



Технологические особенности одного "эскиза"

Рассматриваются технологические особенности работы из частной коллекции, подписанной «В. Серов. Г.Л. Гиршман. 1907». В результате сравнения данной работы с изображением, полученным с сайта ГТГ В. Серов «Портрет Г.Л. Гиршман. 1906. Бумага цветная на картоне, акварель, белила, 39 x 38,5. Государственная Третьяковская галерея выяснилось, что существует совпадение рисунков в мельчайших деталях. В результате исследования установлено, что обе работы представляют собой оттиск, выполненный, вероятно, в комбинации разновидностей техники офорта – меццо-тинто, акватинта. Дополнительно рассматриваются некоторые работы В. Серова, М. Добужинского, К. Сомова, вероятно, выполненные в той же технике.

Ключевые слова: живопись, эскиз, Серов, технико-технологические исследования живописи, офорт, оттиск



Technological features of "sketch"

Technological features of work from the private collection signed "V. Serov . G. L. Girshman. 1907" are considered. As a result of comparison of this work with the image received from The State Tretyakov Gallery website "V. Serov "The Portrait G. L. Girshman. 1906. Paper color on a cardboard, a water color, bleached, 39 x 38,5. The state Tretyakov gallery" it has become clear that there is a coincidence of drawings in the smallest details. As a result of research it is established that both works represent the print executed probably in a combination of kinds of equipment of an etching - mezzotint, aquatint. In addition V. Serov, M. Dobuzhinsky, K. Somov's some works probably executed in the same equipment are considered.

Keywords: painting, sketch, Serov, technical and technological researches of painting, etching, print.

1

Вопросами исследования материалов живописи в процессе реставрационных работ, проводимых студентами на кафедрах реставрации темперной живописи или реставрации масляной живописи в Российской академии живописи, ваяния и зодчества, созданной И.С. Глазуновым, приходится заниматься постоянно. Часто это происходит в период подготовки к осенне-весенним просмотрам, к малому диплому 4 курса или к завершающей обучение дипломной работе 6 курса. В процессе этих исследований часто выполняются микрохимические анализы пигментов, изготовление поперечных

шлифов красочного слоя, анализ тканевой основы на предмет принадлежности волокон холста к тому или иному виду растений: хлопку, льну, конопле или деревянной основы икон на принадлежность к той или иной породе древесины: ели, березе, липе.

Нередко выполняются анализы связующих материалов живописи: лаков, масел, клеев. С этой целью используются такие методы как тонкослойная хроматография, микрохимический анализ органических клеев, спектрофотометрия в УФ и видимой части спектра. Иногда ответ о технике живописи дает освещение поперечного шлифа при микроскопическом наблюдении УФ светом. Люминесценция масел и смол и тушение люминесценции белковыми клеями, темперны-

ми красками дает много информации о технике исследуемой живописи. Исследование подготовительного рисунка проводится при облучении мощными лампами накаливания по 300-500 ватт и фотографировании живописного произведения со специальным фильтром, пропускающим только часть инфракрасного спектра света. При выдержке 0.5 мин и установке чувствительности ISO, соответствующей 400-800 единицам удается получить например, изображение карандашного подготовительного рисунка или первоначального изображения, скрытого поздними записями.

2

Однажды весь накопленный опыт оказался необходимым для более серьезного исследования. Так, в начале апреля 2016 года нам предложили посмотреть один рисунок. Хозяйка рисунка положила на стол сложенный пополам лист испорченного чертежа и раскрыла его. Внутри лежал узнаваемый эскиз В. Серова к портрету Г.Л. Гиршман. На обороте эскиза в центре пожелтевшего листа плотной бумаги карандашом была сделана надпись: «Серов В.А.» и ниже «Г.Л. Гиршман 1907» (фото 1), а внизу справа стояла число «30».

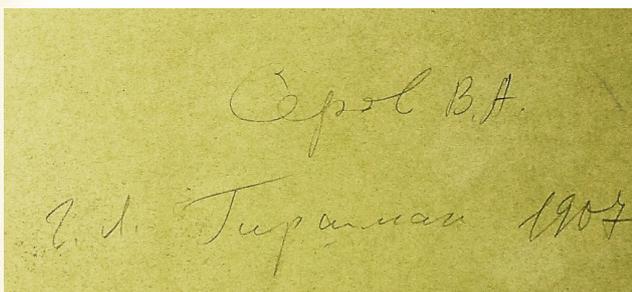


Фото 1. Надпись на обороте представленного для исследования листа

Это было тем более удивительно, что недавно в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу закончилась большая выставка произведений В. Серова, посвященная 150-летию художника, где выставлялась та же работа.

Поинтересовавшись информацией, представленной на сайте ГТГ, мы узнали, что эта работа В.А. Серова определена как «соединение спецификации этюда и эскиза» к ее живописному портрету 1907 года [1] и выполнена в акварельной технике.

Сравнивая фотографии, представленной нам работы (фото 2) и эскиза, хранящегося в Третьяковке (рис. 1), несложно было установить, что они были идентичны в мельчайших деталях. Исключением были отдельные штрихи, выполненные белой, желтой и красной краской. На этом основании можно было сделать вывод о том, нам была предоставлена не копия акварельного эскиза, а работа, выполненная в другой технике. Для уточнения этого вывода необходимо было провести

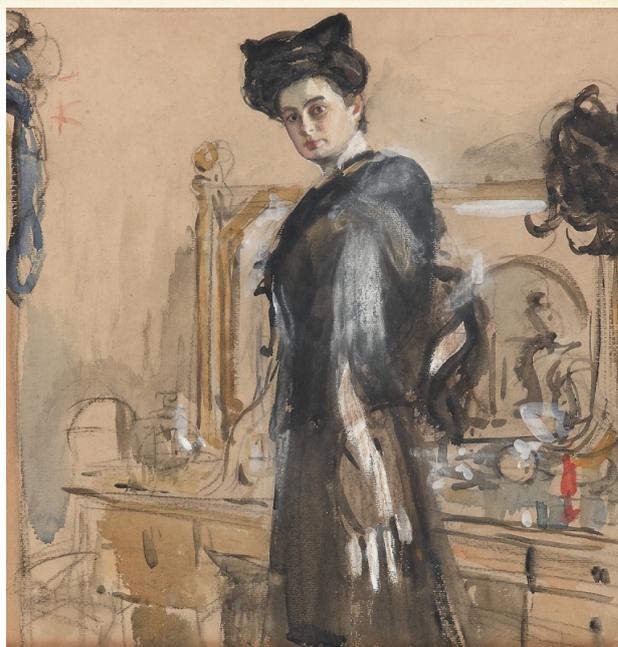


Рис. 1. Изображение, представленное на сайте ГТГ. В. Серов. Эскиз живописного портрета Г.Л. Гиршман, 1907 г.



Фото 2. Работа, представленная для исследования

микроскопическое изучение структуры живописи, бумажной основы и других особенностей.

Размер принесенного для исследования листа составлял 37,7-37,9 x 37,4-37,6 см. При сравнении этих значений, с приведенными в статью «Воспоминания о встречах с В.А. Серовым. Переписка И.С. Зильберштейна с И.А. и Ф.Ф. Юсуповыми и Г.Л. Гиршман» [2], где было указано: «Эскиз живописного портрета (1907, ГТГ). Бумага цветная на картоне, акварель, белила. 39 x 38,5. ГТГ», можно было предположить, что наш лист, вероятно, обрезан на 1 см и, причем, неровно. Микроскопическое исследование красочного слоя живописи (МБС-10) с фотофиксацией на камеру DCM-510 показывало, что красочный слой мало напоминал акварельные краски: краска не раз-

мывалась водой и начинала растворяться в гептане при нагревании. Кроме этого, на участках с плотной краской наблюдался выраженный кракелюр (фото 4), где трещинки шли параллельно друг другу, вероятно, по ходу нанесения краски.

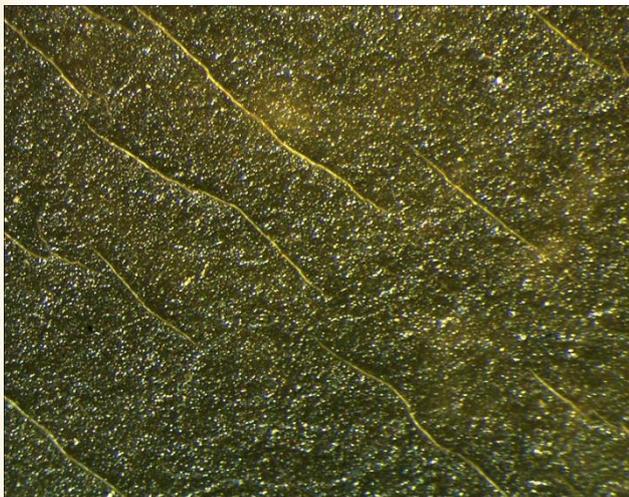


Фото 4. Работа, представленная для исследования. Кракелюр на плотной краске изображения волос и банта

На участках же фона кракелюр выглядел иначе: был слабовыраженный, как будто краска была наложена более тонким слоем (фото 5).

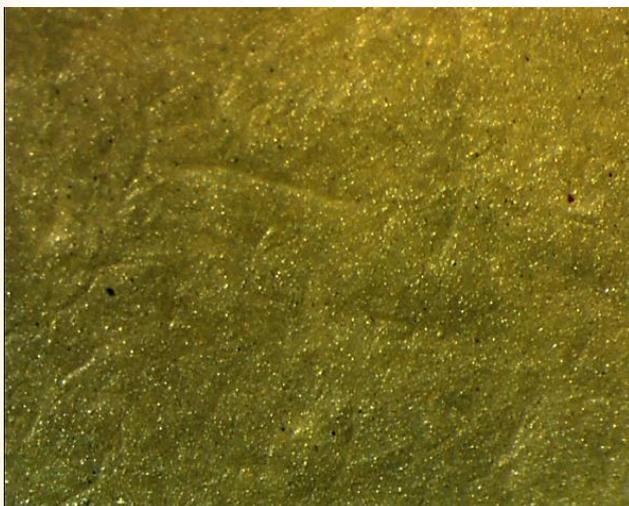


Фото 5. Работа, представленная для исследования. Деформация красочного слоя на участках фона

Кроме этого можно было еще отметить, что края темных мазков краски на границе с фоном выглядят странно размытыми. При этом наблюдались мазки белой, желтой и красной краской поверх общего красочного слоя, которые были выполнены, вероятно, гуашью или акварелью (фото 6). Эта краска затекла и высохла в неровностях основного красочного слоя.

Кроме этого, на фото 6 видно, что трещинка красочного слоя прошла так, что можно говорить о том, что желтая краска была положена до об-

разования кракелюра. То есть, мазки белой, желтой и красной краской, выделяющиеся на общем фоне фактурой, являются авторскими правками, выполненными поверх общего красочного слоя (фото 6, 7).

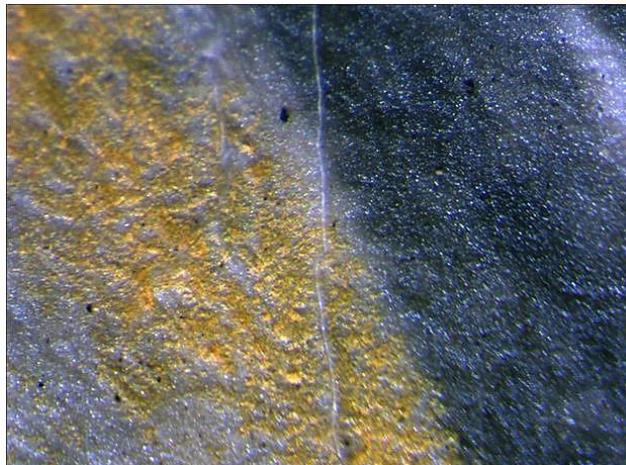


Фото 6. Работа, представленная для исследования. Участок мазка желтой краской справа внизу (кромка столешницы)

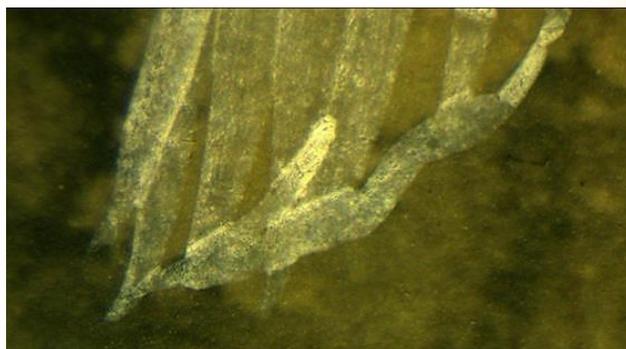


Фото 7. Работа, представленная для исследования. Мазки белой краской тонкой мягкой кистью на на изображении фигуры Гиршман (рисунок соболиного меха)

Таким образом, можно было сделать вывод о том, что основной красочный слой был выполнен в основном одной краской, вероятно, масляного состава черного цвета по тонированной бумаге. В отдельных местах (например, рамка по периметру) имеются участки с желтой краской той же фактуры. Кроме этого, имеются мазки белой, желтой и красной краской, которые выполнены, вероятно, гуашью (акварелью), поверх и после высыхания основного красочного слоя.

Бумажная основа этой живописи была тонирована. Причем тонирование бумаги было выполнено вручную, вероятно, акварельными красками. Это хорошо было видно при облучении исследуемого листа УФ-лампой (фото 8).

Отсутствие люминесценции красок, использованных для изображения, говорит о том, что для изображения были использованы краски, приготовленные на полимеризованном нагреванием масле (вероятно, льняном). При этом, надо

отметить, что люминесценцией обладают масла - олифы, приготовленные нагреванием с сиккативными материалами: например, свинцовым глетом.



Фото 8. Штрихи от кисти, образовавшиеся при тонировании бумаги. Фотографирование при облучении УФ-свете

Но как же можно было объяснить, это совпадение мельчайших деталей рисунка (фото 8) на изображении «В. Серов. Эскиз живописного портрета Г.Л. Гиршман, 1907 г.» с сайта Государственной Третьяковской галереи и на фотографии исследуемого листа. Например, при сравнении

одного и того же фрагмента с двух эскизов (фото 8) очевидно, что совпадает все, кроме белильной точки в центре шарика трюмо. Копию так сделать практически невозможно.

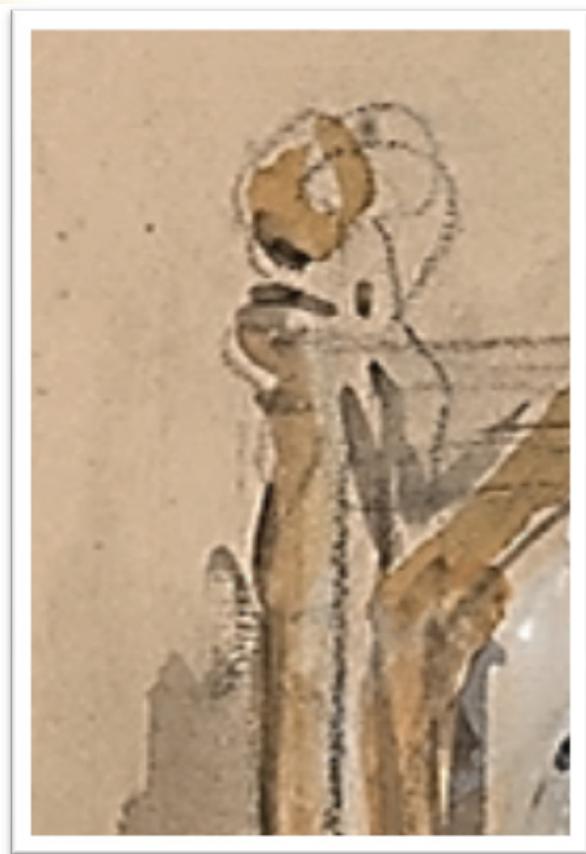
Все это указывало на одно – экземпляр, принадлежащий ГТГ и экземпляр, представленный для исследований – это оттиски с одной печатной формы, возможно, выполненные в технике офорта литографскими красками.

3

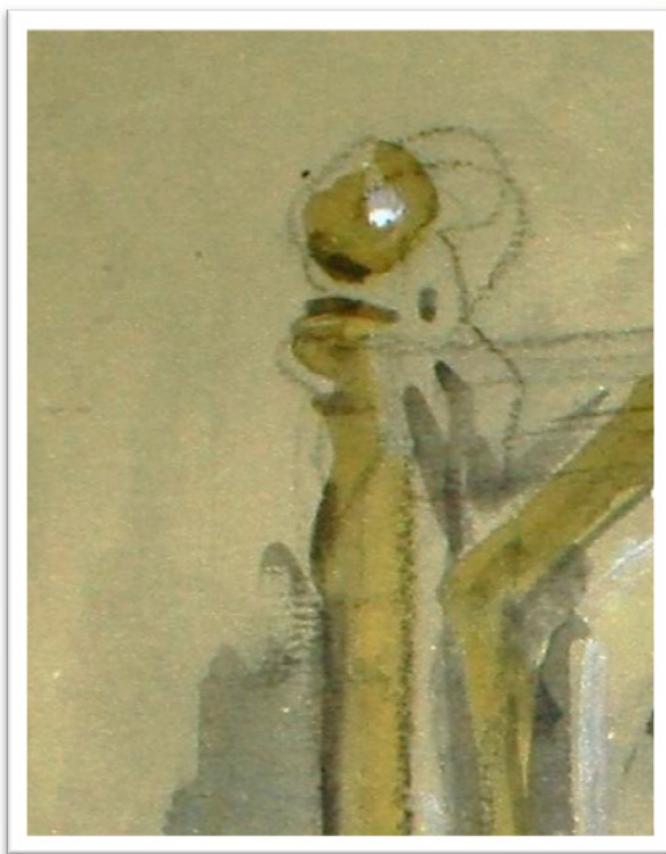
«Серов считал, что художник должен уметь работать всем на свете, чем только возможно работать, исходя из того, что и сама натура бесконечно разнообразна и неповторима, да и настроение, чувство художника неодинаково вчера и сегодня: сегодня хочется сделать так, а завтра по-другому. Поэтому он работал маслом, акварелью, гуашью, темперой, пастелью, цветными твердыми карандашами, рекомендуя то же и своим ученикам».

И. Э. Грабарь. [3]

Исследователям творчества В. Серова известно, что, начиная с середины 1890-х годов, художник начинает брать уроки гравюры в Санкт-Петербурге у профессора Императорской Академии художеств Василия Васильевича Матэ.



а



б

Фото 8. Фрагменты эскиза живописного портрета Г.Л. Гиршман:
а - с изображения из фондов ГТГ, б - исследуемый лист

Здесь В. Серов осваивает технику офорта, т.к. к этому времени В.В. Матэ перешёл с ксилографии к гравюре на металле, которая, по его мнению, давала большее сходство с живописным мазком.

Один из первых офортов, которые выполнил В. Серов в 1896 году, овладев техникой гравирования иглой, был «Лежащий лев» (рис. 2).



Рис. 2. В. Серов. «Лежащий лев», 1896 г., техника офорта

С 1898 по 1899 год В. Серов выполнил 17 офортов и 9 литографий. Среди них два портрета В.В. Матэ, иллюстрации к басням И.А. Крылова, а также воспроизведения в офортной технике собственных работ («Октябрь. Домотканово» (1895) и «В деревне. Баба с лошадьё» (1898).

Обучаясь у В.В. Матэ, В.А. Серов, будучи прекрасным рисовальщиком, осваивает новую для себя технику и технологию подготовки металлической доски – стальной, медной или цинковой, технологию подготовки лаков, литографских красок, гравирования иглой, технологию подготовки бумаги и ее сушки и множество других тонкостей материаловедения гравюры.* Кроме В. Серова у

* Непосредственно о В.В. Матэ сохранились отдельные воспоминания современников. Например, П.П. Гнедича из «Книги жизни. Воспоминания. 1855-1918»: «Матэ был немец, и хотя он отрекался от своего германского происхождения, но до конца жизни сохранил акцент и говорил по-русски далеко не чисто. Он был добродушен, отзывчив, приятен в обращении. Мы с ним сошлись скоро. Из Академии мы шли всегда вместе. До конки пешком, а потом по Невскому в дилижансе.

Матэ различным гравировальным техникам обучались М. Добужинский, А.П. Остроумова-Лебедева, К. Сомов и другие художники.

Вот как вспоминал М. Добужинский о периоде, когда В.В. Матэ уже стал профессором Академии художеств:** «...Он был вообще отличный

Он был обеспечен лучше других учеников Академии. Ученик гравера Серякова, поступив в Академию, он сделался учеником Иордана. У Иордана учеников было мало - особенно таких, которые, подобно Матэ, могли бы говорить по-немецки. Но Матэ, работая у него, не оставлял и деревянной гравюры и в этой области вскоре перегнал всех своих конкурентов: Зубчанинова, Рашевского и других. Особенно он специализировался на портрете, и его очень ценили издатели еженедельных журналов именно с этой стороны. Его призвание угадал раньше всех М.О. Микешин, который в то время издавал "Пчелу". Он давал каждую неделю Матэ тусклую фотографию, изображавшую какого-нибудь общественного деятеля или генерала, и, слегка пройдя его своими аляповатыми штрихами, заказывал награвировать к следующему номеру. Таким образом молодой гравёр зарабатывал рублём 100 в месяц – заработок огромный для студента. Микешин, видя его способности, сказал ему раз:

- Какой вы Матэ! Вы не Матэ, а Перун!

И одно время он подписывал свои гравюры этим именем: это было в "Пчеле" 1877 года» [4].

** Из воспоминаний М. Добужинского: «Мастерская Матэ помещалась при его казенной квартире — в длинном круглом коридоре нижнего этажа Академии художеств, куда я принес ему показать мои рисунки пером и карандашом. Мои занятия там и общение с этим милым человеком были у меня первым просветом на заре этого периода моей жизни.

Василия Васильевича я полюбил; он был высокий и худой, с густой шевелюрой, длинной редкой бородой и добрейшими глазами. Он не был очень замечательным художником (помню, как он корпел над заказным офортом — портретом Нобеля, который он с мучением делал по фотографии и который ему все не удавался), но деревянные «тоновые» гравюры его были очень хороши и в свое время были новым словом. Гимназистом лет шестнадцати я скопировал пером его замечательную гравюру с репинской головы запорожца и был, так сказать, издавна заочно его учеником, что ему при случае и сказал.

...Среди профессоров он был «крайним левым» и был человеком отзывчивым на все новое в искусстве. Но авторитета у него в синклите Академии было мало, так как его там считали «блаженным». Среди учащихся он был очень популярен, но учеников у него было мало, я запомнил только одного – Быстренина.

Бывать у В[асилия] В[асильевича] мне было приятно и потому, что я мог во время отдыха рассматривать его многочисленные книги по искусству и гравюры и любоваться предметом моей зависти — большой коллекцией забавных русских народных игрушек [...] Часто жена Матэ, круглолицая Ида Романовна, немка, задерживала меня на завтрак, за которым я иногда встречал дружившего с Матэ Серова (приезжая из Москвы, он останавливался у него или у Дягилева). Серов меня очень стеснял, он был угрюм и молчалив, и этот страх, который он внушал, как я узнал, был не только у меня одного. Изредка я приходил к Матэ вечером, когда по-

мастер по технике всех родов гравюры и давал хорошие советы, но ученикам своим предоставлял полную свободу... Довольно скоро я научился офорту и гравировал или в мастерской у Матэ, или носил медные доски домой. Узнал также и сложную технику акватинты, этот род гравюры особенно меня занимал, и некоторые оттиски были удачны. В[асилий] В[асильевич] показал мне также и прием деревянной гравюры, но, как я ни старался, у меня ничего не получалось и не хватало достаточно терпения. (То же было и позже, когда через несколько лет хотела мной заняться А. П. Остроумова, бывшая ученица того же Матэ, а тогда ставшая уже одним из близких моих друзей). Мне удавалось лишь резать на линолеуме».

Из книги Г.И. Чугунова «Валентин Серов в Петербурге»: «Да, Серов, известный художник, получивший высшую награду на Всемирной выставке, рисовал натурщиц вместе с учениками мастерской Матэ. (Это вечное возвращение к природе, так сказать, к «азам» напоминает известный рассказ о С. Рихтере, который играл гаммы после концерта, имевшего колоссальный успех.) Примеру Серова последовали его новые петербургские друзья — Бакст, Сомов, Лансере, которые также стали бывать у Матэ. Василий Васильевич в отличие от других профессоров Академии верил в «Мир искусства» и ждал многого от его участников. Некоторые из них, например Бенуа, и раньше знавали Матэ и любили его за беззаветное служение искусству и совершенно неиссякаемую доброту».

Эта черта характера В.В. Матэ не оставалась незамеченной. В работе М.И. Зеликмана «Гравер В.В. Матэ на офортах Валентина Серова» в примечании сказано: «Об ироничном отношении к В.В. Матэ мирискусников, шутливо называвших его за граничившую со слабыхарактерностью безмерную доброту «бородой без головы» [5].

В.В. Матэ безусловно был чрезвычайно талантливым ксилографом и офортистом, гравёром. Но работал он, в основном, с оригиналами русских и западных мастеров. Он создал целую галерею деятелей науки и культуры, выполненную в гравюре. Серова же в то время подталкивало желание создавать технике офорта свои оригинальные иллюстрации, в частности, к басням А.И. Крылова. Работая в гравюре всего 4 года, В.А. Серов достигает выдающихся результатов в силу эмоционального воздействия своих произведений. По мнению специалистов, его работы стали лучшими образцами русского офорта конца XIX начала XX века.

Это становится интересно и с той точки зрения, что результаты наших исследований предоставленного оттиска, датированного 1907 годом, указывают на то, что он выполнен в технике гравировала модель, и видел там Серова, сосредоточенно и точно сердито рисующего. Я очень любил уже тогда его искусство [5].

вюры, но не классического офорта. Офорт (фр. eau-forte, итал. acquaforte [аквафорте] — «сильная, крепкая вода», т. е. азотная кислота) — это гравировальная техника, выполняемая с помощью химического травления металлической пластины, гравированной по лаку. При внимательном изучении исследуемой нами работы обращает на себя внимание необычная особенность: на сравниваемых листах бумаги во всех деталях совпадают характерные горизонтальные штрихи (фото 9,10). Характер штрихов говорит о том, что перед нами разновидность офорта — техника, носящая название меццо-тинто (м.б., акватинта), которая выполняется без химического травления, только механическим способом или комбинированным способом.



Рис. 3. А) фрагмент эскиза, хранящегося в ГТГ

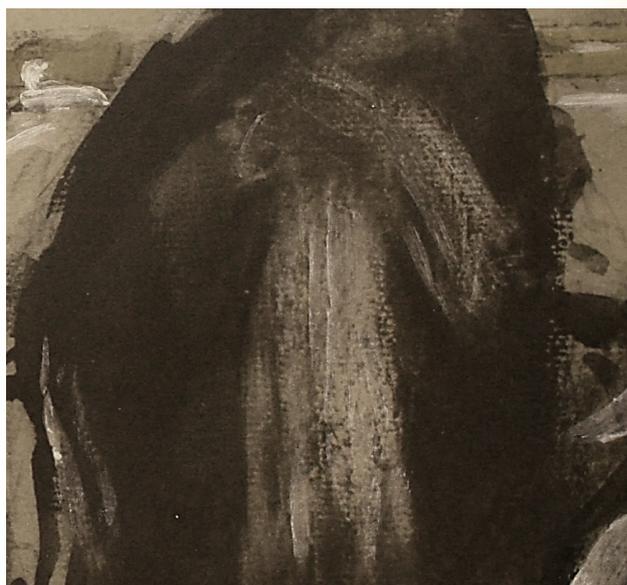
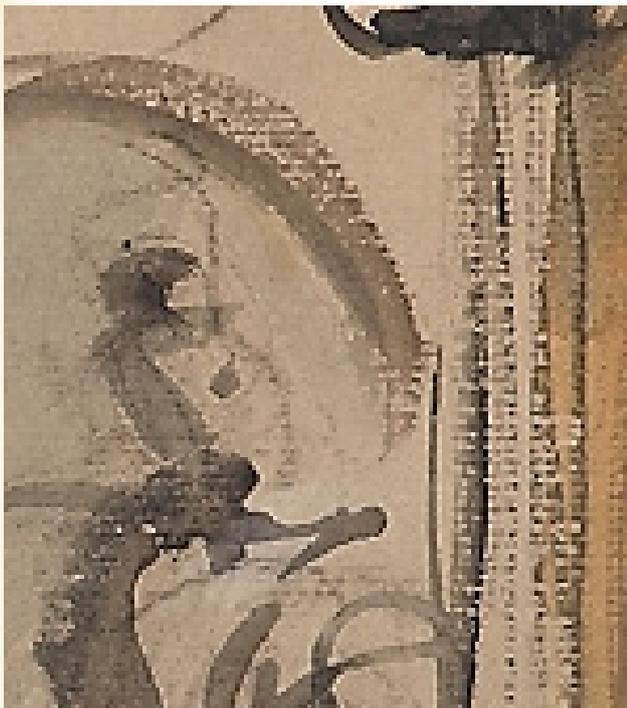


Фото 9. Б) фрагмент фото исследуемой работы. Участок рисунка на фигуре. Изображение соболиного меха

Или, другой участок:



В) фрагмент эскиза,
хранящегося в ГТГ



Фото 10

Г) фрагмент фото
исследуемой работы

При внимательном изучении фрагментов А,В и Б,Г а также работ целиком, элементы горизонтально расположенных штрихов можно обнаружить на всей плоскости листов. Если принять версию о том, что сравниваемые изображения являются оттисками с печатной формы, то все вышеизложенное может свидетельствовать о том, что металлическая пластина, с которой были сделаны оттиски была заштрихована (зернена). В самом деле, офорт предполагает отпечаток на бумаге краской, которая заполняет тонкие протравленные кислотой штрихи на металлической доске. Поэтому при желании получить, например, темные участки на офорте (травленном штрихе или на резцовой гравюре) штрихи или микроскопические точки гравировальной иглой наносят более часто.

Но для получения глубокого черного отпечатка уже в 17 веке был разработан другой способ, носящий название меццо-тинто, при котором на заранее насеченной гранильником металлической полированной медной доске неровности заглаживаются стальным инструментом: шабером, или гладилкой. При этом заглаженные или выскобленные места на оттиске остаются светлыми, потому, что с них снимается тампоном краска, а на рифленых в той или иной мере поверхностях краска остается в углублениях.

Процесс зернения поверхности пластины, т.е. работа гранильником выполняется, как правило, в разных направлениях с проходом по плоскости

до 50 раз. Но существуют и специальные станки, которые делают зернение механическим способом. В нашем случае, судя по характеру штрихов, зернение было выполнено на станке и только в одном направлении. В. Серов работал на этой пластине, расположив ее так, что штрихи находились в горизонтальном направлении.

Надо сказать, что это дало В. Серову определенный художественный эффект. Например, почти неотличимый от настоящего карандаша штрих (фото 11, В,Г).

4

Оказалось, что точно такая же фактура штриха на доске хорошо видна на работах М.В. Добужинского «Окно в парикмахерской», 1906 г., техника которой в определена как «акварель, гуашь, уголь» [6] или «Стеклянная улица в Вильно» 1906 год, определенная как «Картон, карандаш, акварель, белила» [7]. Только зерненная доска использована художником так, что штрихи направлены вертикально.

В технике меццо-тинто, как разновидности офорта можно было сначала набить на доску черную краску, а потом уже раскрасить доску монотипию для получения эффекта одноцветного рисунка на раскрашенном фоне. Вероятно, в мастерской В.В. Матэ было разработано множество приемов раскраски, и разные мастера выполняли их по своему вкусу. В технике меццо-тинто можно было добиться правильных полуто-



В) фрагмент эскиза,
хранящегося в ГТГ



Г) фрагмент фото
исследуемой работы

Фото 11



Рис. 4. М.В. Добужинский. «Окно в парикмахерской». 1906. Фрагменты. Увеличено



нов, вплоть до фотографического эффекта. И потому появлялась возможность сделать цветное меццо-тинто. Но если хотелось выдать работу полностью за картину пользовались подкраской акварелью уже по готовому оттиску, что мы и ви-

дим на примере исследуемого эскиза В. Серова к «Портрету Г.Л. Гиршман». Этот же прием можно предполагать и на работе М.В. Добужинского «Окно в парикмахерской» (лучи от фонаря, например).



Рис.5. М.В. Добужинский Окно парикмахерской. 1906. Бумага, акварель, гуашь, уголь, 29,7 x 21,7. Государственная Третьяковская галерея



Рис. 6. М. Добужинский. «Стеклянная улица в Вильно». 1906. Картон, карандаш, акварель, белила

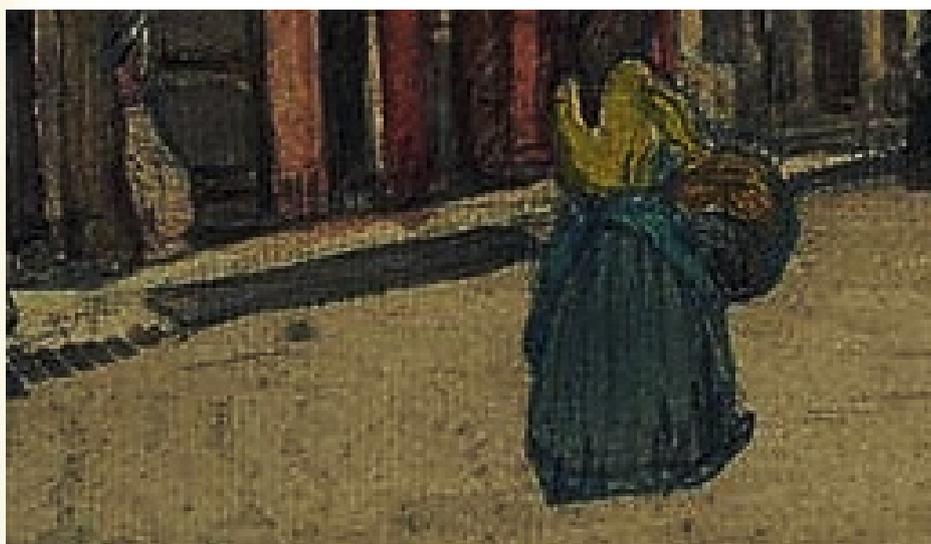


Рис. 7. М. Добужинский. «Стеклянная улица в Вильно». 1906. Увеличено

М. Добужинский вспоминал, что в мастерской В.В. Матэ хорошо освоил технику акватинты, который представляет собой оттиск гравюры, напоминающий рисунок акварелью. Приём этот заключается в том, что на металлическую доску перед травлением наносится смола в виде

пудры или порошка, например, канифольная, которая устойчива к действию кислоты. При нагревании медной доски смола плавится, образуя на поверхности слой такой фактуры, который позволяет протравливаться металлу только между расплавленными смоляными частицами, причем на разную глубину. Это позволяло создать на оттисках тональности, состоящие из множественности точек. При этом, были разработаны и дополнительные приёмы, состоящие в обработке печатных досок наждачной бумагой, стальной щёткой, зернение гранильником и другие виды механического воздействия. Поэтому в исследуемой работе В. Серова и в работах М. Добужинского можно полагать сочетание техник меццо-тинто и акватинты, а может быть и других разновидностей офорта.

Наличие элементов оттиска можно увидеть и на других работах Мстислава Валериановича Добужинского. Например, на медальонах, выполненных на синей бумаге, как полагают, гуашью, белилами [8]. Это «Четыре медальона. Эскизы росписей Казанского вокзала в Москве», 1916 г. Все медальоны имеют размер 11х42,2 см (рис.

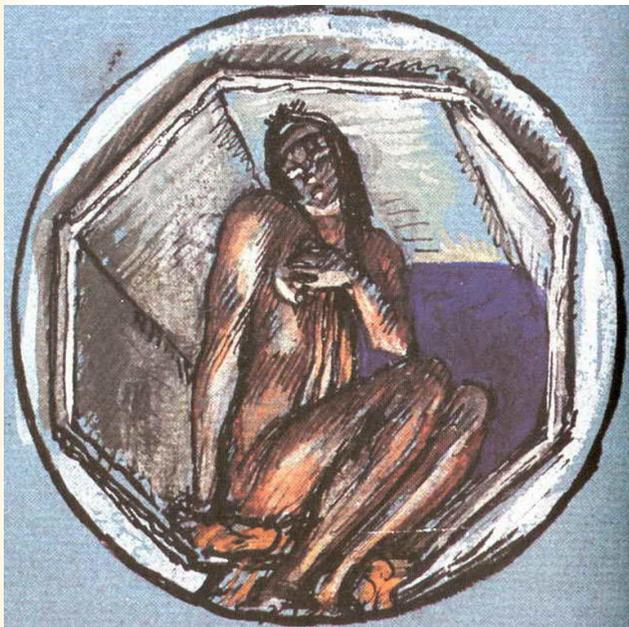


Рис. 8. Добужинский М.В. Медальон-2, 1916 г.

8,9). Работы находятся в Государственном Русском музее. На увеличенных фрагментах медальонов (рис. 10) видна специфическая штриховка, которая указывает, на то, что это оттиски и, что зернение на металлической доске, с которой произведены оттиски, было произведено в двух диагональных направлениях.



Рис.9. Добужинский М.В. Медальон-3, 1916 г.



Рис. 10. Диагональное расположение штрихов, полученных гранильником на металлической доске. Слева- увеличенный фрагмент с изображения «Медальон-2», справа - «Медальон-3»

Некоторые из работ К. Сомова имеют те же черты. Например, «Портрет А.П.Остроумовой-Лебедевой» 1909. Работа из частного собрания определена как «Бумага, акварель, белила, 33х24» [9]. Наложение краски здесь напоминает манеру В. Серова на эскизе к портрету Г.Л. Гиршман (рис.11).

На увеличенном фрагменте « Портрета А. П. Остроумовой-Лебедевой» (рис.12) можно также увидеть, что эта работа представляет собой оттиск в технике меццо-тинто (акватинта). Зернение выполнено в двух взаимно перпендикулярных направлениях. Его штрихи просматриваются и на фоновой части, и на рисунке волос.



Рис. 11. К. Сомов. Портрет А. П. Остроумовой-Лебедевой. 1909 г. http://classic-online.ru/uploads/000_picture/367100/367096.jpg

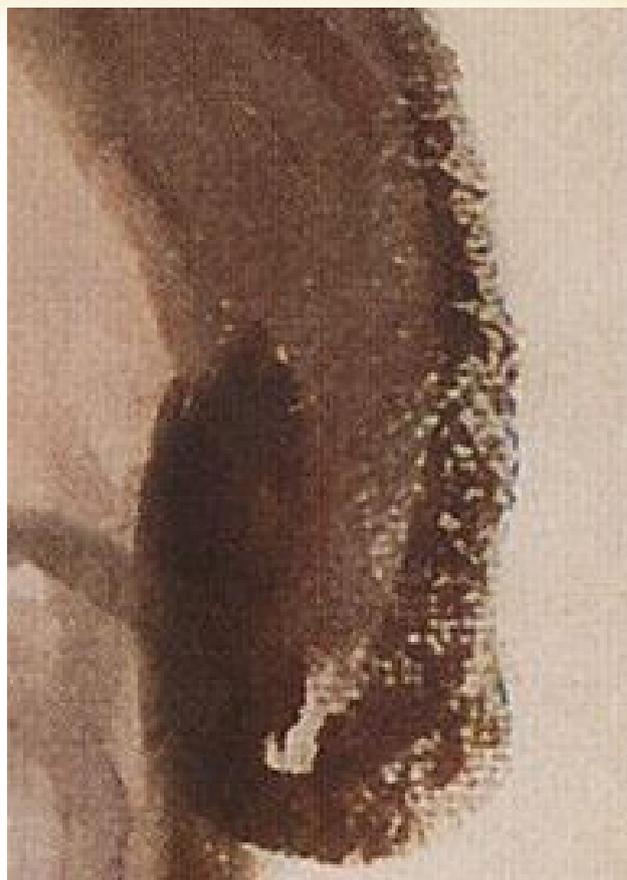


Рис. 12. Увеличенный фрагмент изображения работы К. Сомова. Портрет А. П. Остроумовой-Лебедевой. 1909 г.

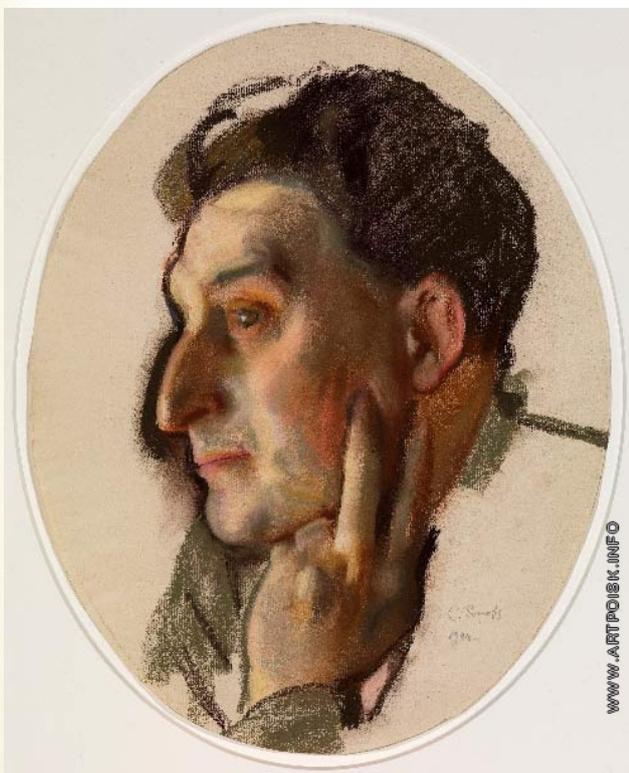


Рис. 13. Портрет М. Г. Лукьянова в профиль. Бумага, пастель. 34.5 x 27.5 Частное собрание



Рис. 14. Портрет М. Г. Лукьянова в профиль. Увеличено

Аналогичная техника использована К. Сомовым и в работе «Портрет М. Г. Лукьянова в профиль» (рис.13).

В работе же «Портрет Александра Блока. 1907» судя по характеру нанесения краски К. Сомов использовал технику акватинта с доработкой оттиска белой краской.

В. Серов, М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева, К. Сомов – это ученики В.В. Мате. И ничего удивительного нет в том, что они работали в одной технике. Удивительно другое: почему техника исполнения одних работ определена как гуашь на бумаге, а у других работ - вообще техника живописи не имеет обозначения.

Можно предположить, что техническое заключение по таким работам вызывало затруднение у специалистов, как раньше, так и в на-



стоящее время. А авторам, которые стремились именно к тому, чтобы офорт по своей фактуре был ближе к живописи, вероятно, даже льстило то, что их работы в этой технике покупались как живописные произведения.



Рис. 15. Портрет Александра Блока. 1907. Бумага, графитный карандаш, цветной карандаш, гуашь, 38 x 30. Государственная Третьяковская галерея

В том, что ряд русских художников работал в разновидностях техники офорта, нет ничего удивительного. Как известно, разработаны они были во Франции. И такой мастер живописи как Огюст Ренуар наверное не раз обращался к этому типу изобразительного искусства. Хорошо известная работа О. Ренуара «Сидящая купальщица» выполнена, как определено, в технике «мягкий лак» (рис 16):



О. Ренуар «Сидящая купальщица», 1897. 220 x 138 мм. Мягкий лак. Париж. Частное собрание. [21]

Правда, рассматривая следы вертикального зернения, оставшиеся там, где краска их заполнила, можно также предположить, что техника исполнения этой работы ближе меццо-тинто.

5

«Мой муж был очень дружен с Валентином Александровичем не только как коллекционер и большой поклонник его искусства – их связывала большая человеческая дружба»

Генриетта Леопольдовна Гиршман

Супруги Гиршман, которые не пропускали ни одной выставки в Москве и Петербурге, приобрели «Окно в парикмахерской» М.В. Добужинского еще до начала открытия очередной вы-

ставки. Постепенно В.О. Гиршман и его молодая жена Генриетта Леопольдовна, приобретая работы художников-передвижников, портреты конца XVIII—начала XIX в., графические произведения русских художников, создали «почти единственную по красоте предметов и их сохранности и по вкусу выбора» (И.И. Лазаревский) коллекцию, включавшую, также, русскую, французскую, и английскую мебель и других разные предметы прикладного искусства. Такой интерес к работам современных художников, конечно, привел к дружбе Гиршманов, например, с молодым М.В. Добужинским, К.А. Сомовым, В.А. Серовым, и другими.

Так рассказывает об этом периоде Мстислав Добужинский: «В начале 1904 г. я поехал на несколько дней в Москву, чтобы посетить выставку только что открывшегося «Союза русских художников», где я участвовал. ...

Моему праздничному настроению, охватившему меня, помогла и приветливость, которую я встретил у всех, и радушный прием в доме у Гиршмана, куда меня привел тогда Грабарь.

Генриетта Леопольдовна, недавно лишь вышедшая замуж, была в расцвете юности, и именно тогда Серов написал ее известный портрет перед зеркалом. Дом был даже до чрезмерности перегружен коллекциями антикварных предметов русской старины (главным образом XVIII в. и нашего ампира) — мебели, миниатюр, табакерок и фарфора, но все это было собрано с большим вкусом и любовью. Дом их, стоявший в замечательном месте — почти вплотную к глядящим в окна дома триумфальным Красным воротам, был настоящий музей, и было там чем любоваться!

В то же время В. О. и Г. Л. Гиршманы составляли обширную галерею картин современных русских художников (но были у них и старинные портреты, между прочим Левицкий), главным образом художников «Мира искусства». Делалось это с большим выбором. Попасты в это собрание являлось большой честью, и то, что моя пастель «Двор» (изображающая вид из окна нашей квартиры в 7-й роте на ту пустынную стену, о которой я упоминал) была приобретена В. О. Гиршманом с выставки «Союза», это было начало и моего признания за пределами нашего дружеского круга, что очень подняло мой дух». [12]

Вероятно, В. Серова, который писал портреты на заказ, написание портрета молодой московской красавицы Генриетты Леопольдовны Гиршман, начало волновать еще в начале 1900 годов. «Каждый портрет для меня целая болезнь», — жаловался художник, поэтому подготовка к этой работе шла долго. Лучше, чем И.Э. Грабарь, наверное, никто об этом этапе жизни Серова и не рассказал.

«Раньше других, в том же 1906 году, в котором он потерпел фиаско с портретом Карзинкиной, — был сделан акварельный портрет, пи-

савшийся всю зиму 1906/07 года. Он взят почти в рост, на диване, отсутствуют только ноги (рис. 16). Дольше всего искал Серов красивых линий фигуры, положив правую руку на подушку, левую на грудь. Когда была найдена почти единая непрерывная линия, идущая от локтя правой руки до нижнего конца юбки, он слегка прошелся по рисунку акварелью, несколько гуще покрыв ею лицо.



Рис. 16. Портрет Г.Л. Гиршман. 1904.
Картон, гуашь, 100,8 x 70. Государственная
Третьяковская галерея [11]

Сеансы, брошенные весной 1907 года, возобновились осенью этого года, когда Серов перевел контур портрета на другой картон, с тем чтобы, отказавшись от прошлогодней акварели, начать новый портрет. Переведенный контур не остался целиком в прежнем виде: в процессе новой работы он сильно видоизменился, были найдены еще более музыкальные линии и дана вся фигура вместе с ногами (рис. 17).

В свое время некоторые находили в этом рисунке излишнюю изломанность, роднящую его будто бы с пресловутыми пошлыми офортами модного парижского художника Helleu, но такое обидное для Серова сравнение не выдерживает критики: в этом великолепно почувствованном движении легкой, стройной фигуры и в ритмическом беге линий есть подлинная красота, а не одна лишь красивость.

К тому же времени относится и третий поясной вариант портрета, взятого в фас и исполненного скупыми средствами угля и мела (рис. 18).

Однако вскоре он отказывается и от этого проекта и принимается за новую композицию. Помню, мы как-то встретились с ним около этого времени, и, когда я спросил, как подвигается всех нас волновавший портрет, над которым он работал уже второй год, Серов сумрачно проговорил:



Рис. 17. Портрет Г.Л. Гиршман. 1904-1905.
Бумага на холсте, уголь, сангина, 132,2 x 98.
Государственная Третьяковская галерея [11]

- Бросил - пишу новый (рис. 19); уж очень простоват вышел: так, какая-то провинциальная барышня сидит. Нет, тут надо что-нибудь понаряднее.

Он был прав и не прав. Разумеется, портрет этот уже самой простотой всей затеи и намеренным отказом от всего, что подчеркивало бы нарядность, мало соответствует обычному представлению, связанному в свое время с портретом элегантной светской женщины. Но в то же время бесконечно жаль, что эта чудесно найденная фигура осталась неоконченной, ибо портрет принадлежал бы к числу самых удачных серовских созданий. Особенно убеждаешься в этом, сравнивая первый, укороченный акварельный вариант с позднейшим, где вся фигура умещена на картоне. Серов считал, что для данной задачи необходима наряднейшая обстановка, и он вско-



Рис. 18. Портрет Г.Л. Гиршман. 1904-1905
Бумага на картоне, уголь, сангина, 87 x 69. ГТГ
[11]



Рис. 19. Портрет Г.Л. Гиршман. 1907
Бумага, графитный карандаш, 31,4 x 24,6. ГТГ
[20]

ре нашел ее в том же гиршмановском доме, приступив к новому, четвертому по счету портрету.

Муж красавицы, В.О. Гиршман, был страстным любителем старинной мебели. Проводя все свободное время у антикваров, он собрал постепенно одну из лучших в Москве коллекцию мебели классической поры конца XVIII-начала XIX века. Как раз к тому времени ему удалось достать замечательную спальню с туалетным зеркалом из карельской березы. Тут Серов и решил писать свою модель, и здесь в течение октября, ноября и декабря 1907 года был создан тот знаменитый портрет, который украшает сейчас собрание Третьяковской галереи, принадлежа к числу пяти - десяти самых пленительных серовских произведений. ...

Ему хотелось добиться уравновешенного сочетания правдивости, жизненности и одновременно приподнятости. Для достижения этого Серов не остановился перед полной сменой техники, переключившись с масляной живописи на темпера. Данный портрет - первое произведение, целиком написанное темперой и имеющее матовую поверхность....Этот замечательный портрет совершенно не был оценен на выставке "Союза русских художников", на которой появился в 1908 году» (рис. 20).

Также, очень интересны воспоминания непосредственно Г.Л. Гиршман, которые приводится

в публикации Н. Б. Волковой «Воспоминания о встречах с В.А. Серовым. Переписка И.С. Зильберштейна с И.А. и Ф.Ф. Юсуповыми и Г.Л. Гиршман» в приложение к выпуску №3 2015 (48):

«Вопросы к Г.Л. Гиршман», направленные ей И.С. Зильберштейном. (Илья Самойлович Зильберштейн (28 марта 1905, Одесса[1] — 22 мая 1988, Москва) — советский литературный критик, литературовед, искусствовед, коллекционер, доктор искусствоведения).

Вот их перечень:

1. Не явился ли рисунок, фото с которого прилагается, тем первым эскизом, вариантом портрета, о котором автор пишет как о первом эскизе, исполненном в 1906 году?

2. Нельзя ли конкретнее пояснить «идею нового портрета»? Нашла ли она уже свое выражение в этом рисунке?

3. Если в портрете 1911 года Серов, как пишет автор воспоминаний, сам выбрал костюм, то диктовал ли он что-либо в этом отношении при работе над портретом 1907 года?

4. Были ли какие-либо предварительные искания в отношении колористического строя произведения 1907 года или гамма его сразу определилась?

5. Не говорил ли что-нибудь Серов во время сеансов или вообще при встречах относительно своей работы над этюдами натурщиц?



Рис. 20. Портрет Генриетты. Гиршман. 1907. Холст, темпера. 140 × 140. ГТГ [19]

6. Сколько времени примерно Серов писал большой портрет 1907 года?

Ознакомившись с их содержанием, Г.Л. Гиршман отправляет ему «Ответы на вопросы о Серове И. Зильберштейна»:

1. Думаю, что эскиз рисунка, фотограф[ию] которого мне привез В. Сосинский, вероятно, относится к 1905-1906 г., и, может быть, один из многих до большого портрета перед зеркалом. Я его совсем не помнила, узнала только платье и собольи палантин.

2. Нет, этот рисунок никакого отношения не имеет к портрету 1907 г.

3. Выбор платья происходил следующим образом: по возвращении из Парижа, до начала сеансов, я одевала и показывала В.А. все, что привезла, и мы сообща выбирали.

4. Думаю, что выбор колоритов портрета 1907 г. не совсем случайный. Это была моя туалетная комната, стены были затянуты холстом сероватым (Серов очень любил серый цвет), и на нем желтая карельская береза и зеркала хрусталя создавали большую гармонию, оттого и я одета в черном с большим горностаем, и оттого кожа на моем лице сероватая (бритая, как находили многие). Один только мазок красный, это подушка для булавок, на туалете.

5. Натурщицы всегда у Серова были связаны с колористической задачей, самые удачные его натурщицы - картины - были у нас в коллекции.

6. Приблизительно, с перерывами полтора года. (Портрет 1907 г.) Эскиз к нему в Третьяковской галерее. Вообще эскизы, не нравившиеся В.А.С., он обыкновенно не показывал - и рвал.

Надеюсь, что, когда выйдет вся новая монография Серова, я ее получу».

В результате анализа текста И.Э. Грабаря выясняется, что об исследуемом нами эскизе ничего неизвестно. Подготовительными к написанию портрета значатся три эскизных варианта: два - с



сидящей на диване моделью и один - поясной. И. Грабарь ничего не говорит об эскизе 1907 года, выполненном в карандаше. Но именно этот карандашный рисунок в деталях похож на темперную большую работу (например, складка платья на плече).



Рис. 21. Сравнение фрагментов эскиза и картины «Портрет Г.Л. Гиршман. У туалетного столика» 1907

Как видно из письма Г.Л. Гиршман к Зильберштейну, она узнала на рисунке, фото которого ей прислали, платье и соболий палантин. Узнать его можно было только на исследуемом оттиске. Но при этом Гиршман считает, что этот рисунок не имеет отношения к ее портрету.

Таким образом, бумажный лист с изображением Г.Л. Гиршман, определенный как эскиз к живописному портрету, выполненный акварелью, является на деле оттиском с печатной формы в технике офорта. Эти оттиски: первый - хранящийся в ГТГ и второй - данный нам для исследований, были выполнены в 1907 году и, вероятно, после написания большого портрета Г.Л. Гиршман у туалетного столика. Есть основание считать, что В. Серов вернулся к этой теме в очередной раз, но уже в новой технике. Печатная форма с которой получены были рассматриваемые нами два оттиска, является самостоятельной работой В. Серова. Если принять эти выводы за основу, то становится ясно, что В.А. Серов не оставил занятий в гравюре и занимался этой техникой в варианте акватинты или меццо-тинто и позднее 1900 года наряду с Константином Сомовым и Мстиславом Добужинским.

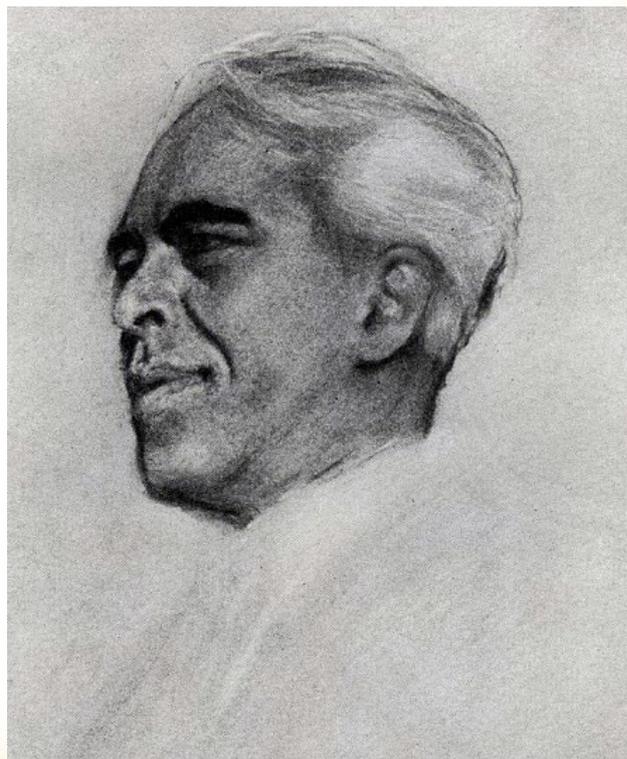
Не исключено, что будут найдены еще работы в подобной технике, которые ранее определялись как карандашные, акварельные, гуашевые рисунки.

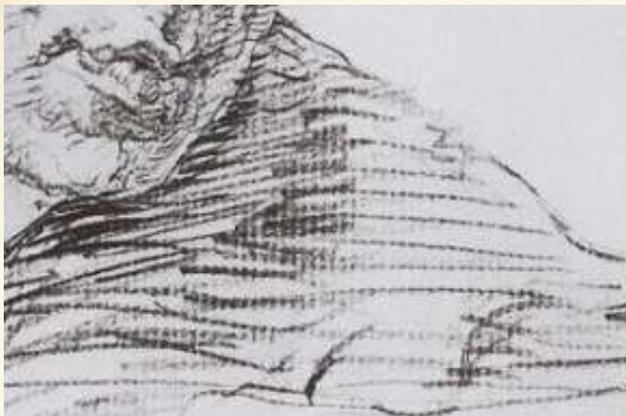
Например, рассмотрим работу В. Серова 1908 года «К.С. Станиславский» (рис. 22 а). Мы видим ту же самую штриховку на листе. Рисунок как будто сделан карандашом. Но это иллюзия. Фактурная карандашная линия образуется за счет

зернения офортной доски.

Офортная краска была набита на зерненую металлическую доску того же типа, что и в исследуемом оттиске с портретом Г.Л. Гиршман или «Окне в парикмахерской», 1906 г. М. Добужинского. А вот, инициалы и дата: «908 В.С.» выполнены, вероятно, уже на высохшем листе после печати.

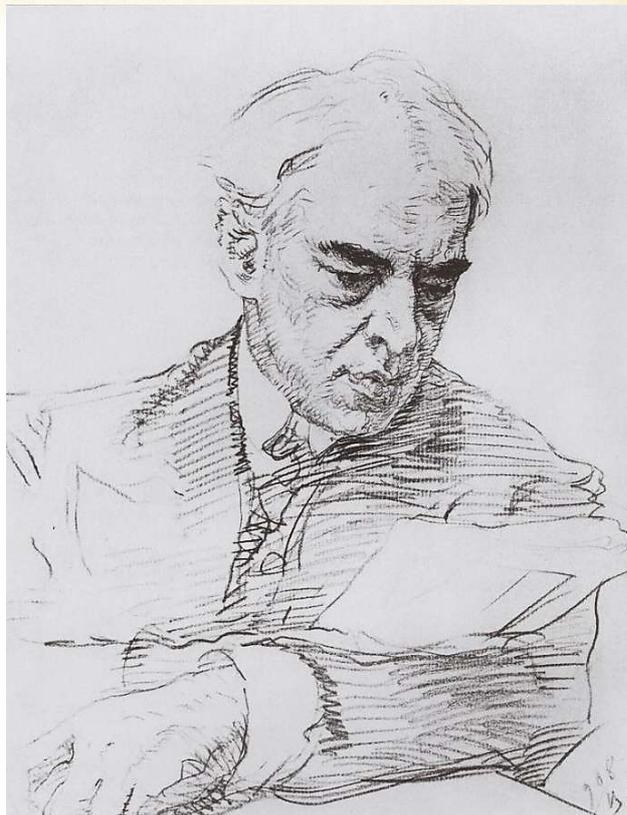
А здесь типичный карандашный рисунок: «Портрет К.С. Станиславского. 1911»:





▲
Рис. 22а. В. Серов. К.С. Станиславский. 1908.
Увеличено

Рис. 22. К.С. Станиславский. 1908
Бумага цветная, графитный карандаша,
31,2 x 24.
Государственная Третьяковская галерея [14] ►



Та же фактура зернения металлической до-
ски отпечаталась на бумажном листе «Портрете
артиста В.И. Качалова. 1908» из-за недостаточно
чисто удаленной краски. Поэтому и остался ри-
сунком штриховки-зернения. На рисунке волос ис-
пользован мазок, имитирующий акварель.

Рис. 23. В. Серов. В.И. Качалов. 1908. Бумага
цветная, графитный карандаша, 31,2 x 23,7.
Государственная Третьяковская галерея [15] ►

Рис. 24. В. Серов. В.И. Качалов. Фрагменты.
Увеличено



При внимательном изучении характера жи-
вописи на фрагментах руки изображения «В.И.
Качалов» видны как вертикальное зернение, так
и горизонтальные штрихи на линии большого



пальца руки, которые, вероятно, образовались
из-за выхода краски за пределы штриха , кото-
рый возникает при высоком давлении в зоне пе-
чати (эффект шприца или усатость).

6

Для более полной информации по исследуемому оттиску нами был выполнен анализ бумажной основы.

Бумага была приготовлена, вероятно, из тряпичной полумассы, состоящей из волокон растительного происхождения: семенных волосков хлопка и лубяных волокон льна. Хлопковые волокна представляют собой волоски, покрывающие семена хлопчатника. Форма зрелых волокон в продольном положении лентообразная, спирально скрученная вокруг своей оси, с каналом в центре.

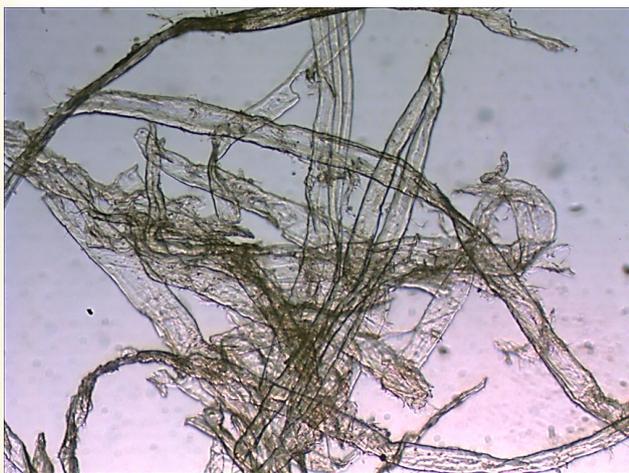


Фото 12. Микрофотография волокон бумажной основы исследуемой работы с тыльной стороны листа. х 100. Верхние части проклеенных волокон слегка потемнели

Все лубяные волокна отличаются: цилиндрической формой с заостренными концами и тонким каналом в центре волокна.

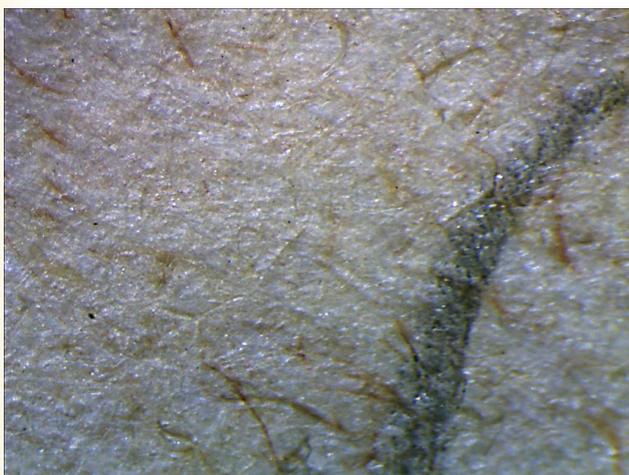


Фото 13. Оборот исследуемого оттиска с фрагментом карандашной надписи. X 16

Исследуемая бумажная основа оттиска плотная, направленность волокон хаотическая, волокна отбеленные белого цвета. Поверхность

бумажного листа с тыльной стороны (фото 12), проклеена, Бумажная масса не имеет люминесценции в УФ синего или фиолетового цвета, т.е. не имеет оптических отбеливателей. В составе бумаги микроскопически не определяются минеральные наполнители такие как каолин, гипс, мел, тальк, бланфикс и др. или пигменты: сульфат цинка, оксид титана.

7

Для исследований структуры красочного слоя было выполнено и микрофотографирование поперечного шлифа с образца красочного слоя с бумажной основой.

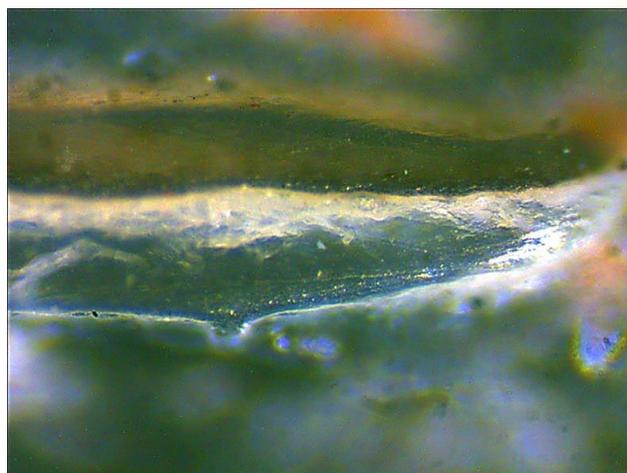


Фото 14. Поперечный шлиф красочного слоя с бумажной основой. х 100

8

Что касается принадлежности автографа В. Серову на оборотной стороне оттиска, то при сравнении буквенных знаков отдельных свободных образцов почерка (надписей), которые сохранились на рисунках художника можно сделать вывод о том, что надпись на обороте оттиска, вероятно, художнику не принадлежит.

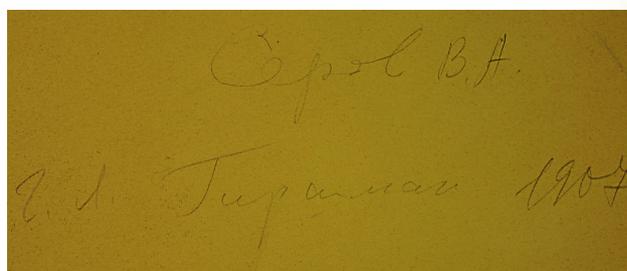


Фото 15. Надпись на оборотной стороне исследуемого листа

Так, например, на рисунке «М-ль Литвин в брунгильде» (рис. 25) [16] написание прописной буквы «н» напоминает ту же букву в слове «Гиршман», хотя имеет не тот наклон:



Рис. 25. Певица Фелия Литвин в роли Брунгильды в опере Р. Вагнера «Зигфрид». Шарж. 1903. Бумага, графитный карандаш, 21x12,9. Государственный Русский музей. [16]

А написание буквы «В» на рисунке Л.П. Бакст и В.А. Серов через 15 лет. Шарж. 1901. Бумага, графитный карандаш, 24,6 x 20,8. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства [17] и написание буквы «В» на рисунке «Прощальники» 1901 г.:

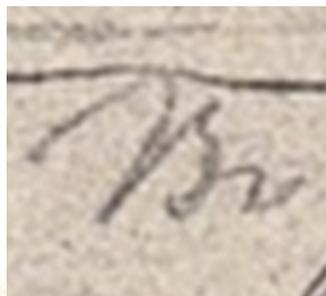


Рис. 26

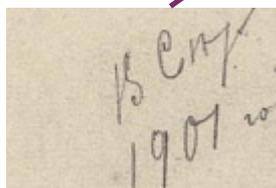


Рис. 27



Рис. 28. В. Серов. И.И. Трояновский. Шарж. 1903–1904. Бумага, графитный карандаш, 35,4 x 22,2. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Отдел личных коллекций [18]

значительно отличаются от той же буквы на исследуемом оттиске и мало напоминает привычное для Серова написание буквы «В» (рис.28).

Нехарактерное написание также относится и к букве «р», которое заметно при сравнении слов «Гиршман», «Серов» на исследуемом листе с написанием той же буквы на рисунках художника.

Одним словом, не исключено, что печать с досок В. Серова проводилась не лично им, а репродукционистом, который и сделал надпись на обороте листа.

Надо отметить одну особенность работы этого репродукциониста. При исследовании листа обнаружилось, что в некоторых местах краска не пропечаталась и оставила следы в виде капель. Так вот, репродукционист, что бы сдать работу В. Серову без замечаний, хорошо отточенным карандашом заштриховывает непрокрашенные места (фото 16 и 17.)

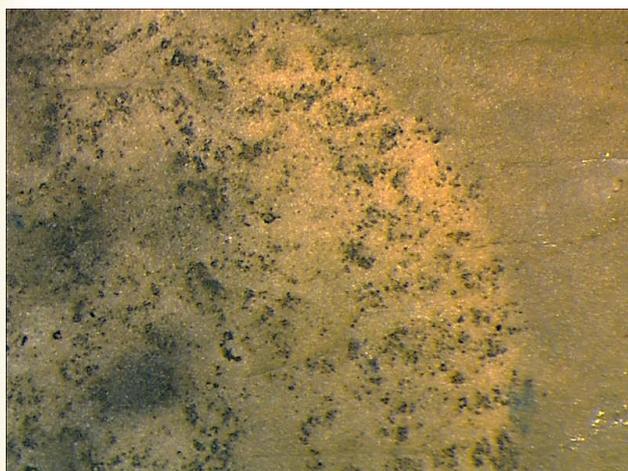
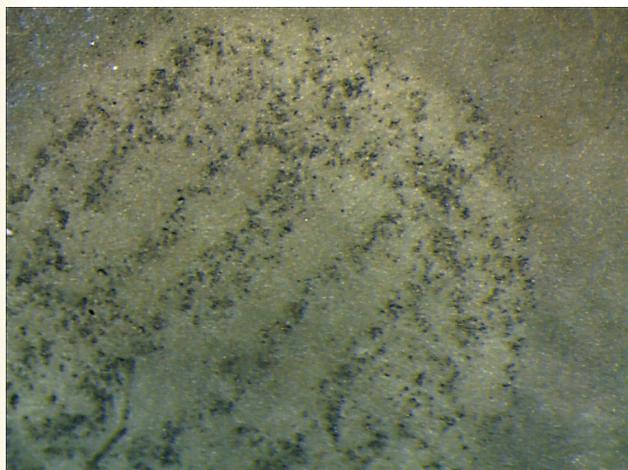


Фото 16, 17. Слева на листе -два пятна 4 и 7 мм в диаметре на темном «акварельном» потеке и на темном мазке рамки. Репродукционист аккуратно подштриховал пятна карандашом

И еще одним свидетельством того, что мы имеем дело с оттиском с медной печатной формы является обнаруженные частички медной стружки, впечатанные в толщину красочного слоя (фото 18).

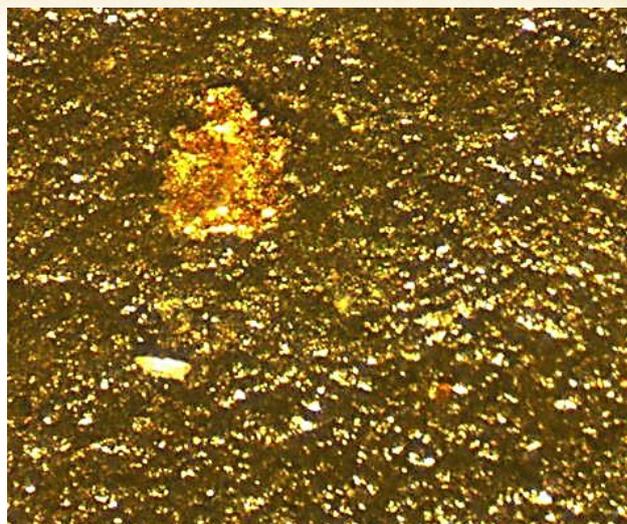


Фото 18. Кусочек медной стружки в толщине красочного слоя оттиска

Таким образом, в результате проведенных исследований можно сделать вывод о том, что вероятно, рассматриваемые и сравниваемые нами два эскиза к портрету Г.Л. Гиршман 1907 года: первый – предоставленный для исследований из частного собрания, второй – изображение хранящееся в ГТГ – являются оттисками с печатной формы, которая представляет собой самостоятельную работу В. Серова. Если принять этот вывод за основу, то становится ясно, что В.А. Серов не оставил занятий в гравюре к 1900 году. Он вернулся к этой технике в варианте акватинты, меццо-тинто или «мягкий лак». И не исключено, что будут найдены еще работы как В. Серова так и других художников, выполненные в подобной технике, которые ранее определялись как карандашные, акварельные или гуашевые рисунки.

Информация об авторе

Кукс Юрий Михайлович

(Россия, Москва)

Доцент Академии реставрации, профессор кафедры технико-технологических исследований живописи.

Преподаватель кафедры технико-технологических исследований живописи, инженер-технолог-реставратор высшей квалификации.

Российская академия живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова

E-mail: kuks2010@yandex.ru

Information about the author

Kuks Yuriy Mikhaylovich

(Russia, Moscow)

Associate Professor at the Academy of restoration and Professor of the Department of technological research of painting. Lecturer in technical and technological studies of the painting process engineer-restorer of the highest qualification

Russian Academy of painting, sculpture and architecture of Ilya Glazunov

E-mail: kuks2010@yandex.ru

1. Получено 25 май 2016 г., из http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions4485/?calendar_id_592=on (дата обращения 15.05.2016)
2. И.С. Зильберштейн. Воспоминания о встречах с В.А. Серовым. Переписка И.С. Зильберштейна с И.А. и Ф.Ф. Юсуповыми и Г.Л. Гиршман. Публикация Наталии Борисовны Волковой. Третьяковская галерея: Приложение к выпуску № 3 2015 (48) <http://www.tg-m.ru/category/tag/zilbershtein> (дата обращения 15.05.2016)
3. <http://www.volgogradmuseum.ru/event?event=155> (дата обращения 15.05.2016)
4. http://artpoisk.info/artist/serov_valentin_aleksandrovich_1865/pevica_feliya_litvin_v_rol_i_brungil_dy_v_opere_r_vagnera_zigfrid_sharzh/ (дата обращения 15.05.2016)
5. "Наше Наследие" № 104, 2012, <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10421.php> (дата обращения 15.05.2016)
6. http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/ (дата обращения 15.05.2016)
7. http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/ (дата обращения 15.05.2016)
8. http://artpoisk.info/artist/dobuzhinskiy_mstislav_valer_yanovich_1875/gallery/page/3/ (дата обращения 15.05.2016)
9. <http://cultobzor.ru/2013/06/somov-gallery/4/> (дата обращения 15.05.2016)
10. Добужинский М. В. Воспоминания / Сост., послесл. и коммент. Г. И. Чугунов. М.: Наука, 1987. 477 с. (Литературные памятники). С. 216.
11. http://artpoisk.info/artist/serov_valentin_aleksandrovich_1865/gallery/2/startDate/?photo=&categoryId=3 (дата обращения 15.05.2016)
12. Игорь Грабарь. Монография художника Валентина Серова. <http://vserov.ru/monografiya3.php> (дата обращения 15.05.2016)
13. Публикация Наталии Борисовны Волковой «Воспоминания о встречах с В.А. Серовым. Переписка И.С. Зильберштейна с И.А. и Ф.Ф. Юсуповыми и Г.Л. Гиршман» Третьяковская Галерея. Приложение к выпуску №3 2015 (48) <http://www.tg-m.ru/magazine/archive/si/2015/3/prilozhenie> (дата обращения 15.05.2016)
14. <http://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-3-2015-48/vospominaniya-o-vstrechakh-s-serovym> (дата обращения 15.05.2016)
15. http://artpoisk.info/artist/serov_valentin_aleksandrovich_1865/gallery/3/startDate/?photo=&categoryId=3 (дата обращения 15.05.2016)
16. http://artpoisk.info/artist/serov_valentin_aleksandrovich_1865/gallery/3/startDate/?photo=&categoryId=3, (дата обращения 15.05.2016)
17. http://artpoisk.info/artist/serov_valentin_aleksandrovich_1865/pevica_feliya_litvin_v_rol_i_brungil_dy_v_opere_r_vagnera_zigfrid_sharzh/ (дата обращения 15.05.2016)
18. http://artpoisk.info/artist/serov_valentin_aleksandrovich_1865/l_p_bakst_i_v_a_serov_cherez_15_let_sharzh/ (дата обращения 15.05.2016)
19. http://artpoisk.info/artist/serov_valentin_aleksandrovich_1865/gallery/2/startDate/?photo=&categoryId=3 (дата обращения 15.05.2016)
20. http://artpoisk.info/artist/serov_valentin_aleksandrovich_1865/gallery/4/startDate/?photo=&categoryId=1, (дата обращения 15.05.2016)
21. http://artpoisk.info/artist/serov_valentin_aleksandrovich_1865/portret_g_l_girshman_005/ (дата обращения 15.05.2016)
22. <http://www.арт-рисунок.рф/gallery/710-renoir-pierre-auguste/comment/18314-renoir-pierre-auguste-4> (дата обращения 15.05.2016)