

Научная статья

УДК 7.021 + 75.041.5 Рокотов “18” + 75.021.3 + 75.023.1-037.1 + 7.041.5

DOI 10.15826/izv1.2024.30.4.067

## СТАНОВЛЕНИЕ ЖИВОПИСНОГО МЕТОДА Ф. С. РОКОТОВА НА РУБЕЖЕ 1750–1760-х гг.

Ольга Кузьминична Пичугина<sup>1</sup>

Мария Игоревна Стихина<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Уральский государственный  
архитектурно-художественный университет,  
Екатеринбург, Россия

<sup>1, 2</sup>Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Россия

<sup>1</sup>opich2008@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9781-2010>

<sup>2</sup>paper3000@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6363-9985>

**А н н о т а ц и я.** В статье предпринята попытка реконструкции живописного метода Ф. С. Рокотова (1735/1736–1808) в ранний период его творчества. Информационная база исследования включает обширный ряд научных публикаций, посвященных изучению технико-технологических особенностей портретов художника. Обобщение результатов исследования послышной структуры рокотовских произведений, созданных на рубеже 1750–1760-х гг., которые были получены крупнейшими отечественными научными институтами, показало, что мастер в этот период вел активные поиски собственного стиля, выразившиеся, с одной стороны, в освоении доступных молодому живописцу приемов западноевропейских мастеров, работавших в середине XVIII в. в России, а с другой — в уверенном следовании по пути развития собственного природного дарования, особой чуткости к колористической гармонии и выразительности живописной фактуры. Это позволило Ф. С. Рокотову в сравнительно короткий срок выработать собственный живописный метод и создать синтетический стиль, объединивший утонченный колоризм с глубоким психологизмом в образной трактовке героев его портретов.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** Ф. С. Рокотов; портретная живопись XVIII в.; анализ послышной структуры; грунт; живописный метод

## THE FORMATION OF F. S. ROKOTOV'S PICTORIAL METHOD AT THE TURN OF THE 1750s AND 1760s

**Olga K. Pichugina<sup>1</sup>**  
**Maria I. Stikhina<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>*Ural State University of Architecture and Art,  
Ekaterinburg, Russia*

<sup>1,2</sup>*Ural Federal University,  
Ekaterinburg, Russia*

<sup>1</sup>opich2008@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9781-2010>

<sup>2</sup>paper3000@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6363-9985>

**Abstract.** The article attempts to reconstruct the painting method of F. S. Rokotov (1735/1736–1808) in the early period of his work. The information base of the study includes an extensive number of scientific publications devoted to the study of technical and technological features of the artist's portraits. Generalization of the results of the study of the layer-by-layer structure of Rokotov's works created at the turn of the 1750s–1760s, which were obtained by the largest domestic scientific institutions, showed that the master in this period was actively searching for his own style, expressed, on the one hand, in the mastering of techniques available to the young painter techniques of Western European masters in the middle of the XVIII century in Russia. And on the other — in confidently following the path of development of his own natural talent with its special sensitivity to color harmony and expressiveness of pictorial texture. This allowed F. S. Rokotov in a relatively short period of time develop his own pictorial method and create a synthetic style that combined refined colorism with deep psychology in the figurative treatment of the characters of his portraits.

**Key words:** F. S. Rokotov; portrait painting of the XVIII century; analysis of layered structure; soil; pictorial method

О живописном методе Федора Степановича Рокотова (1735/1736–1808), несмотря на многолетний опыт изучения его произведений, мы зачастую знаем меньше, чем о технических приемах художников эпохи Возрождения. Интерес к этой стороне творчества Ф. Рокотова, способной разрешить загадку особого жизненного трепета, который излучают работы мастера, проявился еще в 1920–1950-е гг. В исследованиях отечественных реставраторов А. А. Рыбникова и А. Н. Лужецкой, изучавших фактуру рокотовских полотен, были выявлены и подробно описаны индивидуальные особенности живописной техники художника [Лужецкая; Рыбников]. Предпринятые позднее, в 1960–1990-х гг., попытки уточнить круг подлинных произведений, принадлежащих кисти Рокотова, вновь заострили внимание исследователей на проблемах экспертного характера [Иванова; Ломизе, 1986; Римская-Корсакова; Русакова]. Сравнение рентгенограмм и использованных живописных материалов, проведенное крупнейшими российскими музеями, выявило последовательность работы художника в процессе создания ряда произведений раннего периода и позволило отделить несомненные

подлинники от продукции мастерской и подражателей. Вместе с тем вопрос художественного образования Рокотова и становление его индивидуального живописного метода, включающего влияние отечественных художников старшего поколения и западноевропейских мастеров, работавших во второй половине XVIII в. в России, остается не до конца изученным.

Обилие опубликованного, но разрозненного фактического материала, полученного крупнейшими отечественными исследовательскими институтами и посвященного исследованию технико-технологических особенностей отдельных рокотовских работ начального периода, сделало обоснованной предпринятую в этой статье попытку соединить в единый логический ряд отдельные фрагменты живописных поисков Рокотова и показать процесс становления живописного метода художника на раннем этапе его развития.

В данном исследовании мы также пытаемся проследить, какие именно приемы современных Рокотову художников оказали воздействие на его творчество и формирование живописного метода и как начинающий мастер смог адаптировать эти новации в соответствии с собственными эстетическими предпочтениями, художественными способностями и доступными ему живописными материалами. Наша работа основывалась на опубликованных крупнейшими мировыми музеями материалах, ранее не привлекавшихся к исследованию творчества Рокотова.

Таким образом, методологическая база исследования включала исторический и сравнительный анализы. Проводилось изучение фактуры картин из крупнейших музейных собраний с помощью фотографий высокого разрешения и анализ опубликованных рентгенограмм произведений русских и западноевропейских мастеров, позволяющий реконструировать послойную структуру и живописные приемы, используемые художниками на начальных стадиях живописного процесса.

Ф. С. Рокотов начал свою творческую деятельность в конце 1750-х гг., в преакадемический период, когда художественное образование еще следовало архаичной системе ученичества, основанной на традициях Оружейной палаты Московского Кремля. Эта система была распространена в провинциальных художественных центрах и состояла в усвоении практических навыков живописания, почерпнутых во время работы в действующих, прежде всего иконописных, мастерских [Акилова, Гаврилин с. 58]. В пользу этой гипотезы свидетельствуют сохранившаяся прорись головы архангела из Государственного Русского музея (ГРМ), выполненная, как предполагают исследователи, Ф. С. Рокотовым в ранний период [Романычева, с. 274], а также композиционные и колористические приемы, которые использовал художник на начальном этапе своего творчества [Преснова].

Первым известным из живописных произведений Ф. С. Рокотова считается портрет И. И. Шувалова из собрания ГРМ, датируемый 1754 г. Ряд композиционных и колористических особенностей портрета показывают близкое сходство с иконописной традицией. Это фронтальное положение головы портретируемого, направление света «от зрителя», колористическое построение карнации с использованием зеленых полутонов, воспроизводящих издревле утвердившийся в иконописи прием написания личного по зеленой подкладке [Пичугина].

Другим ранним произведением Ф. С. Рокотова, отмечающим начало его петербургского периода, является «Портрет неизвестного», написанный художником в 1757 г. Портрет молодого человека в гвардейском мундире поступил в Государственную Третьяковскую галерею (ГТГ) в 1923 г. из частного собрания. Исследователями был сделан ряд предположений по определению изображенной модели, но и сегодня этот вопрос остается открытым [Стихина].

Несмотря на неточность рисунка и отсутствие глубоких знаний в области пластической анатомии, художник ставит перед собой уже иную живописную задачу. Его интересует передача пластики и телесности средствами живописной оптики. Он прибегает к ракурсному построению головы и боковому освещению, усиливающему впечатление объема, и работает по голубовато-серой имприматуре красочными пастами телесного оттенка.

Известно, что в первые годы своего пребывания в Петербурге Ф. С. Рокотов брал уроки у Пьетро Ротари (1707–1762), итальянского живописца, получившего известность в Европе и прожившего в России шесть лет, с 1756 по 1762 г. [Ломизе, 2023, с. 31]. Ротари принес с собой «отработанные технические приемы и художественный опыт нескольких поколений итальянских мастеров» [Никогосян, с. 15]. По свидетельству немецкого ученого и знатока искусств Якоба Штелина, Ротари создал в Петербурге художественную школу [Записки Якоба Штелина..., с. 139], где обучал начинающих, и фактически предварил создание системы академического художественного образования в России. В этот период Рокотов стремится освоить изысканную технику учителя, копируя его работы. Одна из таких копий — «Портрет великого князя Петра Федоровича» (1758, ГТГ) с утраченного оригинала Ротари. Молодой художник в работе над ней ставит задачу освоения специфических приемов, характерных для композиций парадных портретов. Он уделяет много внимания достоверности аксессуаров: блеску золотного шитья на алом сукне камзола, мягкости кружевных манжет, маслянистому блеску ломких шелковых складок.

Колористическое решение портрета великого князя Петра Федоровича строится с использованием желтого охристого грунта, перекрытого светло-серой имприматурой, выполняющей функцию полутона в подмалевке [Ломизе, 2023, с. 29]. Светлая подготовка под живопись определяет в целом колористическое решение полотна. Некоторая асимметрия в построении лица, возникающая, вероятно, из-за повышенной плотности коричневой тени, очерчивающей левую бровь и стенку носа, компенсируется рокайльной полуулыбкой, придающей персонажу выражение легкого лукавства.

В 1760 г. Рокотов был принят в Академию художеств [Лапшина, с. 15], где на первых порах преподавали, сменяя друг друга, иностранные мастера — Луи-Жозеф Ле Лоррен, Луи Жан-Франсуа Лагрене, Франческо Фонтебассо и Стефано Торелли. В задачи зарубежных художников входило обучение молодых российских живописцев новым стилистическим и технико-технологическим приемам западноевропейских, прежде всего итальянской и французской, художественных школ [Кондаков, с. 6–8].

Западноевропейская живопись к концу 1750-х — началу 1760-х гг. создала эффективные живописные методы, позволяющие добиваться утонченности колористических решений относительно простыми способами. Большую роль в структуре картины продолжал играть грунт. Но, в отличие от живописных приемов XVII в., живопись эпохи рококо тяготела к высветленной тональности. И темные грунты стали покрываться светлой имприматурой на масляном связующем, представляющей собой слой свинцовых белил, часто с примесью черного пигмента [Simon, p. 90]. Эта тонкая светлая пленка на темной теплой поверхности грунта приобретала сложный серовато-голубоватый оттенок и выполняла функцию холодного полутона при построении пластической формы карнации (обнаженных участков тела) на стадии подмалевка. Освещенные участки прописывались по имприматуре красочными пастами телесного тона, а теням придавалась теплая коричневая тональность. Холодноватые полутона придавали необычайную достоверность живописному целому [Горохова, Кононович, с. 62–69].

К середине столетия достижение желаемого колористического эффекта осуществлялось серией приемов, в которых цвет подготовительной подкладки под живопись играл определяющую роль. Применявшиеся художниками грунты имели широкий колористический спектр, включающий растяжку от желтовато-коричневого до розовато-охристого и даже красного цветового тона. При необходимости цветовая тональность грунта корректировалась имприматурой, позволяющей достичь особой колористической утонченности полутональных участков, придающих цветовое богатство и изысканность живописной композиции в целом [Italian paintings..., p. XVII].

Еще одной важной особенностью организации живописного процесса в Западной Европе середины восемнадцатого столетия была передача самой процедуры грунтовки от художников в руки специальных мастеров — ремесленников-грунтовщиков [Simon, p. 89]. Теперь художник мог купить уже готовую загрунтованную основу, освободив себя от необходимости шлифовки холста и многократного пемзования грунта, требовавших отдельного помещения из-за обилия образующейся пыли. Можно предположить, что столь популярная в этот период имприматура, наносимая художниками поверх грунта, выполняла двоякую функцию. С одной стороны, имея в своем составе некоторое количество масла, она предотвращала впитывание масляного связующего из красочного слоя в грунт, с другой — играла важную роль в построении колорита будущей картины. Покупая готовый, загрунтованный в определенном цвете холст, художник мог с помощью имприматуры придать ему необходимую колористическую тональность.

Знакомство с новой живописной системой началось в творчестве Рокотова, по-видимому, с «Портрета неизвестного», написанного по красно-коричневому грунту, прокрытому серой имприматурой. В публикации И. Е. Ломизе этот тонкий слой именуется *верхним грунтом* [Ломизе, 2023, с. 29]. Именно этот способ подготовки основы под живопись был широко распространен среди европейских художников в середине XVIII в. [Горохова, Кононович, с. 62–69].

Одним из наиболее эффективных методов обучения рисунку и живописи в европейских академиях, в том числе и российской, считалось копирование образцов. Стремясь освоить технические приемы, привнесенные в Россию из Западной Европы, Рокотов, учитывая свой предшествующий опыт, активно занимался копированием. Одним из удачных примеров, показывающих достижения молодого художника, стал портрет графа Григория Григорьевича Орлова (1762–1763, ГТГ) (рис. 1). Портрет был выполнен с оригинала кисти крупного итальянского мастера Стефано Торелли (1712–1780), приглашенного в Россию Шуваловым в 1762 г. (рис. 2). Аллегорические композиции и парадные портреты кисти Торелли «оказались полезными для восприятия русской публикой и особенно художниками для знакомства их со сложными задачами создания композиции в целом и изображения отдельных грамотно спропорционированных фигур» [Евангулова, Карев, с. 156].

Мы видим, что Рокотов блестяще освоил приемы изображения золотного шитья по бархату камзола, научился передавать упругий блеск металла, шелковистую мягкость кружевных манжет и черного шейного платка. Однако оригинал Торелли выглядит более ярко и декоративно, в первую очередь за счет тонкой моделировки полутонов в изображении лица (рис. 3). Эта свежесть и привлекательность живописи достигалась в немалой степени благодаря более точно выверенному подготовительному этапу обработки холста, покрытого достаточным слоем грунта, скрывающим фактуру нитей и образующим идеально ровную поверхность, по которой возможно было проложить тонкие слои краски, создающие мягкую вибрацию полутонов.

В копии, выполненной Рокотовым, как и в предыдущей рассмотренной работе, использован желтый грунт, толщина которого оказалась не способной скрыть фактуру грубых нитей холста (рис. 4). С другой стороны, использование белой имприматуры, не покрытой теплыми лессировками, не позволило передать золотисто-розовую тональность карнации, характерную для композиции Торелли [Ломизе, 2023, с. 29]. Сравнение копии и оригинала наглядно показывает те сложности, с которыми сталкивался Рокотов в период своего обучения. В то же время дальнейшие его работы демонстрируют стремительное профессиональное взросление молодого художника.

Написанный в 1763 г. профильный этюд Екатерины II для ее коронационного портрета был выполнен Рокотовым с оригинала Ротари<sup>1</sup>. Это говорит о многом. Ротари умер осенью 1762 г. в Петербурге, не успев выполнить окончательный вариант парадного портрета императрицы, остался лишь профильный подготовительный этюд. Для продолжения этого престижного заказа среди многочисленных, уже сложившихся мастеров был выбран молодой, но многообещающий Рокотов, с успехом повторивший оригинал Ротари, вероятно, одобренный августейшей заказчицей. В свою очередь, написанный Рокотовым на основе этого этюда большой коронационный портрет Екатерины II будет копироваться его мастерской.

<sup>1</sup> Якоб Штелин считал профильный этюд лучшим из портретов Екатерины II кисти Пьетро Ротари. См.: Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1 / сост., пер. с нем. К. В. Малиновского. М., 1990. С. 74.



Рис. 1. Ф. С. Рокотов. Портрет Г. Г. Орлова в латах. 1763. Вольная (свободная) копия с работы С. Торелли. Государственная Третьяковская галерея



Рис. 2. С. Торелли. Портрет Г. Г. Орлова в латах. Не ранее 1763. Государственный Русский музей



Рис. 3. С. Торелли. Портрет Г. Г. Орлова в латах. Не ранее 1763. Государственный Русский музей. Фрагмент



Рис. 4. Ф. С. Рокотов. Портрет Г. Г. Орлова в латах. Вольная (свободная) копия с работы С. Торелли. 1763. Государственная Третьяковская галерея. Фрагмент

Художник обнаруживает в этой работе блестящее владение европейской техникой «по-сырому», когда мастер добивается абсолютно гладкой поверхности картины, на которой не видны следы кисти. Владение этой техникой предполагало, что художник, создавая пластическую форму, тщательно затушевывал границы стыка цветовых пятен, создавая мягкое перетекание одного цветового тона в другой. Этот метод, которым Ротари владел в совершенстве, был успешно освоен и применен Рокотовым в портрете императрицы.

Однако молодой мастер не удовлетворился достигнутым результатом. Его целью стала передача непосредственного душевного движения, определяющего характер и темперамент изображенного, воспроизведение «первого впечатления» от портретируемой модели. Он ищет адекватные изобразительные средства, с помощью которых можно решить поставленную задачу, и находит их в сложной выразительной фактуре живописи, кардинально отличной от завораживающей гладкописи, свойственной работам его учителей. Эта концепция впервые была воплощена в детском портрете великого князя Павла Петровича (1761, ГРМ). Художнику удалось передать мимолетность движения, выражающего переменчивую натуру семилетнего наследника. Живые блестящие глаза своим тщательно выверенным жизнеподобием акцентируют динамичный контраст с золотистой тональностью лица. Слегка размытая нижняя губа, придающая линии рта некоторую асимметрию, создает эффект сдерживаемого смеха резвого ребенка, готового тотчас умчаться, прервав скучную процедуру.

Художник по-прежнему использует тонкий слой светло-коричневого грунта, не скрывающий плотную фактуру холста. Проложенная по грунту зеленовато-серо-коричневая имприматура, просвечивая сквозь верхнюю лессировку телесной краской, определяет мягкую градацию теней [Римская-Корсакова, с. 251]. Но на участках светов — вокруг глаз, освещенного крыла носа, щеки, лба — пастозные мазки телесного тона, проложенные «по форме», создают текучую, струящуюся фактуру, передающую подвижность и переменчивость детского лица.

Когда мы задаемся вопросом, были ли в окружении Рокотова художники, чьи живописные приемы позволили ему разработать свой динамичный стиль, следует вспомнить о творческом наследии Луи Токе (1696–1772), французского мастера, приглашенного специально для написания портрета императрицы Елизаветы Петровны (1758, Государственный Эрмитаж). За недолгий период пребывания в России, с 1756 по 1758 г., Токе сумел оказать влияние на русских художников. В качестве примера манеры французского живописца можно остановиться на «Портрете мужчины» из собрания Лондонской национальной галереи, созданном Токе в 1747 г. Этот блестящий мастер писал мужские портреты по серому грунту или имприматуре, формируя холодные полутона и пользуясь умеренно беглой кистью, прокладывая пастозно краску телесного тона «по форме» вокруг глаз, на переходе от боковины носа к щеке и на лбу. Подобные приемы работы с фактурой, предположительно, могли подать Рокотову идею активизировать возможности живописного мазка, которую он активно развивал в своем творчестве.

Одним из самых проникновенных детских образов не только в наследии Рокотова, но и во всем отечественном искусстве можно считать «Портрет Алексея Григорьевича Бобринского в детстве», написанный в 1763 или 1764 гг.<sup>2</sup> (рис. 5). Смушенная полуулыбка и неожиданная для полуторогодовалого младенца печаль и самопогруженность во взгляде придают этому портрету, кроме очарования, еще и некоторую загадочность. Рокотов, возможно, знал о происхождении ребенка, и тайна его рождения вольно или невольно отразилась на образном решении.

В этой работе мы видим методы уже сложившегося художника, мастера владеющего оптическими приемами послышной лессировочной живописи. Портрет написан по цветной холодноватой подкладке. Ф. С. Рокотов по-прежнему не до конца скрывает зерно холста и использует для построения пластической формы в подмалевке холодные серовато-зеленые полутона. Живописная поверхность портрета буквально завораживает богатством цветового решения, построенного на тонком разнообразии перетекающих, вибрирующих по цвету полутонов (см. рис. 5). Эта вибрация особенно заметна на участках холодноватых полутонов под бровями, вокруг носа, на подбородке. Художник не строит геометрически жесткую, линейно ограниченную форму век, губ, носа. Отсутствие жестких границ смягчает лицо, придает формам внутреннее движение. Объем лица формируется в основном благодаря мягкой растяжке холодноватых полутонов, достигаемой оптическими живописными приемами. Форма носа, лба и подбородка, подчеркнутая деликатными коричневатыми тенями, придает необходимую законченность изображению. Визуальная прозрачность темной радужной оболочки глаз достигается последовательной прокладкой от зрачка радиальных голубых штрихов (рис. 6). И затем темной лессировкой подчеркивается ее окружность. Небольшие острые сдвоенные блики, которые И. Е. Ломизе называет «скобочками», завершают построение, усиливая выразительность взгляда [Ломизе, 2023, с. 29].

Чтобы передать нежное свечение детского лица, Ф. С. Рокотов работает в завершающих слоях мягкими кистями, прокладывая тонкие, хорошо читающиеся мазки «по форме» на участках переносицы, вокруг глаз, в области носогубной складки, на подбородке, формируя выступающие участки пластической формы. Умелое сочетание приемов «по-сырому» и плотной мазковой живописи усиливает разнообразие и богатство фактуры и, соответственно, колористического решения.

Приемы работы мастера в подмалевке хорошо видны в неоконченном «Портрете графа И. И. Воронцова» (конец 1760-х, ГРМ). Рокотов вел работу по среднезернистому холсту простого полотняного переплетения плотностью 14 на 18 нитей на см<sup>2</sup>, зерно которого полностью скрыто под слоем светлого охристого грунта, перекрытого серой имприматурой [Римская-Корсакова, с. 256].

---

<sup>2</sup> Этот портрет долгое время считался произведением неизвестного художника середины XVIII в. В 1968 г. А. А. Русакова на основе стилистического анализа в сочетании с методами технологического исследования (макрофотография, рентгенографирование, УФ-излучение, бинокулярная лупа) установила авторство Рокотова [Русакова, с. 268].



Рис. 5. Ф. С. Рокотов. Портрет А. Г. Бобринского в детстве. 1763–1764. Государственный Русский музей



Рис. 6. Ф. С. Рокотов. Портрет А. Г. Бобринского в детстве. 1763–1764. Государственный Русский музей. Фрагмент

Она просматривается на участках изображения парика и на фоне позади головы справа. Коричневой охрой ретушью прокладываются тени вдоль левой щеки. Середина ее формируется поверх коричневого тона слоем красной охры. По ней, слегка ее приглушая, «по форме» нанесена серия скругленных темных лессировочных мазков. Освещенный участок щеки пройден красочной пастой более светлого телесного тона. Возникающая при этом живописная структура из последовательно наложенных друг на друга слоев, состоящих из тонких неслитных мазков, получает дополнительное цветовое развитие, определяющее колористическое богатство рокотовской живописи. Особую роль играет стремительная прокладка светлой телесной краски, формирующей пластическую форму поверхности носа и нижней части глазничной впадины. Усиливая впечатление объема, художник наносит темно-коричневой охрой быструю зигзагообразную штриховку по боковой поверхности носа. Уже на этой стадии работы создается особая выразительность глаз. Оконтуривая темным серовато-голубую радужную оболочку и прокладывая по ней веером тонкие темные штрихи, художник воспроизводит эффект ее выпуклости и прозрачности. Завершают жизнеподобие контрастирующие с чернотой зрачка мелкие острые блики, нанесенные свинцовыми белилами. Продолжение работы предполагает многократные лессировки на освещенных и затемненных участках в соответствии с логикой развития пластической формы, создающие богатство и утонченность колористического решения.

Разработанные Ф. С. Рокотовым приемы особой выразительности мазка дополнялись некоторой незаконченностью, размытостью, легкой неточностью пластической формы, придающей живописному целому внутреннее напряжение, подвижность и ощущение жизни. В этом отношении он мог опираться на опыт многих своих учителей. Наиболее важным можно было бы назвать влияние Луи Токе, который в своем творчестве возвел приемы незаконченности, «non finito», в ранг одного из важнейших выразительных средств. Примером может служить

портрет французского живописца Жана Марка Наттье кисти Токе конца 1740-х гг. из Музея Метрополитен, который благодаря мягкой утонченной фактуре напоминает пастельную технику. Сравнение его с «Портретом графа И. Г. Орлова» из собрания ГРМ, написанным Рокотовым в 1762–1765 гг., показывает, что молодой художник усвоил и разрабатывал собственные приемы визуальной «недосказанности», передающие мгновенное острое впечатление художника от природы. При этом Рокотов заострял внимание на контрастном сопоставлении незаконченных и совершенно точно воспроизведенных форм, будь то изображение парика или построение пластической формы лица. Иногда он добивался завершенности впечатления, вводя едва заметные детали, подчеркивающие фактурные особенности объекта. Так, изображая глаза в портрете И. Г. Орлова, он добивается впечатления влажного блеска, прокладывая тончайшую полоску свинцовых белил, отделившую нижнее веко от глазного яблока. Добавив легкий блик, подчеркивающий объем, художник создает иллюзию спокойного, чуть рассеянного взгляда высокопоставленного екатерининского вельможи.

Таким образом, можно с достаточной степенью уверенности утверждать, что Ф. С. Рокотов за относительно короткий срок ученичества не только освоил живописные технологии, привнесенные в Россию западноевропейскими художниками, но активно разрабатывал собственный живописный метод, дающий возможность за счет активизации ярко выраженного движения кисти создавать поток струящихся, вибрирующих мазков, скрадывающих грани пластической формы, добиваясь при этом создания живого, эмоционально активного образа портретируемого. При этом художник применял живописно-пластическую систему, в которой каждый из компонентов, будь то холст, грунт, имприматура, подмалевки и завершающие слои, играл свою роль в общем колористическом целом. Четко формулируя для себя основную колористическую задачу, мастер находил ее решение уже на стадии выбора цвета грунта и имприматуры. Сочетание лессировочных многослойных прокладок с приемами плотной пастозной живописи на участках подмалевки и завершающих слоев позволяло художнику достигать необыкновенного колористического и фактурного богатства живописного целого, а легкая незаконченность и размытость пластической формы давала возможность передать внутреннюю сложность и изменчивость человеческой природы. Возникал эффект, близкий тому, который встречается в современной фотографии, когда движущийся объект получается слегка смазанным, нечетким. Возможно, Рокотов, с его удивительной зоркостью, живописным талантом и умением экспериментировать, интуитивно уловил убедительную реалистичность и выразительность этого приема, успешно применив его в своем творчестве. При этом он оставался всецело мастером второй половины XVIII в., с неистребимым интересом и чуткостью к конкретным проявлениям человеческой природы во всей ее неоднозначности, изменчивости и разнообразии.

Акилова А. Д., Гаврилин К. Н. Проблема художественного образования и провинциальная живопись второй половины XVIII — первой половины XIX в. // Вестн. ЮУрГУ. Сер. : Социально-гуманитарные науки. 2022. Т. 22, № 4. С. 58–68.

Горохова Г. Н., Кононович М. Г. Данные исследования грунтов произведений, связанных с именем П.-А. Пьетро Ротари // Пьетро Ротари : материалы исслед. / сост. И. Е. Ломизе, М. Н. Никогосян. М., 1999. С. 62–69.

Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М., 1994.

Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / сост., пер. с нем. К. В. Машиновского. М., 1990. Т. 1.

Иванова Е. Ю. Техника живописи Ф. С. Рокотова по данным технологической экспертизы «Портрета Екатерины II» и «Портрета В. А. Нарышкиной» из собрания ГИМ // Экспертиза произведений изобразительного искусства : материалы Первой науч. конф. (31 мая — 2 июня 1995 г., Москва) / под ред. Л. В. Банниковой, Л. И. Гладковой. М., 1996. С. 79–88.

Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств 1764–1914. СПб., 1914–1915. Т. 2.

Латшина Н. П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959.

Ломизе И. Е. Изучение техники живописи при экспертизе и атрибуции (на примере произведений Ф. Рокотова и П. Ротари) // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрации : сб. науч. тр. М., 1986. С. 49–53.

Ломизе И. Е. Рокотов — ученик Ротари // Федор Степанович Рокотов : Материалы исследования. Каталог произведений. М., 2023. С. 24–33.

Лужецкая А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров. М., 1965.

Никогосян М. Н. Пьетро Ротари (1707–1762): очерк творческой биографии // Пьетро Ротари : материалы исслед. / сост. И. Е. Ломизе, М. Н. Никогосян. М., 1999. С. 5–14.

Пичугина О. К. Методы построения карнации в итальянской живописи XIV–XV вв. как объект культурного наследия // Диалоги о защите культурных ценностей : материалы III Междунар. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 2023. С. 168–172.

Преснова Н. Г. Федор Рокотов. «Всегда преданный и всегда несчастный» // Наше наследие. 2016. № 117. URL:<https://nasledie-rus.ru/podshivka/11702.php>. (дата обращения: 12.02.2024).

Римская-Корсакова С. В. Технично-технологическое исследование произведений Ф. С. Рокотова из собрания ГРМ // Романычева И. Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008. С. 244–272.

Романычева И. Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008.

Русакова А. А. Ранний портрет Рокотова // Русское искусство XVIII века. М., 1968. С. 267–274.

Рыбников А. А. Фактура классической картины. М., 1927.

Стихина М. И. Творчество Федора Рокотова в исследованиях А. В. Лебедева 1920–1930-х гг.: гипотезы, открытия, атрибуции // Архитектон: Изв. вузов. 2023 № 2(82). URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_54140938\\_64248788.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_54140938_64248788.pdf). (дата обращения: 15.02.2024).

Italian paintings of the Seventeenth and Eighteenth centuries. The collections of the national Gallery of art systematic catalogue. Washington, 1996.

Simon J. London, 1600–1800: trading artists' materials with Europe and worldwide // Trading paintings and painters' materials 1550–1800. Copenhagen, 2019.

*Статья поступила в редакцию 01.07.2024 г.*