

# ПОРТРЕТЫ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ ПЕТРА ФЕДОРОВИЧА И ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II ИЗ ВОЛОГОДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

(по итогам комплексного исследования)

М. Е. Даен

*К вопросу о специфике и трансформации серийных заказных портретов в XVIII веке.*

*Статья поднимает вопрос о сложных судьбах портретов, происходящих из архиерейского дома г. Вологды, которые в течение времени подвергались разного рода переделкам. Вторая задача публикации – атрибуция портретов, связанных с именем художника Березина на основе технико-технологических и стилистических исследований.*

В Вологодском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике в рамках межрегиональной научно-исследовательской программы «Новые открытия портретного искусства Северо-Запада XVII–XIX веков» в 2004 году были обследованы два портрета: великого князя Петра Федоровича и императрицы Екатерины II. Оба они происходят из вологодского архиерейского дома.

Первый портрет<sup>1</sup> (ил. 1–3) размером 136×104, как установила исследователь Т. В. Максимова, был написан двумя мастерами, близкими немецкой живописной школе в середине XVIII века. Это тип Г. Гроота. Будущий наследник русского престола изображен в рост поколенно, одетым в горностаевую мантию поверх кирасирского мундира: колета и кирасы, с лентами Андреевского ордена и с орденом св. Анны на шее<sup>2</sup>.

На такую идентификацию указывают технико-технологические данные портрета. Это профессиональная обработка тканой основы холста, имеющего среднезернистое строение (плотность нитей 15×11), грунт, имеющий коричневато-красный оттенок, который участвует в структуре живописи, многослойное письмо, в котором главную роль играет цветной подмалевок с использованием в тенях коричневых и черных лессировок. Примечательно, что еще до исследования этого портрета в микроскоп замечено было, что голова будущего императора слишком тяжела для его хрупкой юношеской фигурки, а лицо не в меру взрослое. Его возрасту (когда художник Георг Гроот писал портрет, великому князю Петру Федоровичу исполнилось 15 лет) противоречила общая одутловатость облика: глаза навывкат, большой хрящеватый нос и выпяченные толстые губы.

О том, что великий князь был написан не с натуры, сомнений не возникало, так как портрет представляет серийный заказ. Надо полагать, что он был заказан во времена епископа Вологодского и Белозерского Пимена Савелова (на епископской кафедре с 1740 по 1753 год) – духовного деятеля, близкого к окружению Елизаветы Петровны, так как он принимал активное участие в коронации императрицы<sup>3</sup>. Судя по документам, епископ Пимен Савелов, принадлежавший к кругу боярской аристократии, имел деревянный на каменном фундаменте особняк из 12 палат на берегу Малой Невы в Петербурге,



Ил. 1  
Неизвестный художник.  
Портрет великого князя Петра Федоровича.  
Около середины XVIII в.  
ВГМЗ.



Ил. 2. Фрагмент лица.



Ил. 3. Фрагмент руки.



Ил. 4. Рентгенограмма лица.

обставленный картинами, шпалерами картами, книгами, иконами, а также богатой мебелью<sup>4</sup>. Он вполне мог пригласить из столицы немецких художников для исполнения данного портрета. Но такой облик явно не соответствует и многим известным спискам с Грозовского оригинала великого князя Петра Федоровича. Результаты рентгенографического исследования показали, что лицо модели в первоначальном варианте имело другую конструкцию (ил. 4). Глаза и брови находились ниже, нос имел укороченную форму, рот был меньше, губы аккуратнее, а овал лица был более скругленным. На рентгенограмме лица видны сколы и поздние прописи, с помощью которых была изменена форма лица: лоб сверху был увеличен за счет прически и часть ее в виде серо-зеленой краски впоследствии стала пробиваться наружу. На рентгенограмме также видна граница, создающая резкий перепад этих красочных слоев; видно изменение рисунка глаз и бровей на лице великого князя, в том числе контуров носа и губ. Таким образом, голова будущего императора, как и все лицо, приобрели странный вид, не соответствующий его юному возрасту. Нетрудно догадаться, что эти переделки могли появиться вслед за свержением Петра III

престола в угоду укоренившимся в среде политических противников императора взглядам о его якобы умственной несостоятельности и болезненности.

Гораздо меньше поздних прописок имеется на одежде великого князя. В основном они корректируют контуры фигуры, складки, границы света и тени и т.д. Прописки имеются по контуру желтого рукава колета. Это толстая линия черно-коричневого тона, которая повторяет помытый авторский лессировочный контур, Андреевская лента прописана ярко-синей краской (тип берлинской лазури?), значительно переписаны фон и драпировка с колонной, а также тумба, обшитая красным бархатом, и другие атрибуты. Поздние белильные прописки имеются на складках рубашки, выступающей из рукава колета, на кружевах, но они в целом не утрируют их форму так же сильно, как лицо. Причем местами в полутенях при переделке портрета поновитель использовал старые коричневые и черные лессировки. Например, на синих участках Андреевской ленты, в ее теневых складках наблюдаются лессировки черным лаком, также и красная португеза с пряжкой пролессирована черным лаком, коричневые лессировки наблюдаются в написании красного обшлага на рукаве левой руки, которые смягчают его яркий цвет. Такие же лессировки наблюдаются на красной обшивке тумбы.

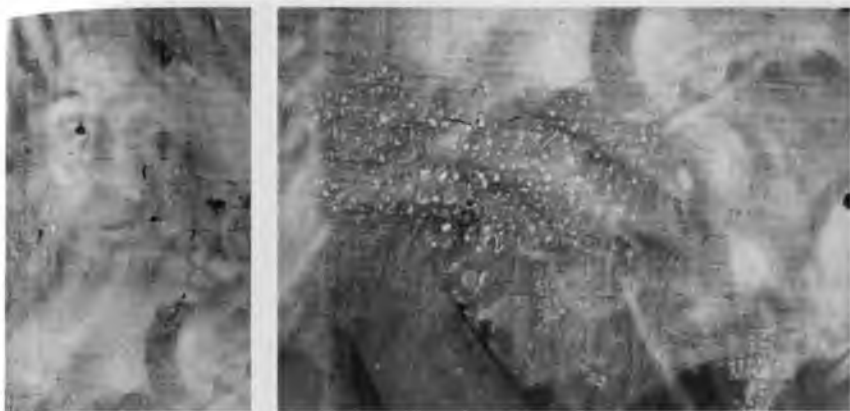
Создается впечатление, что данный портрет великого князя Петра Федоровича был переписан во второй половине XVIII века по заказу архиепископского начальства. Если структура красочных слоев в первоначальном варианте имела строгую последовательность, в которой главную роль играл цветной подмалевок, то позже эта последовательность была нарушена. Автором этих переписок был, очевидно, не немецкий, а местный мастер, который значительно огрубил авторский замысел. Скорее всего, в его задачу входило не создание правдоподобного облика великого князя, а его преднамеренное искажение, или фальсификация<sup>5</sup>.

Второй памятник – портрет императрицы Екатерины II из собрания музея так же, как и предыдущий, как показали исследования Т. В. Максимовой, имеет большие переделки. Заметим, что он значительно меньше предыдущего портрета (84,7×70,2)<sup>6</sup>, (ил. 5).

За основу композиции художник избрал тип коронационного портрета Екатерины II художника А. П. Антропова 1762 года. (Сергиев-Посадский музей-заповедник)<sup>7</sup>, который в значительной степени видоизменен. Он представляет собой победренную композицию с многократно переписанным задником в виде колонны и зеленой драпировки на сером фоне. Фигура Екатерины II написана довольно жестко и сухо. Белое коронационное платье, затканное стилизованными двуглавыми орлами, местами выглядит серым и несколько грязноватым. Руки, держащие скипетр и державу, также отличаются от лица темной тональностью, как будто художник писал их с образца, уже сильно разрушенного временем, в котором был смыт верхний красочный слой. К тому же они слишком тяжелы по пропорциям. По техническим характеристикам этот портрет гораздо проще. Холст на нем среднезернистый простого полотняного переплетения. На нем имеются дефекты ткацкого производства в виде утолщений и узелков. Грунт светло-коричневый, рыхлый. В составе грунта коричневая охра, кальцит, мелкие красные частицы железистоокисного пигмента, примесь черного угольного<sup>8</sup>. Красочный слой очень плотный. В красочных смесях и полутонах художник использовал свинцовые белила.



Ил. 5  
*Неизвестный художник.*  
**Портрет Екатерины II.**  
1774–1775 гг.  
ВГМЗ.



Ил. 6, 7. Рентгенограммы портрета Екатерины II.

Лицо императрицы производит впечатление фарфоровой маски. Оно решено монолитно в одной телесной тональности. Форма моделирована в сглаженной технике ретуши. Фактура живописи лица гладкая и матовая. Общая цветовая гамма произведения холодноватая. В ней чередуются участки белой и серой живописи. В проработке формы художник использует кроющие пастозные мазки. При этом лицо и фигура моделированы очень конструктивно, детали же трактованы условно. Можно предположить, что в создании портрета могли участвовать два мастера, так как в написании регалий императрицы чувствуется стандартизация технических приемов исполнения, лицо же написано достаточно индивидуально.

Рентгенографическое исследование произведения дало неожиданный сюрприз (ил. 6.) В его нижнем слое зафиксирован еще один портрет. Причем он был по масштабу гораздо крупнее, имел поворот головы влево. Остатки живописи на нижнем портрете указывают на то, что это было мужское лицо с крупными чертами, широко расставленными глазами, крупным носом и четко очерченными губами. Вероятно, лицо это счищалось мастихином или ножом, о чем свидетельствуют широкие и неровные темные полосы, хорошо просматривающиеся на рентгенограмме в верхней части вокруг лица, как будто художник стремился удалить с холста первоначальное изображение, но до конца он этого сделать не смог. Вторая рентгенограмма была сделана на правом участке портрета, где изображены регалии императрицы. Здесь, среди орлов императорского наряда, звезды ордена Андрея Первозванного, можно прочесть нижнее изображение в виде ромба, похожего на шитую звезду ордена св. Георгия первой степени (ил. 7). Данное изображение звезды св. Георгия первой степени подтвердила сотрудник ВГМЗ И. В. Соколова. (Пользуюсь случаем, чтобы выразить ей благодарность – М. Д.) Кроме того, этот ромб был гораздо крупнее по масштабу, чем остальные регалии императрицы. Его перекрывала горностаевая мантия, орлы коронационного наряда, держава и т.д. В том, что эта звезда принадлежала нижнему портрету, сомнений никаких не возникало, так как в данном коронационном типе портрета Екатерины II еще и в помине не могло быть этой награды. Орден св. Георгия был учрежден императрицей лишь в декабре 1769 года.





Ил. 8

В. Эриксен. (?)

Портрет графа А. Г. Орлова-Чесменского.

II пол. XVIII в.

ГРМ.



Ил. 9  
Неизвестный художник.  
Портрет Екатерины II.  
1760-е гг.  
ВУИАХМЗ.





Ил. 10. Фрагмент портрета Екатерины II.



Ил. 11. Фрагмент портрета Екатерины II. ВУИАХМЗ.

В тот же год Екатерина возложила его на себя как на главу ордена. В дальнейшем орденом св. Георгия I степени награждались лишь самые выдающиеся военачальники, которые своим талантом, личной отвагой и мужеством одерживали крупные победы государственного масштаба. За всю историю существования этого ордена было награждено всего 25 человек, что говорит об исключительной значимости этой награды.

Среди награжденных в третьей четверти XVIII века лиц известны следующие: П. А. Румянцев-Задунайский – отмечен 27 июля 1770 года за сражение при Ларге и Кагуле, граф А. Г. Орлов-Чесменский – за разгром турецкого флота при Чесме 22 сентября 1770 года. В 1770 году 8 октября эту высочайшую награду получил П. И. Панин за взятие турецкой крепости Бендеры, а 18 июня 1771 года – В. М. Долгоруков-Крымский за взятие Перекопа<sup>9</sup>.

Из всех перечисленных выше военачальников претендентом на идентификацию личности, находящейся под изображением Екатерины II, может быть назван самый молодой – граф Алексей Григорьевич Орлов-Чесменский (1735–1807). За основу иконографии нами взят портрет из ГРМ, предположительно кисти В. Эриксона<sup>10</sup> (ил. 8). Крупные черты лица с широко расставленными глазами наиболее близки к данному типуажу. Блестящий полководец Алексей Григорьевич Орлов в 1774 году получил титул графа Чесменского, однако в 1775 неожиданно ушел в отставку.

Разумеется, трудно сейчас до конца понять причину того, зачем был этот портрет переписан. Выход в отставку графа Орлова-Чесменского вряд ли мог быть основанием для переделки, так как Екатерина II по достоинству оценила заслуги графа не только во время его нахождения на военной службе. После отставки он также оставался в фаворе. Более верная, на наш взгляд, версия, заключается в перемене власти в самом архиерейском доме. Мы полагаем, что портрет А. Г. Орлова-Чесменского представлял звено в серийном заказе портретов выдающихся военачальников Турецкой кампании, которые воевали за присоединение Крыма к России и выход к Черному морю. Заказчиком этой серии был, очевидно, епископ Иосиф Золотой (1720–1774, на вологодской кафедре с 1762 года), который решил украсить выстроенный в центре кремля Иосифовский корпус портретными галереями<sup>11</sup>. Но в декабре 1774 года он умирает. В марте 1775 года ему на смену приходит новый епископ Ириней Братанович (на вологодской кафедре с 1775 по 1796 год).

Вскоре после его назначения, 10 июля 1775 года в Вологде, в приемных залах Иосифовского корпуса с большой пышностью праздновалось заключение Кучук-Кайнарджикского мира, где присутствовал специально присланный в Вологду для участия в этом торжестве курьер, кавалергард Р. В. Ломан<sup>12</sup>.

Очевидно, для придания престижа этому государственному мероприятию понадобились не только портреты высоких архиерейских особ, которые украшали стены Иосифовского корпуса, но также и портреты государыни императрицы, в честь которой сочинены были хвалебные эпистолии, канты и гимны. Подвиги непосредственных героев войны в глазах вологодской элиты затмила буквально слава императрицы, которая была воспета в многочисленных стихах и кантах местных поэтов как «российская богиня», «владычица доброт»<sup>13</sup>.

Возможно, именно тогда же произошла радикальная подмена композиции, и портрет бывшего военачальника Екатерины II графа А. Г. Орлова-Чесменского был изменен на портрет самой императрицы, который, впрочем, отличается от других императорских портретов архиерейского дома более скромными размерами. Если исходить из данной версии, можно попытаться установить предполагаемую датировку «двойного» портрета: не ранее 1774 и не позднее 1775 года.

Теперь попытаемся выяснить источник, на который ориентирован был художник, написавший его. Ближайшей аналогией данного иконографического типа является портрет Екатерины II из Великоустюжского государственного музея-заповедника (125×103)<sup>14</sup>, (ил. 9–11).

По сравнению с вологодским списком императрицы великоустюжский вариант представляет более совершенное исполнение. Здесь налицо удлинненный

формат, с почти поколенным срезом фигуры, при котором композиция выглядит намного цельнее и ближе к Антроповскому оригиналу. На нем хорошо сохранился задний план с витыми бочкообразными колоннами барочного стиля и драпировкой. Живопись его многослойная, сложная, местами плохо сохранившаяся, отчего в некоторых частях ее сквозит коричневатый грунт – на пример, на руках, держащих скипетр и державу в местах лессировок красочный слой смыт до грунта. Возможно, именно такое руинированное состояние оригинала послужило причиной того, что художник, писавший портрет Екатерины II для Вологодского архиерейского дома повторил эту тональность в своей работе. Но он также повторил и всю систему живописи в деталях – это сказалось в повышенной материальной осязаемости императорских регалий, драгоценностей коронационного платья, разнообразных бликов, имитирующих сверкание бриллиантов на скипетре и аграфе в ювелирном обрамлении золота и серебра. Разница лишь в том, что на вологодском портрете императрицы Екатерины регалии и драгоценности написаны схематичней, как будто художник хорошо набил на этих эффектах руку. Но лица при этом на обоих произведениях выглядят очень похожими, хотя и отличаются в способе моделировки. Если лицо на вологодском портрете напоминает фарфоровую маску вследствие последовательного сглаживания формы с помощью ретуши, то на портрете великоустюжской Екатерины оно написано сложнее и планомернее. На нем видны плотные кроющие участки живописи в световых местах, плавно переходящие в тень, границы которой хотя и сглажены, но имеют много промежуточных прописок, в том числе и цветных лессировок. На щеках, губах, на подбородке к кроющему слою белил добавлены румяна холодновато малинового цвета, вокруг глаз и в углублениях вокруг носа и рта как бы изнутри сквозят зеленоватые полутени. А в самых темневых участках лица образовался плывущий кракелюр, возможно, от использования художником жидкого коричневого пигмента в составе красок, напоминающего битум. Самое выразительное на этом лице – это глаза с иссиня-темными зрачками, контрастирующие со световыми бликами. Они воспринимаются объемными и очень живыми, привлекая зрителя значительностью и силой переданного через них характера.

При этом сама фигура императрицы кажется статичной и скованной. Складки атласного белого платья, затканного золотыми орлами, написаны в жесткой линейной манере, без реального учета светотеневой моделировки. Создается ощущение, что в написании наряда участвовал другой мастер. Таким образом, каждый из этих портретов исполнялся двумя мастерами, которые как будто специализировались на подобных серийных заказах. При атрибуции великоустюжского портрета Екатерины II немаловажно упомянуть архивные источники, которые опубликовал исследователь В. М. Сорокатый в статье «Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в XVIII веке». Цитирую: «В 1763 году Дмитрий Березин – (художник из семьи известной великоустюжской династии М. Д.) – получил 8 рублей за портрет Ея императорского величества для Устюжского Архиерейского дома». Одновременно в том же году ее портрет на основании архивных изысканий В. М. Сорокатого, приведенных в том же источнике, «приобрел за 4 рубля Михаило-Архангельский монастырь»<sup>15</sup>. Если исходить из приведенных документов, великоустюжский портрет Екатерины II был написан гораздо раньше. Но те же авторы несколько позднее могли исполнить и порт-





Ил. 12. Неизвестный художник.  
Портрет А. Ф. Зубова. 1870-е г.  
ВГМЗ.



Ил. 13, 14  
Фрагмент и рентгенограмма  
портрета А. Ф. Зубова.

рет для Вологодского архиерейского дома. Вологодская и Великоустюжская епархии постоянно обменивались культурными традициями. Это сближение сильно усилилось при епископе Иринее Братановиче, который стал идейным вдохновителем объединения двух епархий. При сложившейся ситуации нетрудно предположить и обмен мастерами, работавших над теми или иными заказами архиерейского начальства. Разумеется, проблеме атрибуции великоустюжского портрета Екатерины II на основании только этих двух источников решить невозможно, так как отсутствуют эталонные образцы Дмитрия Березина и тех мастеров, которые с ним работали. Однако эта тема не может быть исчерпана в рамках лишь одной публикации. Для ее разрешения требуется ряд дополнительных памятников и документов.

В частности, следует учесть портрет, близкий по стилю, морского офицера А. Ф. Зубова из ВГМЗ, который был опубликован автором настоящей статьи<sup>16</sup>. Немаловажно указать также на некоторые стиливые и технические особенности портрета морского офицера А. Ф. Зубова, полученные в результате технико-технологической экспертизы, проведенной в 2004 году Т. В. Максимовой (ил. 12–14)<sup>17</sup>.

В частности, выяснилось, что лицо офицера написано с помощью планомерного наслоения белил приемом ретуши, через которую просвечивает красновато-коричневатый грунт. При этом характерен необычный авторский прием: брови, глаза, нижняя часть носа, губы как бы проскоблены в толще красочных слоев до нижнего слоя. Одновременно художник местами наносил телесную краску в отдельных местах заново. Волосинки ресниц отмечены тонкой кисточкой. Заметим, что на портрете Екатерины II из Вологодского музея наблюдается аналогичный прием. Также и волосы парика на них близки по манере написания с помощью «волокистых» мазков тонкими кисточками. При этом кружева и детали одежды на обоих произведениях решены

схематично. Вполне допустимо предположить, что в создании этих портретов мог принимать участие один мастер с поправкой на разницу задач. В первом случае он создавал образ императрицы по жесткой, заданной сверху схеме и вдобавок в процессе работы вынужден был изменить всю композицию. Во втором – писал с натуры лицо конкретного помещика. О том, что портрет Зубова написан с натуры, свидетельствуют также и данные рентгенограммы.

На иллюстрации 14 четко прослеживается авторский поиск, или пентименти<sup>18</sup>. Возможно, этим и объясняется тот оригинальный прием соскабливания красочного слоя с помощью мастихина, который применял художник в своей работе.

Накопленные в результате этих исследований наблюдения еще не решают окончательно проблему полной атрибуции указанных портретов. Но они могут наметить путь для дальнейших поисков неизвестных авторов, работавших в XVIII веке над созданием портретных галерей на Севере.

При подготовке данной публикации важно подчеркнуть большое значение научных результатов технико-технологической экспертизы 2004–2005 годов произведений Вологодского государственного музея-заповедника, исполненной Т. В. Максимовой, (Институт природного и культурного наследия имени академика Д. С. Лихачева), при участии химика В. Н. Ярош и рентгенолога Т. С. Никитиной. Выражаем им глубокую и искреннюю благодарность.

## Примечания

<sup>1</sup> Х., м. Инв. ВОКМ 505. Исторические сведения об иерархах Древнепермской и Вологодской епархий. Вологда. 1868. С. 484–505.

<sup>2</sup> Этот иконографический тип описан в Каталоге: Маркина Л. А. Георг Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. М., 1999. С. 229, а также в Каталоге ГРМ Живопись восемнадцатого века. Т. 1., Л., 1998. С. 79.

<sup>3</sup> Суворов Н. И. Исторические сведения об иерархах Древнепермской и Вологодской епархий. Вологда. 1868. С. 484–505.

<sup>4</sup> ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 1547 за 1745 год.

<sup>5</sup> Подобный пример фальсификации в портрете описан в статье Вихрова Н. Д. Исследование и реставрация детского портрета «Иоанн Антонович – император» из Государственного Исторического музея работы неизвестного художника XVIII века. // VIII научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства». Материалы. 2002. ГТГ и объединение Магнум АРС. М. 2004 С. 92–99.

<sup>6</sup> Х., м. Инв. ВОКМ 8771. Поступил в 1924 году из имущества Вологодского архиерейского дома. Реставрирован в 1997–98 году. Реставратор Т. Н. Едемская.

<sup>7</sup> Сахарова И. М. Алексей Антропов. М. 1974. Ил. С. 63

<sup>8</sup> Химический анализ выполнен в 2004 году В. Н. Ярош (Институт культурного и природного наследия имени академика Д. С. Лихачева).

<sup>9</sup> «За службу и храбрость». Военный орден святого великомученика и Победоносца Георгия. Каталог выставки. Гос. Эрмитаж. СПб. 2000. С. 6–7.

<sup>10</sup> Х. м. 99,5×76. Инв. Ж 5739. ГРМ. Ил. Каталог живописи XVIII века. Т. 1. С. 183–184.

<sup>11</sup> Суворов Н. И. Ук. соч. С. 206–245.

- <sup>12</sup> Суворов Н. И. Епископ вологодский и великоустюжский Ириней Братанович. // ВГВ. 1867. № 1. С. 15–22. Суворов Н. И. Вологодский архиерейский дом. Вологда. 1898. С. 27. Описание самого торжества заключения Кучук-Кайнарджикского мира в Вологде см. ВЕВ., 1866, № 14, С. 529–557.
- <sup>13</sup> См. Михайло Засодимский (учитель риторики) «Епистола господину кавалергарду его благородию Роману Владимировичу Ломану 1775 года июля 10 дня в бытность его в Вологде курьером» // ВЕВ. 1866. № 14. С. 549–550.
- <sup>14</sup> ВГИАХМЗ. Х. М. Инв. 16445. Происхождение: согласно записи в книге поступлений портрет поступил в 1960-х годах из кладовых Михайло-Архангельского монастыря города Великого Устюга. Однако не исключено, что он ранее мог находиться и в Великоустюжском архиерейском доме.
- <sup>15</sup> Сорокатый В. М. Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в XVIII веке. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988. М. 1990. С. 277.
- <sup>16</sup> Даен М. Е. Еще одно произведение художника Березина. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1998. М. 1999. С. 335–340.
- <sup>17</sup> Портрет написан на мелкозернистом холсте высокого качества, очевидно, предоставленном самим заказчиком. На нем красно-коричневый грунт, нанесенный тонким равномерным слоем. Состав грунта: желтая охра, примесь мелкодисперсного красного железистого пигмента. Химический состав грунта определен В. Н. Ярош. Следует, правда, учесть, что портрет А. Ф. Зубова ни разу не переписывался и представляет довольно хорошую сохранность. Логика художественной системы в нем четко прослежена. Например, цветовая тональность грунта на белом мундире, просвечивая через тонкий слой свинцовых белил, создает возможность для образования сиреневатых полутонов, а, проходя через краску темно-зеленого камзола, приобретает теплый полутон. На лице тональность грунта участвует в построении формы в качестве подмалевка. В первоначальной стадии создания портрета наносился рисунок тонкой кистью черной краской, на что указывают сохранившиеся места и незакрашенные тонкие черные линии. Они видны на буклях парика, в нижней части подбородка, на бровях, а также просвечивают на мундире через жидкий слой белил на сгибах рукава. Затем темной коричневой краской прописан был фон, при этом участки для фигуры и лица оставались непрокрашенными. Седоватый парик написан поверх темного фона. На лице подмалевки нанесены жидкими белилами с пропуском участков красно-коричневого грунта на бровях, глазах, вокруг носа и губ, у волос на лбу и на левой щеке. Эти пропущенные участки не покрывались традиционной коричневой лессировкой, а прописывались жидкой светлой краской очень тонким слоем, имеющим слабую рентгенографическую плотность. В красочной массе этих белильных прописок заметны вкрапления красных, зеленых и черных частиц.
- <sup>18</sup> Сравнивая отпечаток рентгенограммы с фотографией портрета, можно заметить, что нос в нижнем подготовительном варианте портрета был короче и шире. Форма губ не совпала по уровню с конечным результатом, левое ухо на рентгенограмме было открытым, и поскольку художник не совсем справлялся с его формой, он решил прикрыть его париком. Рисунок глаз также неоднократно уточнялся в процессе работы (см. ил. 14).