поэты, писатели и художники, - Д.Г. Байрон, П.Б. Шелли, В. Скотт, Д. У. Тёрнер, из датчан - Бертель Торвальдсен, Андерсен, французы – Ж.-Д. Энгр, П. Деларош, О. Верне, К. Коро. Тяга к Италии была и среди русской интеллигенции. Здесь были писатели А.Н. Батюшков, Н.В. Гоголь, художники О. А. Кипренский, К.П. Брюллов, А.А. Иванов и др.
- 18 Н.В. Яворская . Сильвестир Щедрин. - М., 1931. С. 46.
- 19 С.Ф. Щедрин Из переписки.// Мастера искусства об искусстве. - Т.IV. С. 95
- 20 Бенуа. Указ. соч. - С..51.
- 21 Ян Бот (ок. 1618 – 1643) и Адам Пайнакер (1622 – 1673) – голландские художники – итальянисты, изображающие виды Италии. Их произведения пользовались большой известностью. Сильной стороной живописи этих художников был проникающий всюду свет, определяющий цветовые отношения в природе.
- 22 Бенуа. Указ. соч. - С.54.
- 23 Н.Н. Коваленская. Живописцы первой половины XIX в. // Н.Н. Коваленская. Из истории классического искусства. – М., 1988. С. 255.
- 24 А. Эфрос. Вступительная статья к «Письмам из Италии». - М. –Л., 1932.С.35.
- 25 Эфрос. Указ. соч. - С. 141.
- 26 Фёдоров –Давыдов. Указ. соч. - С. 139.
- 27 Коваленская. Указ. соч. - С. 254
- 28 В.С. Манин. Русский пейзаж. - М., 2000. С. 34.
- 29 Там же. - С. 32.
- 30 Щедрин писал свои картины с натуры. Как отмечает Лужецкая, сравнительно медленная работа непосредственно с натуры связана с методами его работы в технике *alla prima* в небольших произведениях этюдного характера. В более крупных и законченных вещах большую роль

- играли, напротив, повторные прописки по высохшему подмалёвку, сделанному иногда на целый год раньше. - Лужецкая. Указ. соч.- С. 105.
- 31 По замечанию Лужецкой, упоминание «пузыря» позволяет предположить покупку готовых стёртых на масле красок.
- 32 Письма С. И Гальбергу. 25.01.1820. // Э. Н. Ацаркина. Из неопубликованных писем Сильвестра Щедрина. Искусство.- 1951.- № 6. С. 79.
- 33 Письмо Гальбергу С.И. 25.12. 1827. // Ацаркина. Там же. Щедрин ошибался в пользу данного рецепта. Лужецкая по этому поводу замечает, что ни уксуса, ни лука для промывки применять не следует, добавление чеснока тоже мало целесообразно. - Лужецкая. - М., 1965.С.107.
- 34 С.Ф. Щедрин Письма из Италии. - М.-Л., 1932.С. 225. Киплик пишет по этому поводу: «То же происходит и с живописью, исполненной на льняном масле и хранящейся в первом периоде её высыхания в темноте. Под действием прямых солнечных лучей снова возвращается живописи прежний тон. Старые мастера, писавшие на льняном масле, просушивали свою свежую живопись во избежание пожелтения и потемнения её на солнечном свете». - Киплик. Масляная живопись. - С. 25-26. Лужецкая также отмечает, что в готовых картинах льняное масло сильнее отбеливается светом. - Лужецкая. Указ. соч. - С.106.
- 35 Там же.
- 36 Лужецкая. Указ. соч. - С.104 – 105.
- 37 Здесь и далее качественный анализ волокнистого состава основы микрохимическим методом был проведён ведущим научным сотрудником ВХНРЦ им. Грабаря И. Э. Мазиной А.Я.
- 38 Лужецкая. Указ. соч. - С.105.
- 39 Фёдоров – Давыдов. Указ. соч. - С.109.
- 40 Цит.: Фёдоров – Давыдов. Указ. соч. - С.110.
- 41 Цит.: Фёдоров – Давыдов. Указ. соч. - С.111.
- 42 Там же. - С.109.

- 43 В.С. Манин. Русский пейзаж. - М., 2000. С. 38.
- 44 Манин. Указ. соч. – С. 38.
- 45 Т. Брилл. Свет. Воздействие на произведения искусства. - М., 1983. С. 64.
- 46 А.Н. Бенуа История живописи XIX века. Русская живопись. - СПб., 1901. С.200.
- 47 Лужецкая. Указ. соч. - С.174.
- 48 Н.С. Барсамов. Иван Константинович Айвазовский. - М., 1962.
- 49 О.А. Лясковская. Пленер в русской живописи XIX века. - М., 1966.
- 50 Н.Н. Новоуспенский. Айвазовский. - Л., 1972.
- 51 В.Н. Пилипенко Иван Константинович Айвазовский. - Л., 1991.
- 52 Г.С. Чурак .Иван Айвазовский. - М., 2001. С.45.
- 53 В.С. Манин. Русский пейзаж. - М., 2001. С. 68.
- 54 Барсамов. Указ. соч. - С.17.
- 55 Цит.: Пилипенко. Указ. соч. - С. 29.
- 56 Т.В. Максимова отмечает, что голландский живописец «вникает в специфику оптической организации красочных слоёв картины, он ищет возможности передать этот изменчивый природный свет, осваивая приёмы моделирующей светотени и законы цветного полутона на основе организации структуры подмалёвка». – Т.В. Максимова. К вопросу о технике живописи голландских мастеров XVII века. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. IV научная конференция. – М., 1998. С.55
- 57 Там же.
- 58 Лужецкая. Указ. Соч. - С. 174. Имеются в виду красочные слои структуры живописи.
- 59 Пилипенко. Указ. соч. С. 29. Речь идёт о том, что краски накладывались на холст тонкими полукроющими слоями.
- 60 Цит.: Барсамов. Указ. соч. - С.113
- 61 Эти данные приведены Лугиной и Цитович, исследовавших 85 картин Айвазовского из собрания Феодосийской картинной галереи. –Л.Н. Лугина,

- В.И. Цитович. Грунты и пигменты живописи И.К. Айвазовского. Новые данные.//Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. VI научная конференция. - М., 2002. С. 271 – 272.
- 62 Б.В. Жаданов, Г.Н.Горохова, М.Г. Кононович, Л.А.Пирогова. Исследование состава грунтов картин некоторых художников XVIII – XIX в.в. с использованием метода ИК спектроскопии.// Там же. - С.265.
- 63 Эти составляющие грунта были выявлены в результате исследования 8 картин Айвазовского с использованием метода ИК спектроскопии. Этот метод позволил также обнаружить в грунтах небольшое количество барита. - Там же.
- 64 Лугина, Цитович. Указ. соч. – С. 271 – 272.
- 65 Рисунок выявляется а ИК - диапазоне излучения. Игнатова отмечает, что у Айвазовского подготовительный рисунок под живопись - характерный признак подлинности его произведений. Он «обязательно выражает линию горизонта очень ровной как по линейке линией. Параллельно этой линии также чётко и аккуратно наносятся линии, отмечающие границы тонального изменения неба и земли или неба и воды, а также оси расположения кораблей. Наличие нескольких горизонтальных осей – постоянный признак в таких работах». – Н.С. Игнатова. Проблема разграничения почерка И.К. Айвазовского и его подражателей.//Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. III научная конференция. - М. , 1998. С.66.
- 66 В.И.Цитович, Т.Р. Тимченко. Особенности живописного почерка И.А. Айвазовского. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. VI научная конференция. - С.120.
- 67 Н. Масалин. Творчество И.К. Айвазовского и раннеромантическая категория возвышенного.//Вопросы искусствознания. - М., 1993. – 4. С.83.
- 68 Барсамов. Указ. соч. - С.156
- 69 В качестве покровного лака, по словам Барсамова, Айвазовский пользовался лаками из мягких смол, мастикса и даммары.

- 70 По сведениям Виннера масляный грунт состоял из проклейки холста раствором животного клея и нескольких слоёв (1 – 3) масляных, лучше всего свинцовых белил. Таким грунтом пользовались Айвазовский, Левитан, Репин, Крамской, Нестеров, Поленов, Крымов.- Виннер. Как работать над пейзажем масляными красками. – С. 36.
- 71 Цит.: В.С. Манин. Куинджи. - М., 1976. С.161
- 72 Там же. - С. 163
- 73 М.П. Неведомский. Куинджи. - М., 1937. С.26.
- 74 О.П. Воронова. Куинджи в Петербурге. - Л., 1986. С. 98.
- 75 Воронова. Указ. соч. – С.99.
- 76 Манин. Указ. соч. - С.63.
- 77 Манин. Куинджи и его школа. - Л., 1987.С.7.
- 78 Манин. Куинджи. - С. 52.
- 79 Неведомский. Указ. соч. С. 54-55.
- 80 Там же.
- 81 В.М. Зименко. А.И. Куинджи.// Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX в. - М., 1971. – Т. II. С. 216.
- 82 Там же.
- 83 Манин. Куинджи. - С.52.
- 84 Там же. - С. 63.
- 85 К. Моклер. Импрессионизм. - М., С. 19.
- 86 Д. Ревалд. Постимпрессионизм.- М., 1962. - С.55.
- 87 Моклер. Указ. соч. - С. 13.
- 88 Б. Денвир. Импрессионизм. Художники и картины. - М., 1994. С. 14.
- 89 Русские живописцы пользовались теми же красками, которые во второй половине XIX в. были на европейском рынке. Краски завозились в это время в Россию из Голландии, Англии, Франции, Германии. На рубеже XIX – XX в.в. преобладали краски фирм Лефран (Париж, в каталогах этой фирмы обозначался химический состав красок), Винзор и Ньютон, Ровней

(Лондон), Мевес (Берлин). Под одним и тем же названием разные фирмы выпускали краски различные по составу.

- 90 Неведомский. Указ. соч. - С.57.
- 91 Манин. Куинджи и его школа. – С. 21.
- 92 Петрушевский. Краски и живопись. - С. 35.
- 93 Петрушевский. Указ. соч. - С.35.
- 94 Там же. - С. 29.
- 95 Там же.
- 96 Т.Перцова. Пространственные и цветовые построения в пейзажах Сезанна. 1870-1880-е годы.// Западноевропейское искусство второй половины XIX в. – М., 1975. С.153.
- 97 Манин. Куинджи. - С. 76.
- 98 Цит Манин. Указ. соч. - С. 76.
- 99 Лужецкая. Указ. соч. - С.186.
- 100 Цит.: Манин. Куинджи. - С. 28.
- 101 Петрушевский. Извлечение из публичных лекций о материальных средствах акварельной и масляной живописи. - 1887 г. - Рукопись. С.1. - Библиотека Государственного Русского музея. К данному выводу Петрушевского добавим, что при наличии в красочных смесях цинковых белил происходит следующее: при высыхании краски масло окисляется, омыляется, при воздействии окиси цинка, т.е. теряет свою связующую силу. Цинковые белила, разрушаясь сами, разрушают все красочные смеси, в которые они входят.
- 102 Там же.
- 103 Учёный приводит списки всех групп красок, перечисляя прочные краски, противостоящие свету.
- 104 Петрушевский. Указ. соч. - С. 18.
- 105 Что важно было знать для Куинджи. Как предполагают исследователи, одной из причин потемнения некоторых картин Куинджи явилось применение им асфальта.

106 Это свойство масляных красок зависело от соединения масла с определёнными пигментами и от качества применяемых сиккативов, действующими на процесс высыхания. По информации Лужецкой, в это время наряду с варёными применялись и сырые масла, которые сохнут медленно. Сиккативы были нужны для уравнивания высыхания при добавлении их к медленно сохнущим краскам. Начинают применять эфирные масла и бальзамы, замедляющие высыхание. В конце XIX в. появляются препараты из очищенной нефти, которые в зависимости от своей летучести могли ускорять или замедлять высыхание.

107 Манин. Куинджи. – С. 170.

108 Там же.

109 Музейному собранию принадлежат шесть этюдов знаменитого пейзажиста, три из которых поступили в музей в 1913 г. из Общества им. А.И. Куинджи, а другие этюды (также ранее принадлежащие Обществу) – в 1937г. были переданы Государственным Русским музеем. На всех произведениях присутствуют наклейки с удостоверяющими их подлинность подписями членов Общества А.А. Рылова, К.Я. Крыжицкого, Ф. Бухгольца.

110 В Екатеринбургском музее изобразительных искусств находится этюд «Зима» (Б., м. 12,5 х 18,5. Инв. 576, поступил в 1940 г. из Государственного Русского музея), идентичен названным этюдам.

111 Цветную имприматуру Куинджи использовал часто в написании своих этюдов, что подтверждают этюды, просмотренные автором в фондах Государственного Русского музея. То же наблюдаем в этюде Екатеринбургского музея.

112 Цит.: И.Е.Репин. Далёкое - близкое. - Л., 1986. С. 215.

113 А.А. Фёдоров- Давыдов. Русский пейзаж XVIII – начала XX в.- М., 1985. С. 155.

114 Там же.

- 115 Письмо Васильева Крамскому. 9 февраля 1873. // Ф.А. Васильев. Переписка./ Автор и сост. А.А. Фёдоров -Давыдов. - М., 1937. С. 167 –168.
- 116 С «оригиналов» - это значит, что ученики копировали со специальных пособий, которые были изданы Обществом поощрения художников. Например, «Собрание оригиналов для учащихся рисования голов и прочих частей человеческого тела», «Краткое руководство к познанию прекрасных искусств» и др. По мнению Н.Н. Новоуспенского, вероятно, в Рисовальной школе имелся альбом пейзажных этюдов (*Etudes progressives de Paysage*), изданный швейцарским художником Каламом в Париже. В Рисовальной школе обязательным были задания выполнять рисунки в духе Калама.
- 117 Репин. Указ. соч. - С. 244.
- 118 Васильев был приглашён в имение графа Строганова Знаменское Тамбовской губернии.
- 119 Ф.А. Васильев. Переписка. - С. 25.
- 120 Ф.А. Васильев. Переписка. - С. 38.
- 121 Репин вспоминал, что Васильев «отлично знал Кушелевскую галерею. Все главные модные тогда имена французских и немецких художников так и сыпались с его языка: Т. Руссо, Тройон, Добиньи, Коро, Рулофе и другие; разумеется, его как пейзажиста интересовали большей частью немцы: Мунте, Лессинг, бр. Ахенбахи и другие». - Репин И.Е. Указ. соч. - С. 214. Можно отметить, что от немецких пейзажистов Васильев воспринял внимание к деталям и жанровым элементам. От пейзажей французских живописцев (например, Коро, Тройона, Диаза) у Васильева проявился интерес к предгрозовым и послегрозовым мотивам. Коро писал: «После дождя – самое прекрасное небо». - Н.В. Яворская Пейзаж барбизонской школы. - М., 1862.С. 76.
- 122 Ф.А. Васильев. Указ. соч. - С. 30.
- 123 Там же. - С.156.
- 124 Васильев. Переписка. – С. 156.

- 125 Репин. Далёкое - близкое. - С.231.
- 126 Н.Н. Новоуспенский. Фёдор Александрович Васильев. - М., 1991. С. 116.
- 127 Г.С. Чурак. Фёдор Васильев.- М., 2000. С.39.
- 128 Ранее картина «Рассвет» была собственностью Московского публичного и Румянцевского музея, куда поступила из коллекции К.Т. Солдатенкова при распродаже его имущества. Из переписки Васильева с Крамским известно, что художник писал пейзаж по заказу коллекционера Солдатенкова. Картина была начата в 1872 году и почти закончена в 1873 году незадолго до смерти художника. В коллекцию Солдатенкова пейзаж был передан в 1874 году после посмертной выставки Фёдора Васильева.
- 129 Ф.С. Мальцева. Фёдор. Александрович Васильев. - Л., 1986. С. 66.
- 130 Ю.Ф.Дюженко. Фёдор Александрович Васильев. - Л., 1973.
- 131 Новоуспенский. Указ. соч. - С 97.
- 132 «Озеро». Набросок. Бумага, карандаш. Р 22580. - Государственный Русский Музей.
- 133 Цит.: Брилл. Указ. соч. - С. 111.
- 134 Там же. - С. 112.
- 135 Из письма Васильева Крамскому от 14 января 1873.// Ф.А. Васильев. - С. 150.
- 136 А.В. Виннер. Техника живописи Ф. Васильева. // Художник. - 1962. - № 6. С. 23.
- 137 Письмо Васильева Крамскому от 14 января 1873.// Ф. Васильев. - С.153.
- 138 Ф.А. Васильев. Указ соч. - С. 133. Сиккатив де Гарлем (Siccatif de Harlem) фирмы Дюразье. представляет собой тёмного цвета жидкость, состоящую из раствора смол, вероятнее всего Каури –копала и эфирного лавандового масла, а также макового масла, сваренного с кобальтовым сиккативом, который при добавлении в масляные краски ускоряет их высыхание. Лак Робертсон – медиум - вазелинообразная паста (Robertson medium), приготавливалась из свинцового сиккатива, дамаровой и мастиковой смолы, воска, эфирного масла – лавандового или розмаринового. Свинец и

эфирные масла желтят и темнят краску, поэтому чрезмерное употребление сиккативов приводят к изменению первоначального тона масляных красок.

139 Виннер. Указ. соч. – С. 23.

140 Письмо Васильева Крамскому от 12 ноября 1972 г // Ф. Васильев.- С. 133.

141 Дрезденские холсты имели хорошо выраженную фактуру и чёткое зерно, проступавшее через тонкий слой грунта.

142 Письмо Васильева Крамскому от 14 января 1973 г.// Вестник изящных искусств.- 1889.- Вып. 4 – 6. С.545.

143 Микрoхимические исследования красочных материалов с использованием световой микроскопии в отражённом свете (микроскоп МБС 10) и в проходящем свете (поляризованный микроскоп МИН 8), а также микрoхимический анализ были проведены М.И. Филимоновой, сектор научных основ экспертизы Института Наследия.

144 Фотофиксация микрошлифов проведена В.И. Барсуковой, ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря.

145 И.И.Ясинский. Профессор И.И. Шишкин. (1888). // Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневники. Современники о художнике. - Л., 1984.- С. 277.

146 Неизвестный автор. Выставка этюдов И.И. Шишкина. (1891).// Там же. – С. 279.

147 Ф.Рогинская. И.И. Шишкин. // Искусство. - 1947.- № 2. С. 69.

148 Рогинская. Указ. соч. - С. 71.

149 Ф.С. Мальцева. Мастера русского реалистического пейзажа. - М., 1953. С. 140.

150 И. И. Пикулев. Иван Иванович Шишкин. - М., 1955.

151 О.А. Лясковская. Пленер в русской живописи XIX века. - М., 1966.С. 74.

152 А.Н. Савинов. И.И. Шишкин. - М., 1963. С. 6.

153 И.И. Шишкин. Переписка. Дневники. /Вступительная статья И.Н. Шуваловой. - М., 1984.

- 154 М.М. Ракова. И.И. Шишкин. - М., 1996. С. 32.
- 155 В.С. Манин. Русский пейзаж. - М., 2000.С. 157.
- 156 А.Т. Комарова. Лесной богатырь-художник. // Шишкин. Переписка. - С.197.
- 157 Письмо И.И. Шишкина – Д.И. Стахееву и А.Д. Стахеевой. 22. апреля 1857. //Шишкин. Переписка. - С.45.
- 158 В 1878 г. Шишкин побывал на Всемирной выставке в Париже, где познакомился с французской школой пейзажа. А.Т. Комарова отмечала, что «Шишкин всегда очень высоко ставил старую французскую школу пейзажа; Дюпре, Добиньи, Коро, в особенности Руссо, родственный ему по таланту и личности, были его любимцами». – Комарова. Указ. соч. // Шишкин. Переписка. - С.313.
- 159 Шишкин – в Совет Академии художеств. 24 февраля – 7 марта 1864. // Там же. С. 91.
- 160 Рудольф Коллер (1828 – 1905) – швейцарский живописец и гравёр. Анималист, пейзажист, портретист.
- 161 Шишкин – в Совет Академии художеств 24 февраля – 7 марта 1864.// Шишкин. Переписка. - С. 92 – 93.
- 162 В.С. Манин. Иван Иванович Шишкин. - М., 2000. С.12.
- 163 В.С. Манин Шишкин. - М., 1996.С.24.
- 164 Брилл. Указ. соч. - С.240.
- 165 В.фон Бецольд. Указ. соч. - С.92.
- 166 Бецольд. - С. 79.
- 167 Важную роль в получении информации о художественных материалах и их качестве играли встречи художников на менделеевских вечерах, которые проходили по средам в доме известного русского учёного Д.И. Менделеева (1834 -1907). Сюда приходили И.Н. Крамской, И.И. Шишкин, Г. Г Мясоедов, В.Е. Маковский, М. П. Клодт, В.М. Максимов, Н.А. Ярошенко, И.Е. Репин, В.М. Васнецов, В.И. Суриков и другие. Здесь обменивались новостями из области науки и искусства. Сюда также

поступали из магазинов новые репродукционные и альбомные издания, каталоги художественных материалов. «Среды» посещали учёные, технологи, которые демонстрировали художникам образцы новых красок или приборов. На «менделеевских средах» у Ф.Ф. Петрушевского зародилась идея написать книгу о красках.

- 168 Комарова Александра Тимофеевна (? – не ранее 1938) – дочь сестры Шишкина, Екатерины Ивановны Комаровой, с конца 1880-х г.г. жила в семье Шишкина в Петербурге. Училась у Шишкина в Академии художеств. Автор воспоминаний «Лесной богатырь-художник», «Краски Шишкина».
- 169 А.Т. Комарова. Краски Шишкина. // Шишкин. Переписка. - С.331.
- 170 Лужецкая. Указ. соч. С. 181.
- 171 Н.С. Игнатова. И.Шишкин и его современники. Проблемы экспертизы. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. - М., 2001. С. 108.
- 172 Лужецкая. Указ. соч. - С. 181.
- 173 Там же.
- 174 Г.С. Чурак, Л.И. Гладкова. Стадо под деревьями. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. - М., 1998. С. 99.
- 175 Комарова. Указ. соч.// Шишкин. Переписка. - С. 331.
- 176 Там же.
- 177 Шишкин. Переписка. - С.433.
- 178 Игнатова сообщает, что при исследовании картин второй половины XIX века в УФ – диапазоне излучения довольно часто обнаруживается специфическое свечение краски роз-доре. Эта краска встречается в работах самых разных художников: И. К. Айвазовского, В.Е. Маковского, А.К. Саврасова и других. // Игнатова. Указ. соч. // Там же. - С.108.
- 179 Жжёная сиенна относится к оранжевым краскам. В густом слое и разбелке жжёная сиенна производит впечатление коричневой. Краска эта очень прочная, в некоторых сортах незначительно теряет яркость.

- 180 Комарова. Указ. соч. - С. 331.
- 181 Письмо Шишкина И.А. Уткину. Март-апрель 1896. // Шишкин. Переписка. - С.212.
- 182 Шишкин. Переписка. – С.212.
- 183 Лужецкая. Указ. соч. - С.184.
- 184 Письмо Шишкина Уткину. // Указ. соч. - С. 212.
- 185 И.Ф. Василевский. Петербургские наброски. (1891). // Шишкин. Переписка. - С. 282.
- 186 Там же.
- 187 Ракова. Указ. соч. – С.30.
- 188 Известно, что художник использовал в своей практике рисунки и фотографии, которые размечал «сеткой» для перенесения на большой холст.
- 189 Первоначальный авторский кистевой рисунок обнаружены Г.С. Чурак и Л.И. Гладковой Л.И. при исследовании картины И.И. Шишкина «Стадо под деревьями» (1864). // Чурак, Гладкова. Исследование картины И.И. Шишкина «Стадо под деревьями»././Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства.- М., 1998. С.99. Наличие подготовительного рисунка является важным фактором при определении подлинности произведений Шишкина././Н.С. Игнатова. И.И. Шишкин и его современники. Проблемы экспертизы. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. - М., 2001. С.109.
- 190 Существует мнение, что фигуры людей выполнены художником К.А. Савицким (в каталоге «Первая выставка картин Вятского художественного кружка» - Вятка, 1910 г. рядом с названием картины даётся замечание: «фигуры намечены К.А. Савицким»). Но по результатам наших исследований стало очевидным, что и деревья, и фигуры людей выполнены кистью одного автора, т. е. самим Шишкиным.
- 191 Этюд упоминается среди недатированных произведений в монографии И.И. Пикулева // Пикулев И.И. И.И. Шишкин. - М., 1955. С. 225. Станция

- Сиверская под Петербургом– любимое место летних работ Шишкина. Там художник работал в 1874 - 1876, 1878. 1880- 1882, 1896 годах, поэтому трудно сказать, в каком году написан этюд Кировского музея «Сиверская. Речка».
- 192 Этюд также упоминается в монографии И.И. Пикулева в списке среди недатированных произведений. На оборотной стороне этюда штамп: «Этюдъ И.И. Шишкина».
- 193 На картоне печать в виде палитры с кистями с указанием имени Аванцо и адреса его магазина художественных принадлежностей в Петербурге на Васильевском острове.
- 194 Ранее этюд находился в собрании М.К. Морозовой в Москве.
- 195 Этот факт также отмечен Игнатовой. //Н.С. Игнатова. Указ соч.// Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. - М. 2001. С.108. Произведения Шишкина с изображением верхушек сосен на фоне неба находятся в собрании Государственной Третьяковской галереи, Севастопольского художественного музея, Пермской картинной галереи и др.
- 196 Здесь и далее, произведения, местонахождение которых не указано, находятся в Государственной Третьяковской галерее.
- 197 Т.М. Коваленская. И.И. Левитан.// Искусство. - 1938. - № 4. С. 68.
- 198 Там же. - С. 49.
- 199 Там же. – С. 77.
- 200 Лужецкая. Указ. соч. - С.256.
- 201 А.А. Фёдоров-Давыдов. Левитан. Жизнь и творчество. - М. 1966.
- 202 Фёдоров-Давыдов. Указ. соч. – С. 38.
- 203 Там же. - С. 95.
- 204 А.А. Фёдоров-Давыдов. Проблема пейзажа в творчестве И.И. Левитана.// Искусство. - 1938.- № 4. С. 100.
- 205 Лясковская. Указ. соч. - С.119.
- 206 Манин. Русский пейзаж. – С. 141.

- 207 Исаак Ильич Левитан./ автор – сост. Б.В. Иогансон. - М., 1970. С.6.
- 208 Лужецкая. Указ. соч. - С. 257.
- 209 Левитан./Автор - сост. Б.В.Иогансон. - М., 1970. С. 6.
- 210 Н.Н.Волков. Цвет в живописи. - М., 1965. С.66.
- 211 С. Теофиль. Коро.- Париж. 1852.// Коро – художник, человек. Документы. Воспоминания.- М., 1963. С. 137.
- 212 Были исследованы произведения Левитана, экспонировавшиеся в 1960 г. на Юбилейной выставке художника в Государственной Третьяковской галерее. Авторы использовали данные рентгенографирования картин, исследования свечения (люминесценции) живописной поверхности, возникающего в результате облучения фильтрованными ультрафиолетовыми лучами, микроскопического исследования, химического анализа грунтов, фотосъемки в отражённых инфракрасных лучах и фактурные снимки деталей. Исследования проводились под руководством А. Зерновой. – Г. Карлсен, О. Кочик., М. Виктурина. Особенности техники И.И. Левитана. // Художник. - 1963.- № 3. С. 30.
- 213 Лужецкая. Указ. соч.- С.256.
- 214 В Екатеринбургском музее изобразительных искусств нами были выявлены произведения И.И. Левитана, выполненные на холсте диагонального переплетения: «Альпы. Снега». 1895-1897 (х., м., 65 x 87), «Сельский вид» (х., м., 30,5 x 55, инв. 1187), «Серый день» 1898 (?) (х., м., 14 x 21, этюд к картине «Бурный день», инв. 1176).
- 215 Мы предполагаем, что, вероятно, холст не просвечивал через грунт.
- 216 Эластичный грунт не имеет жёсткого кракелюра.
- 217 Лужецкая. Указ. соч.- С. 256.
- 218 Б.М.Липкин. Из моих воспоминаний о Левитане.// И.И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. – М., 1956. С.216 – 217.
- 219 Анализ краски фактурного слоя, обнаруженного на кромке одной из картин выявил наличие в ней мастика.
- 220 По наблюдению А.А. Фёдорова-Давыдова.

- 221 В.К. Бялыницкий – Бируля. Воспоминания о Левитане.// И.И. Левитан. Письма, документы, воспоминания.- М., 1956. С. 200.
- 222 Фёдоров- Давыдов. Левитан. –Документы, материалы, библиография. – М. 1966.
- 223 Пейзаж «Поля» ранее находился в собрании И.А. Морозова, затем поступил в Государственный музейный фонд, а в в 1827 г. – в Кировский художественный музей. К данной картине существует этюд того же названия с той же композицией (18,5 x 30, 4, частное собрание, Москва).
- 224 Карлсен, Кочик, Виктурина. Указ. соч. - С. 35 // Художник.-1963. № 3.
- 225 На обороте картона штемпель с надписью: I. ДАЦАРО МОСКВА 10. КУЗНЕЦКИЙ МОСТ.18. Магазин фирмы Дациаро находился в Москве на Кузнецком мосту.
- 226 В каталоге «Кировский областной художественный музей им. А.М. Горького», Киров. 1964. (Под ред. Н.Г. Машковцева) пейзаж значится под названием «Пейзаж с луной». У Фёдорова – Давыдова в указ. соч. в списке произведений пейзаж назван «Туман над водой».- С. 126. Здесь и далее мы будем придерживаться названий, данных Фёдоровым-Давыдовым Ранее пейзаж был в собрании С.С. Рябова, затем П.А. Лезина в Москве, потом поступил в Государственный музейный фонд, откуда в 1923 г. – в Кировский областной художественный музей.
- 227 Фёдоров- Давыдов. Указ. соч. - С. 287.
- 228 Химический анализ грунта и красочных слоёв произведений Левитана музейного собрания проведён ведущим научным сотрудником отдела физико-химических методов исследований ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря Е.А. Хайбуллиной.
- 229 В указанном выше музейном каталоге пейзаж значится как «Осень. Лес и поле» У Фёдорова –Давыдова в списке произведений Левитана пейзаж назван «Осень». – Указ. соч. - С. 126.

- 230 В музейном каталоге пейзаж называется «Осень. Опушка леса». В указ. соч. Фёдорова – Давыдова значится как «Опушка леса. Осенью». Пейзаж поступил в Кировский художественный музей в 1919 г.
- 231 Пейзаж в музейном каталоге значится как «Озеро». Фёдоров- Давыдов уточняет название «Озеро. Ветреный день». – Указ. соч.
- 232 Исследования основы всех произведений Левитана были проведены по ГОСТу 7500 – 85 А.Я. Мaziной, ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря. По свидетельству А.Я. Мaziной состав бумаги во всех этюдах, а также способ её производства не противоречит времени создания произведений.
- 233 Д.В. Сарабьянов. Импрессионизм и стиль модерн в России к XIX века. // Д.В. Сарабьянов. Русская живопись XIX века среди европейских школ. - М., 1980. С. 172. Автор также подчёркивает, что этюдизм не был присущ французскому импрессионизму. Он не должен быть постоянным свойством и русского импрессионизма. Он был присущ Коровину в силу его личных склонностей и в силу преемственной связи с Поленовым, который первый стал выставлять этюды на выставках.
- 234 В.Ф. Круглов в своём исследовании о Коровине отмечает характерный для произведений художника ракурс как бы «растягивающий» первый план (приём, найденный у Дега).// В.Ф. Круглов. Коровин. - М., 1997. С. 34.
- 235 М. Г. Эткинд А.Н. Бенуа и русская художественная культура. – Л., 1989. С. 58.
- 236 Р.И. Власова. Константин Коровин. Творчество.- М., 1965.
- 237 Власова. Указ. соч. - С. 85.
- 238 Там же.
- 239 Там же.
- 240 Там же. - С. 26.
- 241 Д.З. Коган. Константин Коровин. - М., 1964.
- 242 Там же. - С. 214.
- 243 М.Ф. Киселёв. Коровин. - М., 1971. С.6.

- 244 А.А. Каменский. В мечтах о радости земной.//А.А. Каменский. Вернисажи. - М., 1974.С. 50.
- 245 Там же. – С.70.
- 246 Там же.
- 247 А.П. Гусарова. Коровин. - М., 1990.
- 248 Там же. - С. 63.
- 249 Гусарова. Указ. соч. - С.116.
- 250 Т.М. Коваленская. Русский реализм и проблема идеала. - М., 1983. С. 150.
- 251 А.Я. Басыров. К.А. Коровин.- Л., 1985. С. 83.
- 252 В.С. Манин. Русский пейзаж. – М., 2000. С. 321.
- 253 Сергей Алексеевич Коровин (1858 – 1908) – художник-жанрист, учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в 1876 – 1886 годах у А.К. Саврасова и В.Г. Перова. Затем преподавал в этом же училище с 1888 по 1907 (с перерывами). В то время, когда Константин Коровин наблюдал, как его брат пишет этюды с натуры, Сергей уже учился в училище. Он же показал первые работы Константина в А.К. Саврасову и В.Г. Перову сообщил родителям, что его принимают в училище без экзаменов.
- 254 Константин Коровин вспоминает... - М., 1990. С.46.
- 255 Там же.
- 256 Коровин поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1875 г на архитектурное отделение. В 1876 г. перешёл на живописное отделение. В 1882 г. несколько месяцев учился в Петербурге в Академии художеств, затем вернулся в МУЖВЗ. В 1886 г. окончил училище со званием некласного художника.
- 257 Там же. - С.80.
- 258 Алексей Кондратьевич Саврасов (1830 – 1897) преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в 1857 – 1882 годах. Коровин и Левитан были учениками Саврасова. Левитан называл его «одним из самых глубоких русских пейзажистов». //Константин Коровин вспоминает. - С.515.

- 259 Там же. - С. 95- 96.
- 260 Василий Дмитриевич Поленов (1844 – 1927) в 1882 – 1895 годах преподавал в Училище живописи, ваяния и зодчества.
- 261 Константин Коровин вспоминает. - С.97.
- 262 Там же. - С. 101.
- 263 Там же.
- 264 В 1888 г. художник впервые выезжает за границу с С.И. Мамонтовым (1841-1918), который сыграл большую роль в творческой судьбе Коровина. Сам Коровин признавался: «Постоянное общение с Саввой Ивановичем и его друзьями было для меня, молодого художника, настоящей школой». // Константин Коровин вспоминает. - С. 493.
- 265 По инициативе С.И. Мамонтова К.А. Коровин вместе с В.А. Серовым едет на Север. Художники посетили Архангельск, Мурманск, Северную Двину, Норвегию, Швецию.
- 266 Константин Коровин вспоминает. - С. 84.
- 267 А.В. Виннер. Как работать над пейзажем масляными красками. - С.115.
- 268 Н.И. Комаровская. О Константине Коровине. - Л., 1961. С.23.
- 269 Там же. – С. 23.
- 270 Константин Коровин вспоминает. - С.86.
- 271 Там же. - С. 83.
- 272 Н.Н.Волков по поводу неполного оптического смешения цветов замечал: «Если пространственное смешение соседних пятен является полным (т.е. цвета, вызывающие общий эффект, уже не различаются зрителем), оно не может иметь никаких преимуществ перед хорошо подобранной вещественной смесью» (имеется в виду физическое смешение красок на палитре). // Н.Н. Волков.- М., 1965. С. 51. Добавим, что оживление цвета приёмами пространственного смешения не всегда связано с импрессионистическим видением. Например, Делакруа, Левитан, да и Коровин использовали приёмы неполного физического смешения красок на палитре для достижения повышенного звучания колорита.

273 Там же.

274 Как свидетельствует Комаровская, Коровин был постоянным участником парижских выставок. Популярность Коровина среди французских художников была велика. В Париже он посещал Лувр, подолгу рассматривал произведения Тициана и Веласкеса. В Люксембургском музее любил смотреть барбизонцев - Коро, Руссо, Добиньи, Монэ, Сислея. // Комаровская. Указ. соч. - С. 80.

275 Там же. - С. 81.

276 А.В. Виннер. Живописная техника Коровина.// Художник. - 1968. - №9. С.35.

277 По сведениям Виннера, художник использовал грунтованные холсты, которые выпускались на московских фабриках Досекина и Фридендера. Иногда Коровин использовал холсты французской фирмы Лефран.

278 Некоторые этюды Коровин любил писать на дощечках из красного или букового дерева, покрытых тонким слоем масляного грунта; эти дощечки изготовлялись фирмой Лефран. – Виннер. Указ. соч.- С. 37.

279 Виннер уточняет, что химический анализ проклейки и массы грунта портрета И.А. Морозова (1903, ГТГ), произведённый в химической лаборатории ВЦНИЛКР, показал, что проклейка была выполнена животным клеем (желатин), а масса грунта состояла из мела и свинцовых белил, смешанных со связующим из смеси масла и животного клея. - Указ соч. - С. 36.

280 В качестве примера Виннер приводит картину «Лето» (1919, частное собр.), в которой он наблюдал мелкозернистый холст, покрытый тончайшим слоем тонирующей масляной краской - свинцовых белил, смешанных с виноградной чёрной - причём, холст покрыт местами: в отдельных участках фактура и цвет холста включаются в живописный слой произведений. – Указ. соч. - с.7.

281 Константин Коровин. Жизнь и творчество Письма, документы, воспоминания. - М., 1963. С. 433.

- 282 Коровин, смешивая краски на палитре, всегда исключал соединения тех, которые в смесях чернеют, В связи с этим он вынужден был отказаться от краски «Поль-Веронез».- Власова. Указ. соч. - С. 113.
- 283 Виннер. Указ. соч.- С. 37. Отметим, что Коровин ещё в годы учёбы у своих учителей, в особенности у Поленова, научился относиться внимательно к выбору красок и их употреблению. Известно, что Поленов требовал от своих учеников серьёзного отношения к живописным материалам, учил их сознательно подходить к использованию приёмов построения красочного слоя. Поленов сам проводил испытания красок на их прочность. По сведениям Н.С. Игнатовой, в отделе научной экспертизы ВХНРЦ хранятся поленовские таблицы на красок 1884, 1885 и 1888 годов. – Н.С. Игнатова. Об особенностях техники живописи В.Д. Поленова. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. - М., 2000. С.136.
- 284 Краски бельгийской фирмы Блокса были в маленьких тюбиках и стоили очень дорого. По воспоминаниям Б.В. Иогансона, эти краски Коровин называл «павлинами» и писал ими маленькие этюды.
- 285 Комаровская. Указ. соч. - С. 27.
- 286 Цит.: Виннер А.В. Как работать над пейзажем. - С.116-117.
- 287 Власова. Указ. соч. - С. 118.
- 288 Комаровская. Указ. соч. - С. 27.
- 289 В Гурзуфе была дача художника.
- 290 Комаровская . Указ. соч.- С. 24

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

- 1 Главным показателем плотностей нити в произведении всегда являются нити основы. На них использовалась более качественная пряжа. При ткачестве на ткацком станке нити основы испытывали большее напряжение, поэтому волокна нитей основы подвергались большей скрутке. Нити основы более ровные, чем нити утка. Для нитей утка

применялась пряжа более низкого качества. Нити утка имели меньшую скрутку, чем основная, т.к. от нитей утка при ткачестве полотна не требовалось большой крепости, поэтому нити утка могли иметь утолщения и петли (в готовой ткани узелки). – Т.В. Максимова. Голландские живописцы XIX века. И их немецкие имитаторы в XVIII столетии. - М., 2002. С.72.

- 2 На микроскопический анализ были отобраны образцы холстов с авторских кромок, которые не всегда из-за малого количества позволяли сделать точный подсчёт нитей по основе и утку.
- 3 К сожалению, не во всех картинах удалось провести химический анализ красочных слоёв.
- 4 При фабричном производстве красок, пигменты сильно растирались и уже в красочной пасте не существовали в виде крупных включений, которые при взаимодействии со светом придавали краске большую прозрачность, чистоту и яркость цвета, как в старой живописи. Поэтому в XIX в. художники, используя красочные материалы с сильной дисперсностью пигментов, которые даже в тонком слое обладали достаточной укрывистостью, разрабатывали различные приёмы наложения краски.
- 5 Применялись такие красочные материалы, в состав которых входили сиккативы, замедляющие высыхание красок.
- 6 Приёмы торцевания кистью наблюдались нами, например, в пейзажах Щедрина, Шишкина, Васильева из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агеев П.Я. Технические заметки по живописи. // Вестник изящных искусств. – Спб., 1886 – Т.IV. – С. 391 – 464.
2. Алёшин А.Б. Реставрация станковой живописи в России. – Л., 1980.- 158 с.
3. Айвазовский. /Авт. сост. Н. Барсамов.- М., 1955. - 7 с.
4. Айвазовский. Доклады и материалы. – Ереван. – 1967. – 405 с.
5. Алпатов М.В. Коро. – Л., 1936. – 86 с.
6. Алпатов М.В. Композиция в живописи. – М.-Л., 1940. – 129 с.
7. Альберти Л.-Б. Три книги о живописи. // Десять книг о зодчестве. – М., 1937.- Т.2. – С.25-63.
8. Анреп Б. Беседы о живописной технике. //Аполлон. – 1914.№ 1 – 2. – С. 76 – 94.
9. Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. – Л.М., 1966. – 241 с.
- 10.Ацаркина Э.Н. Из неопубликованных писем Сильвестра Щедрина. // Искусство. – 1951. № 6. – С.73-80.
- 11.Ацаркина Э.Н. Сильвестр Щедрин.- М., 1978. - 242 с.
- 12.Бакушинский А.В. Линейная перспектива и зрительное восприятие реального пространства. // Искусство. -1923. № 1. – С. 213 – 261.
- 13.Барышников А.П. Перспектива. – М., 1953. – 196 с.
- 14.Басыров А.Я. Константин Алексеевич Коровин. – Л., 1985. – 103 с.
- 15.Барсамов Н.С. Иван Константинович Айвазовский. – Государственная галерея Айвазовского и Археологический музей. – 1930. – 113 с.
- 16.Барсамов Н.С. Айвазовский. - М., 1962. – 274 с.
- 17.Барсамов Н.С. И.К. Айвазовский. О мастерстве художника. – М., 1967.- 111 с.
- 18.Барсамов Н.С. Море в русской живописи. – Симферополь. -1959. – 235 с.

19. Башмакова Л.И. Рентгенологическое исследование произведений живописи в ГЦХНРМ. // Сообщения ВЦНИЛКР/ Под ред. И.П. Горина. – М., 1971. – Вып. 27. – С. 2 - 26.
20. Беда Г.В. Живопись. – М., 1971. – 126 с.
21. Беляева Ю.И. Рентгенографическое исследование произведений И.К. Айвазовского. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. III научная конференция. – Государственная Третьяковская галерея, Магnum Арс. – М., 1998. – С. 72 – 75.
22. Бенуа А.Н. История живописи в XIX веке. Русская живопись. – Спб., 1901. – 275 с.
23. Бенуа А. Художественные письма. 1930 - Париж. – М., 1997. 382 с.
24. Бергер Э. История развития техники масляной живописи. – М., 1935. – 589 с.
25. Бецольд В. фон. Учение о цветах по отношению к искусству и технике. – Спб., 1878. – 205 с.
26. Богданов А.Ю. Живописная панорама усадьбы Грузино работы М.Н. Воробьёва. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. V научная конференция. – ГТГ, Магnum Арс. – М., 2001. – С. 101 – 102.
27. Богемская К.Г. Пейзаж. Страницы истории. – М., 1992. – 334 с.
28. Брилл Т. Свет. Воздействие на произведение искусства. – М., 1983. – 342 с.
29. Булгаков Ф.И. И.К. Айвазовский и его произведения. – С.-П., 1901. – 113 с.
30. Бурцева Э.М. Исследование бумаги под микроскопом в ультрафиолетовых лучах. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. VI научная конференция. – ГТГ, Магnum Арс. – М., 2002. – С. 279 – 186.

- 31.Васильев Ф.А. Переписка./ Автор и сост. А.А. Фёдоров- Давыдов. – М., 1937. – 243 с.
- 32.Васильев Ф.А. Каталог выставки. / Сост. Л.И. Иовлева, Н.Н. Новоуспенский, Л.А. Торстенсен, Г.С. Чурак, И.Н. Шувалова. – Л., 1975. – 183 с.
- 33.Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. – М., 2002. – 290 с.
- 34.Вибер Ж.Г. Живопись и её средства. – М., 1967. – 231 с.
- 35.Виннер А.В. Материалы масляной живописи.- М., 2000. – 647 с.
- 36.Виннер А.В. Живописная техника К. Коровина. // Художник. – 1968. № 9. – С. 35 – 40.
37. Виннер А.В. Техника живописи Ф.А. Васильева. // Художник. – 1962. №6. – 23 -26.
- 38.Виннер А.В. Как работать над пейзажем масляными красками. – М., 2000. – 132 с.
- 39.Виннер А.В. Лаки и их применение в живописи. – М., 1934. – 355 с.
- 40.Виппер Б.Р. Искусство без качества. //Среди коллекционеров. – 1923. Вып. 1-2.- С. 7 – 14.
- 41.Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М., 1970. – 591 с.
- 42.Виппер Б.Р. Пейзаж и натюрморт в голландской живописи 20-30-х годов XVII в. // Б.Р.Виппер. Становление реализма в голландской живописи XVII в.– М., 1957. – С. 225-274.
- 43.Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. – М., 1962. – 511 с.
- 44.Власова Р.И. Константин Коровин. – Л., 1969. – 194 с.
- 45.Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М., 1965. – 214 с.
- 46.Волков Н.Н. О композиции в произведениях передвижников. // Художники-передвижники./ Под ред. В.В. Ванслова и М.М. Раковой. – М., 1975. – С. 193 – 200.
- 47.Воронова О.П. Куинджи в Санкт – Петербурге. – Л., 1986. - 240 с.

48. Вязьменская Л.П. Фёдоров Е.В. Проблемы научно-технической экспертизы произведений живописи в лаборатории музея (из опыта работы научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа). // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. II научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 1998. – С. 43 – 50.
49. Гинзбург И. П.П. Чистяков и его педагогическая система. – Л.,-М. 1949. – 210 с.
50. Глаголь С. Грабарь И. Исаак Ильич Левитан. – М.: Издание Кнебель. – 119 с.
51. Гликман А.С. Никола Пуссен. – М., 1964. – 97 с.
52. Гомберг-Вержбинская Э.П. Искания в русской живописи 1890-1800-х годов. // Русская художественная культура конца XIX – начала XX в. (1895-1907). – М., 1969. – С. 63-128.
53. Гренберг Ю.И. Научно-технические исследования произведений искусства. // Сообщения ВЦНИЛКР. – М., 1968. – Вып. 21. – С. 3-26.
54. Гренберг Ю.И. Очерки истории развития технико-технологических исследований живописи. // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1971. – Вып. 26. С. 27-50.
55. Гренберг Ю.И. Очерки истории технико-технологических исследований живописи. От химического анализа до физико-химических исследований. // Сообщения ВЦНИЛКР. – М. 1971. – Вып. 27. – С. 43-95.
56. Гренберг Ю.И. Очерки истории технико-технологических исследований живописи. Физические методы исследования. // Сообщения ВЦНИЛКР/ – М. 1973. – Вып. 28. – С. 3-100.
57. Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. М., 1982. – 319 с.
58. Гусарова А.П. Константин Коровин. – М., 1990. – 240 с.
59. Гусарова А.П. Пути подделки произведений К.А. Коровина. Атрибуция картины с подписью «К.Коровин». // Экспертиза и атрибуция

- произведений изобразительного искусства. IV научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 2000. – С. 159-162.
60. Гусев В.Н., Рерберг Ф.И., Тютюнник В.В. Живописные краски. – М., 1936. – 182 с.
61. Даниэль С.М. Искусство видеть. – Л., 1990. – 219 с.
62. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. – Л., 1986. – 198 с.
63. Делакруа. Дневник. – М. 1961. – Т. I. – 451 с.
64. Делакруа. Дневник. – М. 1961. – Т. II. – 440 с.
65. Денвир Б. Импрессионизм. Художники и картины. – М., 1994. – 369 с.
66. Дёготь Е. Большой и малый мир в русском пейзаже романтической традиции. // Пространство картины. / Сост. Н.О. Тамручи. – М., 1989. – С. 104 – 138.
67. Дидро Д. Салоны. – М., 1989. – Т. I. – 268 с.
68. Дидро Д. Салоны. – М., 1989. – Т. II. – 299 с.
69. Дульский П.М. Иван Иванович Шишкин. – Казань. 1955. – 61 с.
70. Дюженко Ю.Ф. Фёдор Александрович Васильев. – Л., 1973. –
71. Жаданов Б.В., Горохова Г.Н., Кононович М.Г., Пирогова Л.А. Исследование состава микропроб грунтов картин некоторых русских художников XVIII – XIX в.в. с использованием методов ИК спектроскопии. Идентификация доломита в грунта. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. VI научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 2002. – С. 263 – 270.
72. Загянская Г.А. Пейзажи Александра Иванова. – М., – 1976. – 118 с.
73. Зайцев А.С. Наука о цвете и живописи. – М., 1986. – 159 с.
74. Зименко В.М. Архип Иванович Куинджи. – Л.-М., 1947. – 32 с.
75. Зименко В.М. А.И. Куинджи. // Русское искусство. Очерки жизни и творчестве художников второй половины XIX в. – М., 1971. – Книга вторая. – Т. II. – С. 211 – 224.
76. Золотов Ю.К. Пуссен. – М., 1988. – 254 с.
77. Евдокимов И.В. Левитан. – М., 1959. – 374 с.

- 78.Игнатова Н.С. Проблема разграничения почерка И.К. Айвазовского и его подражателей. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. III научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 1998. – С. 65 – 71.
- 79.Игнатова Н.С. Особенности техники живописи В.Д. Поленова. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. IV научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 2000. – С. 136 – 137.
- 80.Игнатова Н.Н. И. Шишкин и его современники. Проблемы экспертизы. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. V научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 2001. – С. 108 – 113.
- 81.Иогансон Б.В. Левитан. // Левитан. / Альбом. – М., 1970. – 13. с.
- 82.Калитина Н.Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII – XX в.в. – Л., 1990. – 225 с.
- 83.Калитина Н.Н. Французская пейзажная живопись. – Л., 1972. – 261 с.
- 84.Каменский А.А. В мечтах о радости земной. // А.А. Каменский. Вернисажи. – М., 1974. – С.47 – 83.
- 85.Кантор. А.М. Бесконечное и интимное в пейзажах Рубенса. // Советское искусствознание. 75. – М., 1976. – С.174 – 182.
- 86.Карлсен Г., Кочик О., Виктурина М. Особенности техники живописи Левитана. // Художник. - 1963. № 8. – С. 30-34.
- 87.Киплик Д.И. Техника живописи. – М.-Л., 1950. – 496 с.
- 88.Киреева В.В. Нетрадиционные техники в живописи русских художников конца XIX – XX в.в. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. V научная конференция. // ГТГ, Магнум Арс. – М., 2001. – С. 128 – 130.
- 89.Киселёв М.Ф. Коровин. – М.: Белый город. 2001. – 64 с.
- 90.Киселёва А.Р. Решение задач научно-практической экспертизы на примерах произведений русских и иностранных художников XVIII в. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. I научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. М. 1996. – С. 71 -77.

91. Кларк Кеннет. Пейзаж в искусстве. – Санкт – Петербург, 2004. – 304 с.
92. Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – М., 1963. – 443 с.
93. Коваленская Н.Н. История русского искусства первой половины XIX в. – М., 1951. – 197 с.
94. Коваленская Т.М. Русский реализм и проблема идеала. – М., 1983. – 304 с.
95. Коваленская Т.М. И.И. Левитан. // Искусство. – 1938. № 4. – С. 48 – 77.
96. Коган Д.З. Константин Коровин. – М., 1964. – 360 с.
97. Кожух Н.М. Фальсификация и технико-технологическая экспертиза: проблемы и некоторые примеры исследования русской пейзажной живописи из частных собраний. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. III научная конференция. – ГТГ, Магnum Арс. – М., 1998. – С. 114 – 116.
98. Комаровская Н.И. О Константине Коровине. – Л., 1961. – 126 с.
99. Коняхин Г.П. А.И. Куинджи. – М., 1966. – 103 с.
100. Коро. Художник и человек. / Сост. Е.М. Гайдукевич. – М., 1963. – 181 с.
101. Константин Коровин. / Автор - сост. В.С. Турчин. – М., 1991. – 16 с.
102. Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. / Сост. Н.М. Молева. – М., 1963. – 362 с.
103. Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. / Сост. Н.М. Молева. – М., 1963. – 362 с.
104. Константин Коровин вспоминает... / Сост. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. – М., 1990. – 607 с.
105. К.А. Коровин. / Автор-сост. М.Ф. Киселёв. – М., 1971. – 20 с.
106. Кочик О. Импрессионизм. // Западноевропейское искусство второй половины XIX в. / Под ред. Б.Р. Виппера и И.Е. Даниловой. – М., 1975. – С. 17 – 37.
107. Крамской об искусстве. – М., 1988. – 172 с.
108. Крымов Николай Петрович. Художник и педагог. Статьи и воспоминания. / Под ред. Н.Н. Моргуновой. – М., 1989. – С. 223.

109. Кривонденченков С.В. Неизвестный Суходольский. К проблемам атрибуции произведений отечественных пейзажистов середины XIX в. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. III научная конференция. – ГТГ, Магnum Арс. – М., 1998. – С. 76-80.
110. Круглов В.Ф. Коровин. – М., 1997. – С. 159.
111. Круглов В.Ф. Константин Коровин. Новые даты и гипотезы. // Страницы истории отечественного искусства. Вторая половина XIX – начала XX в.в. – С.-П., 1999. – С. 38-58.
112. Куинджи.//Автор - сост. Н.Н. Новоуспенский. – Л. - М., 1869.- С. 3-12.
113. Лапшин. В.П. Союз русских художников. – Л., 1974. - 416 с.
114. Левитан И.И. Письма, документы, воспоминания./Под ред. А.А. Фёдорова- Давыдова. – М., 1956. – 336 с.
115. Левитан И.И. Документы, материалы, воспоминания. / Под ред. А.А. Фёдорова –Давыдова. – М., 1966. 239 с.
116. Левитан. /Автор - сост. И.В. Раздобреева. – М., 1971. – 19 с.
117. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. – М., 1934. – 384 с.
118. Леонов А.И. В.Д. Поленов.//Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX в. – М., 1971. – С. 143 –
119. Лесли Ч.Л. Жизнь Джона Констебля.- М., 1964. – 333 с.
120. Ломизе И.Е., Усачёва С.В. От «натуры» к натуре. К проблеме воплощения пейзажного образа в русской живописи конца XVIII первой половины XIX в.// Мир музея. – 2001. Январь – февраль. – С.42 -44.
121. Лугина Л.Н., Цитович В.И. Грунты и пигменты живописи И.К. Айвазовского. Новые данные. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. VI научная конференция. – ГТГ, Магnum Арс. – М., 2002. – С. 271 – 278.
122. Лугина Л.Н. Изучение структуры и компонентов живописи И.К. Айвазовского. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. IV научная конференция. – ГТГ, Магnum

- Арс. – М., 2000. – С. 149 – 153.
123. Лужецкая А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX в. – М., 1965. – 288 с.
124. Лукьянов Б.В. Выявление подделок произведений живописи с помощью методов неразрушающего контроля. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. III научная конференция. – М., 1998. – С. 109 – 111.
125. Лясковская О.А. Пленер в русской живописи XIX в. – М., 1966. – 189 с.
126. Мазина А.А., Брянцева З.Е. Исследование волокнистого состава бумаги, основы художественных произведений. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. IV научная конференция. – ГТГ, Магnum Арс. – М., 2000. – С. 209-211.
127. Маковский С.К. Силуэты русских художников. – М., 1999. – 383 с.
128. Максимова Т.В. Анализ стратиграфической системы голландской живописи XVII в. как метод выявления копий и имитаций. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. II научная конференция. – ГТГ, Магnum Арс. – М., 1998. – С. 47 – 50.
129. Максимова Т.В. Голландские живописцы XVII века и их немецкие имитаторы в XVIII столетии. – М., 20002. – 255 с.
130. Максимова Т.В. Структурный анализ и система оптического построения живописи в произведениях западноевропейских мастеров XVII в. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. ГТГ, Магnum Арс. - М., 1996. – С. 55 – 61.
131. Максимова Т.В. Некоторые аспекты технологической экспертизы фламандской живописи XVII в. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. III научная конференция. – ГТГ, Магnum Арс. – М., 1998. – С. 34-39.
132. Максимова Т.В. Немецкие имитаторы голландской живописи. К вопросу о технике живописи. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. VI научная конференция. – ГТГ, Магnum

- Арс. – М., 2002. – С. 77 – 84.
133. Максимова Т.В. К вопросу о технике живописи голландских мастеров XVII в. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. IV научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 2000. – С. 55 – 61.
134. Мальцева Ф.С. Саврасов. – Л., 1980. – 65 с.
135. Мальцева Ф.С. Ф.А. Васильев. – Л., 1986. – 87 с.
136. Мальцева Ф.С. Фёдор Васильев.// Искусство. – 1948. № 5.- С. 55-67.
137. Мальцева Ф.С. Мастера русского реалистического пейзажа. – М., 1953. – Вып. I. – 176 с.
138. Мальцева Ф.С. Мастера русского реалистического пейзажа. – М., 1959. – Вып. II. – 300 с.
139. Манин В.С. Куинджи и его школа. – М., 1987. – 216 с.
140. Манин В.С. Куинджи. – М., 1976. – 206 с.
141. Манин В.С. Жанры изобразительного искусства в свете их сущности. // Советское искусствознание. – М., 1986. – Вып. 20. – С. 196 – 227.
142. Манин В.С. Иван Шишкин. – М., 1996. – 95 с.
143. Манин В.С. Иван Шишкин. – М., 2000. – 64 с.
144. Манин В.С. Русский пейзаж. – М., 2001. – 632 с.
145. Манин В.С. Шедевры русской живописи.- М., 2000. – 399 с.
146. Масалин Н. Творчество И.К. Айвазовского и романтическая категория возвышенного. // Вопросы искусствознания. – М., 1993. – Вып. 4. – С.83 – 93.
147. Мастера искусства об искусстве. – М.- Л., 1937.- Т. I. – 621 с.
148. Мастера искусства об искусстве. – М.-Л., 1936. – Т. II. – 490 с.
149. Мастера искусства об искусстве. – М.-Л., 1939. – Т. III. – 451 с.
150. Мастера искусства об искусстве. – М.- Л., 1937. - Т. IV – 469 с.
151. Маца И.А. Проблема цвета в искусстве. // Искусство. – 1933. № 1-2. – С. 8-42.
152. Машковцев Н.Г. Из истории русской художественной культуры. – М.,

1982. – 324 с.
153. Миколайчук Е.Л. Проблемы экспертизы бумаги- основы произведений искусства. //Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. IV научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М. 2000. – С. 206 – 208.
154. Михайлова К.В. Сильвестр Щедрин. – Л., 1972. – 68 с.
155. Михайлова К.В. Сильвестр Феодосиевич Щедрин.- Л., 1984.- 72 с.
156. Моклер К. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера./ Под ред. Ф.И. Рерберга. – М.: Издание Ю.И. Лепковского. -158 с.
157. Молева Н., Белютин Э. П.П. Чистяков. Теоретик и педагог. – М., 1959. - 228 с.
158. Мочалов Л.В. Обратная перспектива. Миф и версия реальности. //Советское искусствознание.75. – М., 1976. – С. 254-273.
159. Мурина Е. Метод Ван Гога.//Западноевропейское искусство второй половины XIX в. / Под ред. Б.Р. Виппера и И.Е. Даниловой. – М.,1975. – С. 92-117.
160. Муттер Р. История живописи в XIX в. – С.-П., 1900. – Т.II. – 461 с.
161. Муттер Р. История живописи в XIX в. – С.П., 1901. – Т.III. – 433 с.
162. Неведомский М.П. Куинджи. – М., 1937. – 104 с.
163. Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве. – М., 1975. – 255 с.
164. Ненарокова И.С. К. Коровин. – М., 1997. -56 с.
165. Никулин Н.Н. Я.Ф. Хаккерт. – С.-П., 1998. – 110 с.
166. Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. – Л., 1969. – 432 с.
167. Новоуспенский Н.Н. Васильев. – М., 1991. – 150 с.
168. Новоуспенский Н.Н. Саврасов. – Л.-М., 1967. –134 с.
169. Ньюберг Н.Д. Курс цветоведения. - М.- Л., 1932. – 191 с.
- 170.Оригинал и повторение. Экспертиза художественных произведений./Сб. научных трудов. – М.,1998. – 164 с.
171. Пастернак О.П. Результаты реставрации как метод исследования. К

- вопросу об эволюции подрамника и способах крепления холста. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. VI Научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 2002. – С. 286 – 294.
172. Пастон Э.В. В.Д. Поленов. – С.- П., 1993. – 108 с.
173. Пастон Э.В. Василий Поленов. – М., 2000. - 63 с.
174. Пастон Э.В. Василий Поленов. – М., 1996. – 96 с.
175. Переписка И.Н. Крамского с Ф.А. Васильевым. // Переписка И.Н. Крамского с художниками. – М., 1954. - Т. II. – С. 5 – 244, 523 – 561.
176. Переписка И.Н. Крамского. И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. – М., 1953. – 459 с
177. Перцева Т. Пространственные и цветовые построения в пейзажах Сезанна. 1870 – 1880-е годы. // Западноевропейское искусство второй половины XIX в./ Под ред. Б.Р. Виппера и И.Е. Даниловой. – М., 1975. – С. 148 – 165.
178. Петров В.А. Исаак Левитан. – М., 2000. – 64 с.
179. Петров В.А. Алексей Саврасов. – М., 2000. - 64 с.
180. Петрушевский Ф.Ф. Краски и живопись. Пособие для художников и техников. – Спб., 1891. – 336 с.
181. Петрушевский Ф.Ф. Краски и живопись. – Спб., 1901. - 324 с.
182. Петрушевский Ф.Ф. Свет и цвет сами по себе и по отношению к живописи. – Спб., 1883. – 103 с.
183. Петрушевский Ф.Ф. Извлечение из публичных лекций о материальных средствах акварельной и масляной живописи./ Рукопись. Библиотека Государственного Русского музея. – 1887. – 23 с.
184. Петрушевский Ф.Ф. О подражании природе живописью. //Московское общество любителей художеств. – М., 1900. – С. 36 – 41.
185. Пикулев И.И. Шишкин. – М., 1953. – 273 с.
186. Пилипенко В.Н. Айвазовский. – Л., 1991. - 186 с.
187. Поспелов Г.Г. Русское искусство XIX в. Вопросы понимания времени. Очерки. – М., 1997.- 287 с.

188. Приселков С.В. Рисунки Ф.А. Васильева. // Труды Всероссийской Академии художеств. – Л.-М., 1947. – Вып. 1. – С. 185 – 198.
189. Пророкова С.А. Левитан. – М., 1960. – 237 с.
190. Ракова М.М. Пейзаж. // Пути развития русского искусства конца XIX - начала XX в. – М., 1972. – С. 40 -57, 169-184.
191. Ракова М.М. Шишкин. – М., 1996. – 42 с.
192. Ревалд Д. История импрессионизм. – М., 1959. – 356 с.
193. Ревалд Д. Постимпрессионизм. – Л.М., 1962. - 434 с.
194. Рене П. Палитра Делакруа. – М.- Л., 1932. – 44 с.
195. Рейтесверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой.- М., 1974. – 298 с.
196. Репин И.Е. Далёкое - близкое. – М., 1961. – 487 с.
197. Репин И.И. Письма к художникам и художественным деятелям./ Сост. Н.Г. Галкина, М.И. Григорьева. – М., 1952. – 408 с.
198. Рерберг Ф.И. Художник о красках. – М.-Л., 1932. – 194 с.
199. Рихтер Л. Основы учения о цветах. – М.-Л., 1927. – 136 с.
200. Рогинская Ф. И.И. Шишкин. // Искусство – 1948.№ 2. – С. 64 – 74.
201. Рыбников А.Н. Техника масляной живописи. – М., 1933. – С. 74.
202. Савинов А.Н. И.И. Шишкин. //Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX в. – М., 1962. – Т.1. С.641 – 668.
203. Савинов А.Н. И.И. Шишкин./Альбом. – М., 1971 – 12 с.
204. Саврасов А. Из собрания Государственной Третьяковской галереи./Автор – сост. В.А. Петров. – М., 1983. – 47 с.
- 205.Сарабьянов Д.В.Русская живопись XIX в. среди европейских школ. –М., 1980. – 262 с.
206. Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX в.- М., 286 с.
- 207.Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Воспоминания./ Под ред А.И. Леонова. – М.-Л., 1950. – 518 с.

- 208.Сезанн Поль. Переписка. Воспоминания современников. – М., 1972. – 368 с.
- 209.Сланский Б.В. Техника живописи, живописные материалы.- М., 1962. – 378 с.
- 210.Смирнов Г.В. М.Н. Воробьёв. // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников первой половины XIX в./ Под ред. А.И. Леонова. – М., 1954. – С. 319 – 336.
211. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX в. – М., 1984. – 294 с.
212. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910 – х годов. – М.,1988. – 285 с.
- 213.Сунягин Г.Ф. Визуальный опыт и пространственные построения в живописи. // Советское искусствознание. М., 1986. – Вып. 2. – С. 228 – 254.
- 214.Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи.// Вопросы искусствознания. – М., 1993.- Вып. 2-3. – С. 245 – 264.
- 215.Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи.// Вопросы искусствознания.– М., 1993. – Вып.4 – С. 334 – 366.
- 216.Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи. //Вопросы искусствознания. – М., 1994. – Вып.1.- С. 311 – 359.
- 217.Тартаковская Е. Очерк голландской живописи XVII в.–Л.,1935.–95 с.
- 218.Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи./ Под ред. Ю.И. Гренберга. – М., 1987. – 392 с.
- 219.Тютюнник В.В. Материалы и техника живописи. – М., 1962. – 195 с.
- 220.Усачёва С.В. Пейзажи Ф.Я. Алексеева. (Особенности живописной манеры и классическая пейзажная традиция). // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. VI научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 2002. – С. 90 – 93.
- 221.Усачёва С.В. Источник, стекающий с гор. Пейзажные образцы в Петербургской Академии художеств во второй половине XVIII в. //

- Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. V научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – С. 87 – 90.
222. Усачёва С.В. Пейзажи Фёдора Матвеева. // Мир музея.- 1999. Январь-март. – С. 12-16.
223. Усачёва С.В. Сильвестр Щедрин. – М., 2001. – 48 с.
224. Фейнберг Л.Е. Лессировка и техника классической живописи. – М.-Л., 1937. - 64 с.
225. Фехнер Г.Ю. Голландская пейзажная живопись XVII в. в Эрмитаже. – Л., 1965. - 183 с.
226. Фёдор Александрович Васильев. Каталог. – Л., 1975. – 25 с.
227. Фёдоров – Давыдов А.А. Васильев. // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX в./Под ред. А.И. Леонова. – М., 1962.- Книга вторая. Т.1. – С. 664 – 669.
228. Фёдоров – Давыдов А.А. Картина И. Левитана «Озеро». // Художник. – 1965. № 6.- С. 23 – 26.
229. Фёдоров – Давыдов А.А. Левитан. – М., 1976. - 370 с.
230. Фёдоров-Давдов А.А. Левитан. // Искусство 1962. №8 – С 49 -55.
231. Фёдоров – Давыдов А.А. Основоположник городского русского пейзажа. //Искусство. – 1948. № 2. – С. 75 – 85.
232. Фёдоров – Давыдов А.А. Проблема пейзажа в творчестве И.И. Левитана. // Искусство. – 1938. № 4. – С 81– 103.
233. Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX в.– М., 1953. – 363 с.
234. Фёдоров – Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX в – начала XX в.- М., 1974. – 207 с.
235. Фёдоров – Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII - начала XX в. – М., 1986. – 303 с.
236. Фёдоров – Давыдов А.А. Саврасов.//Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX в./ Под ред. А.И.Леонова – М., 1962.- Книга вторая. Т.1. - С. 595 – 601.

237. Фёдоров – Давыдов А.А. Сильвестр Щедрин. // Искусство. – 1941. № 1. – С. 39 – 45.
238. Фёдоров – Давыдов А.А. Щедрин. // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников первой половины XIX в. / Под ред. А.И. Леонова. – М., 1954. – Т. I. – С. 299-317.
239. Филиппов В.А. К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема. // Советское искусствознание. 81. – М., 1982. – Вып. 2. – С. 175 – 200.
240. Филиппов В.А. Русские художники 1870-х годов и импрессионизм. // Вопросы истории СССР. – М., 1972. – С. 515 – 534.
241. Хогарт У. Анализ красоты. – Л., 1987. – 240 с.
242. Цитович В.И., Тимченко Т.Р. Особенности живописного почерка И.К. Айвазовского. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. IV научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 2002. – С. 120 – 128.
243. Цитович В.И., Тимченко Т.Р. Исследование живописи И.К. Айвазовского в инфракрасной области спектра. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. V научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 2001. – С. 258 – 263.
244. Чегодаев А.А. Констебль. - М., 1968. – 299 с.
245. Ченнини Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. – М., 1933. – 131 с.
246. Чурак Г.С. Иван Айвазовский. – М., 2001. 64 с.
247. Чурак Г.С. Исследование музейной коллекции. Проблемы, вопросы, загадки. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. VII научная конференция. – ГТГ, Магнум Арс. – М., 2003. – С. 59-62.
248. Чурак Г.С., Гладкова Л.И. Исследование картины И.И. Шишкина «Стадо под деревьями». // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. II научная конференция. / ГТГ, Магнум Арс.

– М., 1998.- С. 99 – 101.

249. Чурак Г.С. Фёдор Васильев. – М., 2000. -64 с.
250. Шишкин И.И. Переписка, дневники. Современники о художнике.
/Автор - сост. И.Н. Шувалова. – Л., 1984. – 478 с.
251. Шишкин И.И. / Автор - сост. С.С. Степанова. - М., 1996.- 7 с.
252. Шишкин И.И. / Автор - сост. А.Н. Степанов. –М., 1963. – 9 с.
253. Шишкин И.И. /Автор – сост. И.Н. Шувалова. – Л., 1971. – 56 с.
254. Щедрин Сильвестр./ Автор – сост. Е. Плотникова. – М., 1965. – 10 с
- 255.Эткинд М.Г. Александр Бенуа. – Л.-М., 1965. - 216 с.
256. Эткинд М.Г. Бенуа и русская художественная культура конца XIX -
начала XX в. – Л., 1989. - 479 с.
257. Эфрос А.М. Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. М.- Л.,1932 – 407 с.
258. Юрова Т. Шишкин. – М., 1961. - 42 с.
259. Яворская Н.В. Пейзаж барбизонской школы. – М., 1962. – 341 с.
260. Яворская Н.В. Романтизм и реализм во Франции в XIX в. М., 1938. –
205 с.
261. Яворская Н.В. Сильвестр Щедрин.- М., 1931. – 50 с.
262. Яковлев Б. Цвет в живописи. // Искусство. -1961.№ 3. – С. 28 – 37.
- 263.Ярош В.Н. Физико-химические исследования материалов произведений
живописи.// Реставрация памятников истории и культуры. Экспресс-
информация. – М., 1988. – Вып 5 – С.1-6.
264. Ярош В.Н., Бузкова Л.Г., Захарова Н.Ю. Исследование грунтов картин
художника К.А. Коровина. // Реставрация памятников истории и
культуры. Экспресс-информация. – М., 1988. – Вып 5. – С. 15 -18.
265. Duret Th. Die Impressionisten. –Berlin. – 1909. – 220 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТАБЛИЦА 1:
произведения живописи на тканой основе

Автор и произведение	Формат, размер	Вид волокна, тип переплетения, зернистость	Плотность нитей по основе и утку	Направление нитей относительно формата картины, их качество
1	2	3	4	5
Ф.М. Матвеев "Водопады в Тиволи близ Рима"	Горизонтальный 99 x 133,2	Холст простого полотняного переплетения, мелкозернистый авторские кромки присутствуют со всех сторон	14 x 15	основа горизонтальная, уток вертикальный, утолщения на нитях утка
С.Ф. Шедрин "Вид в окрестностях Неаполя"	Горизонтальный 38 x 50,5	Джут с добавлением хлопка, простого полотняного переплетения, мелкозернистый	15 x 17	основа горизонтальная, уток вертикальный, на нитях основы расплющенные узелки и утолщения
М.Н. Воробьев "Восход солнца над Невой"	Горизонтальный 40,6 x 65, 5	Лён 100 % простого полотняного переплетения, , крутка нитей правая, мелкозернистый	17 x 17	Основа горизонтальная, уток вертикальный
И.К. Айвазовский "Корабли на бушующем море"	Горизонтальный 61 x 78	Лён 100% простого полотняного переплетения, крутка нитей правая, мелкозернистый	26 x 28	Основа вертикальная, уток горизонтальный, небольшие узелки и утолщения на нитях основы
Ф А. Васильев "Рассвет"	Горизонтальный 88,7 x 132,7	Лён 100 % диагонального переплетения, крутка нитей правая, среднезернистый		Небольшие утолщения нитей утка
И.И. Шишкин "Пикник в сосновом лесу"	Горизонтальный 84,5 x 139	Лён 100% простого полотняного переплетения,	12 x 12 13 x 13	Основа горизонтальная, уток вертикальный,

1	2	3	4	5
		крутка нитей правая		на нитях утка многочисленны е утолщения и узлы
И.И. Шишкин "Верхушки сосен"	Горизонтальный 40,7 x 53,2	Холст простого полотняного переплетения, мелкозернистый	17 x 17 17 x 18	Основа горизонтальны, уток вертикальны, на нитях основы незначительные узелки и утолщения
И.И. Шишкин "Пастбище"	Горизонтальный 16,1 x 60,3	Холст простого полотняного переплетения, мелкозернистый	30 x 30	Основа горизонтальная, уток вертикальный, редкие утолщения и узелки по нитям основы и утка
И.И. Шишкин. "Речка. Сиверская"	Горизонтальный 19,5 x 55, 5	Холст простого полотняного переплетения, среднезерни- стый	13 x 13	Основа горизонтальная, уток вертикальный, нити основы имеют многочисленны е узелки и утолщения больше, чем нити утка
И.И. Левитан "Туман над водой"	Горизонтальный 40, 2 x 62, 6	Лён 100 % простого полотняного переплетения – рогожкой (две нити основы на две нити утка)	11 x 11	Основа горизонтальная, уток вертикальный, незначительные утолщения нитей утка
К. А. Коровин "Дворик"	Горизонтальный 49, 6 x 72	Холст простого полотняного переплетения, среднезерни- стый	13 x 15	Основа горизонтальная, уток вертикальный, незначительные утолщения на нитях утка
К.А. Коровин "Париж. Сена"	Горизонтальный 66 x 87, 7	Холст простого полотняного переплетения, мелкозернистый	18 x 18	Основа горизонтальная, уток вертикальный, незначительные утолщения на

1	2	3	4	5
				нитьях утка
К.А. Коровин "Парижский бульвар"	Горизонтальный 54 x 65	Холст простого полотняного переплетения, мелкозернистый	18 x 18	Основа горизонтальная, уток вертикальный, утолщения и узелки на нитях утка
К.А. Коровин "Пристань в Гурзуфе"	Вертикальный 88 x 66,5	Холст простого полотняного переплетения, мелкозернистый	18 x 17	Основа вертикальная, уток горизонтальный , утолщения и узелки на нитях утка

ТАБЛИЦА 2:
произведения на тканой основе (продолжение)

Автор и произведение	Грунт, цвет и состав	Рентгенографическая плотность грунта	Имприматура	Подмалёвок
Ф.М. Матвеев "Водопады в Тиволи близ Рима"	Светло-серый, почти белый	Высокая		цветной
С.Ф. Щедрин "Вид в окрестностях Неаполя"	Белый масляный, свинцовые белила	Средняя		цветной
М.Н. Воробьёв "Восход солнца над Невою"	Двухслойный, нижний слой коричневый, верхний белый	Средняя	Светло-серая	цветной
И.К. Айвазовский "Корабли на бушующем море"	Фабричный белый, масляный, свинцовые белила	Значительная		серо-голубой (?), возможно нанесён тонким слоем
Ф.А. Васильев "Рассвет"	Белый, свинцовые белила, глинистые минералы, связующее - масло	Средняя	Сероватая, тонкий слой лака с частицами чёрного пигмента	цветной
И.И. Шишкин "Пикник в сосновом лесу"	Белый, масляный с небольшим количеством свинцовых белил	Слабая		цветной
И.И. Шишкин "Верхушки сосен"	Белый (эмульсионный ?)	Средняя		Цветной
И.И. Шишкин "Пастбище"	Белый, свинцовые белила	Средняя		
И.И. Шишкин. "Речка. Сиверская"	Белый	Средняя		Цветной, жидкий
И.И. Левитан "Туман над водой"	Двухслойный, красно-коричневый нижний слой, белый верхний,	Средняя		Цветной (использован нижний первоначальный слой)

1	2	3	4	5
	<p>Нижний: красный железосодержащий пигмент, чёрный органический пигмент, примесь глинозёма, связующее животный клей. Верхний – мел, свинцовые белила, чёрный органический пигмент.</p>			
К.А. Коровин "Дворик"	Белый тонкий масляный (?)	Средняя		Цветной
К.А. Коровин "Париж. Сена"	Проклейка с редко насыпанными комочками белил	Средняя		Цветной
К.А. Коровин "Парижский бульвар"	Белый масляный, свинцовые белила	Средняя		Цветной
К.А. Коровин "Пристань в Гурзуфе"	Сероватый, рыхлый, с комочками белил на клеевой основе	Средняя		Цветной

ТАБЛИЦА 3:
произведения на тканой основе (продолжение)

Автор и произведение	Рисунок	Красочные слои, цвет и состав	Рентгено-графическая плотность	Технологические разрушения
Ф.М. Матвеев "Водопады в Тиволи близ Рима"		Голубой: частицы синего пигмента (берлинская лазурь ?); Светло-желтоватый: незначительное количество синих пигментов; полукроющие слои на зелёном участке слева: частицы красного и чёрного пигментов; на зелёном участке справа в зелёном лессировочном слое: вкрапления тёмно-зелёных и жёлтых пигментов; на земле: в розовом слое – вкрапления красного пигмента, в светло-розовом – вкрапления красных и чёрных пигментов	Сильная	Грунтовый жёсткий кракелюр; на участках земли и растительности –плывущий кракелюр, сгребленность лака
С.Ф. Щедрин "Вид в окрестностях Неаполя"		Коричневые, зелёные, голубые; белила, лак	Средняя	Плывущий кракелюр в светлых участках
М.Н. Воробьёв "Восход солнца над Невою"		Жёлто-коричневые, голубые, розоватые,		Сседание красочного слоя – масляная болезнь

1	2	3	4	5
		сиреневатые		
И.К. Айвазовский "Корабли на бушующем море"		Синие, зелёные, сероватые; кобальт, ультрамарин, кобальт зелёный или изумрудная зелень(?), белила	Средняя	Жёсткий грунтовый кракелюр
Ф.А. Васильев "Рассвет"		В зелёном слое – изумрудная зелень, мел, глинистые минералы, масло	Разная: в светлых участках большая, в тёмных – средняя и слабая	Слабый грунтовый кракелюр, в красочных слоях кракелюр в виде сломов по вертикали
И.И. Шишкин "Пикник в сосновом лесу"	Нанесена карандашом сетка из клеток 10, 5 x 18 Набросок по подмалёвку кистью тёмно- коричневой краской	Светлой и тёмно- коричневой зелёной тональности. Земляные краски: охра, зелёная земля (?)	Слабая, кроме световых участков	
И.И. Шишкин "Верхушки сосен"	Рисунок нанесён тонкой кистью чёрной жидкой краской	Голубые, коричневые; зелёные (от светлой до тёмной); свинцовые белила, ультрамарин, охра, зелёная земля, изумрудная зелёная (?)	Средняя	
И.И. Шишкин "Пастбище"		Серые, коричневые, зелёные; свинцовые белила в смеси с чёрной (ламповая копоть или слоновая кость, немного ?), охра, зелёная земля, хром.	Средняя	

1	2	3	4	5
И.И. Шишкин "Речка. Сиверская"		Голубые, зелёные, коричневые; ультрамарин, свинцовые белила, охры, изумрудная зелёная, хром ?	Средняя, кроме участков в свету	
И.И. Левитан "Туман над водой"		Желтоватый: мел свинцовые белила, хромосодер- жащий жёлтый пигмент; голубовато- зеленоватый – смесь цинковых и свинцовых белил, голубовато- зелёный медьсодержа- щий пигмент, включения красного железосодержа щего пигмента; серый слой: цинковые и свинцовые белила, чёрный органический пигмент; зелёный: цинковые и свинцовые белила, зелёный железосодержа щий пигмент, чёрный органический пигмент; красны: охра красная	Средняя	
К.А. Коровин "Дворик"		Коричневый, коричнево- жёлтый, зелёный, голубой, серый.	Средняя и значительная в светах	На тыльной стороне холста – тёмные пятна прохождения связующего из красочного слоя

1	2	3	4	5
К.А. Коровин "Париж. Сена"		Голубой, голубовато- зелёный, зелёный, серовато- коричневатый	Средняя и значительная в светах	На тыльной стороне холста пятна от прохождения связующего красочного слоя
К.А. Коровин "Парижский бульвар"		Сине- зелёный, жёлтый, коричнево- розоватый	Средняя	
К.А. Коровин "Пристань в Гурзуфе"		Охристо- розоватый, синий, сиренево- розовый	Средняя и значительная в светах	На тыльной стороне холста образовалось множество махровых узелков

ТАБЛИЦА 4:
произведения живописи на бумажной основе

Автор и произведение	Формат и размер	Вид основы, состав	Грунт, цвет и состав	Рентгенографическая плотность грунта
1	2	3	4	5
А.И. Куинджи "Берег моря со скалой"	Горизонтальный 39 x 56	Белая бумага, 100% волокна льна, волокно хорошо размолото	Белый, свинцовые белила	Средняя
А.И. Куинджи "Крым. Горы"	Горизонтальный 11 x 17,4	Белая бумага	Проклейка животным клеем	Средняя
А.И. Куинджи "Крым. Берег моря"	Горизонтальный 10,7 x 17,2	Белая бумага	Проклейка животным клеем	Средняя
А.И. Куинджи "Берег моря. Прибой"	Горизонтальный 10,5 x 16,5	Белая бумага	Проклейка животным клеем	Средняя
А.И. Куинджи "Берег моря камни"	Горизонтальный 11 x 17,3	Белая бумага	Два слоя краски: нижний зелёный, верхний – плотный красно-коричневый слой (имприматура)	Слабая
А.И. Куинджи "Зимний пейзаж"	Горизонтальный 11 x 17,3	Белая бумага	Проклейка крахмалом, два слоя : зелёный, второй – красно-коричневый масляный слой (имприматура)	Средняя
И.И. Левитан "Поля"	Горизонтальный 58 x 89	Картон слоёный, склеен из двух картонов толщиной 9 см, желтовато-коричневый. Древесная масса и целлюлоза из хвойных пород древесины, волокна мелко рублены и хорошо размолоты		Средняя

И.И. Левитан "Осень"	Горизонтальный 10,9 x 16,30	Бумага серовато-белой	Проклейка желатином	Средняя
		тональности, древесная масса и целлюлоза из хвойных пород древесины (ель), волокна льна, волокна хорошо размолоты и коротко рублены		
И.И. Левитан "Опушка леса. Осенью"	Горизонтальный 11,7 x 16,8	Бумага белая, древесная масса и целлюлоза, волокна льна	Проклейка желатином (светлая серовато- коричневая тональность)	Средняя
И.И. Левитан "Озеро. Ветреный день"	Горизонтальный 11,6 x 17,5	Бумага белая, древесная масса, целлюлоза из хвойных пород древесины	Проклейка желатином (светлая серовато- коричневая тональность)	Средняя

ТАБЛИЦА 5:

произведения живописи на бумажной основе (продолжение)

Автор и произведение	Подмалёвок	Рисунок	Красочные слои
1	2	3	4
А.И. Куинджи "Берег моря со скалой"	Цветной		Светло-голубой, голубой, розовато-охристый
А.И. Куинджи "Крым. Горы"			Зелёный, голубой
А.И. Куинджи "Крым. Берег моря"			Сиреневато – серый, зелёный, коричнево-зелёный, жёлтый
А.И. Куинджи "Берег моря. Прибой"			Голубой, зелёно-голубой, коричневый, белый (свинцовые белила)
А.И. Куинджи "Берег моря. Камни"			Белый, голубой, синий, серо-зеленоватый
А.И. Куинджи "Зимний пейзаж"			Желтовато-розовый, желтовато-голубой, серо-сиреневый, белый (свинцовые белила)
И.И. Левитан "Поля"	Цветной		Серовато-зелёный, желтоватый, лилово-коричневатый
И.И. Левитан "Осень"		Рисунок пером тушью	Сероватый, желтоватый, коричневатый, зелёный (свинцовые белила, изумрудная зелень, чёрный органический пигмент)
И.И. Левитан "Опушка леса. Осенью"		Рисунок пером тушью	Зелёный, жёлтый, серый
И.И. Левитан "Озеро. Ветреный день"			Голубой, жёлтый, розово-коричневый

КАТАЛОГ

анализируемых в диссертации произведений пейзажной живописи
из собрания Кировского областного художественного музея
им. В.М. и А.М. Васнецовых

АЙВАЗОВСКИЙ, Иван Константинович. 1817 – 1900

КОРАБЛИ НА БУШУЮЩЕМ МОРЕ. 1866.

Холст, масло. 61 x 78

Справа внизу: Айвазовский 1866

На обороте: Айвазовский 1866

Была в собрании Румянцевского музея в Москве.

Поступила в 1927 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 3

ВАСИЛЬЕВ, Фёдор Александрович. 1850- 1873.

РАССВЕТ. 1873.

Холст, масло. 88, 7 x 132, 7

Была в собрании Московского публичного и Румянцевского музея
(собрание К.Т. Солдатенкова).

Пост. в 1920 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 40

ВОРОБЬЁВ, Максим Никифорович. 1787 – 1855.

ВОСХОД СОЛНЦА НАД НЕВОЮ. 1830.

Слева внизу: *М. Воробьевъ 1830 г.*

Холст, масло. 40,5 x 65,5

Пост. из Государственного музейного фонда. Инв. 60

КОРОВИН, Константин Алексеевич. 1861 – 1939.

ПАРИЖ. СЕНА. 1902.

Холст, масло. 66 x 87,7.

Слева внизу: *Const. Korovine 1902 г. Paris*

До 1920 г.- в собрании И.И. Лазаревского в Петрограде.

Пост. в 1920 г. через Московский отдел по делам музеев и охраны
памятников искусства и старины. Инв. 132

ДВОРИК. 1905.

Холст, масло. 49, 6 x 72.

Справа внизу: *Коровинъ 1905 г.*

Пост. в 1927 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 136

ПРИСТАНЬ В ГУРЗУФЕ. 1916.

Холст, масло. 87 х 66,5.

Справа внизу: *Конст. Коровинъ 1916 г. Гурзуфъ*

Была в собрании И.С. Исаджанова в Москве.

Пост. в 1924 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 135

ПАРИЖСКИЙ БУЛЬВАР. 1900-е гг.

Холст, масло. 54 х 65

Справа внизу: *Korovine Paris*

Пост. в 1927 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 131

КУИНДЖИ, Архип Иванович. 1842 – 1910.

КРЫМ. ГОРЫ. Этюд. 1887

Бумага, масло. 11 х 17,4.

На обороте наклейка с № 442 и подписью первого председателя
Общества им. А.И. Куинджи К.Я. Крыжицкого.

Дар Общества им. А.И. Куинджи в 1913 г. Инв. 152

КРЫМ. БЕРЕГ МОРЯ. Этюд. 1887.

Бумага, масло. 10,7 х 17,2

На обороте наклейка. с напечатанным текстом: *общество им. Куинджи
удостоверяет подлинность картины А.И. Куинджи за № 211 члены общ.
А. Рылов. Фёдор Бухгольц.*

Пост. в 1937 г. из Государственного Русского музея. Инв. 151

БЕРЕГ МОРЯ. ПРИБОЙ. Этюд. 1887.

Бумага, масло. 10,5 х 16,5

На обороте часть наклейки с напечатанным текстом: *общество им.
Куинджи удостоверяет подлинность к...*

Пост. в 1937 г. из Государственного Русского музея. Инв. 149

БЕРЕГ МОРЯ. КАМНИ. Этюд. 1885 – 1889.

Бумага, масло. 11 х 17,3.

На обороте наклейка. с напечатанным текстом: *общество им. Куинджи
удостоверяет подлинность картины А.И. Куинджи за № 335. Берег
моря. Члены общ. А. Рылов. Фёдор Бухгольц.*

Пост. в 1937 г. из Государственного Русского музея. Инв. 150

ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ. Этюд. 1890 – 1895.

Бумага, масло. 11 х 17,3.

На обороте наклейки с № 401 и двумя подписями.

Дар Общества им. А.И. Куинджи в 1913. Инв. 153

БЕРЕГ МОРЯ СО СКАЛОЙ. Этюд. 1889-1908. ;

Бумага, масло. 39 х 56.

Дар общества им. А.И. Куинджи в 1913 г. Инв. 148

ЛЕВИТАН, Исаак Ильич. 1860 – 1900.

ПОЛЯ. 1899.

Картон, масло. 58 х 89.

Справа внизу: *И. Левитанъ*

Была в собрании Музея новой западной живописи в Москве (бывшее собрание И.А. Морозова).

Пост. в 1927 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 166

ТУМАН НАД ВОДОЙ. 1890-е гг.

Холст, масло. 40,2 х 62,6.

Была в собр. С.С. Рябова в Москве.

Пост. в 1923 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 165

ОСЕНЬ. Этюд. 1890-е гг.

Бумага, масло. 10,9 х 16,3.

Справа внизу: *И. Левитанъ*

Пост. в 1919 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 164

ОСЕНЬ. ОПУШКА ЛЕСА. Этюд. 1890-е гг.

Бумага, масло. 11,7 х 16,8.

Справа внизу: *И. Левитанъ*

Пост. в 1919 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 163

ОЗЕРО. ВЕТРЕННЫЙ ДЕНЬ. 1898 – 1899.

Этюд к картине 1990 г. того же названия, находящейся в Государственном Русском музее.

Бумага, масло. 11,6 х 17,5

Был в собрании Музея новой западной живописи. (Бывшее собрание И.А. Морозова).

Пост. в 1927 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 167

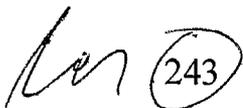
МАТВЕЕВ, Фёдор Михайлович. 1768 – 1826.

ВОДОПАДЫ В ТИВОЛИ БЛИЗ РИМА. 1804.

Холст, масло. 99 х 133,2

Слева внизу: *I MATWEEff Rome. 1804*

Пост. в 1927 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 184



ШИШКИН. Иван Иванович. 1832 – 1898.

ПИКНИК В СОСНОВОМ ЛЕСУ. 1880.

Холст, масло. 84,5 x 139.

На обороте чернилами: *Картину признаю подлинной работой И.И. Шишкина. Виктор Васнецов 1899 г., 29 мая.*

Дар Н.Н. Хохрякова в 1911 г. Инв. 369

ВЕРХУШКИ СОСЕН. Этюд. 1890 – е гг.

Холст, масло. 40,7 x 53,2

Справа внизу: *И.Шишкинъ*

На обороте штамп: *Этюдъ И.И. Шишкина.*

Был в собрании М.К. Морозовой в Москве.

Пост. в 1923 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 373

РЕЧКА. СИВЕРСКАЯ. Этюд.

Холст, масло. 19,5 x 55,5

Справа внизу: *И.Ш.*

На обороте штамп: *Этюдъ И.И. Шишкина*

Пост. в 1920 г. Из Московского отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. Инв. 368

ПАСТБИЩЕ. Этюд.

Холст, масло. 16,1 x 60,3

На обороте штамп: *Этюд И.И. Шишкина.*

Пост. в 1920 г. из Московского отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. Инв. 370

ЩЕДРИН, Сильвестр Феодосиевич. 1791 – 1830.

Вид в окрестностях Неаполя. 1824 – 1825.

Холст, масло. 38 x 50,5

Пост. в 1921 г. из Государственного музейного фонда. Инв. 375