

ДАЕН Мирра Евсеевна

*К вопросу об особенностях творчества
Н.И. Катина и новые факты
его биографии**

Современник В.А. Тропинина — Николай Иванович Катин (1777—1865?) долго оставался на обочине большого искусства и был почти забыт. Первая публикация о нем появилась в 2003 году в сборнике «Экспертиза и атрибуция» 7 выпуск материалов научной конференции 2001 года ГТГ и объединение «Магнум АРС».¹ В результате архивных изысканий, проведенных автором настоящей публикации, выяснилось, что Н.И. Катин происходил из рода потомственных иконописцев Спасо-Прилуцкого монастыря под Вологдой. В 1799 году поступил в Императорскую Академию Художеств. Учился на средства именитого Вологодского купца Степана Ивановича Митрополова. В том же году поступил учиться в Академию художеств и Василий Андреевич Тропинин, крепостной человек графа Моркова. Нами высказана гипотеза, которая в значительной степени подтверждена архивными изысканиями, о том, что обоих художников еще в годы учебы в Академии художеств объединяли тесные дружеские отношения. А впоследствии они породнились. В 1807 году сестра Николая Ивановича Катина — Анна вышла замуж за Василия Андреевича Тропинина и уехала из Вологды в Кукавку. Николай Катин оставался в Академии вплоть до 1806 года, успешно ее окончил, получил аттестат классного художника 1 степени по живописи исторической со шпагой. Женитьба Тропинина на сестре Катина Анне еще больше сблизил их между собой. Неслучайно на рисунках Тропинина 20—30-х годов, хранящихся в ГТГ, встречается изображение мужчины, довольно плотного телосложения с кудрявыми волосами, очень похожего на атрибутированный нами в Вологодском музее-заповеднике Автопортрет Н.И. Катина начала XIX века, когда он был вольноприходящим учеником Академии художеств.²

В дальнейшем судьба Катина целиком оказалась связанной с Вологдой, где он в течение 26 лет с 1807 по 1833 годы работал в

* Публикуется при поддержке гранта РГНФ. Проект 03-04-00034-А.

гимназии в должности губернского учителя рисовального искусства. Катин в Вологде имел деревянный дом в приходе церкви «Лео-
нтия на Иеремеевом ручью». У него были: жена Настасья Михай-
ловна, сын Александр (1815. 1 июня — 1874), продолживший его
профессиональную стезю и ставший впоследствии художником и
архитектором,³ три дочери: Екатерина — род. 1 ноября 1810, Хи-
ония — род. 6 января 1818, Анисия род. в 1821, которые, очевидно,
Тропинину были хорошо известны.⁴ Нетрудно предположить, что
некоторые из детей Катина могли позировать не только самому
Катину, но и Тропинину при создании картин. Вполне можно при-
знать, что прообразом знаменитой «Кружевницы» 1823 года, (за
эту картину Тропинин был удостоен звание академика), могла быть
старшая дочь Катина Екатерина Николаевна. Тема эта, однако,
требует более пристального исследования. В настоящее время мы
ставим задачу проанализировать то небольшое из наследия Николая
Катина, что открывается в процессе реставрации за последние годы
в Вологодском музее-заповеднике и в Вологодской Областной кар-
тинной галерее.

Сейчас стали известны, благодаря вышеупомянутой публикации
«И.И. Катин — забытый художник окружения В.А.Тропинина» —
пять его произведений: Этюд с изображением натурщика — Тверс-
кая Областная картинная галерея, два портрета Вологодского епис-
копа Евлампия Пятницкого 1848 года, а также атрибутированные
нами портреты великого князя Александра Павловича и Автопорт-
рет художника — ВГМЗ.⁵ К ним прибавились еще два: отреставри-
рованный в Вологодской Областной картинной галерее — портрет
императора Николая I 1840 года, который имеет авторскую подпись
и дату — реставратор Т.Н. Едемская,⁶ и неподписной, но близкий
Катину по манере письма портрет Протоиерея с орденом св. Анны
2 степени — реставратор О.М. Ревин 1990 года.⁷

Разумеется, этих произведений недостаточно, чтобы выстроить
логику творческого пути художника, который прожил довольно дол-
гую жизнь.

Однако на их примере можно проследить хотя бы некоторые
стилевые и технические особенности творческой манеры художни-
ка, близкого к окружению Тропинина.⁸

Так, например, для двух его ранних работ — великого князя Алек-
сандра Павловича и Автопортрета характерны тонкая, мягкая пла-
стическая лепка формы, романтическая приподнятость образа.
(Рис. 1—2). Контурные линии фигур на них слабо нюансированы,
они как бы вплавлены в окружающее пространство, составляя с ним

живописную единую среду. Форма строится на взаимодействии серого холодноватого оттенка подмалевка, сквозь который просвечивает теплый охристый грунт и насыщенных светом лессировочных слоев, плотных в свету и более мягких полувоздушных в тени. На стыке света и тени художник применяет приемы ретуши, чтобы создать мягкие полутона, он вплавляет телесную светлую кроющую краску в тень. Как показали технико-технологические исследования, в основе красочного слоя лежат очень тонкие отношения полукроющих живописных слоев и оттенков цвета, лессировок, создающих мягкие полутона. Местами в тенях, в области левой щеки на Автопортрете при просмотре в бинокулярную лупу обнаруживается штриховой рисунок, не всегда совпадающий с конечным результатом. Характерны для ранних произведений, особенно для Автопортрета, смещения формы, обусловленные поиском пластики лица — например, при изображении уха, левой щеки, на плечах, на левом глазе, которые создают их «плывущий» абрис и некоторое чувство неопределенности, или романтической недосказанности. Художник постоянно уточняет форму с помощью колонковых кисточек, оставляющих на поверхности разнообразные, легкие, как будто воздушные мазки. То они тонкие и длинные, как бы нитеобразные, то короткие, отрывистые и частые, хорошо передающие фактуру различных предметов: пушистых пудренных волос парика на портрете Александра I, свежую перламутровую кожу его молодого лица с блестящими красными губами и нежным румянцем на щеках, мягкий с загадочной поволокой взгляд. На Автопортрете многократно, в три—четыре слоя прописываются выющиеся кудри небрежно растрепанные и зачесанные то на лоб, то на виски. Характерно, что глаза Катин не преувеличивает и не подчеркивает их экспрессию. Напротив, он приглушает их блеск, зрачок прикрывает верхними веками и ресницами, отчего взгляд воспринимается подернутым поволокой и сообщает образу своеобразный оттенок меланхолической задумчивости. При этом художник четко конструирует форму носа, особенно очертания губ. Влажный блеск на губах он передает сильно разбеленными мазками горизонтального направления, напоминающими капельки, верхнюю границу рта отмечает хорошо заметным разбеленным абрисом. Этот прием прописывания губ замечен почти на всех его портретах, как ранних, так и поздних.

В дальнейшем художнику приходилось очень много писать официальных заказных портретов. Так, в 1824 году Катин исполнил парадный портрет императора Александра I в рост и подарил его Вологодской губернской гимназии ко дню торжественного посеще-

ния императором 16 октября 1824 года.⁹ В 1833 году по заказу Вологодского купеческого общества Катин пишет парадный портрет императора Николая I, за который получает большое денежное вознаграждение и премию.¹⁰ Сохранился поясной вариант портрета Николая I — тип Ф. Крюгера — 1840 года, который в настоящее время экспонируется в Вологодской Областной картинной галерее.¹¹ (Рис. 3). Этот портрет, написанный быстро и уверенно, был результатом неоднократных повторений, закрепляющих отработанные практикой приемы письма, характерные для парадных императорских портретов, которые писались в провинции в больших количествах. Первостепенная их задача — не только точно скопировать образец, который был изначально задан художнику для подражания, но и передать торжественную репрезентативность образа. Поэтому техническая ловкость в таких портретах превалирует над образным решением. В соответствии с этими задачами художник больше уделяет внимание антуражу: мастерски передает переливчатый муар голубой Андреевской ленты, золотое шитье в виде дубовых листьев на красном воротнике, сияние золотых эполет на обще — генеральском мундире. Преувеличенно большими воспринимаются награды на груди императора, особенно, сверкающий белой эмалью в золотой оправе Георгиевский крест за 25 лет беспорочной службы, являющийся доминирующим пятном в композиции. Однако лицо императора, горделиво повернутое в профиль, оставляет ощущение холодной отстраненности и поверхностности. Очевидно, художник, следуя заданному образцу, который он скопировал довольно точно, не проникся чувством теплоты к официальному лицу, которым был овеян ранний портрет Катина с изображением брата Николая I — императора Александра Павловича. Но вряд ли можно признать этот портрет типичным для индивидуальности самого автора, так как в выборе средств он был не свободен. Единственное, что определяет особенность манеры художника в этом произведении — это отдельные типичные для Катина приемы в написании губ с характерными влажными отметинами, натуралистично выписанной бородавки под нижней губой, в применении облачного фона, в поверхность которого фигура императора очень жестко вписана.

Гораздо более характерен для Катина погрудный портрет вологодского епископа Евлампия Пятницкого, который лишен какой бы то ни было идеализации. Вологодский государственный музей-заповедник.¹² (Рис. 4—5). Реставрирован в 1990 году реставратором Е.А. Широкановой под руководством О.М. Ревина. Написанный непосредственно с натуры, он может быть признан эталоном

поздней манеры художника, хотя не имеет авторской подписи. Выразительно лицо епископа, обрамленное седеющей окладистой бородой, выделенное из темного коричневатого фона искусственным светом. В нем наглядно видна крепкая конструктивная форма, живой, пластически выверенный рисунок, хорошее знание анатомии, а главное — это точно схваченный волевой характер, отражающий прагматизм владыки и строгость его нрава. Однако по сравнению с ранними портретами, цветовое решение здесь гораздо проще и беднее. Художник применяет коричневый подмалевок в сочетании с телесными пастами, очевидно смешанными на палитре. Колорит портрета, включающий большое количество свинцовых белил, становится почти монохромным. Однако авторский мазок отличается большим разнообразием, отмечающим малейшие физиогномические черточки: морщины и припухшее, как будто воспаленное веко у левого глаза, а рядом у переносицы крупная круглая бородавка, отечные мешки под глазами, окладистую с проседью бороду. Небольшие карие глаза епископа в упор обращены на зрителя. Чтобы передать пронизательность взгляда, художник подчеркивает границу верхнего века коричневой линией. С большой уверенностью он прокладывает пастозные световые мазки на носу, переходящие на переносицу, на белках глаз в виде характерного зигзагообразного очень плотного пятна. Слегка круглящийся плотный мазок белил виден на кончике носа, менее плотный, как будто прощупывающий форму, на круглой бородавке и совсем слабый, приглаженный на губах. Щетиной кистью он отмечает границу нижних век левого глаза, носа и щеки, делая несколько повторяющихся коротких движений, напоминающих вилку, образовавшуюся от сильно сношенных и поредевших волосков щетины на кисти, которой пользовался художник.

Следует отметить, что все найденные черточки, отработанные художником в процессе создания этого портрета, он переносит и на парадное изображение епископа Евлампия Пятницкого 1848 года, который имеет поясную композицию. Вологодский Гос. Музей заповедник. — Реставрирован И.Н. Федышиным в 1992 году.¹³ Портрет написан на мелкозернистом холсте, напоминающим по структуре постельное льняное высококачественное полотно, которое было предоставлено художнику самим заказчиком. Епископ изображен на нем в парадном облачении, держа в руке свернутый свиток, опираясь руками на край стола. На постаменте слева внизу четко читается подпись и дата. (Рис. 6–8). Укрупняя формат изображения, Катин допускает некоторые отклонения в пропорциях фигуры.

Например, он слишком увеличивает плечи епископа, возможно, с тем, чтобы придать изображению монументальность. Левая рука с четками, лежащая на книге, воспринимается чрезмерно длинной, но при этом заметно, что левая часть туловища более массивная, чем правая. В изображении же внешних черт лица епископа мы видим абсолютное повторение всех найденных художником приемов исполнения, вплоть до малейших припухлостей и бородавки. Однако в решении формы здесь большое значение имеет не столько живые динамичные прописи, разнообразные по плотности и фактуре, исполненные в технике *a la prima*, сколько искусно палоченная ретушь, сглаживающая отдельные характерные особенности внешности. Отсюда и обеднение палитры, и линейная разделка отдельных деталей одежды, и общая стандартизация письма, которая в целом создает элемент сухости и психологической нивелировки образа. Возможно, это последнее качество исходило из требований и вкусов самого епископа. Как стало известно из документов, хранящихся в отделе Письменных источников Вологодского музея — заповедника, Евлампий Пятницкий активно вмешивался в художественные процессы творчества и был довольно придирчив в своих требованиях. Он строго следил за соблюдением внешних атрибутов в заказных произведениях, диктуя художнику не только сюжеты, но и свое представление об эстетической функции образа. Вот характерный отрывок из его наставлений художнику А.М. Колчину, который, согласно контракту, подписанному епископом, в 1849 году, исполнял росписи в Крестовой церкви Вологодского Кремля, являвшейся домовою церковью Архиерейского двора. Прямо на страницах подписанного им договора, епископ делает свои ремарки:

«1849. Марта 12. Смотрел, как расписывается потолок в церкви. Нашел пестроту в росписании. Ангелы, парящие при падении, в середине и вверху креста изображены все почти в разном положении и одеждах. Это показывает пестроту и неправильность. По моей мысли, требуется изобразить явственное 6 ангелов, 2 при падении и двух в середине, двух вверху креста. Каждая пара должна быть совершенно в одинаковом положении и облачении...»

И далее: «росписание должно отличаться самой легкостью, простотою, правильною. Угловатых, смурных, неопределенных изображений всячески избегать, дабы не ввести пестроты. ... И еще, сколько возможно, в ангелах на потолке церкви уменьшить человечность, великорослость, протяженность стана и положение многотелесности.» Епископ предлагает художнику, как можно больше ввести в роспись херувимских ликов, очевидно, чтобы заполнить образовав-

пиися на стенах свободные плоскости. «Чем больше лиц, тем больше глав и в том месте очес, притом глав небольших, умеренного размера и величины, тем вид благороднее, возвышеннее, занимательнее, духовнее». Не удовлетворенный результатом произведенной Колчиным работы, епископ приостановил оплату за нее и заставил художника произвести значительные исправления. Взыскательному владыке решительно не понравилось, что в картине над алтарем Колчин допустил «много пестроты, тяжелого в красках», в картине «Крещение» он велел «прикрыть у Предтечи и Спасителя обнаженные ноги», а «в алтаре закрыть стан ангелов по грудь облаками». Даже относительно колера, владыка делал соответствующие своим вкусам замечания, веля художнику вносить поправки.¹⁴

Можно догадаться, что при создании собственной персоны, заказанной Катину, художнику не раз приходилось выслушивать от владыки подобные руководящие наставления. Скорее всего, этим и объясняется та психологическая нивелировка образа и стандартизация приемов исполнения, которыми отмечено парадное изображение владыки на портрете 1848 года. К тому же следует сказать, что в отличие от Тропинина, имевшего славу в общественных кругах Москвы и Петербурга, Катин жил в постоянной нужде и был гораздо более зависимым художником. Работая учителем рисования в Вологодской Гимназии, он подготовил немало способных учеников, следовавших его профессиональной академической системе. Но его преподавательская деятельность не была должным образом оценена начальством. Согласно документам, хранящимся в ГАВО — в частности, формулярному списку художника за 1832 год, мы узнаем, что Н.И. Катин был понижен в должности. Вместо учителя рисовального искусства и чина Титулярного советника, который официально был присвоен Катину в 1820 году 24 мая, он, имевший стаж 25-летней педагогической практики, был назван в формулярном списке «младшим учителем черчения, чистописания и рисования».¹⁵ Скорее всего, такое изменение формулировки отражает какие-то серьезные разногласия художника с руководством гимназии, а, возможно, было вызвано дисциплинарными взысканиями (нельзя забывать, что в Петербурге учился его родной сын Александр, которому необходимо было помогать материально, а, следовательно, искать дополнительных заработков, что связано было с частыми отлучками). Неслучайно в своем заявлении об отставке от должности художник жалуется на «болезненные припадки, глухоту и упадок зрения».¹⁶ Но не исключено, что это ухудшение здоровья художника результат неблагоприятного психологического фактора. Рано или поздно это

должно было отразиться и в его творчестве. Ощущение неестественной угнетенности, какой то неуверенности в себе, оставляет образ Протоиерея, портрет которого находится в экспозиции Вологодского музея-заповедника. Реставрирован в 1990 году реставратором О.М. Ревиным.¹⁷ (Рис. 9—10). Этот портрет не имеет ни авторской подписи, ни даты, но очень близок по манере исполнения к предыдущей работе Н.И. Катина — портрету Евлампия Пятницкого 1848 года. На нем тот же монохромный колорит, сводящийся в основном к тональным разработкам золотисто-коричневой живописи. Такие же отклонения в пропорциях, как и в портрете Евлампия Пятницкого: например, короткие пальцы рук, держащих книгу, небольшие ракурсные нарушения имеются в построении лица, например, в глазах. Характерна для Катина плановая форма с использованием скупого набора пигментов, приемы нанесения краски на лице и руках, на волосах отработанные многолетней практикой и до некоторой степени стандартизированные. Как полагает эксперт по технико-технологическому анализу портрета Т.В. Максимова, вероятно, красочная гамма портрета предварительно была создана на палитре в виде заданных тональных колеров. Типичны для него приемы моделировки глаз с помощью света и тени, обрисовка губ и светлые, разбеленные отметины на нижней губе в виде капелек. Характерна передача фактуры различных предметов — например, типичных для священнического сана наград: серебряного креста с Распятием, ордена Св. Анны 2 степени и креста на Владимирской ленте за участие в войне 1812 года.

Рентгенографическое исследование портрета также выявило характерные признаки работ Катина. (См. Приложение.)

Нам представляется, что отдельные приемы и методы стиля на портретах Катина можно соотнести с приемами работ на Тропининских работах. Эта проблема заслуживает внимания, так как в последние самого Тропинина встречается множество противоречий. Например, кто являлся автором позднего портрета жены Тропинина — Анны Ивановны, запечатлевшего ее в будничной бытовой обстановке и почти в монохромной цветовой гамме? Не было ли здесь участия художника близкого к Тропинину, например его деверя, входившего в ближайшее окружение семьи? Ответы на эти вопросы можно будет получить лишь со временем и при накоплении соответствующей базы данных.

Много загадок и в биографии самого Николая Ивановича Катина. Нам не известна точная дата его смерти. Последнее упоминание его имени мы нашли в «Именном списке владельцев недвижимой

собственности города Вологды по 3 части» за 1865 год, в котором обозначен «дом титулярного советника Николая Ивановича Катина», оцененный в 175 рублей.¹⁸ Однако в исповедных ведомостях Леонтьевской церкви г. Вологды за последующие годы (1866—1875) нет ни его имени, ни имени его детей.¹⁹ Возможно, Катин к этому времени уже умер, а его семья навсегда покинула Вологду. Впрочем, место погребения Николая Катина, как и многие другие факты его биографии пока не известны. Одновременно нуждается в освещении и тот период жизни и творчества художника, который непосредственно связывал его с В.А. Тронинным. Однако приведенные в данной публикации дополнительные факты биографии художника, также как и технико-технологические и стилистические особенности его произведений, расчищают поле для дальнейших поисков и будет полезно для изучения той среды, которая окружала В.А. Тронина в разные периоды его жизни. В заключение выражаем огромную благодарность за помощь исследователям: И.Е. Ломизе (ГТГ), Т.В. Максимовой, Т.С. Никитиной, В.Н. Ярош — институт природного и культурного наследия им. Академика Д.С. Лихачева.

¹ Даен М.Е. Николай Иванович Катин — забытый художник окружения В.А. Тронинна // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы седьмой научной конференции 2001 года. ГТГ и объединение «Магнум АРС». М. 2003. С. 87—93.

² Там же. Ил. 6.

³ Там же. С. 88. Точные даты рождения детей Н.И. Катина — в частности: Екатерины, Александра и Хионии найдены нами в метрической книге Леонтьевской Иеремьевской церкви за 1789—1820 годы. ГАВО. Ф. 1063. Оп. 1. Д. 477. Л. 92 об, 114 об, 122 об. Дата рождения Анисии вычислена на основании исповедной ведомости той же церкви за 1825 год.

⁴ Там же.

⁵ Воспроизведение в статье Даен. Рис. 1—5.

⁶ Катин Н.И. Портрет Николая I. 1840 год. Тип Ф. Крюгера. Х., м. 90×85. ВОКГ НВ 54-КП. Поступил из Вологодского областного краеведческого музея в 1982 году. Реставратор Едемская Т.Н. Реставрация 2002 года.

⁷ Катин Н.И. Портрет протоиерея с орденом св. Анны 2 степени. 1840 годы. ВГМЗ. Х., м. 76,7×61. Инв. ВОКМ 9001. Реставрирован О.М. Ревиным в 1990 году. Суздальское художественно-реставрационное училище.

⁸ В мае 2000 года эксперт Государственной Третьяковской галереи И.Е. Ломизе обследовала портрет великого князя Александра Павловича, считавшегося в то время еще работой неизвестного художника, и датирова-

да его началом XIX века. И.Е. Ломизе определила этот портрет как произведение русского художника. Позже на основании стилистического анализа нами этот портрет был определен как работа Н.И. Катина.

Т.В. Максимова обследовала в 2004 году два портрета Н.И. Катина: Портрет Евлампия Пятницкого 1848 года и портрет протонеря. Результат обследования отражен в отчете по итогам комплексного исследования произведений портретной живописи Вологодского Государственного музея-заповедника 2004 года. Рентгенографирование портретов — Т.С. Никитиной, химический анализ проб грунтов и красочных слоев ведущим научным сотрудником, кандидатом химических наук В.Н. Ярош. — Институт природного и культурного наследия им. Академика Д.С. Лихачева.

⁹ Старая Вологда XII — начала XX веков. Сборник документов. Вологда. 2004. С. 362.

¹⁰ ГАВО. Ф. 476. Оп. 2. Д. 13; См. также Каталог: Роспись вещам представленным на Вологодскую Губернскую выставку. Вологда. 1837. С. 18.

¹¹ ВОКГ. См. примечание 6.

¹² ВГМЗ. Х., м. 67,5×56,5. Инв. 25588. Из Спасо-Прилуцкого монастыря. Реставрирован в 1990 году Е.А. Широкановой под руководством О.М. Ревина. Суздальское реставрационное училище.

¹³ ВГМЗ. Х.М. 100,5×80,5. Инв. ВОКМ 30022. Из Введенской кладбищенской церкви, передан 28 декабря 1927 года. Евлампий Пятницкий — епископ Вологодский и Великоустюжский 1799—1862. В мире Петр Пятницкий, сын священника Николая Добротина родом из села Пятницкое Пошехонского уезда Ярославской епархии. На Вологодской кафедре с 1845 по 1852 год. Скончался 12 марта 1862 года в Свяжемском Богородицком монастыре. При Евлампии Пятницком были переписаны живописцем Александром Колчиным стены Софийского Собора в Вологде в 1848—1851 году, перестроена Крестовая церковь Архиерейского дома 1847—49, обновлен теплый Воскресенский собор, устроена новая ризница. На время епископства Евлампия приходится одна из самых свирепых эпидемий холеры, унесших в 1848—50 гг. огромное количество человеческих жизней. Суворов Н.И. Исторические сведения об иерархах Древне-Пермской и Вологодской епархий. Вологда. 1868. С. 385—394.

¹⁴ ВГМЗ. Отдел письменных источников. Инв. ВОКМ 2260. Ф. 1. Оп. 2. Д. 198. Л. 4 об. — 13.

¹⁵ ГАВО. Ф. 438. Оп. 3. Д. 732.

¹⁶ ГАВО. Ф. 438. Оп. 3. Д. 735.

¹⁷ См. примечание 7.

¹⁸ ГАВО. Ф. 476. Оп. 2. Д. 55. Л. 117 об.

¹⁹ ГАВО. Ф. 1063. Оп. 20. Д. 24.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Химический состав наполнителей грунта и красочных слоев:

1. Портрет Вологодского епископа Евлампия Пятницкого. 1848 год. ВОКМ 30022.

Проба на черном фоне. Грунт коричневый, двухслойный. Нижний слой грунта светло-коричневый, верхний оранжевый, состоит из коричневой и красной охры и черного органического пигмента. Поверх грунта имеется два красочных слоя. Нижний светло-коричневый слой состоит из свинцовых белил и коричневой охры, верхний черный — состав не определен.

Проба на синем рукаве. Синий красочный слой состоит из искусственного индиго и свинцовых белил.

2. Портрет протоиерея с орденом Св. Анны 2 степени. Инв. ВОКМ 9001.

Проба на черном фоне:

Грунт коричневый. Состоит из коричневой охры, кальцита и небольшого количества свинцовых белил. Поверх грунта нанесен тонкий слой серой имприматуры (?), которая состоит из свинцовых белил и черного органического пигмента.

Черный верхний красочный слой, имеет в своем составе черный органический пигмент, примесь мелко дробленого черного угля и свинцовых белил.

1) Грунт коричневый (охра, кальцит, следы белил).

2) Тонкий слой имприматуры (?), белила, черный органический пигмент.

3) Черный слой краски, черный органический пигмент, примесь мелкого угля, белила.

Заключение сделано В.Н. Ярош — Институт природного и культурного наследия.

г. Москва.

Рентгенографическое исследование портрета Евлампия Пятницкого. 1848. ВЛКМ 30022.

А. Рентгенографирование зафиксировало чрезмерно мелкозернистый холст полотняного переплетения с небольшими утолщениями и узелками. Нити основы вертикальные, нити утка горизонтальные. Плотность нитей в одном см. кв. 27×17 , 28×18 .

Б. Грунт имеет небольшую рентгенологическую плотность, он скрыт под тонкими слоями подмалевка, в составе краски которого присутствуют свинцовые белила.

В. Рентгенограммы показывают неодинаковую рентгенографическую плотность живописи, в которой преобладают свинцовые белила.

Г. Моделировка формы лица на рентгенограмме суммарная и форма не читается.

Д. На рентгенограммах зафиксированы участки живописи с большим количеством свинцовых белил — это золотая цепь, ордена, голубые рукава и голубая подкладка, четки и белые листы свитка.

Рентгенографическое исследование портрета Протоиерея. ВОКМ 9001.

А. Рентгенографирование выявило среднезернистый холст плотняного переплетения.

Б. Грунт имеет среднюю рентгенографическую плотность.

В. В подмалевке и в завершающей стадии моделирования формы используются полукроющие и кроющие краски, в составе которых большое количество свинцовых белил. Наибольшее наслоение белил заметно на самых выпуклых участках формы — блики на носу, на губах, над бровями, на щеках и на лобной части лица.

Заключение Т.В. Максимовой — институт природного и культурного наследия.

г. Москва. 2004—2005 гг.

Технико-технологическое обследование портрета великого князя Александра Павловича:

Портрет написан на двухслойном грунте: нижний толстый рыхлый желто-коричневый, верхний, очень тонкий плотный, чуть светлее нижнего. Имеется серый подмалевок на участках максимальных цветов лица и одежды. Перетир всех пигментов тонкий, возможно, фабричный. Состояние живописных материалов позволяет датировать портрет началом XIX века.

Заключение И.Е. Ломизе. 23. 05. 2000 года. ГТГ. Отдел экспертизы.

г. Москва.



Рис. 3. Портрет Императора Николая I. 1840. Тип Ф. Крюгера



Рис. 4–5. Портрет Епископа
Евламтия Пятницкого
(1799–1862). Н.И. Катин.
Х., м. 67,5×56,5 см.



Рис. 6–8. Портрет Епископа
Евлампия Пятицкого.
1848. Н.И. Катин.
Х., м. 100,5×80,5 см.



Рис. 9–10. Портрет Протоиерея.
Н.И. Катин (?), Х., м. ВОКМ 9001