

Лекции
Михаила Девятова



ПО ТЕХНОЛОГИИ ЖИВОПИСИ

Составитель – Н. А. Беленькая

Редактор – Н. А. Беленькая

Составлено по материалам В. Е. Макухина.

Консультант – В. Е. Макухин.

На обложке: М. М. Девятков. «Портрет девушки в черной водолазке». Холст, масло.

Предисловие.

*«Я смог дотянуться до звезд,
потому что стоял на плечах у титанов».
Исаак Ньютон.*

Михаил Михайлович Девятков – выдающийся советский и российский художник, реставратор, один из основателей отделения реставрации в Академии Художеств им. Репина, заслуженный деятель искусств, кандидат искусствоведения, профессор.

Отделение реставрации было основано в 1971 году ведущими реставраторами Эрмитажа и Русского музея. До этого в России не было системы профессионального образования реставраторов. Учились в основном прямо в музейных реставрационных мастерских. (Если до Революции 1917 года к реставрации, например, картин Эрмитажа привлекались в основном выпускники Академии художеств, то после Революции реставраторами часто становились даже без художественного образования. (См. А. Б. Алешин «Реставрация станковой масляной живописи в России»)).

Однако кроме системы профессионального образования специалистов по восстановлению живописи назрела и острая необходимость в специалистах высокого уровня по самой технологии живописного процесса, то есть в технологическом образовании самих художников-живописцев. Не секрет, что после Октябрьской революции классическая живопись подверглась жестоким гонениям, и вместе с ней окончательно ушли и знания по технологии живописи и секреты старых мастеров. Позднее, когда государство попыталось создать нечто подобное классическому искусству, (направление, которое мы сейчас называем соцреализм), то художники столкнулись со многими трудностями, происходящими от незнания свойств используемых ими материалов. Очень многие картины этого периода требовали реставрации уже через несколько лет после написания, а то и начинали разрушаться сразу.

Михаил Михайлович, еще будучи студентом Академии Художеств, начал исследования по восстановлению утраченных знаний. На стандартных учебных постановках он пытался испытывать некоторые живописные приемы классической живописи. Для того времени эти поиски были настолько революционны, что молодой мастер встретил непонимание преподавателей, и исследования пришлось продолжать в самостоятельной работе.

Почти сразу после окончания Академии художеств и аспирантуры в 1955 году, Михаил Михайлович написал свою знаменитую картину Октябрьский ветер (1957 г), к 40-летию Советской власти, на которой изображен В. И. Ленин, идущий по набережной Невы. В этой картине Михаил Михайлович применил новые знания. Эта работа отличалась от принятой тогда живописи, и не сразу понравилась профессиональному сообществу. Однако, попав на выставку в Москву, картина была замечена руководителями государства и имела оглушительный успех.



М. М. Девятов. Октябрьский ветер. Холст, масло. 83/120. 1957 г.



М. М. Девятов. Портрет О. Л. Книппер-Чеховой, актрисы МХАТа. 1956 г. Тонированная бумага, уголь, пастель.



М. М. Девятков. Женский портрет. 1956 г. Бумага, уголь, пастель.

За год до этого, М. М. Девятков выполнил серию графических портретов артистов МХАТа. Ему позировали многие выдающиеся артисты, в том числе и О. Л. Книппер-Чехова, вдова писателя. Эта серия рисунков является примером великолепного искусства рисовальщика-портретиста.

Несколько лет М. М. Девятков был главным редактором журнала Художник, и через четыре года после окончания института и аспирантуры, Михаил Михайлович стал преподавать в Академии на недавно появившейся кафедре реставрации, где основал и возглавил Лабораторию техники живописи и технологии живописных материалов. В то время Лаборатория сотрудничала с Ленинградским Заводом художественных красок, проводя совместные испытания красок и других художественных материалов, а также в лаборатории проводились самостоятельные исследования.

Михаил Михайлович внес большой вклад в дело развития искусства живописи своими исследованиями свойств художественных материалов, и, что особенно важно для художников, исследованиями свойств грунтов. На эту тему им была написана и защищена диссертация. Также Михаил Михайлович организовал в Лаборатории техники и технологии живописи обширную библиотеку специальной литературы, состоящую из редких книг. Этими книгами могли пользоваться студенты, желающие глубоко изучать предмет. В библиотеку вошли практически все известные исследования от самых древних, до самых современных. Так же под руководством М. М. Девяткова было написано пособие «Вопросы и ответы», это пособие в кратце повторяет курс лекций, помогая студентам в подготовке к экзамену.

Многие годы Михаил Михайлович возглавлял отделение реставрации, которое при нем значительно развилось и окрепло. Также он впервые ввел копирование в обязательную программу обучения, и не только для реставраторов, но и для живописцев. Впервые на серьезном профессиональном уровне стал знакомить студентов с забытым ремеслом Старых Мастеров. Вслед за Девятковым копирование стали вводить в свою программу и другие художественные учебные заведения страны. Однако научить копированию, (как, впрочем, и научить живописи), невозможно без предварительного курса лекций, объясняющих свойства используемых материалов и специфическую технику живописи.

В наше время, когда Михаил Михайлович ушел на пенсию, курс лекций по технике и технологии живописи читает его ученик и друг - Владимир Емельянович Макухин, который предоставил все необходимые материалы для написания этой книги, а также консультировал на всем протяжении работы над ней.

Книга написана по сохранившимся аудиозаписям. Основная часть книги составлена по записям 2000-х годов (16 лекций), (эти лекции записала на диктафон одна из студенток). Более ранние

лекции, повторяющие темы первого цикла помещены в конце книги, они были записаны на пленочный магнитофон В. Е. Макухиным. Эти лекции несколько более подробные. Возможно, это связано с некоторым несовершенством записывающей техники.

Текст дополнен фотографиями ценнейших наглядных учебных материалов и экспериментальных образцов, собранных в Лаборатории техники и технологии живописи (фотографии образцов Лаборатории ТТЖ сделаны мной в 2016 году и дополнены пояснениями), есть комментирующие повествование вставки. Также в тексте использованы фотографии шедевров мировой живописи с сайтов Эрмитажа, Галерикс и др.

На кафедре реставрации работал еще один ученик М. М. Девятова – Ярослав Шкандрий. Ярослав Онуфриевич Шкандрий, заслуженный художник России, реставратор первой категории по станковой живописи, преподаватель. Безвременно ушедший мастер, лекция которого приводится в этой книге.

Просвещение очень важно для того, чтобы понимать искусство. Оно нужно не только художникам, но и зрителям. Художественное образование не может быть полным без «постижения предшествующих», как говорит Девятов. Очень важную роль в образовании играют хорошие учебники, так как они даже при отсутствии хорошего преподавателя организуют учебный процесс.

Лекции М. М. Девятова имеют огромное значение в деле образования, просвещения, а также возрождения искусства классической живописи. Живое повествование и яркие примеры делают эти лекции завораживающим путешествием в таинственный мир шедевров, дающим надежду повторить их и может быть даже и превзойти.

Н. А. Беленькая
(ученица В. Е. Макухина).

Лекция 1

Три этапа истории Школы. Тех. минимум.

М. М. Девятов:

- Несколько слов о курсе лекций. Они все могут быть вам помощниками. Они все могут вам, так сказать, разъяснить что неясно. Далеко ехать не надо. То есть это та база, на основе которой, помимо знаний литературы, (которая у нас есть и практически знания прописаны тщательно), я и составил наш теоретический курс, который ни в одной книжке, так сказать, никаким образом найти, извлечь нельзя. То есть существуют вопросы, которые литература как бы обошла, хотя и есть достаточно большой список работ (специальной литературы), который я дам вам.

Вот, теперь о конспектах. Конспект у вас будет, я вижу по толщине тетрадей, да? Вы никогда такую тетрадь не заполните целиком. Это же успеть... Я диктовать не буду, поэтому вам придется снять каким-то образом конспективно. И поэтому я убедительно рекомендую всем (и каждый год), страницу делить пополам. (Можно вперед даже прочертить). С одной стороны - вы записываете все что вы успели записать, а с другой стороны - то, что вы недослышали, недопоняли, или узнали позже, или получили разъяснения позже, или узнали. И там дополняйте, спрашивайте (напротив тех мест, где у вас возникли вопросы). А то некоторые так пишут, пишут – прямо вот строчку не вставить, да? А места остается полно. Это понятно, да?

Так, теперь что еще из предварительных моментов следует упомянуть. У нас очень большое количество работ, видите, то, что здесь висит. Это малая часть того, что у нас накоплено из практики копирования. Это практика из разных курсов: и дипломники и реставраторы и

живописцев, которые были выполнены. Это из вещей, запасников ну, не худших, конечно, наиболее приличных копий.



Отделение реставрации Академии художеств им. Репина, Лаборатория техники и технологии живописи, аудитория, где проходили лекции М. М. Девятова.

Ну, и у нас есть грунтовочная мастерская, вы знаете, да? Надежда там есть такая. Ну, она кое-что знает. Ну, а что не знает, вы должны будете сами знать больше, чем она. Но во всяком случае, у нее большой опыт и она, так сказать, готовит вам грунты и может готовить грунты даже по специальной вашей заявке. Что-то вы сами можете сделать, и сами должны грунтовать (то, что вам надо).

Ну, что еще у нас есть... Реставраторы еще будут копировать на диплом. Помимо обязательной программы по копированию у вас еще есть право (от четвертого до шестого курса), право факультативного копирования с оплаченной охраной. Ну, там небольшого количества денег лишают. Но во всяком случае те, кто очень, так сказать, будет усердствовать - это будет возможно.

Ну, вообще я хочу познакомиться с вами слегка. Конечно, я не запомню вас наверняка, так что не удивляйтесь, если я вас не запомнил всех, это невозможно.

Первый этап Школы.

Ну, итак, я вам сначала немножко расскажу такое эссе в историю Школы, чтобы дать представление, и чтобы ответить на такие вопросы: «почему, или каким образом передавалась традиция мастерства, ремесла искусства, глубокое знание, так сказать, техники от поколения к поколению, из поколения к поколению по школам. Да? И что в этом было когда-либо нарушено, когда-либо нарушалось, что вы сами должны были определить или понять. Вот, и почему Школа вообще находится в таком состоянии».

Я не говорю о нашей школе. Наша школа еще достаточно приличная в Европе, даже в мире, я бы сказал. То есть мы, так сказать, распространились такой как бы эпидемией авангардного искусства и абстрактного искусства, да? Это вы заметили, да?

Студенты:

- Да.

Студент:

- Вся Европа свою школу как бы утратила академическую.

М. М. Девятов:

- Да, вообще – Школу. Академическую называть ее или как угодно, профессиональную – не важно. Вот для понимания этого я как бы разбил всю историю образования художественного (ну в основном в области живописи), на три этапа с некоторыми, так сказать, растяжками периода. Один период школы, это был от 14 века, так приблизительно...

(студенту недовольно)

Вот я говорил: «разделите страницы». Я смотрю, почти ни у кого этого нет. Разделите страницы, будет что дополнять, уверяю вас. Маленькое поле оставляйте по полстраницы или через страницу пишите. Удобнее оставлять полстраницы.

Так вот, от 14 века, приблизительно так, до 17 века, какой был основной принцип этой школы? Во-первых, что такое Школа? Кто-нибудь может сказать? Членораздельно, чтоб я понял? Не касаясь только нас, вообще – Школа?

Студенты:

- Система образования.

М. М. Девятов:

- Это правильно, совершенно. Система образования, да.

Студентка:

- Система, разработанная поколениями, опытом, временем.

М. М. Девятов:

- Да, ну в общем это ближе к ответу, к вопросу. На самом деле проще всего сказать так:

Школа - есть постижение предшествующего. Да? Вы не будете возражать, да? против этого.

Школа – есть постижение предшествующего. Начиная с детского садика, с консерватории, с балета и музыки, и где угодно – везде, из любого ремесла начиная, так сказать, - есть постижение предшествующего. То есть сначала постигаем как это было сделано на примерах лучших образцов и лучших мастеров, да? сначала постигаем как это делали они, а потом как делать нам, да? Вот поэтому Школа всегда сопровождалась этим постижением.

Как это осуществлялось. Первый, значит, период школы, тезисом его можно назвать так: «делай как я». Ну, как летчиков обучают или танкистов: «делай как я» - рядом сидит мастер, он ученика поправляет и показывает ему, да? (иначе разбиться можно). Вот, в чем заключалась эта система? Это заключалось в том, что учитель, такой как Рубенс, например, большой какой-то мастер, или Дюрер или Рембрандт, да? набирали себе учеников (маленьких часто, мама приводила). Школа была платная, экзамена вступительного не было, конкурса не было. Вот, а ученики постепенно, так сказать, осваивали на примере своего мастера, на примере его работы, на примере, так сказать, того, что он требовал их делать, да? И они очень последовательно, очень, так сказать, постепенно постигали все тонкости, сначала ремесла – растирать краски, чистить палитру, мыть кисти, натягивать холсты, грунтовать доски и так далее. Постепенно подходили к тому, что им давались, более сложные задания (ну, по мере успеха их, по мере навыка) и ученик показывал, насколько он усерден. Некоторых выгоняли довольно быстро, и заменяли другими. И постепенно ученик переходил к первым заданиям в области уже образования.

На чем принципиально строилось это задание, (так будет довольно долго) - ему давали образец, который он должен был копировать. Например, там голову, да? или слепок, нарисованный мастером, или одним из мастеров, которых почитал этот мастер. А потом нечто подобное ученик делал с натуры. То есть он сначала постигал предшествующее. Потом он должен сделать (по возможности не хуже) нечто подобное с натуры. Еще и сейчас можно найти в музее в экспозиции эти копии. То есть это сохранялось достаточно долго. И постепенно эти занятия усложнялись. Ну, до красок было еще далеко. Сначала учились рисовать - это было самое главное, самое первое и необходимое в образовании. А потом доходили до красок, простых, так сказать, к сложным. Потом усложнялось далее до головы, до полфигуры, потом фигура и так далее. И каждый раз любое задание строилось по принципу: «сделай как образец, а потом постарайся сделать сам», «видишь, как тот прыгает? Вот прыгни так же, как выдающиеся мастера». Причем там была определенная система колеров. В общем, я вам скажу: была система организации палитры начиная от очень простых красок. Нужно справиться двумя красками сначала, (помимо

карандаша) – темным и светлым, так называемая гризайль. Потом это усложнялось потихоньку. То есть это делалось очень организованно и была такая система.

Ну, а потом, некоторые из этих учеников достигали высокого уровня. Ван Дейк был учеником Рубенса, да? стал Ван Дейком. А сначала он был похож на кого? – на Рубенса, один к одному, некоторые работы иногда путают, да? Потому что ну «делай как я», да? И Рубенс его мог научить только тому, что он сам умел. И вообще, можно научить только тому, что ты знаешь и умеешь, да?

Такая школа просуществовала достаточно долго, но столкнулась с определенными противоречиями и с определенной оппозицией в лице и окружающих, и родителей. Говорили, что ученики мол – помоганцы, что они, так сказать, почти рабы, «Вася, сбегай за пивом» и так далее. Вот, и что они находятся под давлением определенного стиля, определенной концепции мастера. Там было и такое положение: «не хочешь учиться у Рубенса – иди учиться к другому мастеру». То есть к мастеру можно было прийти, потом уйти к другому мастеру и так далее.

А потом уже этот ученик включался в работу мастера, помогал ему, участвовал в его работе и потом сам становился мастером. И уже потом он обретал своё «я», как у нас говорят: «я делаю так, как я чувствую». А сначала, так сказать – научись, а потом делай как хочешь, твое дело, твое право. Это продолжалось до момента, когда возникли оппозиционные мнения. В чем они заключаются? Одно из них, значит, было в том, что ученики вот эксплуатируются в определенном роде, да? их подгоняют под себя мастера, хотят они того или не хотят, потому что они другого не знают. В-третьих, ученики не получают общего образования, такого, так сказать, в общем понимании – университетского. Вот, и поэтому, значит, были всякие, так сказать, на этот счет противоречивые мнения. И где-то к 17 веку (на рубеже, и в ту, и в другую сторону), постепенно возник второй этап Школы.

Второй этап школы.

Второй этап Школы, когда появились или Академии художеств, (или институты прекрасных искусств, как они еще назывались), – везде в Италии, в Германии, в Англии и у нас в России наша Академия, в Англии, Франции и так далее, да? Вот, помимо, так сказать сложных переходных периодов, когда сохранялись остатки одного и начало другого, да? но принципиально возник другой принцип обучения, который включал в себя обязательное светское образование. Например, танцам учили, там анатомии учили, перспективе учили, истории искусств учили. То есть широкое достаточно образование художника. А как же в искусстве? А в искусстве принцип поменялся. Вместо принципа «делай как я» возник принцип, создался принцип «делай как они». Что это значит?

Студент:

- Лучший пример.

М. М. Девятов:

- Да. И все лучшие образцы, (начиная так с Древней Греции, грубо говоря, до Высокого Возрождения и так далее, да?) были собраны в музеях при этих академиях или, так сказать, институтах изящных искусств. Там появляются свои музеи, которые приобретали работы, которым дарили работы (были спонсоры). Спонсоры вообще были во всех странах всегда, да и сейчас есть. Всегда были люди, которые зарабатывали и которые помогали создать такие вот музеи. И при каждой Академии был такой музей образцов лучших достижений мирового искусства. Не взирая на национальные, так сказать, признаки или традиции, эти произведения могли быть из любой страны лишь бы они были замечательными и могли служить образцами. И у нас был такой музей. От него почти ничего не осталось, очень мало осталось. В свое время его порастащили в Русский музей и в Эрмитаж и так далее... то есть вообще он как таковой существует в очень малой степени, очень малой полезной степени.

Ну, и студенты, учащиеся, опять же повторяли вот эту самую последовательность, последовательность заданий от простого к сложному (опять же по принципу приоритета рисунка). Иногда несколько лет вообще краски не давали. Задания усложнялись постепенно. Были специальные классы для копирования. Принцип копирования оставался неизменным и непоколебимым: «сделай как образец, потом сделай так, как ты сможешь это сделать с натуры». Это касалось всего, включая сочинение, (то есть композиция называлась сочинением).

Опять же существовала очень строгая система последовательности, обязательности «от простого к сложному» с обязательным понятием колеров (о чем мы говорили). Вообще, колера существовали до 19 века. Ими организовывали палитру и, так сказать, постепенно набирали. При чем обучение строилось таким образом: вот проходят первое задание, допустим голова, да? Из десяти человек только три - четыре получают ту оценку, которая позволяет им перейти к следующему заданию. А все оставшиеся будут голову рисовать там полгода или год. Где-то, так сказать, Брюллов или там, Семирадский проскакивали эти варианты быстро, да? А некоторые сидели на этом и постепенно они отсеивались, уходили, так сказать, на образование сельского учителя рисования. Вот, а те проходили дальше и от того набора, который был, до выпуска оставалась очень малая часть. У нас же сейчас всех любят, ну, если не убил декана или не повесил ректора, да? или не напился где-то - это все простится, всё будут изучать. Две двойки получил, справку принесёт «болел», говорит, и так далее, поплачет и прошёл дальше.

Вот, причем до завершения этого процесса доходили не все. Повторяю, были специальные классы для копирования (я уже об этом говорил). Ну и некоторые допускались до написания эскиза к дипломам, которые защищали. Эскиз писали сами, допускались до диплома там, на большую серебряную, большую золотую медаль, да? красную. Некоторые на этом и заканчивали. Потом выполняли диплом. Заметьте, они выполняли диплом на одинаковые темы. Ну, давалось несколько тем. Не то что я хочу написать, да? бабушку на печке с кошечкой, да? а общественно-религиозные или общественно значимые темы, которые представляли интерес, так сказать, для общества и государства. Вот, и когда студенту утверждали эскиз, ему давали мастерскую, его под ключ, бабушку у входа, да? И никого! Гос. экзамен, да? У вас ведь когда идет гос. экзамен ведь не разрешают, так сказать, приходить с кем-нибудь туда, да? Никаких помощников там нет, педагог даже не имеет права приходить. Так и это вот был гос. экзамен - выпускник писал картину. Если он достигал своей высокой цели, то он получал еще пенсионную поездку, поощрительную. Если он получал большую золотую медаль, то это значит - еще на три года зарубежная, так сказать, командировка, да? в любые страны с разделением: год туризма, год творчества, год копирования. Копирование и там должно быть, да? И вы можете увидеть в нашем зале, в наших выставочных академических залах, там висят многие знакомые имена. Ну, копирование было несколько репликационным, но это уже отдельный вопрос, мы о нем еще поговорим. Вот, и таким образом выпускник завершал свое образование и возникал мастер, да? То есть он становился мастером.



К. П. Брюллов
Афинская школа.
Копия с фрески
Рафаэля. 1824 – 1828
Музей академии
Художеств,
Рафаэлевский зал,
Санкт-Петербург.

Ну, и здесь это все развивалось, породило очень много интересных художников – Брюллов, Семирадский, Бруни и прочие такие большие мастера. Понимаете, их было уже не много, дошедших до этого.

Ну вот, а со временем тоже начались определенные оппозиционные рассуждения в обществе, что «зачем нам эти сюжеты, так далеко от реальной жизни», да? «надоели эти религиозные сюжеты» и прочее. Потом Академия к этому времени уже начинала костенеть в своих, так сказать, убеждениях, заикленности из-за таких сжатых требований. Много было очень иностранцев, преподающих здесь, и школа начала, так сказать, получать некоторое стеснение. И появились некоторые возражения и некоторые сомнения. Тем более на западе появились новые течения, взгляды новые на живопись и так далее. Ну, и был выход такой четырнадцати дипломников во главе с Крамским, по-моему. Одного Репина уговорили остаться, остальные ушли. И появился третий период школы. Заметьте, первый и второй период Школы шли по принципу постижения предшествующего неукоснительно, до последнего года, так сказать. Кроме того, когда давался один мотив, очень было легко сравнивать. Одна задача на сюжет. Ну, давали, там два сюжета, три сюжета на всех и так далее. Вы знаете, что Поленов писал Воскрешение дочери Иаира и Репин писал эту же вещь на диплом, да? И так далее. И таких примеров было довольно много, просто мы мало знаем. Вот, но принцип «постигания предшествующего» сопутствовал весь процесс образования. Мы знаем очень много копий, сохранившихся, которые они делали в своё время.



В. Д. Поленов. Воскрешение дочери Иаира. 1871 г. Холст, масло. 177/283 см. Музей Академии Художеств.



И. Е. Репин. Воскрешение дочери Иаира. 1871 г. Холст, масло. 229/382 см. Русский музей.

Но пришел третий период Школы.

Третий период Школы.

И пришел третий период Школы (как я бы разделил с грубыми обобщениями, с упрощениями и прочим). Это школа, которая началась, так сказать, в конце 19-го, в начале 20-го века. Но тут много было разных периодов. Был в Академии и такой, который назывался пролеткульт, о котором мы читали. «Пролеткульт», не слышали? Там Малевич участвовал и Кандинский и так далее... Пролеткульт – пролетарское искусство. Было прекращено практически копирование как предмет обязательный. Вообще. И у нас его не было, да и сейчас почти нигде нет. Вот, например, мы здесь копируем, да? Я выдумал, мне в голову пришла такая идея и мы потихонечку начали. Ну, сначала не хотят все, потом выделили месяц на копирование, потом дали два месяца. А в принципе – нет. Но тем не менее к нам приезжают потренироваться нашим опытом и так далее.

Вот, технология, так сказать, техника в процессе обучения второго периода академического была унифицирована. То есть, что это значит? - Там было все очень точно упорядочено. Вот, допустим, студент приходит на первый курс, да? Во-первых, он не имел права никуда выходить всю неделю. В воскресенье могли прийти родители, и то, в присутствии, так сказать, воспитателей, да? А так, чтобы там, Вася пиво пьет, а уже идет третий час занятий - такого быть не могло. Их не выпускали. Как в Лицее - был почти казарменный порядок. То есть, он уже хочешь не хочешь отрабатывал тут все, что ему нужно было, как говорится, все, что очень важно для него.

Второе – была система колеров, которая пришла издревле, которая апробирована была сотнями лет. И студент, приходя писать модель, выстраивал на своей палитре колера сначала, да? Например, в понедельник он начинает, пишет фигуру, и он ищет колер света, полутень и тень, да? Минимум цветов было. Для драпировок - там можно уже было два, так сказать, колера, оттенка использовать и так далее. И этими колерами, (не снимая их с палитры, а снимая только фужу, что осталась), он всю неделю работал (и субботу включительно, в субботу учились). Вот, он писал этими колерами. Но о системе колеров и после них - это вообще, так сказать, целая поэма. Можете почитать любую книжку, например, Рене Пио «Палитра Делакруа». (Я вам дам обзор литературы и расскажу о каждой книжке). То есть, это было обязательно. Сохранилось это только у монументалистов. Потому что ну, так вот - взобрался на леса, пошел в лист, а потом смотрит: «попал не попал», да? Вот, этого не могло быть, потому что колера предусматривали всегда чтобы все было разработано, лист был готов, колера были готовы, и там чтобы уже только

вопросы пластики, валёры и так далее были в разработке. Это очень ускоряло, очень объединяло, очень положительно воздействовало на цельность колорита, на легкость исполнения и так далее. Если к тому учесть еще что студенты Императорской Академии несколько лет (года четыре – пять) занимались только рисунком и красок им не давали вообще. Говорили так: «попали в руки краски – кончилась Школа». К нам попадают краски с детского сада сейчас, да? с первого курса училища. Вот, поэтому пока он не достигал успехов в рисунке достаточных, к живописи не допускался. Потом он мог свободно уже браться за краски, так как свободно владел рисунком, для него это было уже не проблема. Могу вас уверить, что сейчас тоже самое можно сказать с уверенностью и в тысячекратном повторении.

Вот, потом, значит, лучшие рисунки, лучшие работы отмечали в конференц зале, они поощрялись медалями. Этому придавалось очень большое значение. Ну, и много еще очень интересных вещей было, но это, так сказать история, можно почитать об этом.

Третий способ обучения живописи. Ну, как у нас сейчас? - С первого курса училища пишут голову, да? ну, натюрморт, потом голову, да? (в училище). Потом приезжают сюда и что пишут? - опять голову. То есть программа в этом отношении абсолютно, так сказать, унифицирована, там нет, как бы, постижения в сложности. Палитра какая? – Да всё, что в ларьке, все, что есть в ларьке, да? очень большая палитра, (не подойдешь уж и не снять там ничего). Вот, и, значит, всеми этими красками пишут, без понятия колеров вообще, потому что на определенный период разрушено было всё (у нас по крайней мере). Но в каждой стране по-разному. Но вот, кстати, в некоторых странах, в музеях образцов сохранились такие произведения старой школы. Я был там. Вот, допустим, во Флоренции. Там музей академический не хуже, чем Уффици. Повторяю, там полностью сохранились великолепные музеи академических образцов, (это к тому, что у нас так не сохранилось).

Ну вот, и этими всеми сорока восьмью красками начинают студенты, значит, методом «втык» заниматься живописью. Причем живопись идет впереди, а вторым предметом идет рисунок. На живопись уделяется больше времени, на рисунок меньше. Живописи уделяется больше внимания, а рисунку... Ну, как там, на просмотрах? Некоторое количество рисунков посмотрели: «ну, хорошо, пошли дальше», да? То есть поменялись эти принципы, что впереди: рисунок или живопись? Вот, много такого стало: например, нос не на месте, «но смотрите, а в цвете – ничего, ничего, гармонично», ну, или глаз не на месте и так далее. Крестись, да?

Ну, я еще больше говорил, предлагал, чтобы эскизы на младших курсах делались по обязательной тематике, названной тематике. Была такая идея наша, что и вообще, смотреть будет интересно с разных точек. Но так это и не прошло. До дипломов мне не удалось добиться, так сказать. Дипломы же раньше были определенной тематики на всех факультетах. Из нашей истории выбирались какие-то значимые темы, потому что когда пишется одна и та же тема, то их легко сравнить, да? Достижения в колорите, в пластике, в психологии, так сказать. Во всех смыслах легче сравнивать и сказать, что лучше, что хуже, да? Легче определять, так сказать, лучшие достижения.

У нас же сейчас эскиз как делается? Ну, во-первых, как пишут? «Как я?», «как они?». Нет, потому что копирования, как предмета сопутствующего, в школе нет. Значит, как? «Как видишь?», «как чувствуешь?», да? Это основной принцип. «Что ж ты мне морду зеленую сделал? – А я так чувствую!» Здесь уже крыть нечем. Потому что все можно назвать творчеством.

Ну вот диплом, доходим до диплома. Что там происходит? Тематика – любая. Никакого общего задания, гос. экзамена нет, да? Это даже в любых других учебных заведениях так. Хочешь – пиши штурм Берлина, хочешь – пиши бабушку с кошечкой, хочешь – пастух с барашком или с двумя барашками. Хочешь, пиши, так сказать, что хочешь, короче говоря. На диплом пишут то, что на душу пойдет студенту. И каждый год утверждение эскизов - это великая мука, очень тяжело, трудно утверждают. Иногда по несколько месяцев тянется, почти заставляют утвердить эскиз.

Как исполняется эскиз? В проходном дворе, да? Это не гос. экзамен, который может быть и десять дней и два дня. Тут времени много. Может прийти выпускник с прошлого года, из хороших, сильных, который в определенных условиях может тебе помочь, да? Приходит руководитель, причем, требуют, чтобы часто ходил, хотя бы раз в неделю. (Ну, чтобы при этом не сильно доставал, допустим, а то жаловались). Вот, представьте, руководитель, который на гос. экзамене участвует и часто сам включается в работу и это видно, очень даже хорошо прочитывается, кто там

участвовал – Репин или Угаров, или там Орешников или кто-то другой, другой какой-то руководитель. Как бы идет уже соревнование не между студентами, а между мастерскими – «кто лучше», да? И повторяю, может войти любой. Да хоть весь диплом написать за него! Так вот, какой недостаток в этой школе главный? Стипендия маленькая?

(смех в зале)

Ну, выстраивайте мысль.

Студент:

- Порядка нет?

М. М. Девятков:

- Порядка нет во всей стране.

Студентка:

- Постижения предшествующего нет?

М. М. Девятков:

- Да - отсутствует главное. Вот, молодец. Отсутствует главное – постижение предшествующего. А мы сказали, что Школа – есть постижение предшествующего. Так вот, с этой точки зрения все это уже превращается в какую-то самодеятельность.

Студентка:

- А как решать эту проблему?

М. М. Девятков:

- Как решать?

Другая девушка:

- Одна не решишь, ха-ха.

Первая девушка:

- Это зависит от нас, да?

М. М. Девятков:

- Это зависит от того, (должен повторить, и мы еще к этому вернемся), что конечно абстрактное искусство и здравый смысл... У нас будет такая лекция, если вы захотите, специально. Ну, по поводу хотя бы теории Кандинского. Как эта книжечка у него называется?

Студент:

- Точка, линия и как-то еще, я на немецком читал.

М. М. Девятков:

- Нет, она имеет другое название. Это брошюра, которая легла в основу абстрактного искусства и на самом деле очень широко. Ну, я вспомню, не важно. Но по поводу этой книжки один немецкий живописец, надо сказать, написал книгу.

Студентка:

- «О духовном в искусстве» книга Кандинского называется?

М. М. Девятков:

- «О духовном в живописи», может быть так что ли, я бы сказал: «в живописи», может быть. Но это я вот вспомнил, не мог вспомнить. Так вот, единственный, кто написал толковую книгу на этот счёт, это Ганс Мюнх. В «Художнике» она вышла, в пятьдесят восьмом году, что ли, переведена была у нас. Очень любопытная книжка. Но я о ней тоже вам скажу. Вот он первый кто, так сказать, как бы подверг полному раздолбону Кандинского с его теорией. Вот он эти параллели музыки и живописи убедительно раздолбал. Так, что ни один искусствовед не мог ему, так сказать, противостоять. Он вызывал их на дуэль, что называется «к барьеру», вызывал на всякие симпозиумы. Никто не шел из искусствоведов. Он там чрезвычайно убедительно показывал бессмысленность этой теории и последствия её.

Ну, вот это я вам рассказал о трех типах Школы. Сам придумал. Может несовершенно, может неубедительно, но прочел на Всесоюзной конференции в Министерстве Культуры. (Все опубликовано, кстати).

Вот теперь, значит, о том, что же мы будем делать с вами дальше, что мы с вами должны пройти. Ну, сначала я хотел бы сказать, произвести какой-то, если так можно выразиться, тех. минимум.

Тех. минимум.

То есть ответить на какие-то вопросы, которые у вас требуют ответа сегодня и завтра, да? Если у вас есть такие вопросы, я спрошу вас и так далее... Такие вопросы, которые можно включить сюда.

Кисти.

Ну, допустим, как ухаживать за кистями, вы знаете?

Студент:

- Мы их заворачиваем.

М. М. Девятов:

- Ну, халтурщики.

Студентка:

- Машинным маслом Владимир Емельянович советовал смазывать.

М. М. Девятов:

- Вы с искусствоведческого?

Девушка:

- Нет, но я ходила на реставрацию какое-то время.

М. М. Девятов:

- Правильно говорит, да. Ну, раньше мастера кисть держали всегда в масле. Мягкие кисти вообще - можно. Масло было дешевле скипидара или керосина. Вот - просто в масле. То есть кисть, все кроме щетины, не должна высыхать. Потому что как бы вы ее не мыли, вы ее никогда не вымоете. После третьего, четвертого раза она из такой, будет вот такая, да? в растопырку. И завернуть ее вам не удастся, (кисть беличьё). А щетину можно иногда, даже приятнее.

Вот, то есть для этого существует, там, вазелин или вазелиновое масло, или, так сказать, вообще, самый не художественный вариант – даже моторное масло, даже солярка может участвовать в этом деле. То есть кисть должна быть ополоснута после живописи и чем-то, так сказать, законсервирована от высыхания (даже желательно заранее). То есть, желательно заранее в нее вогнать, туда внутрь, невысыхающее масло. Потому что потом уже оттуда извлечь, вычистить забившиеся остатки краски невозможно, нереально. Ну, она так, в масле, может быть и несколько дней и месяц может храниться. Потом ополоснуть ее, и опять можно работать и так далее...

Понятно, да? Это для масляной живописи.

И все мягкие кисти для темперной живописи должны быть в глицерине, потому что он в воде растворяется и сохнет двадцать лет. Вот, тоже прополоснули в воде – потом в глицерин. Она может стоять у вас спокойно совершенно не один месяц и ничего с ней не будет. Ополоснул потом в воде спокойненько и работай дальше. Тем более, что глицерин является не чем-нибудь, а пластификатором во многих материалах живописи.

Ну, о кистях еще. А щетину можно мыть как обычно, мылом. Иногда она даже приобретает форму лучшую, новую, так что можно мылом и так далее...

Палитра.

Теперь о палитре кое-что. Первое и очень убедительно хотелось бы, (вы мне поверьте), хоть, может быть это и трудно, но хотелось бы, чтоб у вас было две палитры. Вот один курятник ваш, да? где вообще, очень сложно разобраться, где что, да? какой-то такой вот, участочек свободный, на котором вы подбираете цвет, да? Это так называемая неорганизованная палитра. Вот, он подбирает желтенький цвет то там, то тут. В общем, так сказать, идет подбор цвета методом «втык». Это ничего общего не имеет с организованной палитрой и ничего общего не имеет, в общем-то, с большими понятиями.

Вот, и должна быть одна свободная палитра (желательно, так сказать), на которой вы можете... Вот, допустим, вы пришли, (не первый день уже работаете), вот вы пришли сегодня пописать какой-то участок. (Все время писать все вместе нельзя). Значит, вы здесь сможете подобрать цвет, подойти, отойти, посмотреть, где вы можете как бы посмотреть параллельно модель ближе, дальше отойти, издалека посмотреть. То есть набрать какую-то систему колеров, да? (или оттенков, по крайней мере) из минимума красок, которые вам нужны, чтобы ничто там не мешало лишнего, да? Только в крайнем случае могли допустить там пятнышко, четвертый пигмент, да? если обойдетесь меньшими красками. Как говорил Фешин: «меньше, чем пятью красками научиться живописи нельзя». Вот, и потом, когда вы кончили, вы эту палитру можете освобождать

или оставлять, если у вас там хорошие еще живые смеси остались, которые доживут до завтра, да? Или на этот свой курятник можете убрать лишнее, которое там просто не использовано. И опять, так сказать, палитру иметь на руке, да? *(Ред. – Вероятно имеется ввиду одна основная палитра, на которой выдавлены краски, и вторая небольшая палитра, на которой составляются колера, и которую можно поднести к модели в одной с ней плоскости).* Ну вот, что еще из нужного я вам хотел сказать еще...

Студентка:

- А на каких белилах лучше писать?

М. М. Девятков:

- На белых.

(смех в аудитории)

Девушка:

- Нет, ну на титановых, цинковых?

М. М. Девятков:

- Ну, титановые лучше, чем цинковые. Цинковые – самые слабые белила. Они по прочности и по всем показателям... Свинцовые уже давно ушли и, так сказать, вполне себе они и не плохие белила. Вот, а самые сейчас оптимальные, это титановые белила, конечно.

Ну, и о палитре потом можно почитать, конечно. Но кое-что я по ней расскажу, конечно, но можно кое-что и почитать по этому поводу. Ну, например, там, Курбэ, да? Он подбирал колера, то, что ему нужно было, четыре или пять, а вокруг них спектр из тех красок, из чего эти колера состоят. И он их в процессе работы как бы обогащал, немножко освежал свои колера или комментировал.

Потом, значит, у вас должна быть кистемойка, да? банка. Врубель, (да и Ренуар) как женщина был аккуратен. В этюднике у него был чистейший порядок: маслёночки, кистемойки и так далее. Ренуар, он, правда, и по фарфору работал, расписывал. В общем, должна быть кистемойка и должна быть масленка, хотя бы одна. Понимаете, да? Причем, как правило, не делаете этого, на долго оставляете, оно там начинает окисляться, набираться грязи, особенно от кисти с краской.

Ну, что еще... И кистемойка обязательно самого дешевого растворителя, типа самого дешевого бензина хотя бы, да? Вполне подходит.

Студентка:

- Травиться, да? Родителей травить. Ну, пахнет же!

М. М. Девятков:

- Ну, ничего страшного, ну, сколько там будет запаха?



Кистемойка. (Фото из Интернета).

Дело в том, что если в руках вы держите больше четырех кистей, то вообще работать довольно сложно. Достаточно в руках держать три кисти, да? А то бывает, кистей наложено, все, так сказать, задействованы и не знают откуда что и так далее.

Так, еще о тех. минимуме, о холстах еще что-то мне надо вам сказать, да? Ну, грунты у вас стандартные, да? Ну, правда сейчас появились акриловые, можно использовать заграничные, да? А у нас делают обычные, традиционные грунты. Ну, о них у нас будет разговор. Они не очень хорошие, но и не самые плохие.

Студентка:

- А на вот этих вот покупных акриловых грунтах можно писать? Приличные они?

М. М. Девятов:

- У них хорошая адгезия, они, вообще - хорошие. Они мало впитывающие, у них принцип другой. Они дают сплавление. Не сцепление, а сплавление. Наши тоже делали пробы, испытывали здесь. Также ничего, адгезию дают хорошо.

Вот, что еще сказать вам... Ну, о подрамнике, да? Из общих понятий. Ну что, хорошо, когда натягивают холст правильно. Вот эта натяжка неправильная, видите? Тут текс гвозди, да? И тут нет еще подложки. Потому что раньше эти гвозди делались из бронзы, да? А теперь не делают из бронзы (сдают в металл).

Студент:

- Еще картонные прослоечки делают, и гвозди вбивают в шахматном порядке.

М. М. Девятов:

- Делают, да.

Так, ну и что еще из первых необходимых вопросов, которые вы мне можете задать.

Студентка:

- А вот вы еще сказали, что пять красок – достаточно, да? Это какие? Белила, кость, да?

М. М. Девятов:

- Я, честно говоря, не помню, боюсь спутать. Белила, конечно. По-моему, там ультрамарин обязательно есть, черная краска есть.

Студент:

- Какая?

М. М. Девятов:

- Ну, кость обычно. Тем более в то время, когда писал Фешин, да? Вот, желтая или пара желтых будет лучше еще.

Студент:

- Кость сейчас у нас не выпускают. В итальянских красках есть.

М. М. Девятов:

- Ну, это вопрос длинный. Сейчас черных появилось много, и марс черный появился.

Студент:

- А кость лучше?

М. М. Девятов:

- Ну, это самое традиционное.

Другой студент:

- А ее нет в магазине.

М. М. Девятов:

- Ну, нашей уже мало, потому что сырье исчезло из которой ее делали. Кость жженая использовалась для отбеливания сахара рафинада, как ни странно. И он белый, да? Вот, а когда нашли синтетическую замену, то и перестали выпускать, значит, и здесь.

Студент:

- А сажа газовая?

М. М. Девятов:

- Это самая плохая черная.

Студентка:

- Гадость.

Студент:

- А виноградная?

М. М. Девятов:

- Эта ничего, только она у нас иногда немножко мутная.

Другой студент:

- А Тиюиндиг?

М. М. Девятов:

- Эта ничего, но она немножко сильно холодная, а так ничего. В общем, я бы сказал так, что марс черный, вот в двух вариантах, есть более теплый и более холодный. Я просил, чтобы они под кость подогнали, но не знаю, к сожалению, в сторону синего он, по-моему, больше холодных оттенков.

Студент:

- А в грунтовочную можно зайти и просто заказать там грунт?

М. М. Девятов:

- Можно заказать грунт, но понимаете, она может и послать вас, да? Но то, что она вам поможет сделать грунт, какой вам нужен, то это точно. Вы можете здесь посоветоваться, и потом я вам прочту грунты, чтобы вы в этом деле ориентировались. Ну и уже грунты продают готовые, в баночках, да? И достаточно неплохие, уже рецептуру мы им разрабатывали.

Девушка:

- А вот вы не закончили, а из красных какие краски лучше брать? Ну, вот желтые, ультрамарин, а из красных, какие лучше?

М. М. Девятов:

- Краплак. Лучше всего – прочтите эту книжечку Фешина. Она в библиотеке в большой есть.

Студент:

- А кто это писал?

М. М. Девятов:

- Фешин сам писал.

Девушка:

- А как книжка называется?

М. М. Девятов:

- А вот, не помню. Давно читал, не помню. (Ред. – Вероятно имеется ввиду: «Н. И. Фешин» (Художник РСФСР Ленинград 1975): «Цель мастера-живописца заключается не в бессознательном загромождении холста материалами, а в разумной экономии их (...) Об ограниченной палитре необходимо помнить особенно начинающим: ибо, чем меньше красок, тем больше пищи разуму в работе. Перечислю краски палитры, подобранные путем продолжительного личного опыта: Белая (цинковая), Черная (слоновая кость), Синяя (ультрамарин), красная (краплак красный), Желтая (кадмий, охра)»).

Другая девушка:

- Может быть вы нам продиктуете литературу какую-нибудь?

М. М. Девятков:

- Обязательно прочту, но сегодня не успею, а в следующий раз я всю литературу и с характеристикой каждой книжки обязательно сделаю. У нас сегодня такая вступительная лекция.

Студент:

- У нас раз в неделю будет, да?

М. М. Девятков:

- Да, каждую неделю.

Лекция 2.

Необходимая литература. Две степени свободы.

М. М. Девятков:

- Ну, как, по первой лекции вопросов не возникло?

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятков:

- Ну, я вам обещал прочесть список литературы. Список литературы достаточно большой. Я вам избирательно назову основное. Дело все в том, что большая часть литературы занимается переписыванием предыдущих источников, и это, к сожалению, очень часто встречается, причем в худшем варианте как правило. Поэтому я вам прочту о тех, которые имеют, так сказать, первостепенное значение.

А. В. Виннер. «Очерки». Москва. 1953 г.

Ну, они по алфавиту идут у нас, да? Первое, я вам назову Виннера Алексея Владимировича. Знал я такого. Вот, его книга, называется «Очерки». Москва, 53-й год.

Чем интересна эта книга и автор. Автор занимался техникой живописи, не имея специального образования. Но он очень долго работал в этой системе, в институте реставрации и исследования.

Чем интересна эта книга? (в отличии от многих виннеров, которые вообще, так сказать, имеют место). Виннер встретился с наиболее видными живописцами своего времени (живущими или жившими только что, через их учеников), с такими как Иогансон, Герасимов, Дейнека, Сарьян, Куприн и так далее. И опросил их, лично их мнение по, так сказать, проблемам, которые, как он считал, должны быть освещены в этой области. Все это очень тщательно записал, законспектировал. Потом обработал, отпечатал. Потом прошел по ним, дал им почитать с предложением внести поправки или, так сказать, уточнения. После чего они подписались, «изложенному, - как говорится, - верить». Вот, и с тем вышла эта книжка. Чем она хороша или плоха? Плоха тем, что она написана достаточно, так сказать, вольно. Потому что художники сами по себе достаточно приблизительно знают предмет. Сами они редко кто производил такие исследования. Но некоторые из них были достаточно грамотны, образованные. Так выходит, что

там есть много интересного и кроме того, там есть интересные взгляды на живопись, на ремесло, на мастерство и так далее, на традиции Школы. Это Виннер.

Жорж Вибер. «Живопись и ее средства».

Так, следующая книжка, которую я хотел бы вам назвать это Вибер, Жорж Вибер «Живопись и ее средства», девятьсот первый год издания. Жорж Вибер – француз, художник. Что интересно, он был консультантом и, так сказать, художественным руководителем такой фирмы как Лефран, которая стала потом называться Лефран Бурже. Мало того, что он сам занимался живописью, он сделал очень много технологических открытий, которые до сих пор мелькают на продукции фирмы Лефран. Например, вы все хорошо знаете лак ретушный, лак Вибера. И еще есть лак Файнбер для живописи Вибера. Они очень похожи, только первый, ретушный высыхает за короткий срок, а другой высыхает, с теми же качествами, более продолжительное время и позволяет дольше работать по сырому.

Вибер сделал лак, который мы, к сожалению, не смогли повторить. Наши тоже выпустили лак ретушный, но он сильно отличается от Жоржа Вибера тем, что он смывается полностью скипидаром, маслом. Он для фиксирования не пригоден и слабо выполняет сам по себе функции адгезии, ради которых он предложен. Лак Вибера лучше в этом отношении, хотя тоже не очень сильно работает. Но, тем не менее... Кроме того, Вибер предложил замену такой краске как асфальт или битум (наиболее опасной краске, вернее самой опасной краске, которая существовала и которую очень любили), заменив ее коричневой вибера на основе марса. Вот, и много, вообще, занимался в этой области, так как курировал такую большую фирму.

Д. И. Киплик. Техника живописи.

Так, следующее – Киплик Дмитрий Иванович «Техника живописи».

Бывает полное издание, бывает в отдельных изданиях, по главам. Издавалась в Москве, в Ленинграде в пятидесятые годы и позже возможно. (Это как бы, так сказать, самые распространенные, самые популярные книжки, особенно тогда, когда у нас книжек по этой части вообще мало было). Ну, и чем она отличается. Она отличается комплексом, так сказать. Там все: там фреска, там энкаустика, там и акварель, там гуашь, там графика, там масляная живопись, там темпера живопись, силикатная живопись – то есть практически все виды живописи и пигменты описаны достаточно подробно. Но, к сожалению, все пигменты идут по европейской шкале, для нас даже, так сказать, не идентифицируются в большинстве случаев. Потому что в основе этой книги, в большей части, лежит перевод. Киплик, он был гражданином Америки, гражданином России, знал языки. (Он преподавал у нас на монументальной живописи фреску). Но в основном это вот переводы. У нас один гражданин из Германии интересовался: в основе этой книжки лежит Макс Дёрнер. Макс Дёрнер, который, так сказать, представляет интересный материал, более интересный, интересное содержание. Макс Дёрнер, немец. (Ред. – «Макс Дёрнер (1870-1939) – художник, реставратор и теоретик искусства, профессор Мюнхенской Академии Искусств, создатель фундаментального труда по технике живописи «*Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*». Профессор Дёрнер основал институт, который успешно работает уже более семидесяти лет. Путешествуя по Европе, Дёрнер занимался изучением техники живописи старых мастеров – от Ван Эйка до Ван Гога. Это исследование воплотилось в его главной работе «*Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*», впервые опубликованной в 1921 году.» В настоящее время издательством Симпозиум готовится выпуск этой книги на русском языке. В Лаборатории технологии живописи сохранились подстрочные переводы многих зарубежных исследований, в том числе и этой книги).

Рене Пио. «Палитра Делакруа».

Так, опуская некоторые очерки, назову такую книжку уникальную совершенно во всех отношениях: Рене Пио «Палитра Делакруа». Это двадцать третий год издания. Она не переиздавалась. Она сама, конечно, у нас есть, у нас есть своя библиотека, восемьсот наименований. Ее перепечатывали и перефотографировали, как и все ценные книжки, нам нужные.

Чем любопытна эта книжка. Рене Пио работал вместе с Делакруа, был его и помощником, и другом и участником в его делах. Книжка удивительная по своей глубине, широте понятий, по остроте, так сказать, и принадлежности к делу. Он многое писал со слов Делакруа, многое комментировал со слов Делакруа и, так сказать, до конца жизни был в очень близких отношениях с ним.

Есть еще такая книжка, двухтомник, по-моему – «Дневники Делакруа» что ли она называется (я не помню точно). Но это такая лирическая книжка больше, мало касается существа дела и много касается таких, ну, как бы сказать, общих понятий, рассуждений. Ну, там: «гуляли, листья казались такого-то цвета» и так далее и так далее. То есть, такая немножко обозревательная книжка.

А здесь – квинтэссенция. Эта книжечка очень маленькая, совсем маленькая книжка, но чрезвычайно насыщенная. Правда, перевод ее несовершенен, несовершенен. Она переведена с французского, и вот тот, кто переводил, не очень хорошо разбирался в терминологии. Там немножко не все понятно. Но – потрясающая книжка. Там приблизительно от Джотто до Делакруа все системы описаны с понятием и раскрытием их принципов. Очень хорошо он раскрывает Рубенса, очень хорошо раскрывает принципы техники Рубенса, его школы, и самого Делакруа. Ну, и вот там описывается такая печальная история: служанка как-то написала ему, что мастеру плохо. А Делакруа, он всегда занимался палитрой, выстраивал палитру. Причем выстраивал палитру под конкретное произведение, хотя у него была более, менее синтетическая палитра, то есть организованная, где участвовало две – три краски, мало перемешанные. А служанка, так сказать, пока он пил кофе, готовила ему эту палитру, зная уже точно его привязанности или его привычки. Ну, и когда Рене Пио приехал к нему, узнав, что мастер болен, он пошел сначала не к постели больного, а зашел в мастерскую и посмотрел палитры. Палитры были сухие, из чего он понял, что уже он приехал поздно.

Повторяю, интереснейшая книжка, во всех отношениях уникальная книжка.

Ф. И. Рерберг. «Художник о красках». (ОГИЗ ИЗОГИЗ, М. – Л. 1932 г.)

Дальше: Рерберг «Художник о красках». Тридцать второй год издания. Москва, Ленинград.

Это художник, он участвовал в производстве красок, он участвовал в какой-то степени в исследованиях. Он единственный, кто вообще, так сказать, в литературе показал точно и ясно что такое падение тона красок и что такое почернение живописи в процессе, в длительном процессе живописи. Очень точно и ясно как никто. В этом отношении там есть какие-то моменты очень даже полезные.

А. Рыбников. «Техника масляной живописи» (1933, 1937 г.).

Дальше книжечка такая: Рыбников «Техника масляной живописи». Тридцать седьмой год. Вот, проработал он всю жизнь в Третьяковской галерее, был таким, не очень известным живописцем, но очень интересовался архивами Третьяковской галереи, очень. Собирал материалы о художниках, и книжка эта вообще такая поэтически красивая, эмоциональная. Очень много рассуждал о старых художниках, об их, так сказать, принципах, об их, так сказать, философии, об их мастерстве. И книжка эта в общем из тех, которые очень широко пользовалась успехом. До сих пор, по-моему, пользуется успехом. Это Рыбников.

Б. Сланский. «Техника живописи».

Дальше: Сланский, Богуслав Сланский. Знаком я с ним хорошо. Он ведет, вел аналогичную мастерскую, реставрации и техники живописи в Пражской Академии художеств, был таким авангардным художником.

Что интересно в этой книжке. В этой книжке впервые (хотя она издана в шестьдесят втором году), он первый, так сказать, разумно описал многие спорные моменты, в частности о грунтах. Он впервые, так сказать, ввел в оборот синтетические материалы, которые уже появились к тому времени. Именно у него первого это появилось.

Вот, его книжка вообще написана в основном о материалах. О технике живописи там всего полторы страницы, если не меньше. В основном эта книжка о материалах, и очень разумная,

очень, так сказать, целесообразная, с учетом всей литературы, которой он мог владеть. Вот, он написал такую книжечку.

Вторая книжечка называлась «Реставрация живописи». Но наши ее перевели и, так сказать, не сослались. Жаловался он.

Так, теперь о темпере.

В. В. Филатов. «Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация». («Искусство», Москва, 1961 год.).

Итак, о темпере. Одну книжечку я вам назову: Филатов «Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация». Шестьдесят первый год издания. Написал Филатов, ныне живущий, профессор, доктор там и все прочее. Вот, и там очень интересно (хотя он преподавал в архитектурном институте), вот там очень интересно и, так сказать, довольно представлено образно проблемы темперной живописи, ее болезни, ее реставрация, ее техники.

Л. Е. Фейнберг. «Лессировка и техника классической живописи». («Искусство». М. – Л. 1937 г.).

Следующая книжечка, (с восклицательным знаком, как и Рене Пио), это Фейнберг (через «е»). Фейнберг «Лессировка и техника классической живописи». Тридцать седьмой год издания. Не путайте с книжкой Гренберга и Фейнберга.

Студент:

- А кто он по национальности?

М. М. Девятков:

- Не знаю, честно говоря. Скорее всего немец, но не уверен, может и еврей. Но это не имеет значения, да? Важно, что эта книжка уникальна в своем роде в том отношении, что она раскрывает вот то понятие классической живописи (как он ее называет «трехслойной»), да? где очень последовательно и точно излагает не только технику лессировки, там, технику классической живописи, а именно - технику классической живописи и место в ней лессировки как одного из методов, который участвует, так сказать, на всех этапах, процессах живописи, на всех стадиях живописи и так далее. И он доказывает, что можно лессировать и белилами, в конце концов. Во всяком случае, эта книжка наиболее полная (если можно сказать о какой-то книжке, что она сама по себе полная). Если, вот, о Кипликке говорить, да? то там все хорошо, кроме масляной живописи. Масляная живопись там, по Киплику, довольно слабо освещена. Да он ею и не занимался. А у Фейнберга это очень толковая книжка, очень толковая, безусловно.

Н. М. Чернышев. «Искусство фрески в Древней Руси». («Искусство», 1954 г.).

Ну, и чтобы иметь представление об искусстве фрески, в частности на Руси и не только, это Чернышев «Искусство фрески в Древней Руси». 54-й год.

Это вы должны знать. Не только то, что мы будем читать, но и должны иметь достаточно широкое образование, как образованные люди 21-го века.

Г. Шмид. «Техника античной фрески и энкастики». (ОГИЗ, 1934 г.).

Итак, Шмид «Техника античной фрески и энкастика». Может быть мы успеем о ней кое-что сказать. Ну, вот, энкастика у вас за спиной висит. На доске, настоящая энкастика.

Вот, Шмид, он возродил энкастику. Ну, относительно фрески, это вопрос сложный, а относительно энкастики он это сделал. Он, так сказать, поднял раскопки древнего энкауста римской эпохи. Вот, все принадлежности, которые там хоронили раньше вместе с женой, с лошадью, да? и с инструментами. И там были готовые краски, готовые инструменты, готовый этюдник, так сказать, все чем он работал, все чем он там, в лучшем свете, мог работать.

Сам Шмид очень много писал в технике энкастики и горячей, и холодной, о чем я позже расскажу. Вот, расписал много интерьеров, экстерьеров. Но недостаток этой книги в том, что он запатентовал все свои рецепты. И эта книжка, прекрасно описывающая достоинства и великолепные свойства энкастики, но вот, к сожалению, так сказать, рецептов с собой не несет.

В. Хвостенко. «Энкаустика».

Т. В. Хвостенко. «Энкаустика. Искусство, пережившее тысячелетия». («Советский художник», 1985 г.).

Так, к энкаустике добавим еще одну книжечку: Хвостенко. Там вся семья работала в этой области: и папа, и мама, и дочь. Более интересная книжка раннего издания, Хвостенко-папы, который об энкаустике пишет, ну, не так роскошно, не так глубоко, как Шмидт, но достаточно ясно. Он работал в этой области. Особенно дочь его работала в этой области очень активно. Она работала в такой тематике как русские мотивы, русские персонажи, древнерусские и так далее. Достоинства этой книжки в том, что там дается рецептура.

Студентка:

- Как называется?

М. М. Девятов:

- «Энкаустика». Дочь тоже написала книжку, 67-го года издания. Потом, есть еще раннее издание, издание ее отца.

Горячая и холодная энкаустика - две большие разницы, потому что энкаустика, исполненная горячим способом, ее очень трудно увидеть. Последнее, что мы видели - это фаумские портреты. И то, там довольно сложная смешанная техника. И той высоты достичь, которую энкаустика имела в свое время... И чтобы вы знали, энкаустикой не только писали картины, но расписывали Парфенон, расписывали скульптуры. Вообще, нам сейчас трудно представить, но она имела свойства не только украшать, но и защищать мрамор и камень, настолько она хорошо противостояла всяким воздействиям внешней среды, так как воск - это уникальное вещество, за четыре тысячи лет не меняющее своего состава.

А. Н. Лужецкая. «Техника масляной живописи русских мастеров». («Искусство». 1965 г.).

Так, дальше, что мы можем назвать. Лужецкая Алла Николаевна, постоянный сотрудник Третьяковской галереи, искусствовед. Собрала огромный архивный материал и написала книжку, которая называется «Техника масляной живописи русских мастеров». Это от 18-го века и до 20-го века, до Нестерова, Серова и так далее.

Вот, ну, поскольку она – искусствовед, там свой, так сказать, стиль изложения. Но, тем не менее, это единственная книжка в таком роде, которая содержит такой объемный материал.

В. А. Фельдман. «Свет и чистота красок в живописи. Принципы импрессионизма». (Киев. 1915 г.).

Дальше. Фельдман. Это такой, так называемый, русский импрессионист, продолжатель, так сказать, и проповедник импрессионизма на русской основе. Книжка называется «Свет и чистота красок в живописи».

Ну, здесь до математической точности он доказывает, что такое свет и чистота красок, откуда появляется «фуза» и грязь в живописи. Каким образом смешиваются краски, чтобы не получить, так сказать, грязи. Описываются ограничения для станковой живописи. То есть ограничивает мотивы живописи, которые, ну, больше подходят данному виду техники. Ясно, да?

П. П. Ревякин. «Техника акварельной живописи». (Москва, 1959 год.).

Так, следующая: Ревякин Петр Петрович. Книжка называется «Техника акварельной живописи». Там все есть об акварельной живописи, все, что надо знать, и все, что можно знать, и все, что нужно знать. Но самое интересное в этой книжке – это предисловие. Вот в предисловии он впервые описывает живопись ну, с таких объективных позиций, ну, как бы вам сказать... Некоторые говорят: «ну, что такое живопись? - выброс эмоций на холст», да? или «я так чувствую», да? или «я так вижу», да? и прочие многие теории, включая книжку Волкова «Цвет в живописи». (Я ее вам назову, конечно, но я ее не смог дочитать). Вот, Ревякин разбирает совершенно точно, (с точки зрения современной физики цвета, происхождение цвета, его, так сказать, работы в атмосфере, его работы в солнечную, в пасмурную – в любую погоду) как меняется цвет в зависимости от расстояния, от освещенности и прочее. Откуда появляется, так называемая наша тепло-холодность и все прочее, да? Он это все очень точно и ясно раскрывает, удивительно объективно, удивительно интересно. Это предисловие, предисловие к этой книжке.

Н. Н. Волков. «Цвет в живописи».

Так, ну – Волков «Цвет в живописи». Я, так сказать, могу вам порекомендовать почитать, но я из него очень мало извлек.

И. В. Крестовский. «Скульптура».

Так, дальше. Ну, тут идет разброс у нас пока, ну, те не менее...

Скульптура. Единственная и вполне достаточная книжка, чтобы иметь вообще полное представление о том, что такое скульптура, что такое каркас, что такое мягкий материал, твердый материал, что такое перевод в материал, что такоековка, что такое литье и так далее. Это профессор нашей Академии написал, Крестовский. Его сын – живописец, по – моему обучался у нас.

Вот, он написал такую книжку в 60-м году, Профиздат. Итак, Крестовский, книжка называется «Скульптура». Он был зав. кафедрой скульптуры, профессор, очень солидный и очень знающий человек и очень неплохой скульптор.

Е. Ковтун. «Что такое эстамп». («Художник РСФСР», Ленинград, 1963 г.).

Так, о графике что вы должны знать. (Это как минимум, говорю). Книжечка такая есть: Ковтун. Называется книжечка «Что такое эстамп». По-моему, он до сих пор сотрудник Русского музея. Удивительно ясно написано, доступно даже для детей. И вот, он рассматривает все виды эстампов. То есть, вы знаете, что такое эстамп, да? Это все кроме станковой графики, где рисуется в одном экземпляре.

Студент:

- А я не знаю.

М. М. Девятов:

- А вот, я вам скажу: прочтете – все поймете. Все, что печатается не в одном экземпляре это эстамп. То есть – офорт, литография, линогравюра, ксилография и так далее, да? А все, что рисуется карандашиком в одном экземпляре это станковая графика называется.

Каждый экземпляр эстампа считается оригиналом и подписывается автором.

В. М. Звонцов, В. И. Шистко. «Офорт». («Искусство», Москва 1971 г.).

Ну, а кто захочет более серьезно заниматься офортами, влезть в офорты или заинтересовался офортами, есть такая книжка: Звонцов и Шистко называется «Офорт». Звонцов – наш профессор в прошлом. Ну, там вообще исчерпывающие данные об офорте во всех тонкостях этой техники, во всех возможностях этой техники, с фотографиями и с рецептурой, со всеми приемами и так далее. У Ковтуна это тоже есть, но в более сжатой форме.

Ю. И. Гренберг. «Технология станковой живописи».

Так, ну и еще я назову книжечку, если не вспомню еще других, Гренберг «Технология станковой живописи», 83-й год издания, одно из последних изданий. Я был на защите его диссертации. Я с ним очень много раз беседовал, и он со мной тоже. В общем, не сошлись, так сказать, во мнениях.

Чем хороша и плоха эта книжка. Ну, хороша тем, что он собрал вообще все, что можно собрать. Он был зав. отделом Всесоюзного Научного Института Реставрации и у него было пятнадцать переводчиков. И он всю международную литературу и личную получал в виде рефератов или сокращенных переводов. И владел всем, так сказать, и все это туда, в эту книжку. При этом одна страница противоречит другой, да? Логика там никакой нет и техники живописи там тоже, по существу, нет. Это скорее справочник, очень хороший справочник в том отношении, что он ввел в оборот огромное количество и рукописей, и трактатов, и переводов, и прочих, так сказать, вещей вплоть до того, что «где-то во Франции, в какой-то области какую древесину использовали» и так далее.

То есть, вот такой материал, который вообще так имеет достаточно опосредованное значение, ну, кроме как для узких специалистов. Главное, что ею можно пользоваться как справочником, да? Можно найти как делали черную краску, допустим, иконописцы, да? Как делали некоторые пигменты, как писали икону. Но у него там, например, в описании иконы, так сказать, фигурирует в

технике живописи только штриховая манера. В то время как вообще в иконе есть, так называемое, лавирование, где краска, так сказать, мягко переходит из тона в тон. А штриховая манера – это отдельный способ живописи, который действительно имел место.

Но вот такие вот удивительные вещи там случаются. Но тем не менее, повторяю – это как справочник можно вполне использовать.

Н. М. Молева, Э. М. Белютин. «Педагогическая система Академии художеств 18-го века». («Искусство», 1956 г.).

Н. Молева и Э. Белютин «Русская художественная школа первой половины 19-го века» («Искусство», 1963 г.).

Так, есть ли вопросы? Предложения?

Да, я вам не назвал: Молева, Белютин. Очень любопытная книжечка, там вся история Императорской Академии художеств, системы преподавания Академии художеств. Очень толково, интересно, и исторически, и познавательно. Интересно почитать. Вот, это об истории педагогической системы Императорской Академии художеств. В принципе, очень толковая книжка.

Студентка:

- А вот, по рисунку что лучше почитать?

М. М. Девятов:

- По рисунку – Киплик. Да, Киплик, там и о рисунке все сказано. А кроме того, у нас можно вот здесь, на кафедре рисунка, там выдают книжечки по рисунку, да? Там достаточно много по рисунку издается, я вам здесь их не привожу, потому что они все в обороте находятся, в реальном, так сказать, в нашем институтском обороте. Вот, ну и там, вообще, так сказать, проблема я бы не сказал, что сложная. В рисунке надо уметь рисовать.

Школа – это крылья. Первая и вторая степень свободы.

Так, ну а теперь что у нас будет дальше. Или мы, значит, начнем с основ, или я расскажу вам немного для начала, так сказать.

Ну, у меня такое впечатление... Сколько есть художников среди вас, кто хочет быть авангардистом? Честно? Кто признает авангардизм и абстракционизм как современное искусство?

Студентка:

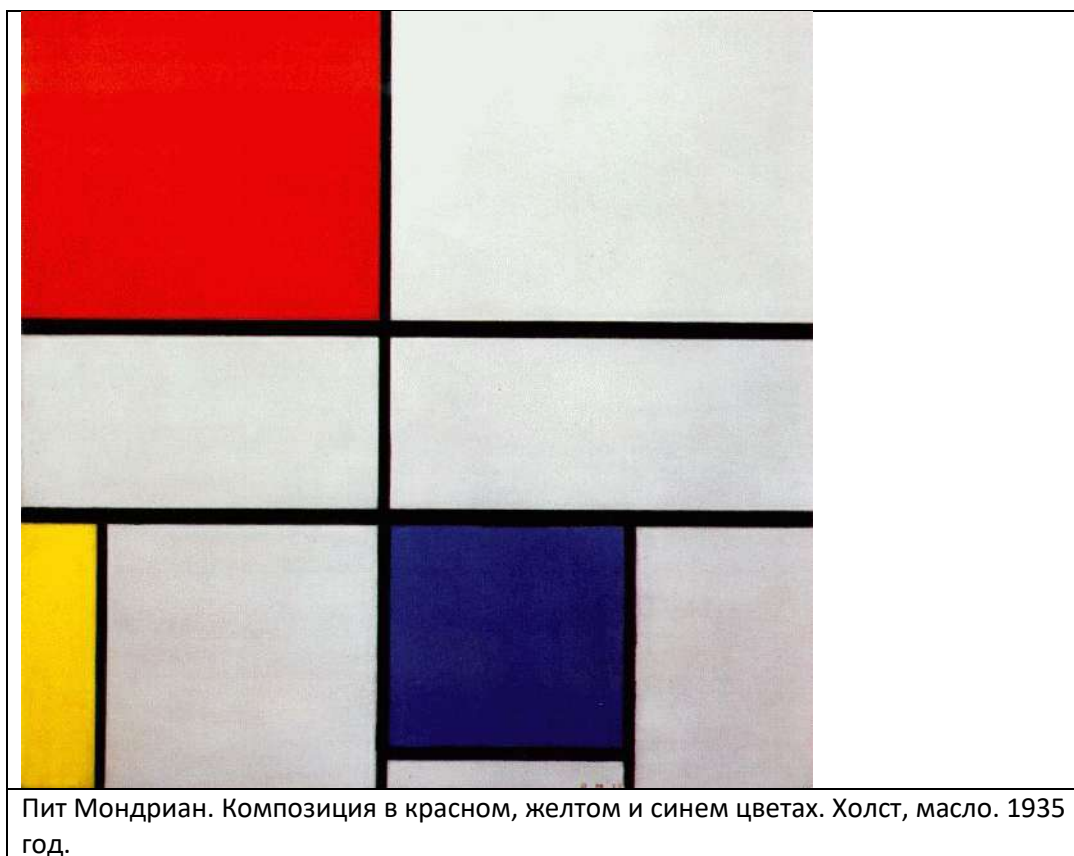
- Я признаю.

М. М. Девятов:

- Раз, два, три, четыре, пять, да? Ну, замечательно. Тогда, значит, вот для вас Черный квадрат является, так сказать, символом.

(смех в аудитории)

Хм, исчерпывающим символом. Вот мы будем разбирать, так сказать, тонкости технологии живописи, которая построена в принципе на понятии живописи в том ее истинном понимании - то для вас, конечно, это будет несколько скучновато. Какой нужно обладать техникой живописи, ну, вот вспоминая картины Мондриана, например, да? - два квадратика: так, или вот так - синим, черным, желтым, там.



Пит Мондриан. Композиция в красном, желтом и синем цветах. Холст, масло. 1935 год.

Попробуй он нарисовать натюрморт - его не признают за художника, потому что он только через эту систему воспринимается как Мондриан.

Вот, и вообще, то, что происходит в современной живописи... Я все-таки хотел бы вам для начала об этом прочесть. Не взирая на то, что тут у нас есть пятая колонна, да?

(смех в аудитории)

авангардистов, да? Вот, я бы хотел все-таки прочесть это для того, чтобы развенчать некоторые понятия, ну, и не беря на себя, так сказать, никакого плагиата: есть такой Ганс Мунх, западный, германский, художник, живописец. Он написал такую книжечку, единственную в своем роде, переведенную где-то в 58-м году или чуть позже, которая называлась так: «Абстрактное искусство, ошибка против логики», где он вступил в спор с Кандинским. А вы знаете, что Малевич и Кандинский являются, так сказать, первоосновой, теоретической, по крайней мере, от нас идущей, да? от нас идущей в Европу, которая пропагандировала вот эти все виды новой, так называемой новой живописи.

Я не против того, что вот, пишут кто что хочет - современное искусство живописи. Может быть, наверняка, и она – живопись, если она современная. Весь вопрос в том, так сказать, с каким багажом к этому подходит художник, да? Если он научился рисовать, если он научился писать, если он познал законы гармонии – то ради Бога, пиши все что хочешь. Играй хоть на одной струне, как Паганини, да? Потому что это уже твое дело. Делай, как говорил Пикассо: «ах, вам это надо? Так получите это». И делал все что угодно, да? Хотя он имел очень хорошее образование и очень хорошую, так сказать, подготовку.

Но все это, как явление, уже ставшее широко распространенным, и я бы сказал уже так активно, активно отстаивающее свои позиции любыми средствами, в том числе включая и недозволенные. Ну, например, в Америке, (Ричмонд, мы были там) - целая стена: один холст коричневый, один желтый (чисто покрашенный), третий – синий, потом оранжевый, зеленый и один черный, да? Целая сюита!

(смех в зале)

Я представляю, сколько мастерства потребовалось, так сказать... И это огромная стена занята этим художником. Значит, это, в общем, признанное явление, да? То есть, что здесь? так сказать, кто, что потерял в обществе, когда это происходит? Ну, там еще один есть зал, еще хуже, но ладно...

Это не важно. Вот, и Ганс Мюнх, значит, в ответ на книжку Кандинского «О духовном в живописи»... Вы читали ее?

Студенты:

- Да.

М. М. Девятков:

- Ну, вот «О духовном в живописи». Здесь не важно, так сказать, само полное содержание, важен смысл этой книжки. Эта книжка хочет доказать, этой книжкой он хочет доказать, что вот есть семь нот, да? и есть семь или больше красок - это условные цвета, и есть условные звуки, да? и они создают ту или иную систему гармонии. В музыке это понятно, это самое в чистом виде условное искусство, которое дает безусловно эмоциональные и живые образы, да? Но механизм ее, механизм этой музыки, он чистый условно, потому что она построена на знаках, известных всем, или, так сказать, точно проверяемых, проверяемых точно и объективно. То есть имеется как бы априорно данная шкала, по которой ничего не совершь. Ну, вот, мальчик приходит в музыкальную школу поступать. Ну, и его просят повторить, спеть ноту: до-о-о-о-о-о-о. Н-да, не-а.

(смех в аудитории)

Я поступал в музыкальную школу, и поэтому так, что-то знаю.

Второй экзамен по ритмике. Вот, преподаватель отстукивает ритм: тук-тук-тук-ту-у-у-у-к, тук-тук. Вот, повторяйте – и можете заниматься, да? Всё. Причем, заметьте, все эти ноты повторяют, ну, у кого, условно говоря, слон на ухо не наступил, да? Все повторяют легко и свободно. Все повторяют и узнают их даже, да? А если три ноты подряд? То узнают и мелодию, да? «Угадай мелодию», у нас есть такая передача, игра такая, да? Вот такая игра «Угадай мелодию», там, значит, играют меньше одной октавы, ну, и все узнают, да? То есть в музыке, там есть объективные понятия. Всегда слышно: «а, вот этот врет», да? Вот дирижер сидит, там у него тридцать человек оркестр, и он слышит, что «а вот тот фальшивит», да? То есть там усекается, самые тонкости, да? То есть там, в музыке, есть очень точная система объективных, так сказать, выразительных средств. Это в музыке.

Теперь вернемся к цвету. Сколько вы знаете цветов? Ну, кроме спектральных?

Студентка:

- Много.

М. М. Девятков:

Много знаете. Как вы их называете?

Студент:

- Дополнительные?

М. М. Девятков:

- Хм, дополнительные... Дополнительные это к определенному цвету цвет.

Другой студент:

- Ну, по названию химических пигментов, которые входят в состав краски, и отчасти в название преобразуются. Ну, там – кадмии, кобальты.

М. М. Девятков:

- Ну да, кадмий, кобальт... Во-первых, все они неодинаковые, все они разные. Охры все разные, все разные. Ну, как мы в быту объясняем, определяем цвета? Ну, например, лимонный, да? Есть такое понятие? От чего? – От лимона. Оранжевый от чего?

Студент:

- Оранжевый.

М. М. Девятков:

- Оранжевый, да. Травяной, тоже, да? Понятно, да? Клюквенный, гранатовый, персиковый.

Девушка:

- Брусничный.

М. М. Девятков:

- Брусничный, да и так далее. То есть к чему привязаны эти цвета? К совершенно конкретным вещам, понимаете? Ну, например, «Вася, ты что-то зеленый какой-то». Он зеленым не бывает. А все же окружающие очень точно определяют, что он, значит, не здоров, да? Тонкость в этом есть, тонкость в этом. Причем шкалы цветов нету, да? Кто ни пытался ее сделать – Освальд, японцы, никто не мог создать упорядоченную шкалу цветов, у него нет членений, да? Так во многих

системах нет членений, там переходящая шкала, да? Больше того, я могу сказать с полной вам ответственностью, что никто из вас не запомнит цвета. Не запоминают цвет, ну, кроме, может быть, если красный там какой-то. Но вообще, выведи его в другую комнату, - он никогда этот цвет не повторит. А два цвета, уж вообще не повторит, да?

Студент:

- Замес или в чистом виде краску?

(смех в аудитории)

М. М. Девятков:

- Не запоминают цвет. Вот, например, этот цвет, да? Через час вы его никто повторить не сможете. Срисовать? Срисовать может всякий, у кого верный глаз. Запомнить – нет. О чем это говорит?

А в музыке мы запоминаем не только ноты, да? но и мелодии даже с трех звуков узнаем. То есть, в чем главная ошибка? Ганс Мюнх говорит, что нет в цвете априорно данной шкалы. Вот в музыке данная шкала есть. В знаниях есть, так сказать, словесный запас, да? И так далее, в математике есть совершенно объективные данные, там не обманешь, да? Ну, удастся некоторым в молодости прогуливать. Ну, вот он доказывает, что нет априори данных таких, шкалы такой нет. Ни Освальд этого не нашел, не доказал, ни попытки такого великого композитора как Скрябин, создать цветомузыку. А ведь была идея создать цветомузыку. Раз и в красках тон есть, оттенки есть, ритм есть и так далее, то можно и из красок, да? Раз все эти элементы и в живописи есть, то почему бы и нет, да? значит, может быть и цветомузыка. И Скрябин, великий художник, не глупый человек, да? поддался на это и пытался создать цветомузыку. И еще десятки, сотни десятков таких же и больше над этим работали, создавая цветомузыку. Чем это кончилось?

Студент:

- Ничем.

М. М. Девятков:

- Как «ничем»? В ресторане – тарам-там-там, все мигает.

(смех)

Танцы, танцы, все мигает – там желтеньким, там красным и так далее. Это максимум, максимум чего достигла так называемая цветомузыка.

Студент:

- А как это называется?

(все смеются)

М. М. Девятков:

- Это имеет и название очевидно, да? Вот, хотя всем этим занимались, повторяю, многие самые серьезные ученые, включая Освальда, который написал такую книжку, и при том говорил, что «я не пришел ни к каким выводам». В музыке есть теория гармонии, объективно написанная, есть учебник в консерватории «Теория гармонии». Кто-нибудь читал теорию гармонии в живописи? У нас даже теорию композиции никто не написал. Какое там. Нет теории гармонии, да? Потому что, как Освальд пишет, что «одним это покажется так, другим это покажется так, третьим так» и никакого объективного мнения нет. Те говорят, что это прекрасно, другие говорят, что это безобразно и так далее. То есть объективно критериев нет ни на контроль цвета, ни на понятие гармонии. Ну, с другой стороны, человек улавливает тончайшие цвета, тончайшие оттенки. Но где? На тех предметах или на лицах, с которыми он живет и сталкивается постоянно, да? Это то, что я говорил: «Вася, ты что-то зеленого цвета сегодня, что-то ты слишком бледный, плохо себя чувствуешь, что с тобой случилось?». Хотя изменения в цвете здесь ну, минимальные, совершенно минимальные. Глаз, он изощрен на предметном восприятии цвета, понимаете? на предметном восприятии цвета. А на абстрактном уровне восприятия цвета он, так сказать... Здесь никакой системы не получается, кроме вот этого спектра, который, кстати, совершенно не соответствует палитре нашей, да? У нас палитра очень отличается, другие там цвета.

Вот, скульптура тоже абстрактные формы стала принимать, да? Ну, вот сколько можно абстрактных форм? Квадрат можно, куб, да? Так, длиннее - прямоугольник. Еще длиннее – ну, назовем – балка, да? Заметьте, все названия бытовые, да? Например, круглый предмет. Никогда объем точно не запомнят, но – круглый, это запоминается. Чуть более продолговатый – яйцо, да? А еще длиннее – сосиска, да? Еще длиннее – колбаса, а там уже - труба.

(смех)

То есть, это все категории изменения формы. Во-первых, этих абстрактных форм очень немного, ну, конус там, - не больше восьми, допустим, да? И то запомнить их невозможно. То есть, они не имеют закономерного определения, даже в памяти: «ну, что-то круглое» или «что-то продолговатое», это можно сказать, да? А точно – нет. А в музыке таких понятий нет. Там это все совершенно точно.

В живописи классической, если мы фальшивим чуть-чуть, то это заметно. Ну, например, вот копия Кустодиева, да? Или там еще где-то, мы замечаем тончайшее отклонение, потому что мы помним этот художественный образ, и мы уже видим, насколько он наврал, да? Насколько он неточен.

Вообще – реализм, это ужасно убийственное занятие, тяжелое и невыносимо трудное. Почему? Потому что все этот язык понимают. Вы согласны? И видят: «ну, какой же это колорист - заборы красит» или «ну как же ты рисуешь, у тебя глаза не на том месте», да?

(смех)

Вот здесь точность наша очень высока. С чем это связано? Это связано с таким явлением как художественный образ. Вот здесь точность наша очень высоко связана с этим понятием, когда художественный образ запоминается и очень надолго. Ну, например, «Над вечным покоем», или «Незнакомка», или, допустим, «Даная» или «Возвращение блудного сына» - все запоминают, да? А сколько вы помните абстрактных картин? Честно? Те, кто любит, и поднимал руку? Ну, кроме Черного квадрата?

Студент:

- Есть еще красный квадрат.

(смех в аудитории)

Студент (серьезно):

- И красный крест.

М. М. Девятов:

- Белый, красный, в полосочку, да. А сколько вы картин можете вспомнить, даже по фрагменту? Как в музыке? В живописи, как в музыке? Ну, что-то из Морозовой, боярыни Морозовой, да? Что вот это вот из Сурикова, с такой-то картины, а это вот оттуда и так далее. То есть они имеют такую как бы уже абсолютную память. Потому что они дошли до состояния художественного образа. До обобщения, так сказать, реальности, переработанной художником, осмысленной им, его чувством и умом. Эти произведения перешли в разряд художественного образа, хотя есть многие картины достаточно хорошие, но, так сказать, они не достигают такой памяти. Но, во всяком случае, это одна сторона.

В скульптуре, если мы вернемся, то и там тоже. Это не китайцы, которые пришли фотографироваться. Знаете, этот анекдот, да? хороший! Пришли китайцы фотографироваться, заказали чтобы их сфотографировали по одному и всем распечатали. А студент, который подрабатывал фотографом, одну фотографию распечатал на все двадцать пять штук. Китайцы посмотрели и говорят: «нет, это все Линь», или «это все Янь», да? Это совсем разные, мы не знаем этих людей, понимаете? Мы не жили среди них, у нас нет этого опыта. В то же время эта человеческая тонкость восприятия формы столь высока, что вы из миллиона не спутаете портрет своей матери или дочери, да? Из миллиона лиц! Хотя смотрите - здесь два глаза, один нос, один рот, два уха, да? Ну, голова такая, а не такая, (вот, это бывает в мультфильмах).

То есть у человека есть опыт из того, что он видит, опыт накапливается, да? Допустим, вы очень мало себе представляете жителей каких-то дальних стран. Вот я недавно по телевизору видел чужие народы и племена там разные. Но, повторяю, они сами в этом разбираются чрезвычайно тонко. И к чему я хочу это все, так сказать, вести, да? То есть, от этой теории Кандинского, его книжки «О духовном в живописи», Ганс Мунх не оставил живого места. И он долго, (там, где-то полкниги посвящено этому), пытался выйти на диспут с искусствоведами по этим вопросам, приблизительно с такими и немножко, несколько иными, так сказать, позициями. Но вот главное это то, что наперед данной системы в цвете нет, а в музыке есть. И поэтому аналогии быть не может. Ну, и на этот диспут никто не пошел. Больше того, эти абстрактные художники объединились. Вот, они объединяются, и объединяются лучше, чем хорошие художники. (Говорят, плохие люди, хм, объединяются лучше, чем хорошие).

(смех)

Это давно известно, еще Толстой сказал, да? И вообще, так сказать, эту книгу, они не хотели бы видеть. К чему это я говорю. Я говорю о Школе, да? Вот в Школе вы как раз должны понять и тонкость пластики живого человека, и тонкость, и сложность кисти руки, фигуры, да? веточки, дерева и так далее. То есть вы должны набраться того опыта, того видения, которое вас окружает. Это и есть Школа. Когда этой Школы нет, нет и вариаций, нет свободы, так сказать, творчества, да? Сначала надо преодолеть. Ну, назовите хоть какой-нибудь вуз, где мы пропускаем этот вариант, этап постижения? Это обязательный этап, этап постижения предшествующего, да? Нет такого ни одного вуза, ни в одной области кроме нашей. Но только наша еще более, менее, а в принципе это во всей Европе происходит. И кроме того, ну, представьте себе – Суриков, там, пять лет над картиной мучается, собирает материал по деталям, что бы была правда, убедительность, доказательность, объективность, да? - пишет пять лет картину. А Вася этих квадратов может написать... И когда приходит ребенок, он это и говорит отцу, любой ребенок, да? Детям краски дашь, и они тебе нашмалюют такого сколько хочешь, да? или близко к этому, да? Причем, если на авангардной картине убрать часть деталей, то ничего не развалится, все проходит, да? Или вот картины, где велосипед приклеен, и там, какие-то моторчики. Или в Италии, на выставке современного искусства просто – унитаз, да? велосипедное колесо и так далее. И все это на полном серьезе и ходят и смотрят и входная плата дороже, чем в Королевский музей, да?

Студент:

- Картины, которые написали обезьянки и слоны, стоят дороже чем человеческие.

М. М. Девятков:

- Да, да, про это я и хочу сказать. Куда мы... Ха-ха, куда идет человечество. Так чему стоит учиться, да? У меня по этому поводу был один спор. Это я вам расскажу, потому что он был очень любопытный и с не глупым человеком. Владимиров такой есть, Игорь Петрович. Вот, был на Литейном театр такой, да? Он там служил. Не знаю, жив он сейчас или нет. Ну, я делал портрет его для театрального музея, я портретами занимался много. Я как-то пришел к нему в гости, мы с ним посидели, поговорили, побеседовали, а потом я его пригласил к себе в мастерскую – тоже посидели. А у него навязчивая идея – «школа убивает талант». И я подумал: «ну, что такое?», и говорю ему: «мне и часа хватит, чтобы изменить ваше представление об этом». А он говорит: «ну попробуйте». А он - народный артист, лауреат всяких там премий, главный режиссер и все такое... «Я, - говорит, - смотрю, вот, выставки детских работ. Я вижу тенденцию: на первых этапах ребенок свободно выражает все свои эмоции». Ну, я видел детские выставки в Англии, там от семи до пятнадцати лет. На первых порах дети свободно выражают свои эмоции: мама с такой головой, да?

(смех)

Корова на облаках и так далее. Все что хочет. И даже иногда красиво по цвету получается. Потом это немножко, так сказать, каким-то образом убавляется. Но вообще, все дети в начале рисуют, да? А доходят до профессионалов очень мало из них, да? Потом он начинает видеть, что у мамы голова не такая, и в Эрмитаж ходит, книжки посмотрит. И это уже начинается другая совершенно картина. Он уже начинает понимать, что это не так просто, чтобы получалось так красиво. И начинает учиться, да? Причем учиться - это тяжело, труд огромный, терпение, и Школа нужна для этого приличная. И он постепенно теряет эту свободу, пытается познать объективность. И вот этот вот Владимиров приводит мне такой пример, что становится менее интересно, менее интересные работы. Ну, кто-то из них, ну, может быть один из ста может что-нибудь и сделает, да? - пойдет дальше. А остальные бросят просто. Ну, так и происходит, к 13-и, 14-и годам рисовать перестают, кто мог и рисовал в детстве, да? - перестают. И из тысячи, если не больше, кто-то пройдет эту Школу, то есть пройдет Богом данные закономерности гармонии, красоты, колорита, пропорции и так далее. Кто-то преодолеет это. А для этого нужна Школа такая, которая была раньше, как я вам рассказывал, как тогда учили и как усердие поощрялось самым высоким образом. И в результате отбора, мало кто доходил до финиша.

И я говорю ему: «ну и что? так я вам скажу другое. Вот здесь он имел **первую категорию свободы**». Ну, да, ребенок, он ничего не знает, он только чувствует. Как хочу, как чувствую, так и делаю, да? Хочу – так зеленую маму нарисую, и все что угодно... Потом он начинает это осознавать, и тогда логика вступает в противоречие с мастерством. Он понимает, что ему это не преодолеть, у него данных нет, и он бросает это дело.

А вот тот, кто пройдет эту Школу, преодолеет все ее тонкости, вот тогда он и обретает **настоящую свободу**. Это так в любой области знаний – научных и творческих, да? Вот, преодолеет кто-то из гениев, (которых мало рождается, они не растут как грибы, их не так много, да?) - и тогда он сможет уже не срисовывать, а может нарисовать от себя. Он сможет уже нарисовать летящего ангела не привязывая, значит, модель за четыре конечности и срисовывая, да? А он уже может нарисовать от себя, может фантазировать, может искажать, если этого образ требует, да? Вот, как искажал Эль Греко, допустим, или Боттичелли. Они давали свои символы восприятия гармонии, исходя из жизни, так сказать. Ну, и художник, когда он получает вот этот весь комплекс знаний, образование, то он получает **вторую категорию свободы**. Он уже может делать все и ему доступно всё, и он может всё. Он – свободный человек. Редко кто после этого переходит к Черному квадрату или к абстрактной живописи. Из тех, кто достиг, преодолел это, да? Он знает, как ему это трудно далось, и как это прекрасно, когда он этого достиг. Он получает вторую категорию свободы, он получает свободу и получает крылья, да? Получает творческий, так сказать, размах.

Ну, вот так я говорил Владимирову, и где-то приблизительно с пятого, с третьего раза, он понял. (Очень долго сопротивлялся).

Ну, и чем закончилась эта история. Потом я как-то пришел в театральный музей по своим делам. А там есть такой лекционный зал и там, значит, поклонники встречаются с мастерами. И как раз в этот день Владимиров встречался со своими поклонниками и рассказывал им об искусстве. И вот, он стоит на трибуне и рассказывает, а я не захожу, а так, стою где-то в шторах, потому что пришел, когда там уже заканчивалась его беседа, мне просто подсказала сотрудница. Ну, вот он рассказывает, рассказывает, а потом говорит, что «Школа – это познание, это мастерство, глубочайшее мастерство. Это крылья!» Вот, **Школа – это крылья!**

Очень мне было приятно. Ну, он подозвал меня. Очень мне было приятно, что он изменил свою точку зрения, принципиально изменил. Ну, я ему там приводил в пример и артистов с высшим образованием. Вот такая история. Ну, портрет его я не стал писать, мы уже не встречались потом. Но, во всяком случае, это вот показательный пример.

Или вот еще беседа у меня была с одним врачом. Тоже очень образованная женщина, насмотренная, так сказать, живописи. И вот, она говорит: «вы знаете, реализм, он меня как бы немножко насилует. Он меня заставляет видеть то, что хотел показать художник, за меня это все прочитано уже, как бы изложено». Ну, может, я не очень точно выражаю ее слова, но она примерно так говорила: «а когда я смотрю на авангардную картину или полуабстрактную, или абстрактную, то вы знаете, у меня масса воображения: я могу представить это, могу представить, то...».

Ну, единственный пример, который я ей привел по этому поводу, выглядел так, я ей говорю: «ну, давайте представим себе театр, представим сцену, первый акт трехактного спектакля. Пустая сцена, нет музыки и артистов тоже нет. Посидели. Один представляет балет, другой представляет оперу, третий представляет комедию или еще что-то, да? Что хочешь, да? Потом сходил в перерыв в буфет, подумал, и вряд ли кто пошел на второй акт, да? – Будет тоже самое.

(все смеются)

Ну, и вот я ей говорю: «конечно, грубое немножко сравнение, но это очень точно. Если вы ищите в искусстве то, что вы хотите сами, так сказать, представить себе, то это как Леонардо да Винчи описал еще многие, многие годы назад. Когда в месте интимного пользования «сизжу, - говорит, - и смотрю на стену облупившуюся и вижу там столько композиции, столько сюжетов, столько неожиданных образов. Выхожу оттуда – и быстро зарисовывать, чтобы не забыть». Вот, потому что воображение ему, так сказать, это подсказывает».

Поэтому я вас не отговариваю от авангардного искусства. Я знаю, допустим, что они выживают реальное искусство, выживают полностью, вытравливают. Реалисты, они были более гуманные, они их пустили на выставку, сначала же те выставались в сарае, да? Потом их допустили на выставки, потом стали покупать. Потом, они смотрят, что там Брюллова или Сурикова, или Серова покупают за одну цену, а их не покупают или платят совсем не те деньги, да? И они стали бороться за равноправие и так далее... В конце концов они, так сказать, как и Малевич с Кандинским стали объединяться в стаи, как скинхеды, да?

(смех в аудитории)

Вот, и стали пробивать свое искусство используя деньги, рекламу, так сказать, пропаганду организованную, вплоть до воздействия. И кроме того, ну кто выдержит эту конкуренцию естественного отбора, да? Человеку, которому нужно преодолеть, достигнуть художественного образа, это очень нелегкий путь, противостоять с тем, который может эту картину за ночь или за два вечера сделать, да? И не одну. И получается естественный отбор. И это покупают. Потом еще большие цены назначают. Под это отпускаются специальные деньги, чтобы была разрушена национальная культура. В этом есть определенная политика, между прочим, чтоб вы знали. Английское абстрактное искусство от японского практически неотличимо, да? Но в то же время каждое национальное искусство отличается очень сильно, имеет свои традиции, имеет свои законы, имеет свои музеи и тщательно поддерживается, пока их не вытравят, да? Пока их не вытравит вот эта эпидемия, которую Орешников называл «раковым заболеванием», а я назвал «спидоносы».

Вот, человек как Владимиров, да? говорит, что те, кто не понимает реального искусства... Вот, что-то я запутался... Ну, ладно, бывает.

Ну, короче говоря, единственная, сейчас почти единственная школа, которая, так сказать, более, менее, пытается поддерживать традиции, это наша школа. Мы, может быть, ошиблись немножко с этой современной академией художеств на Пушкинской. Вот, надо отдать предпочтение и понять, что в основе лежит рисунок, как постижение истины. Рисунок – это постижение истины, как постижение Богом созданной природы и гармонии. Которая позволяет тебе быть свободным и в живописи. Потому что раньше считали, что рисунок это восемьдесят процентов живописи. У нас поделили несколько иначе, посчитали, что «что же это, один рисунок», да? Вот, так сказать, не придается этому такое значение. Хотя и достаточно многие понимают, что без этого не сделаешь произведения. Есть новые русские, которые не очень почитают Малевича, да? И хотят, чтобы у них было как в Эрмитаже. И полно заказов есть и на копии, и на росписи древних сюжетов, в старой манере, да? И очень многие всегда знали, что этому надо учиться, что это вообще наука целая. Или же поступить в банду, а это очень, так сказать, довольно скользкий путь. И потом, я знаю, чем это часто кончается, на примере наших выпускников, и знаю, как себя чувствуют уверенно и твердо те, кто преодолел Школу. А потом свобода может быть, да? Потом должна быть свобода.

Лекция 3.

Основы для живописи.

Ну, теперь, значит, мы перейдем к курсу. Что мы должны в этом курсе усвоить? Все, начиная от основы, грунта, красок, масел, лаков, до покрывных лаков. Ну, то есть - всю структуру живописи.

Все, что будет неясно, прошу спрашивать, возражать, если вы знаете больше меня, в чем я не сомневаюсь. Вот, и начнем мы с определения «что же такое техника живописи», без жесткой формулировки, но все-таки ставя вопрос: как из материалов, которые вам подручны или доступны, извлечь максимум эстетических или живописных качеств, всеми возможными и дозволенными способами, которые мы будем обсуждать. То есть извлечь из всех подручных и доступных вам материалов (из тех, которые вы можете иметь), извлечь максимальное достижение в эстетическом плане, в живописном плане. И вторая половина задачи - добиться чтобы это все было прочно и сохранилось возможно долго и, так сказать, идеально. Чтобы сохранилось идеально и бесконечно долго. Вот об этих всех вещах мы будем подробно говорить.

Так, я смотрю, вы страничку так и не делите, да?

Студентка:

- Почему, делим.

М. М. Девятов:

- «Делим», да? Жалко бумаги. Я, в крайнем случае, вам добавлю.

Итак, никаких у вас вопросов не возникло? Таких, которые в общем плане вы хотели бы узнать? Уже освоились с ситуацией в институте? Освоились, да - молодцы.

Ну, вот, начнем с основ. Основа или фундамент, это то, на чем строится грунт и красочный слой. Грунт часто бывает и излишним, это мы тоже оговорим. Но основа – это то самое прочное, что должно, так сказать, пережить все остальное по надежности. Хотя доходят до нас произведения, у которых основа уже утрачена. Иногда основа утрачивается или разрушается раньше, чем красочный слой настолько, что ее приходится заменять или делать перевод на другую основу. Все это относится к недостаткам выбора или к недостаткам обработки основы.

Что входит в понятие основы? Это и доски, и холст, и картон различных видов, включая искусственные доски (древесно-стружечные, и оргалит), бумага, линолеум, и чего только не применяли для этого - различные ткани, металлы, стекло и даже золото. Ну, золото, когда применяли как основу, то чаще всего это произведение погибало из-за основы. Уж очень соблазнительно.

Ну, и начнем мы с доски.

Доска.

Начнем с доски. Для начала, я вам прочту такую любопытную историческую справочку. Итак, «Гильдия святого Луки в Антверпене постановила». Это 1470-й год. Ну, «гильдия», это слово и сейчас тоже применяется у нас, это как бы Союз художников, да? Ну, вот: «Гильдия святого Луки после первой проверки постановила». А это, значит, что когда художник получал заказ от гильдии, (а это была и честь, и обязанность), то старшины гильдии делали проверки. Сначала проверяли основу, насколько она пригодна. И по закону, если она признавалась хорошо приготовленной, то на этой доске выжигалась часть городского герба – рука. У меня даже есть где-то снимки. В Эрмитаже сохранились доски, на которых это есть. Ставилась часть городского герба.

Вторая часть герба ставилась по окончании картины. Ставилась старейшинами гильдии, хорошими художниками. Если они находили, что хорошо выполнена картина, да? то они ставили вторую часть герба – крепость. Это вторая часть герба.

И закон Фландрии 17-го века, государственный закон строго запрещал использовать недоброкачественные материалы. А производство досок во Фландрии было монополизировано государством, и законом запрещалось использовать доски, изготовленные самим художником, либо в частных мастерских. Хотя и тогда были рыночные отношения. И вот почему. Как было записано в этом государственном законе: «гений художника принадлежит его отечеству, и долг отечества озаботиться насколько возможно продлить век лучших произведений живописи. И чтобы достичь этого, надо одинаково заботиться обо всех картинах, так как всякий замечательный художник начинает с неизвестности, или неизвестен еще по своей скромности, свойственной художникам, и не зная, как будет его картина оценена в будущем, не должен поэтому по небрежности или из экономии подвергать свою картину риску». А вдруг она потом поднимется, да? Красивый закон.

Вот, это относительно законов, которые существовали в это время во Фландрии и законодательно были закреплены. Причем, когда художник выполнял картину, старейшины гильдии и, так сказать, самые известные художники, входящие в эту гильдию, да? имели право в любое время, включая ночное время, без всякого предупреждения посетить художника и посмотреть, как он ведет свою работу, не нарушает ли он законов и принятых в то время технологических традиций. И он мог быть наказан, лишен заказа, ну, со всеми вытекающими отсюда последствиями.





Знак качества гильдии святого Луки. (Фотографии из материалов к лекциям М. М. Девятова).

Вот, это доска. Ну, это настолько, так сказать, широко распространенная была основа со времен Египта до нашего времени, которая использовалась практически во всех странах. И в основном по такому принципу: использовали те породы дерева, которые естественно росли там. (Из Сибири в Египет не завозили). И поэтому у разных стран были разные, так сказать, приверженности к разным видам основы. Ну, вот тут можно приблизительно назвать кто что использовал. Как пишет Плиний: «в древности на юге использовались кедр, кипарис, эбеновое дерево, самшит, оливковое дерево, лиственница, орех, дуб, красное дерево» и так далее. В Италии, как это ни странно, использовалось очень широко, использовалась как равная основа такая основа как тополь, хотя это достаточно слабое дерево, и оно достаточно подвержено различным разрушениям.

На севере использовались больше хвойные породы, и такие как дуб. В Нидерландах, допустим, или в Германии - красное дерево. А в России чаще всего использовалась липа, очень много использовалась. (Вообще все использовалось практически, но чаще всего, популярнее всего была липа. Это такое национальное явление).

Как доску готовили, вообще, да? Ну, тут целая история, и тот, кто хочет поподробнее ознакомиться, может почитать Гренберга (я вам давал), в каких районах, в каких странах какие доски предпочитались. Но в принципе, дерево всегда валили зимой, предпочитали дерево с северных сторон склона. Дерево предпочитали отлежавшее. Потом дерево, так сказать, специально обрабатывали. Для чего и от чего? Дерево содержит достаточно большое количество влаги, оно подвержено древоточцу, то есть всяким паразитам, которые извлекали из него, так сказать, питательную среду. Доски вываривали. Очень хорошими доски считались те, которые брались от старых кораблей или от старых чанов, то есть те, которые были вымочены хорошо.

Что нужно было, так сказать, из древесины извлечь? Помимо всего прочего, первое – это влагу, которая достигала иногда четырнадцати, иногда около семи процентов. Нужно было свести это

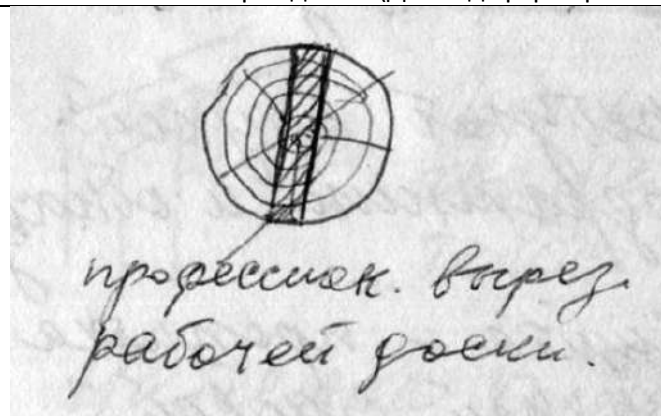
дело к минимуму. Для этого доски выдерживали, высушивали в естественных и в искусственных условиях, чтобы они претерпели, так сказать, изменения. А что происходило с досками и для чего это делали? Доска могла трескаться. Если у вас появится доска, первое, что нужно сделать, это закрасить торцы. Они тоже хорошо знали это. Если торцы не покрашены, то это значит, что доска будет растрескиваться с краев. Ну, вываривали, это я уже говорил, при высокой температуре, а потом высушивали при достаточно тоже высокой температуре, чтобы вся вода оттуда вышла.

Вырез доски должен был быть идеальным - это следующий этап. Значит, я не буду вам называть там, тангентальный и прочие срезы. Я вам просто, вот, покажу. Вот, видите, это самый неправильный вырез. Почему, как вы думаете?

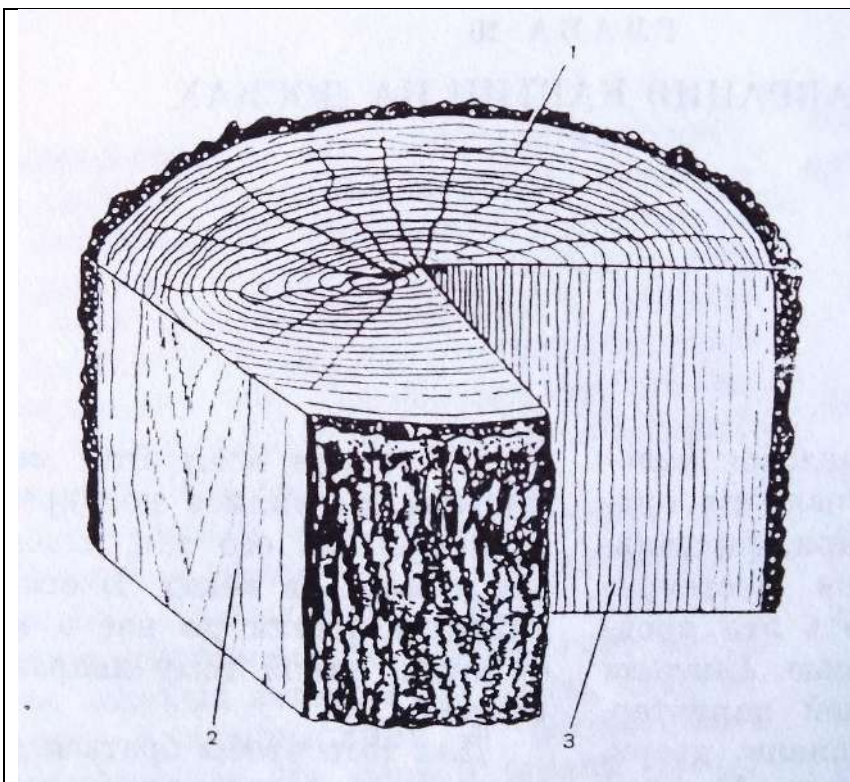




Тангентальный вырез доски. (Доска деформировалась).



Радиальный (профессиональный) вырез доски (через центр). Если же доску вырезать тангентально, то ее будет коробить.
(Рисунок из конспекта В. Е. Макухина).



«Разрезы древесины:

1. Торцовый. 2. Тангентальный. 3. Радиальный.

Усушка древесины в разных направлениях неодинакова: в тангентальном – от 6 до 10% (6 – 10 см на 1 м.), в радиальном от 3 до 5%, вдоль волокон – в среднем 0,1%».

«Сердцевина образует очень узкий цилиндр из мягкой ткани в центре ствола» (...)

«Сердцевина состоит из крупных клеток, имеет рыхлое строение, быстро выкрошивается и загнивает». (А. А. Зайцев «Реставрация произведений станковой живописи»).

Дерево «дышит» при изменении влажности увеличиваясь и уменьшаясь в ширину (поперек вертикального рисунка волокон). В этом же направлении оно деформируется: скручивается, коробится в тангентальном разрезе, и значительно меньше деформируется в радиальном разрезе.

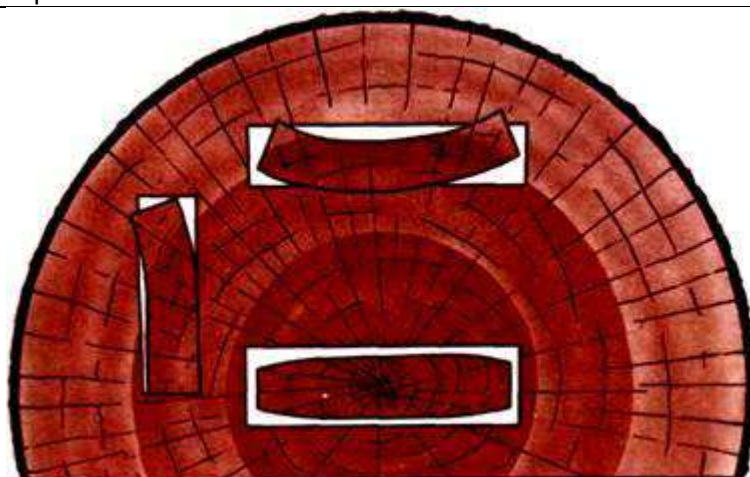


Рисунок из книги «Реставрация станковой темперной живописи». Филатов В. В. - М. 1986 г.

В продольном направлении (вдоль волокон) доска почти не изменяет свои линейные размеры (0,1%), и почти не деформируется.

Сердцевину чаще всего выбрасывают, так как она склонна к загниванию. Таким образом радиальный вырез, проходящий через центр (сердцевину) дерева - делится пополам.

Студент:

- Трескаться будет по волокну.

М. М. Девятов:

- Будет обязательно в ту или иную сторону вести доску, да? А для того, чтобы такого не было, нужно вырезать так, чтобы этот рисунок был одинаковый, то есть вертикальный. А для этого доска должна вырезаться через центр. Она должна вырезаться через центр, в ту или другую сторону, выкидывая сердцевину. То есть, чтобы у нее срез, то есть, кольцевые образования роста дерева были симметричны с обеих сторон. (3) Тогда доска могла быть наилучшим образом подготовлена. Если же доску срезали как показано здесь (2), то это считалось плохим срезом.

Ну, из доски извлекалась сердцевина, удалялась кора и, так сказать, поверхностный слой. И это было так отработано и настолько это было известно и традиционно, и все это ради того, чтобы доска не коробилась, не растрескивалась и ее не ел никакой жук. Сейчас так доски не готовят, практически не готовят.

Студент:

- Ну, наверное, где-нибудь да готовят?

М. М. Девятов:

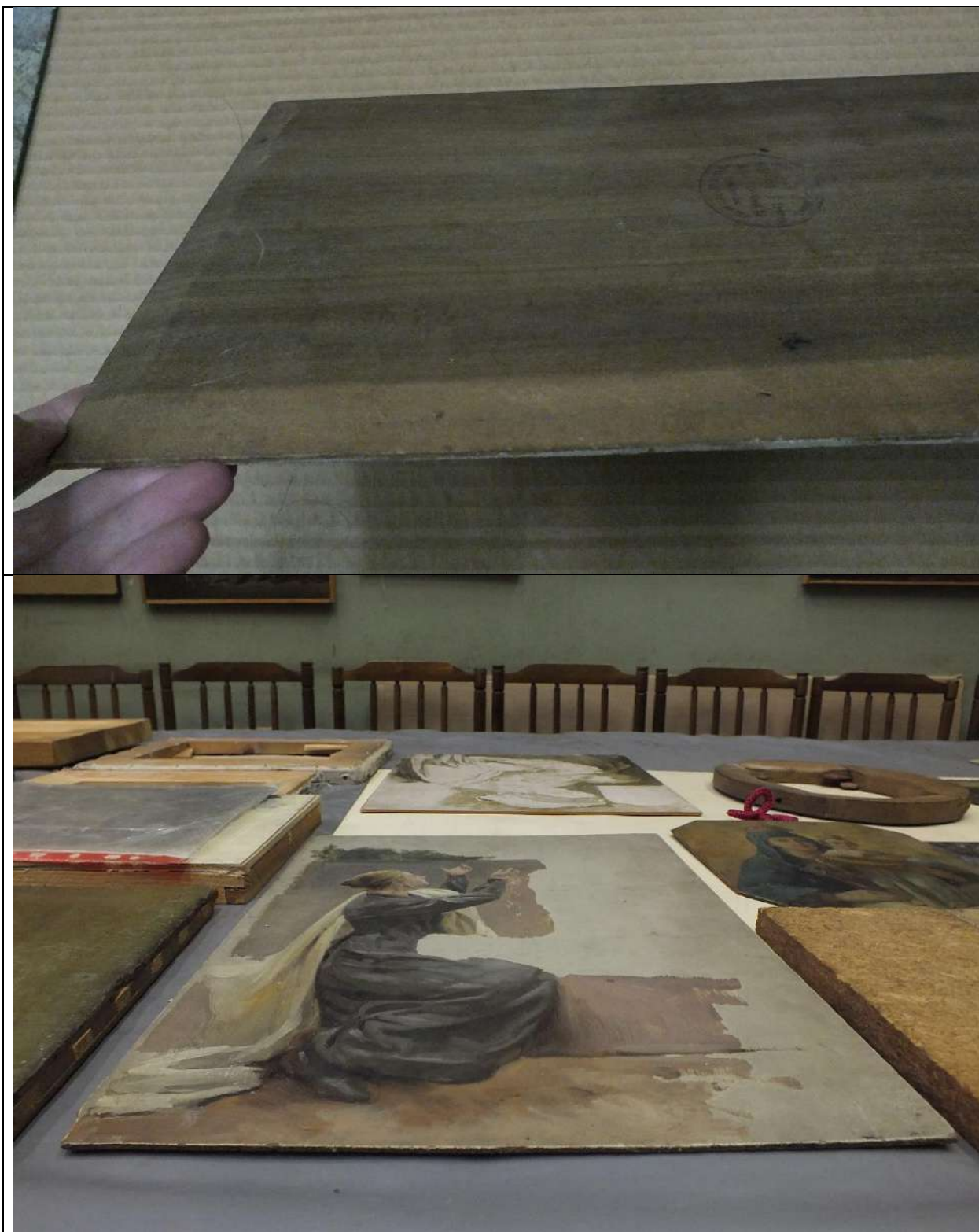
- Ну, может быть в монастырях, где пишут иконы, может и готовят так, по старой традиции. Но я в принципе, имею ввиду, так сказать, близкий нам круг, да? Наши реставраторы (образованные) каждый год заказывают доски и это очень дорогостоящее занятие и далеко не всегда хорошего качества получается.

Ну, в 18 веке, в конце 18 века достигли такого способа, что стали доски вываривать в масле, в кипящем масле. Причем температура кипения масла очень высокая, больше 200 градусов и даже еще выше и при вываривании всякая влага уходила из дерева, а все ее место замещало вареное, плотное масло. Доска получала новое качество, при котором она не коробилась и не была подвержена древоточцу, не растрескивалась и вообще, была защищена от влаги и от времени достаточно высоко.

Вот, я вам покажу одну такую досочку французской фирмы Лефран. Вот, видите.

(стучит)

Вот, она у нас загрунтована, на ней даже живопись какая-то осталась. Она к нам попала откуда-то. Вот, видите, на ней нет никаких-либо конструкций укрепляющих, ни каких-либо шпонок, ни каких-либо паркетажей – ничего. Просто как стеклышко. Так можно было изготовить доску уже в 18-м, 19-м веке. Можете взять в руки и посмотреть. Только не нажимайте сильно, доска имеет свойство ломаться.



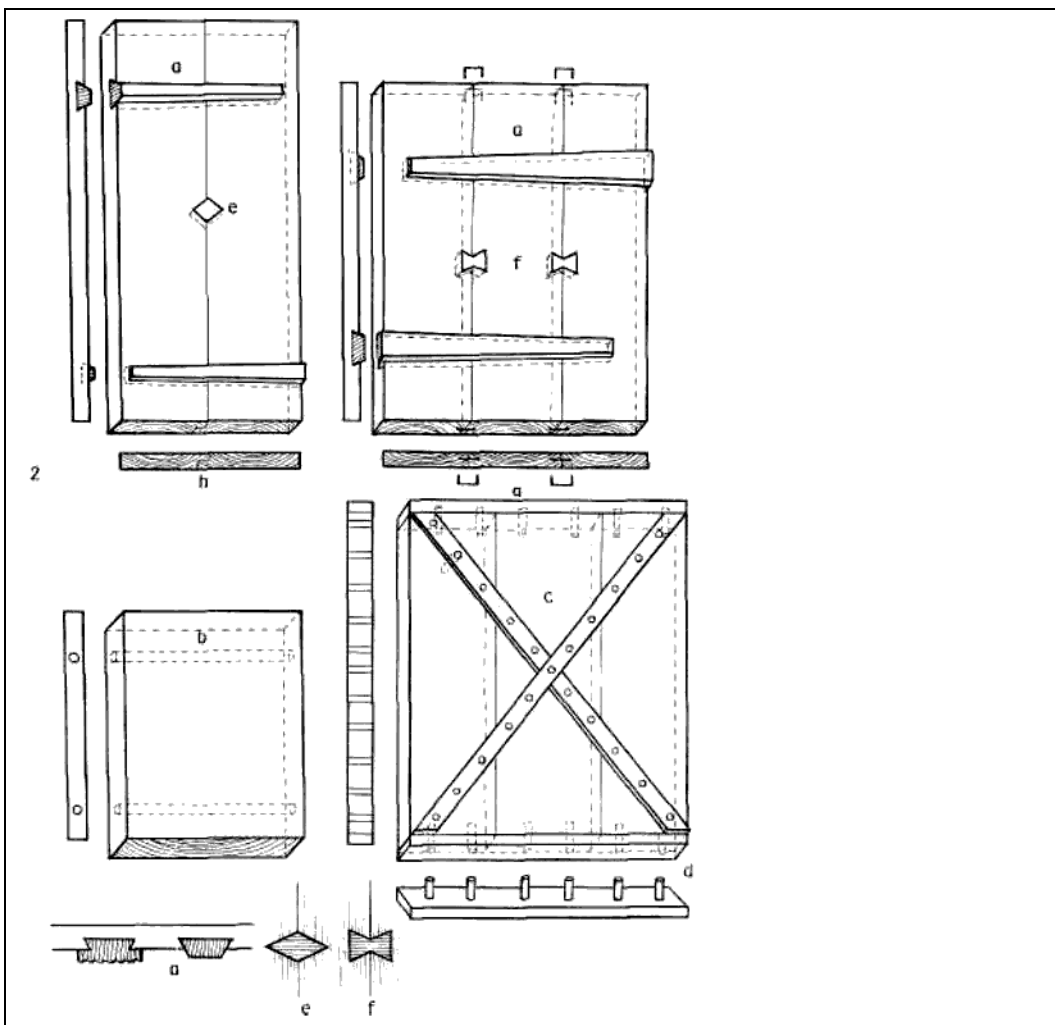


Доска производства фирмы Лефран (лицевая и тыльная стороны). Радиальный вырез доски.

Ну, помимо этого способа, в более упрощенном варианте доску высушивали, выдерживали, пропитывали различными составами. В основном это масла или смолы. Или вернее – масла со смолами. Пропитывали со всех сторон в горячем виде. Лицевую сторону защищала живопись. И таким образом, старались сохранить, так сказать, жизнеспособность доски.

Ну, и существовали еще различного вида укрепляющие системы. Так, во всяком случае, существовали очень распространенные, самые простые шпонки.

[Шпонки.](#)



Оборотная сторона доски, виды креплений:

- a - встречные врезные шпонки
- b - внутренние круглые шпонки
- c - накладные шпонки
- d - шипы
- e - "карасики"
- f - "ласточки"
- g - скобы
- h - "гусёк"

Иллюстрация из книги «Реставрация икон. Методические рекомендации.» Под ред. М. В. Наумовой. Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И. Э. Грабаря.



Примеры встречных сквозных врезных шпонок. (Тыльная сторона доски).

Шпонки были очень распространены, почти на всех русских иконах они присутствуют. Их было очень много вариантов. У нас есть тут одна доска. Вот, смотрите, это называется шпонки. Шпонки

существовали как метод механического укрепления доски. Вот тут на рисунке видно – плоские, высокие и прочие шпонки, разных схем и профилей. Их было бесконечное количество и до нас доходят они. Но, тем не менее, в России практически все иконы коробятся. Коробятся все иконы даже с большим количеством шпонок. Шпонки обычно вырывает.

Вот, смотрите, шпонка задвигается как крышка в пенал, пенал деревянный, да? С той лишь разницей, что она идет на заужение, то есть на уплотнение. Но ни в коем случае ни с каким ни клеем, ни с чем, а только в сухую. Причем, если мы посчитаем, то мы поймем, что эта шпонка, конечно, ничего не даст этой доске. Потому что сопротивление доски, ее возможности коробления и уплощения шпонки должны как-то соответствовать друг другу. То есть, они должны противостоять друг другу. То есть, шпонка должна быть более высокая или более частая, а доска должна быть более тонкая. Но это вопрос уже, так сказать, культуры. Сопромат теперь может это посчитать, а раньше этого не умели считать, подсказывал опыт.

Шпонки могли быть вот такие, горизонтальные, с тыльной стороны. Они могли быть через всю доску, могли быть до половины доски с разных сторон, могли быть торцевые шпонки (то есть которые врезались в торец с обеих сторон). И были шпонки разрезные, вот такого типа. Тут даже можно пальцами их выдвинуть, да?

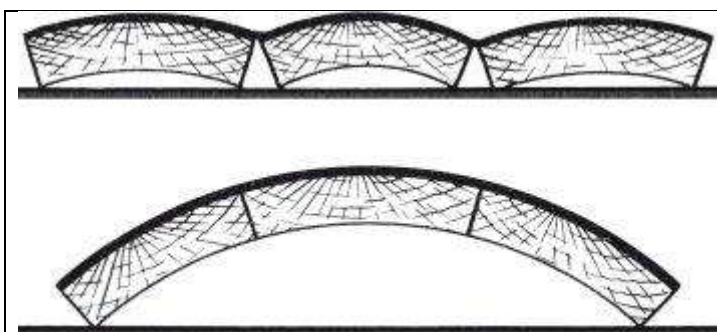


Рис. 1 - пример коробления доски. (Рисунок из книги «Реставрация станковой темперной живописи» под редакцией В. В. Филатова).

То есть основное движение доски - она коробится только вот так, в одном направлении. (рис 1) Так она никогда не коробится, как правило. Ну, вот, и ей нужно дать возможность, так сказать, получать свои естественные изменения от влаги и от температуры воздуха. И нужно чтобы эта шпонка позволяла доске расширяться в нужном, необходимом количестве, да? Или, наоборот, сесть. И поэтому шпонка должна быть подвижная. Вот, эта шпонка подвижная, а вот эти шпонки были наклеены намертво и, так сказать, они никуда уже не уходили.



Студент:

- А вот на той доске шпонки хорошо сделаны, будет держать?

М. М. Девятков:

- Ну, это скорее даже не шпонка, а паркетаж. Но об этом я еще скажу. Здесь хорошо сделано все, потому что делалось как образец.

Так, ну что еще тут можно добавить... Чтобы доска не подвергалась биологическому воздействию, так сказать, животному микромиру, да? ее пропитывали сулемой или разными антисептиками, чтобы она становилась, так сказать, невкусная для этих самых вредителей.

Ну, что еще можно добавить, что тут неясно. Вырез доски бывает достаточно большого размера. Я видел доски Рубенса примерно так, трех, пятиметровой высоты. Такие доски склеивались. Это не считалось недостатком, когда доски составлялись из нескольких брусьев. Если они хорошо делались, то это было естественное положение вещей, потому что из единой доски такую большую картину, такое большое полотно сделать было трудно.

Студент:

- А какой вес получался?

М. М. Девятков:

- Очень тяжелый, очень тяжелый. Доски были очень тяжелые. Доска, это вообще, так сказать, тяжелый материал.

Студент:

- А сколько по времени готовится качественная доска?

М. М. Девятков:

- Ну, кто же скажет? Кто это точно скажет, да? Если я вам скажу, что год, да? Если раньше, в далекие времена доски готовились, выдерживались годами, выдерживались долгие годы в сухих специальных помещениях. Причем, их так укладывали, чтобы они, ни Боже мой, не могли, так сказать, пошевелиться куда либо, с желанием деформации. Поэтому, так сказать, это процесс долгий. Ну, а когда делали таким способом (чаще), как вывариванием в масле, это делалось уже быстрее и там влаги уже не существовало вообще, да и доска уже влагу не воспринимала, поэтому это было и быстрее.

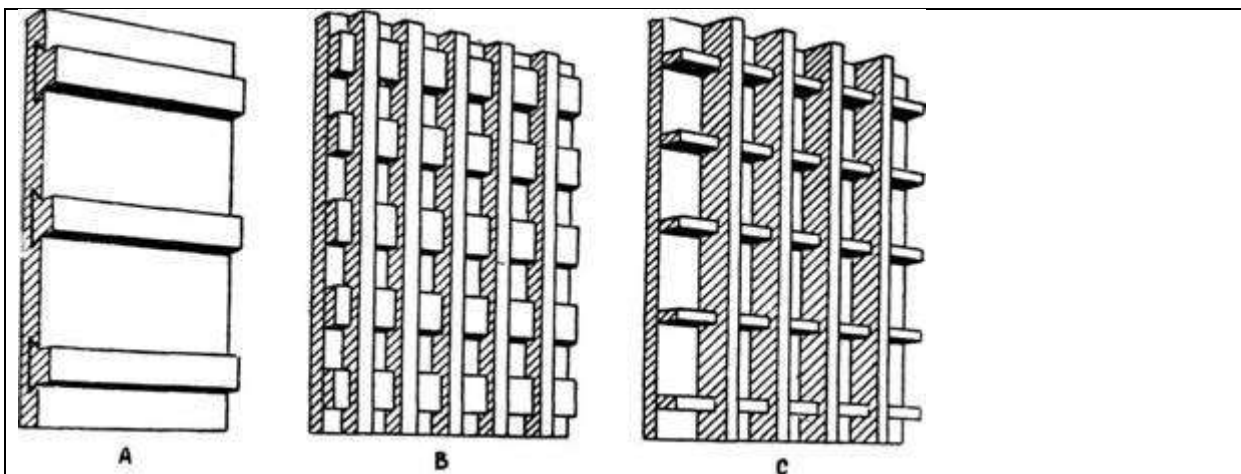
Но, во всяком случае, эпоха такого широкого применения доски, в принципе, конечно, уже ушла. Но мы назовем, так сказать, положительные и отрицательные свойства доски, потому что на ней сохраняется огромное количество произведений. Правда, многие переведены с доски на холст (но это было не всегда разумно, но делалось). Кстати, вот «Юдифь» Джорджоне – переведена с доски на холст и таких примеров довольно много, даже у нас были и такие мастера.

Значит, первое, доска – это жесткая основа. Это жесткая основа в отличие от холста, который называется мягкой основой и подвижной основой. Прочность ее, в зависимости от приготовления может быть бесконечно длительной. Сохранились саркофаги с египетских времен, на которых доски сохранились в прекрасном состоянии. Как я уже сказал, доска требует очень большого внимания при приготовлении.

Какие отрицательные стороны можно назвать у доски? Ну, тяжесть, конечно, далеко не ценное качество. Второе – ограниченность в размере, (есть вещи, которые невозможно было сделать). Ну, корабление, которое было очень часто в зависимости от приготовления. Еще и гниение доски. Бывает до того, что вот, например, у нас была одна доска, которая превратилась вообще в труху и пришлось перевести живопись на оргалит, а доску вообще удалить. Ну, и растрескивание, дороговизна изготовления, сложность обработки. Так же и значительные неудобства в транспортировке – довольно длительная и сложная проблема.

Паркетаж.

Ну, после, так сказать, изготовления доски, не до этого, а вот когда уже готовое произведение на досках того требовало, то делалась такая система, такая конструкция, которая иногда предшествовала выпрямлению доски. Это утоньшение, значительное утоньшение доски. И воздействие специальными прессами, и специальными распорками, очень аккуратненько и бережно. И потом делался паркетаж.



А – доска, укрепленная шпонками, В – плоский, подвижный паркетаж, С – высокий, подвижный паркетаж.

«Простое предохранение доски планками-шпонками (рис. А) является ненадежным, так как с течением времени шпонки выходят из пазов и, конечно, не препятствуют короблению доски.»

«Доски больших размеров, у которых возможно коробление, следует предохранить с обратной стороны подвижной решеткой, образуемой при помощи брусков, наклеенных вдоль рисунка годичных колец. Бруски эти наклеиваются с равными интервалами и имеют вырезы, в которые свободно вставлены планки. Таким образом, доска может двигаться в перпендикулярном к годичным кольцам направлении, и поскольку она накреплена на решетку, то не может коробиться. Если бы поперечные планки не были подвижными, а были бы тоже приклеены к доске, то в результате доска неизбежно бы треснула.»

(Текст и иллюстрации из книги Б. Сланского «Техника живописи и живописные материалы»).



Плоский паркетаж.



Разрезной (частичный) паркетаж.



Вдоль рисунка волокон планки наклеиваются, а поперечные планки свободно двигаются в них, позволяя дереву «дышать», то есть увеличиваться и уменьшаться при изменениях влажности, но при этом не дают ему деформироваться, коробиться. (Дерево увеличивается, уменьшается и коробится поперек рисунка волокон).

«Одним из наиболее эффективных методов предохранения деревянного щита от деформаций является разработанный еще во второй половине 18-го века французским реставратором Хакеном метод паркетирования». (А. Б. Алёшин «Реставрация станковой масляной живописи»).

Паркетаж от слова «паркет». Это не шпонки, это конструкция, лежащая на доске. Вот, здесь вот такой изящный, плоский паркетаж, а здесь более высокий паркетаж, да? Вы видите, что продольные рейки наклеиваются, а в них вводятся, так сказать, как крышка от пенала, - поперечные. Это очень красиво, изящно сделано в Эрмитаже большим мастером. И даже по массе, паркетажной массе доски видно, что такой паркетаж, конечно, выдержит любые

воздействия и будет сохранять доску идеально. Но это делалось уже с готовыми произведениями. До приготовления живописи на доске паркетаж не делался. Это уже как бы реставрационное мероприятие.

Ну, что еще?

Студент:

- А для чего он нужен? Паркетаж, для чего он нужен?

М. М. Девятов:

- Паркетаж? Чтобы дольше сохранить доску, понимаешь? Вот, доска, допустим, могла иметь и коробление, да? И вот, специальными распорками, вот такими колками, да? Постепенно увлажняли и так далее, выравнивали и закрепляли паркетажем, который уже служил дополнительной как бы основой, дополнительной конструкцией, чтобы, так сказать, это сохранилось уже на долго. Многие вещи паркетированы, из наиболее ценных.

Студент:

- То есть, это как украшение, да?

М. М. Девятов:

- Хм, нет. Так, обратной стороной, ее не выставляют.

(смех)

Это не украшение, это конструкция сохранности, конструкция опоры, конструкция основы, укрепление основы.

Студент:

- А вот, может повести рейку, одну из реек, или там, скажем, несколько, а они за собой потянут основу?

М. М. Девятов:

- Ну, для паркетажа материал подбирался, естественно, очень хорошего качества, да? И причем, это было не одна там, рейка, а много их, и потом это исключено было, понимаете? Потому что он выбирался и сушился настолько точно, настолько долго, настолько надежно, и такие выбирались породы дерева, которые менее подвержены всяким недостаткам, и поэтому это было исключено.

Студент:

- А вот иногда на ту же икону посмотришь, и там шпонки прямо вывернуты.

М. М. Девятов:

- Шпонки – да. Шпонки вывернуты на всех русских иконах, между прочим. На подавляющем большинстве шпонки вывернуты и доска согнута - вот так вот, да? Вы можете зайти в реставрационную мастерскую, там увидите. Там и шпонки, прям, выскакивают, и рвет ее, и что угодно, так сказать. Она не выдерживает, нет соответствия противостояния, расчета возможности шпонки и доски.

Студент:

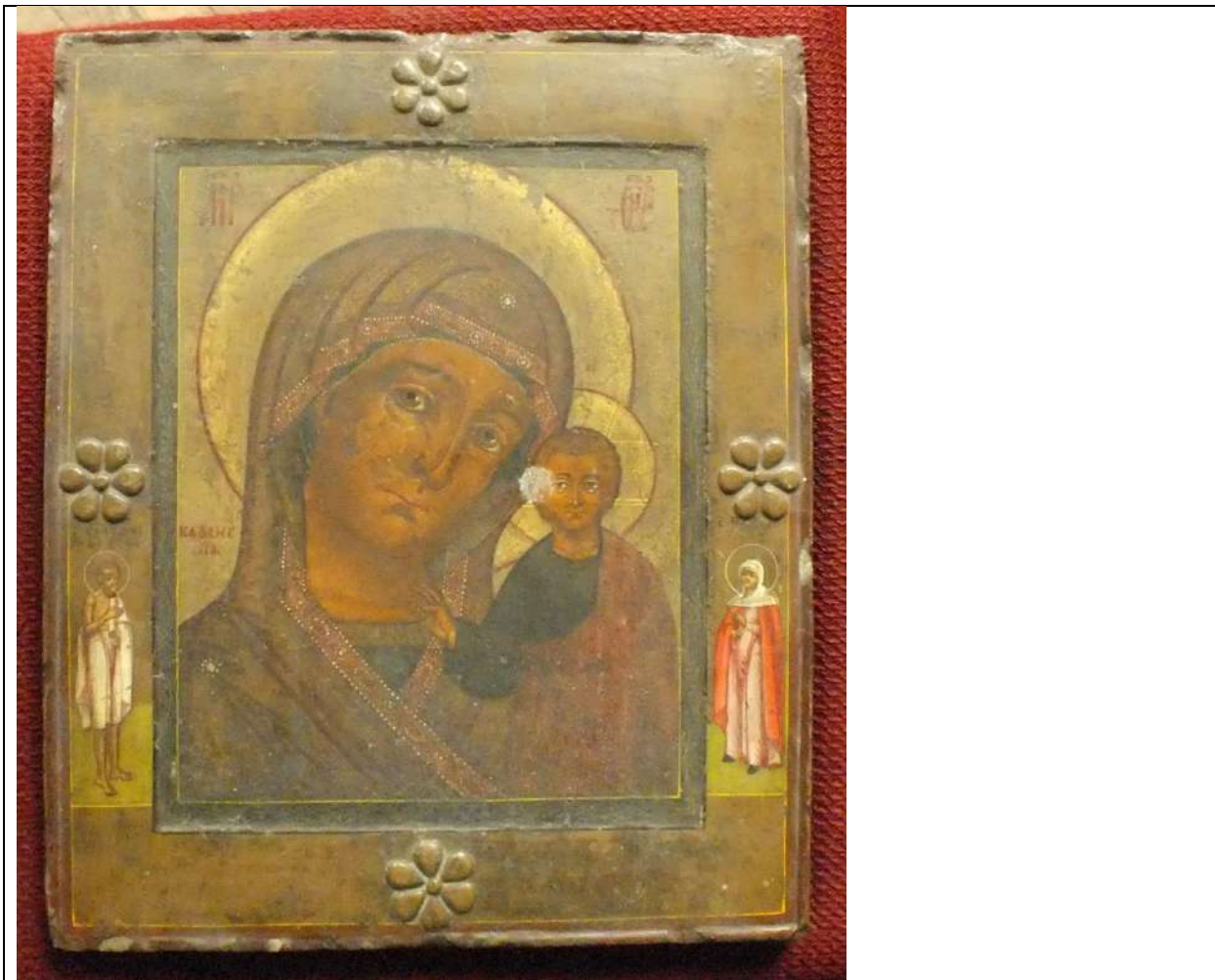
- А вот, при реставрации надо сделать в первоначальном состоянии шпонку, или вырезать новую и вставлять?

М. М. Девятов:

- Нет, дело все в том, что вывести доску из состояния коробления полностью не удастся, а иногда и вообще бессмысленно, потому что это уже очень рискованно, а то порвет, там времени слишком много прошло. Поэтому туда вводят шпонки, но уже фигурного, так сказать, варианта, специально подходящие для этой деформированной основы. Это делают у нас, специально. В Италии, там проще, там иногда просто делали: доску загоняли в специальную раму, которая выполняла тоже роль как бы, так сказать, шпонок, удерживающих ее и так далее.

Вот это, кстати, очень хорошая доска, хорошо сделана, посмотрите.

Камень.



Икона, выполненная на камне. Лицевая и тыльная стороны.

Так, ну, были и каменные доски. Писали на камне, но это, так сказать, паркетажа не требовало.

Студент:

- А какой камень использовали?

М. М. Девятков:

- Да любой камень использовали, и известняк, и настоящий камень. Но это редкий вариант, но применялся и камень, и металл.

Так, и о доске еще. Ну, вынести доску, естественно, трудно, да? В трубочку не свернешь и так далее. Поэтому, я говорю, что размер доски, ее тяжесть ограничивали ее применение. Доска в основном, в огромном количестве до сих пор используется для икон. Тут доска до сих пор используется в полной мере, и дипломники наши делают, и вот, на досках иконы висят, посмотрите, там и шпонки есть и даже коробление есть. Иногда некоторые умельцы наши делали так, чтобы она похожа была на подлинник. Ее деформировали специально, чтобы, так сказать, добиться известной степени изогнутости, с тем чтобы она ну, как бы больше соответствовала оригиналу. Некоторые умельцы у нас так изгибали доски, что диву даешься. Ну, с одной стороны мазали клеем, с другой стороны водой. Сушили несколько раз и так далее. Постепенно заставляли доску принимать нужную форму.

Так, ну, по доскам какие вопросы? Какие недоразумения? Какие неясности?

Студент:

- Сейчас имеет смысл вообще работать с досками?

М. М. Девятков:

- Ну, какой смысл? Очень незначительный смысл. Иконы – да, там просто это необходимо, а для живописи... Ну, что, вы. На этюды с ней ходить, да?

(смех)

Представить себе такое, да? Такие доски у нас сейчас не готовят. Кроме того, она колется еще, доска подвержена очень раскалыванию.

Так, ну еще какие есть веселые вопросы?

Доска настолько была широко распространена и так долго применялась во всех видах живописи до появления холста, что вообще понятие доски было такое уже нарицательное. Видя вот такую доску, допустим, Рублева, да? Подразумевалось, что это произведение на доске - оно ассоциировалось с ней. Не доска как, так сказать, материал, а доска как уже произведение искусства.

Так, ну, какие еще вопросы? Чтоб не заснули.

У нас была очень популярной липа. В Италии был тополь – очень плохая доска. Кстати говоря, культура обработки доски в определенные периоды времени была очень низкая, грубая. Обивали вместо шпонок просто рамой вокруг. И доски в итальянской живописи очень плохо сохранились, хотя, конечно, их там давно привели в порядок.

Ну, доска как основа, повторяю, в иконописи сохранилась до сих пор, а в живописи где-то утратила свое массовое применение уже в 15-ом, в 16-ом веке, да? Причем в некоторых странах по-разному.

Древесно-стружечная плита.



Древесно-стружечная плита (ДСП).



Студенческая копия с картины Ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну», выполненная на ДСП (древесно-стружечной плите). Копия выполнена в 1970 году. (Фото 2016 года).

Так, если нет больше вопросов, то пойдем дальше.

Ну, сюда же я думаю надо бы добавить сразу современный вариант доски, который иногда применяется, да? Вот, у нас висит доска – копия Ван дер Вейдена. Это древесно-стружечная плита. Вот, есть оргалит (прессованный картон), а есть древесно-стружечная плита.

Чем они отличаются от натуральной доски. Они отличаются большим размером. Вот, в древесно-стружечной плите размер может быть до нескольких метров, хоть до пяти. Потому что они прессуются из, так сказать, массы измельченной древесины, грубо измельченной древесины. Поэтому они могут быть толще, могут быть тоньше, могут быть более рыхлые, могут быть менее рыхлые. Основное их назначение, конечно – мебель и, так сказать, строительные конструкции. Ни в коем случае она, конечно, не придумана и не изготавливается для живописи. Хотя многие очень художники на ней писали и у нас она блестяще себя ведет (хорошо загрунтованная). Вот видите, без всяких шпонок, ей лет двадцать уже и ничего с ней не происходит. В ней нет заложенных внутри конструкции стремлений к деформации. У нее аморфная масса, да? То есть бесформенная масса, без структуры. Поэтому там ни растрескивания, ни коробления не может быть в обычном состоянии, только если происходит воздействие влаги или температура односторонняя и так далее. У нее удобная, ровная поверхность, ее можно пилить в любых направлениях, любой формы.

Вот, древесно-стружечная плита обладает достаточной прочностью и при хорошей обработке, защитной обработке (а в защитную обработку входит опять, тоже пропитывание горячей олифой и так далее, с воском) то в нормальных условиях она может очень даже прилично существовать

достаточно длительное время. Потому что это та же древесина, только, так сказать, деформированная.

Недостатки этой искусственной доски в том, что нужно оберегать в ней углы и края. Самое опасное – это углы и края, и, конечно, - влага. Ну, от влаги можно защититься, как мы говорили, за счет защитных покрасок или пропитываний. В обычных условиях, вот, она двадцать лет висит - и как стеклышко. Вот, постучите по ней. Видите?

Студентка:

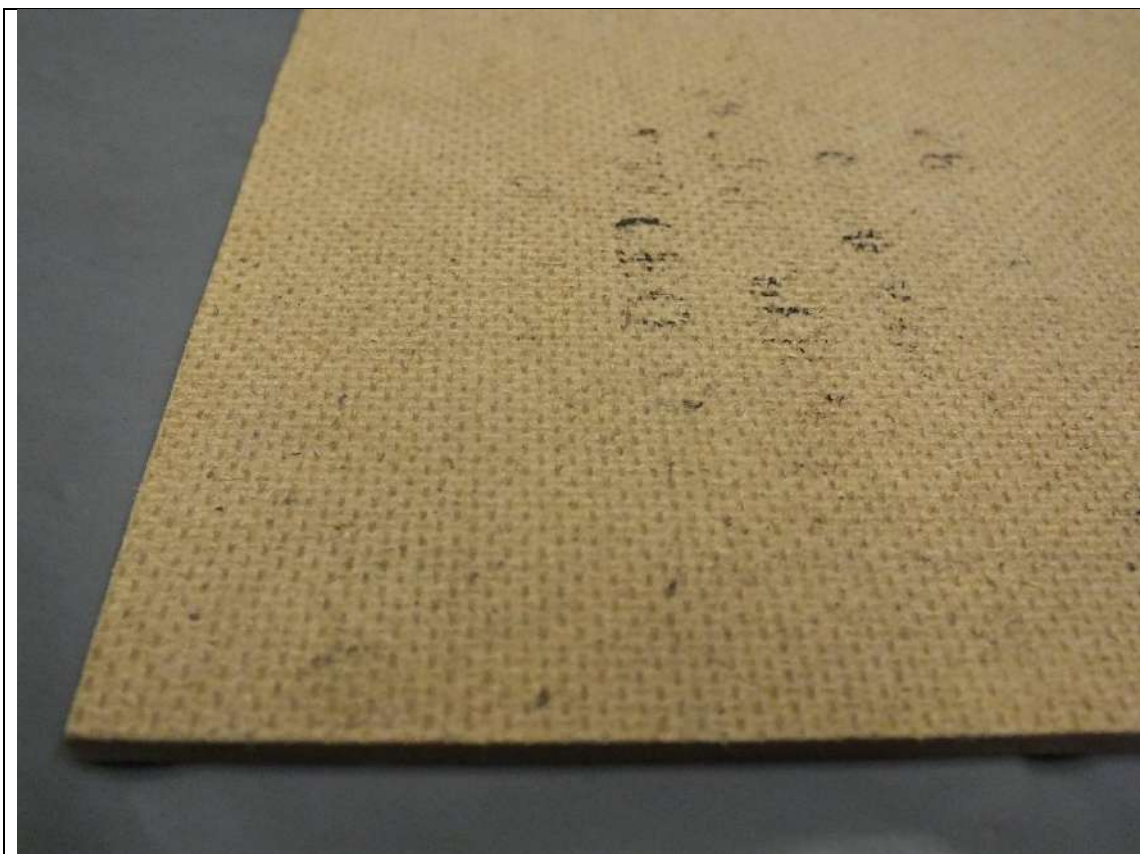
- А чем лучше грунтовать доски?

М. М. Девятков:

- Ну, это второй вопрос и не сегодня. Я об этом скажу соответственно, когда будем говорить о грунтах.

Оргалит.





Оргалит (ДВП – древесноволокнистая плита).

Лицевая (гладкая) и обратная (фактурная) стороны. Живопись обычно выполняется на гладкой стороне (верхнее фото).

Так, ну и еще (из компенсированных, так сказать, материалов) к жестким основам можно отнести еще оргалит, да? мы его еще называем искусственным картоном. Это синтетически склеенная масса. Есть у нас тут где-то образец, ну, это вы знаете.

При хорошей обработке это прекрасный материал. Сам по себе, если на нем соответствующий грунт и он соответствующе хранится – у него все достоинства. Он еще прочнее и плотнее чем древесно-стружечная плита. У него мельче, так сказать, измельчение и при высоких температурах эту массу склеивают и прессуют. Причем, синтетические смолы на которых прессуют, они полимеризуются и превращаются в более прочный материал.

Он тоже изготавливается не для наших целей, да? а для мебели и так далее, для посылочных ящиков и всего прочего, да? Но используется очень широко и многими художниками такими как Жилинский, например. Он очень широко использовал и оргалит и ДСП. Многие произведения сделаны на них и очень даже выразительно.

Тоже самое – болезненная сторона такого рода основы, это углы и края. То есть, если небольшой размер, то тут никакого подрамника не надо, (вот на таких маленьких - вообще не надо подрамника). А для больших - просто нужно одно окно, которое будет защищать эти края, и все, да?

Студент:

- Так ведь она тоже коробится, выгибается, вздувается.

- Да нет, ничего с ней не происходит, если она находится в нормальном температурно-влажностном состоянии. У нее причин нет к короблению. У доски есть причины к короблению, это слои и так далее, направленные структуры. А так - она ведет себя прекрасно. Я некоторые вещи (хорошие копии), заделывал таким образом: здесь, сзади мастиковал, потом просил столяров покрыть это шпоном красного дерева. И никому в голову не приходило, что это сделано не на доске. Вот, причем, ну, очень такое отношение на Западе, ну даже не на Западе, а, так скажем, у перекупщиков, да? Отношение сомнительное. Они холст предпочитают, да? Считают этот

материал компенсированным, то есть, искусственным. На самом деле это материал, на котором писал еще Брюллов и так далее. Ну, это не такой обычный картон, но об этом я скажу позже.

Ну, что о такой доске еще можно сказать? Ну, рубить ее нельзя, жечь нельзя, а в нормальных условиях она живет очень долго и хорошо, вот вы видите, на примере даже этой доски, да? Ну, и так далее.

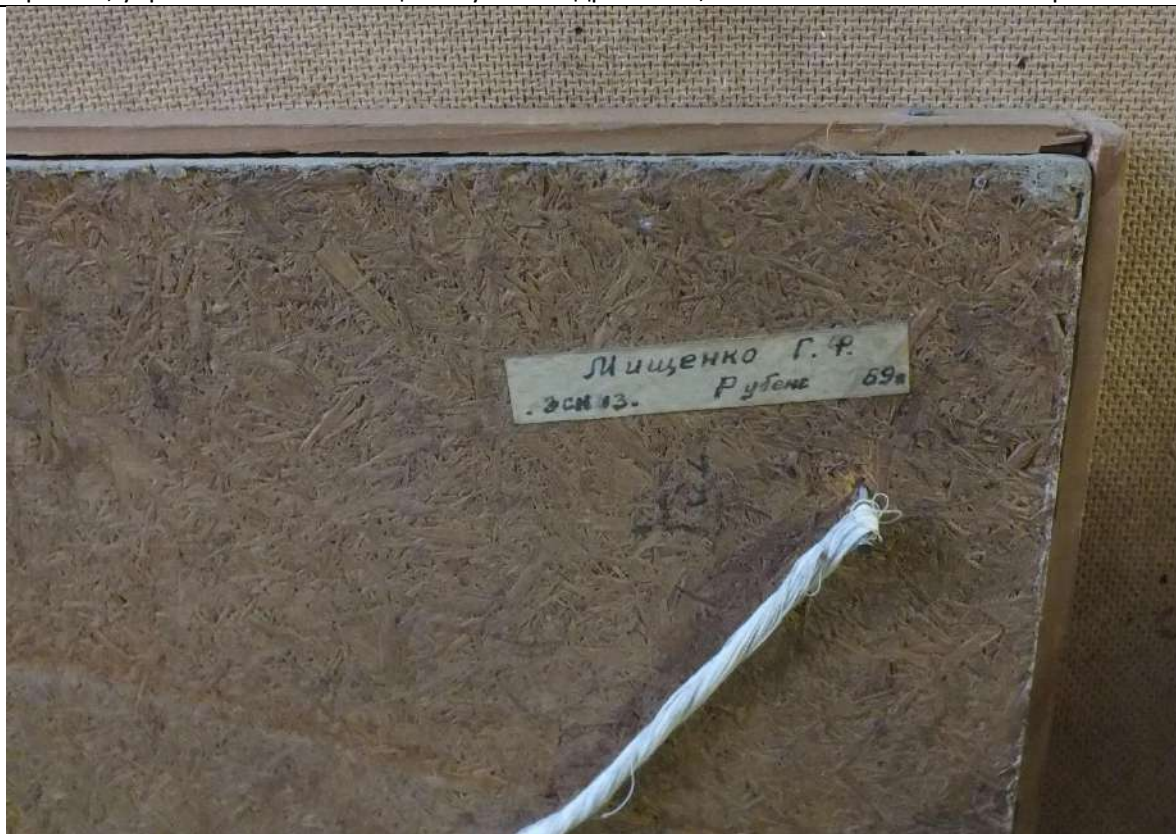
Недостатки оргалита такие же, как и древесно-стружечной плиты: они требуют глухой подрамник или обноску, которые защищают хрупкие углы и края. Также их защищает от влажности и от хрупкости углов и краев – пропитка горячей олифой.



Студенческая копия, выполненная на оргалите, на котором не было сделано укрепление с помощью глухого подрамника (который наклеивается с тыльной стороны). Чем больше размер картины, тем больше вес, и следовательно – больше вероятность повреждения углов при ударе.



Оргалит, укрепленный с помощью глухого подрамника, наклеенного с тыльной стороны.



Края копии, выполненной на древесно-стружечной плите, защищены обноской (деревянными рейками).

Какие еще есть вопросы или подозрения?

Студент:

- А какие были на Руси самые большие размеры досок не склеенных, из цельного дерева?

М. М. Девятов:

- Из цельного дерева очень трудно большую доску сделать.

Студент:

- Ну самые большие какие примерно размеры?

М. М. Девятков:

- Ну, представляете, если их делали правильно, выпиливая через центр, радиально, да? То это толщину дерева надо поделить пополам, и с двух сторон будет правильный вырез. А так вообще, ну, из цельной доски встречается почти до полуметра.

Студент:

- А вот рублевские иконы, они склеенные все?

М. М. Девятков:

- Конечно.

Так, еще какие вопросы? Чтоб запугать меня или запутать?

Студент:

- А про металл расскажите, как работать с металлом?

М. М. Девятков:

- Позже скажу, да.

Холст.

Так, следующий по популярности, так сказать, по распространению, основа для масла – это холст. Холст тоже очень популярен. Ну, первые примеры, говорят, Нерон заказал свой портрет 130 футов (40 метров), это был такой культ личности, да? В эпоху Рафаэля нашли этот портрет огромного размера на холсте. Вот, а в принципе, холст применялся ну, в таких больших масштабах несколько позже.

«В 15 – 16 в. доску вытесняет холст. Его преимущества по сравнению с доской:

1. неограниченный размер,
2. транспортабелен (легкий),
3. дешево,
4. требует менее сложной обработки.

Недостатки холста: растягивается, «дышит» (то есть длина нити меняется от изменения температуры и влажности), продавливается (механически не прочен), подвержен плесени, микроорганизмам; нужен подрамник».

(Из конспекта В. Е. Макухина).

Какие достоинства холста вытеснили доску? (Холст стал очень широко распространенной основой). Какие достоинства вытеснили доску холстом? Первое - это легкость. Второе - это портативность. У нас тут оригинал был картины Ван Дейка, так воры в трубочку свернули и в форточку вон вынесли. Это я вам потом расскажу, когда о страшном будем говорить.

Вот, третье достоинство - это относительная дешевизна. И еще неограниченность размера - холст можно соткать любого размера, ну, вот Бородинская панорама, например.

Сначала холст использовался как наклейка на доску. Это уже давно применялось, перед грунтовкой его на доску наклеивали. Называлось это «паволока» или «наволока». Это широко использовалось, а потом стали холст делать в чистом варианте. О способах обработки я скажу, когда будем говорить о грунтах.

Холсты бывают по типу различаемы, да? Лучшими считаются льняные холсты. Пеньковые несколько похуже, джутовые еще хуже (хотя Гоген их использовал). Вот, льняные, пеньковые, джутовые. Никогда не применяются холсты хлопчатобумажные.

Почему предпочитается такой тип материала как лен, да? Потому что он дает очень малую растяжку. Ведь можно сделать капроновый холст, да? Он будет в сто раз прочнее, да? Его можно растянуть, да? Хотя сейчас уже добавляют некоторое количество лавсана и некоторое количество синтетических добавок.

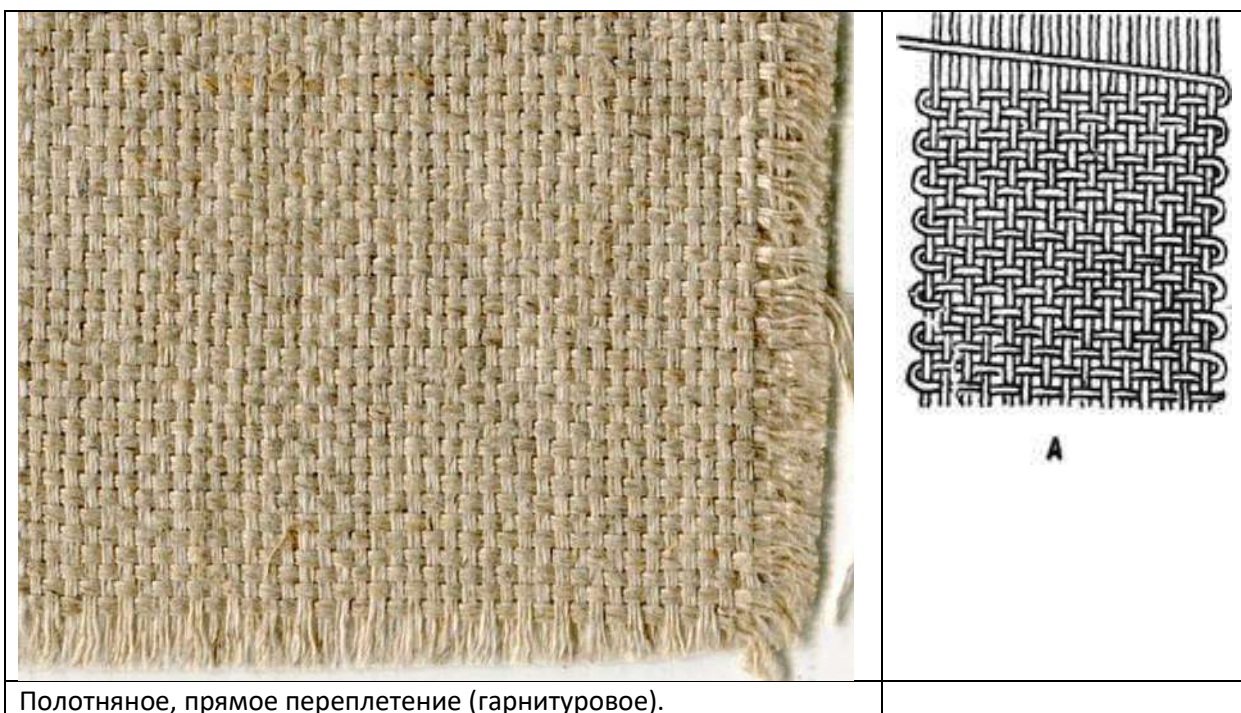
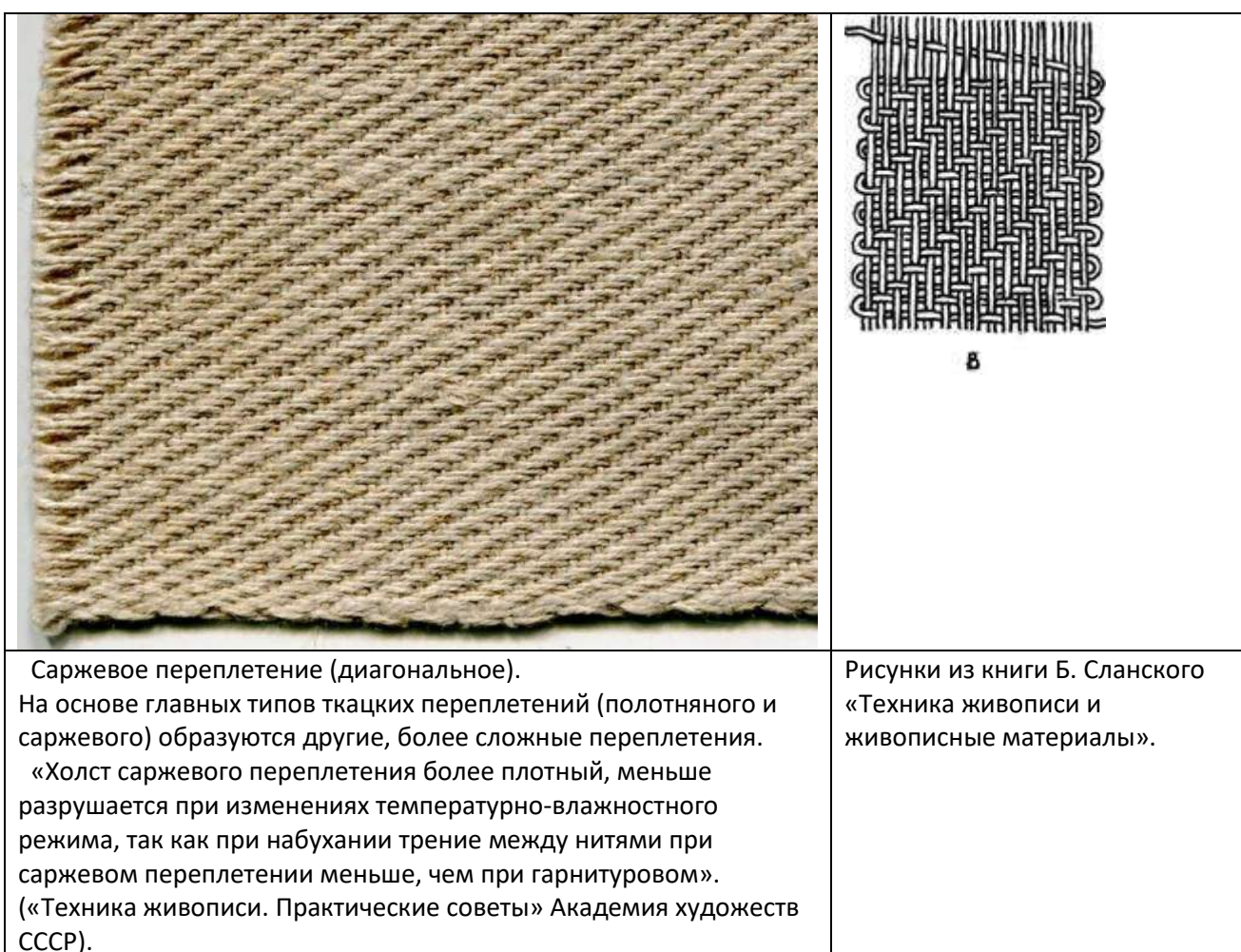
Студент:

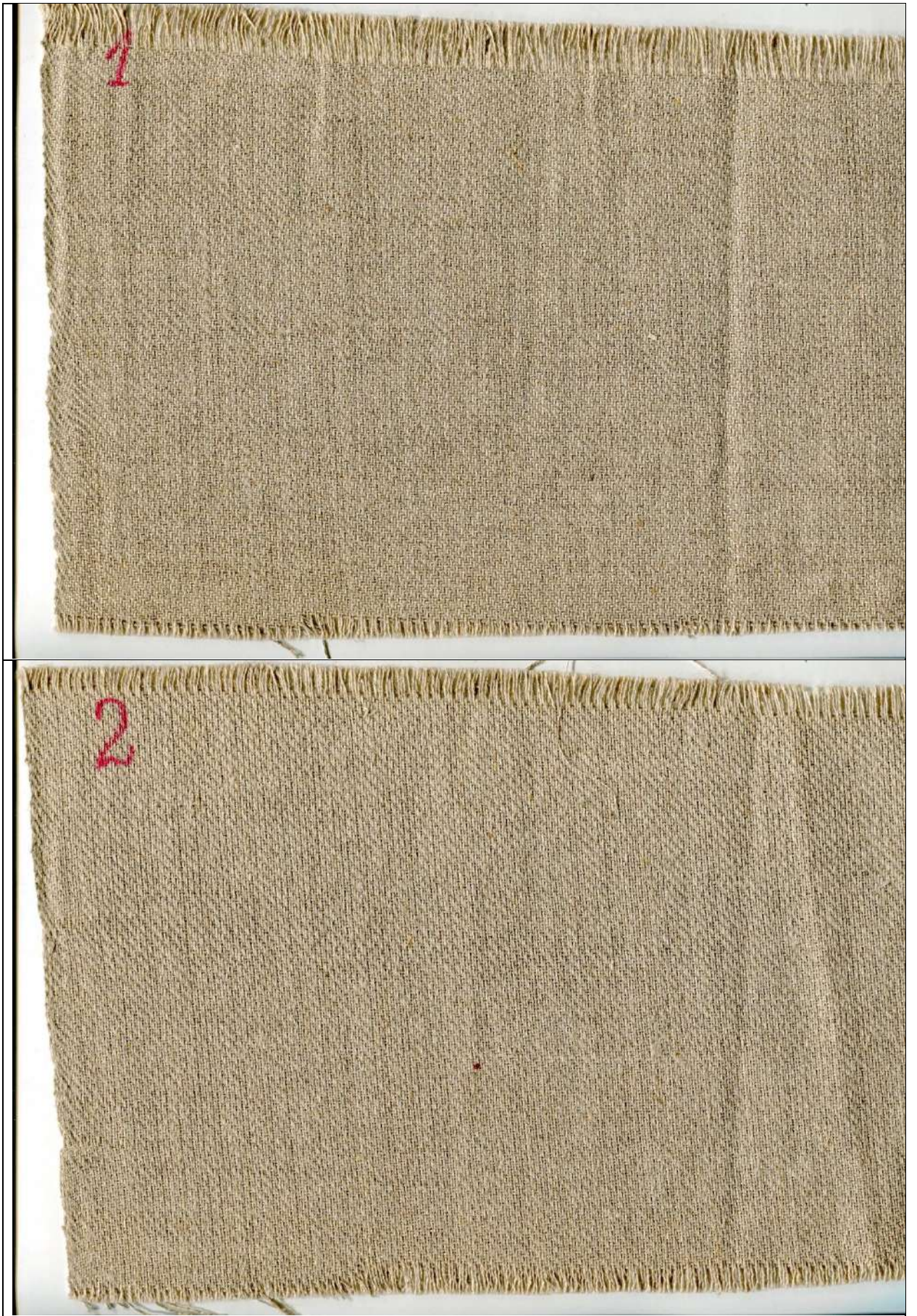
- И как ведет себя такой холст?

М. М. Девятков:

- Нормально ведет себя. Там основа остается лён, а некоторая добавка, так сказать, даже укрепляет холст.

По типу плетения есть холст гарнитурового плетения или прямого плетения. Но это вы знаете, да? даже показывать не буду.











Варианты саржевого и фигурного переплетения. (Образцы из коллекции М. М. Девятова).



Со временем краски сжимаются и становится более заметной фактура холста. (Фото из архива М. М. Девятова).

«Тинторетто, Тициан, многие фламандцы и голландцы писали исключительно почти на саржевых холстах. Явное предпочтение, отдаваемое живописцами 16 – 17 вв. саржевому холсту перед обычным с гарнитуровым переплетением, вызвано тем, что благодаря сложному переплетению нитей в двухличном саржевом холсте и диагональной форме перекрытий в нем нитей как в основе, так и в утке ткани, сцепление между частицами грунта и поверхностью саржевого холста было значительно большим, нежели в обыкновенном. Помимо этого, все физико-механические внешние воздействия в меньшей степени сказывались на грунтах, лежащих на саржевом холсте, чем на грунте, лежащем на простом холсте. Русские художники 18 – 19 вв. также нередко пользовались саржевым холстом (Левицкий, Брюллов)».

(«Материалы масляной живописи» А. В. Виннер, И. Э. Грабарь).



Демонстрационное пособие Лаборатории техники живописи.

И есть еще косое или саржевое плетение. Где же у нас тут была папочка с образцами?

Ну, пытались применить из стеклоткани материал, который, так сказать ничему не подвержен: не гниет и никто его не ест. Но он на изгиб плохо себя ведет, поэтому не оправдал доверия. Хотя такие попытки были.

Ну, вот тут мы можем посмотреть все виды холста – и косое плетение и, тут вы видите, прямое и, так сказать, фигурное и так далее, какие угодно, да?

Это образцы нам прислали с фабрики для апробирования и для отзывов, оценки, что мы по этому поводу думаем.

Студент:

- И что вы думаете?

(смех в аудитории)

М. М. Девятков:

- Хороший вопрос. Так, саржевое плетение лучше считается чем прямое, полотняное.

Вот, что еще сказать... Лучшими считаются холсты, которые имеют длинную нить и длинную пряжу, а не очёс и остатки. В этом отношении худшие холсты - это театральные холсты. Там по основе идет двуниток, а по утку идет односток, то есть он в одну сторону растягивается, а в

другую садится. И вообще, он делается из очеса, иногда даже попадают щепки там. То есть, это самый плохой холст. Он и предназначен для театральных декораций, но поскольку он самый дешевый, да? - он самый популярный.

Студент:

- А почему саржевые холсты больше не продают?

М. М. Девятов:

- Ну, потому что не делают у нас. Но за границей делают, там-то все делают, можно все это купить, заказать, и здесь можно заказать.

Другой студент:

- А здесь есть образцы саржевых холстов?

М. М. Девятов:

- Есть, конечно, да. Можете посмотреть, вот саржевый холст, сравните с гарнитуровым, да?

Вот, у Айвазовского «Черное море» написано на саржевом холсте и многие еще произведения тоже. Можете это все посмотреть. Саржевое - это косое переплетение.

Студент:

- Значит, за границей саржевые холсты делают?

М. М. Девятов:

- Конечно делают. Вообще, что вы, за деньги все делают.

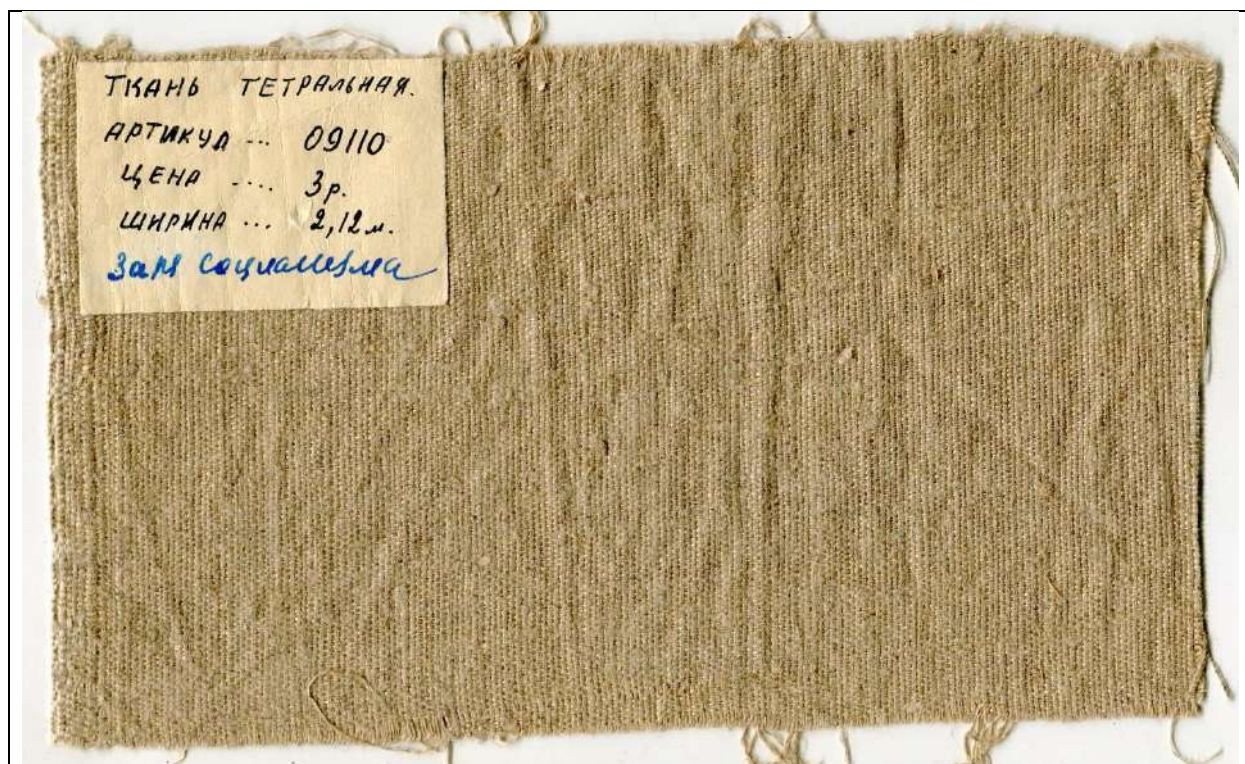
Студент:

- А у нас где-нибудь продают его?

М. М. Девятов:

- Где-нибудь продают, да.

Вот, смотрите, это наш театральный холст.





Образцы театрального холста. (Из коллекции М. М. Девятова).

Холсты различаются еще по плотности плетения. То есть, количество нитей на квадратный сантиметр, допустим, да? Вот, и поэтому холсты бывают плотные или так называемые «грубые». Иногда делают тонкие холсты. Это все зависит от заказа и принципа работы.

В основном эти плотные холсты называют даже - двуниток, трехниток, когда идет в одной нити три волокна, да? Вот, и поэтому, в зависимости от картины, если картина большая, как, допустим, там «Медный змий», да? Какой же должен быть холст, чтобы выдержать эту массу, да? Конечно же, там должен быть холст очень плотный. (Ред. – *Имеется ввиду картина Ф. А. Бруни «Медный змий»*).

И еще есть плотность плетения такая: может быть холст редко плетеный, да? то есть, имеется ввиду расстояние между нитями. Может быть плотно плетеный и редко плетеный. Раньше предпочитали холсты редкого плетения, и это считалось более ценным свойством.

Студент:

- А репинский холст?

М. М. Девятов:

- Репинский холст, его как бы специально делают для нас немножко. Это прямого плетения холст из хорошей пряжи. Чем реже плетение, тем меньше он дает усадку и, так сказать, растяжения.

Ну, и еще что сказать... Фактура холста. Выбор фактуры зависит в основном от того, для чего предназначается этот холст. Часто для маленьких вещей эта фактура может быть очень мелкая. То есть, это тонко плетеный холст, да? Для больших вещей – холст грубого плетения, из трех ниток даже бывает, это панорамный холст называется. Он очень прочный. Он грубый и выдерживает большие нагрузки.

Так, что еще о холсте надо сказать...

Студентка:

- На каком холсте вы советуете писать портрет?

Студент:

- На мешковине.

(смех)

М. М. Девятов:

- Портрет? Смотря какой, если на коне...

(все смеются)

Сейчас скажу. Портрет - смотря в какой манере. Если в манере Ван Гога или Гогена, да? то там писали на холстах джутового, так сказать, местного происхождения. Если это портрет типа Левицкого, или, там, Ван Дейка или Тропинина, да? то там холст шел достаточно тонкий. И опять же, это зависело от размера. При большом размере, там не столько даже зависит от текстуры холста, ведь, если нужно, то фактура выравнивается грунтом. Вот, например, у Рембрандта поверхность всегда была загрунтована «под нож», да? То есть, фактура удалялась. Вот, иногда, например, у Репина, диплом его «Дочь Иаира», да? Там под нож холст загрунтован, а последний слой – торцовым способом, чтоб была хоть какая-то фактура, чтоб хоть какая-то зернистость была. Но мелкая, а не та грубая, которая была внизу, да? Потому что при тонком письме многие предпочитали фактуру, так сказать, не обозначать. И вообще, фактура появилась позже. Ну, мы, когда о грунтах будем говорить, я вам это еще напомним.

Так, ну, что о холсте еще можно сказать приличное... Холст тоже пропитывают антисептиками.

Холст вообще, сам по себе ничто без подрамника. Без подрамника он почти не использовался, хотя и бывали случаи.

Подрамник.

Холст прямо связан, непосредственно связан с подрамником, да? О подрамниках можно вообще целую лекцию два часа читать, столько их вариантов и типов. (Где-то у нас были образцы, подрамников пять).

В начале, у итальянцев, между 15-ым и даже 17-м веком - там вообще были сколоченные доски, очень грубые, так сказать, в примитивном варианте. И культура подрамников стала развиваться где-то к 18-му, к концу 18-го века, а в 19-ом достигла филигранной, так сказать, точности и изящества. Вот, здесь показаны основные типы подрамников. Вот прямой шип в середине. Видите, да? Это самый распространенный вариант. Вот, это пазы для уголков.



Наглядное пособие для лекций.

Пазы для колков показаны на центральном рисунке вверху. Ниже – прямой сквозной шип.

Слева – крепление поперечны или крестовины подрамника.

Таблица 1

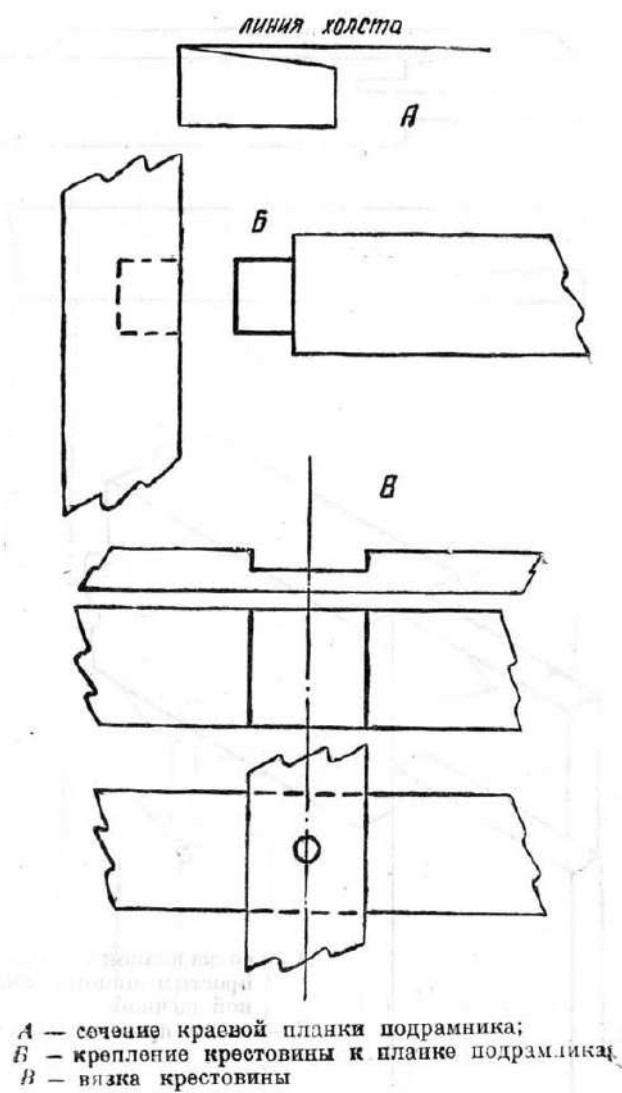
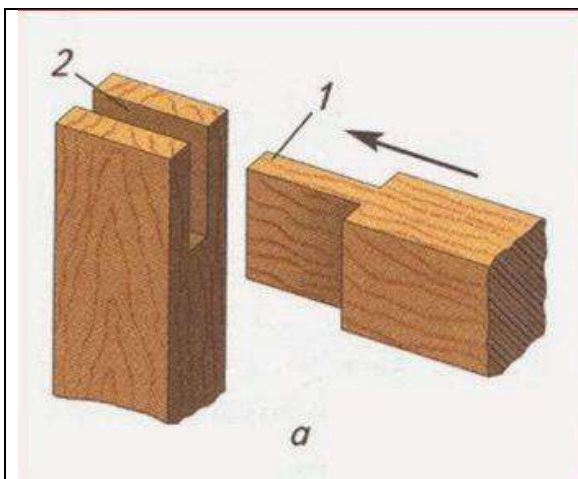
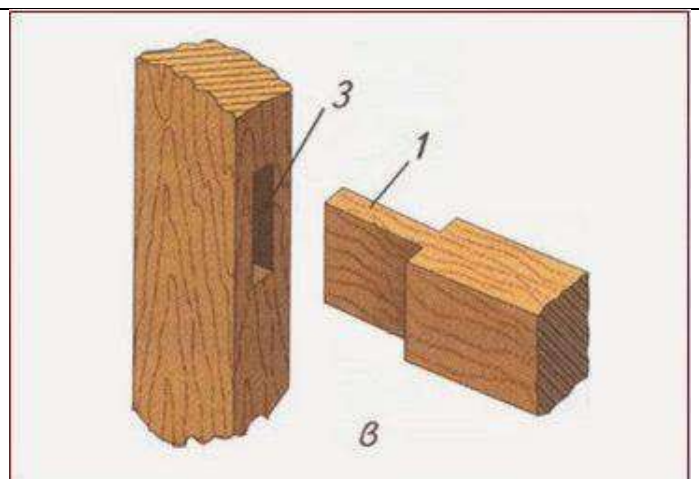
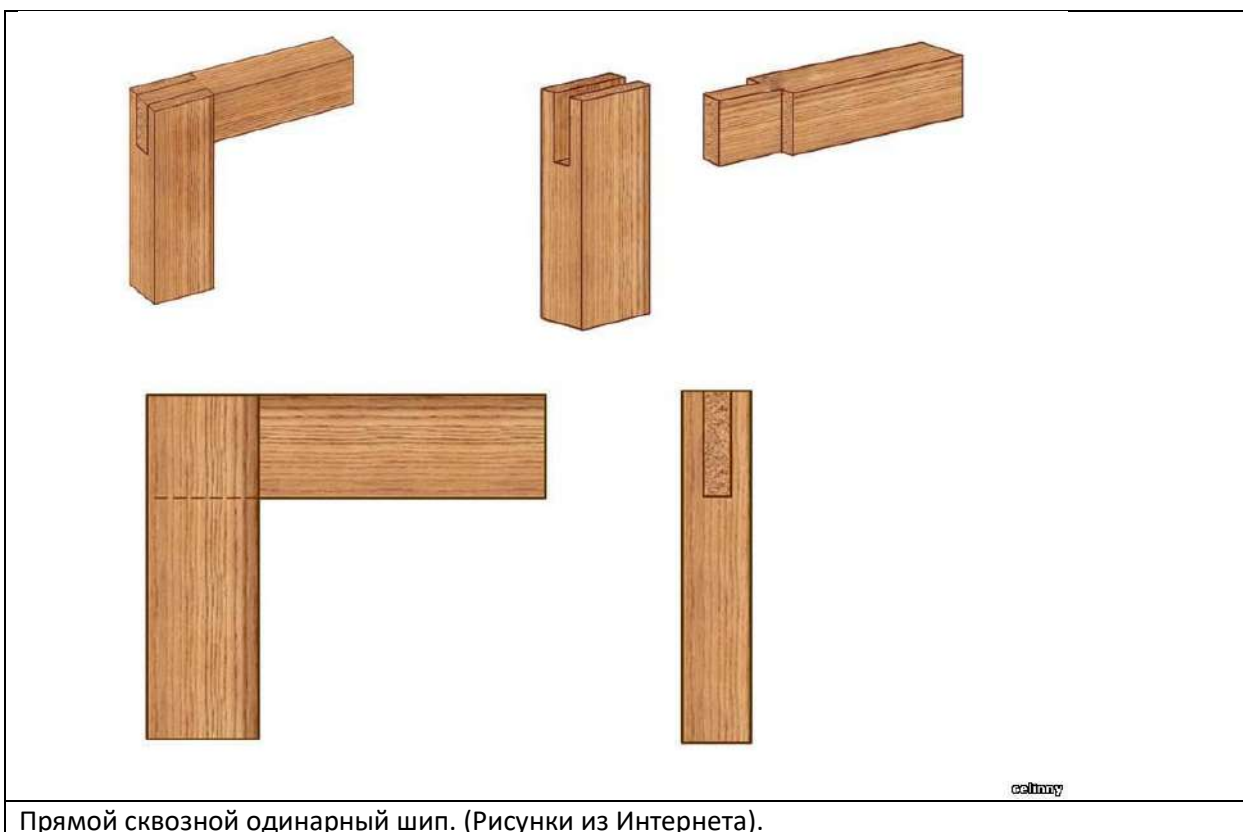


Иллюстрация из книги «Техника живописи. Практические советы» (Академия художеств СССР).



Шиповое соединение (прямое, сквозное) 1 – шип, 2 – проушина. 3 – гнездо. (Рисунок из Интернета). Рис. а) – соединение брусков подрамника. Рис. б) – соединение крестовины или поперечины подрамника.



Прямой сквозной одинарный шип. (Рисунки из Интернета).

Таблица 2

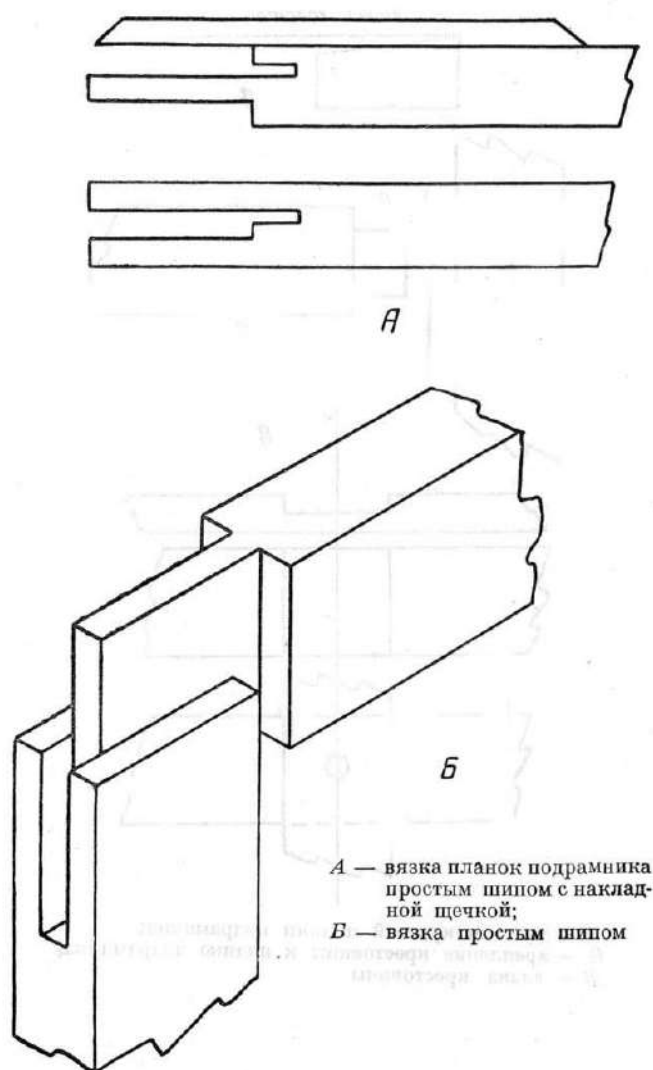
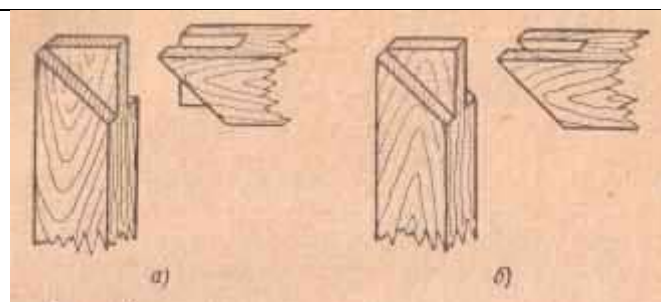
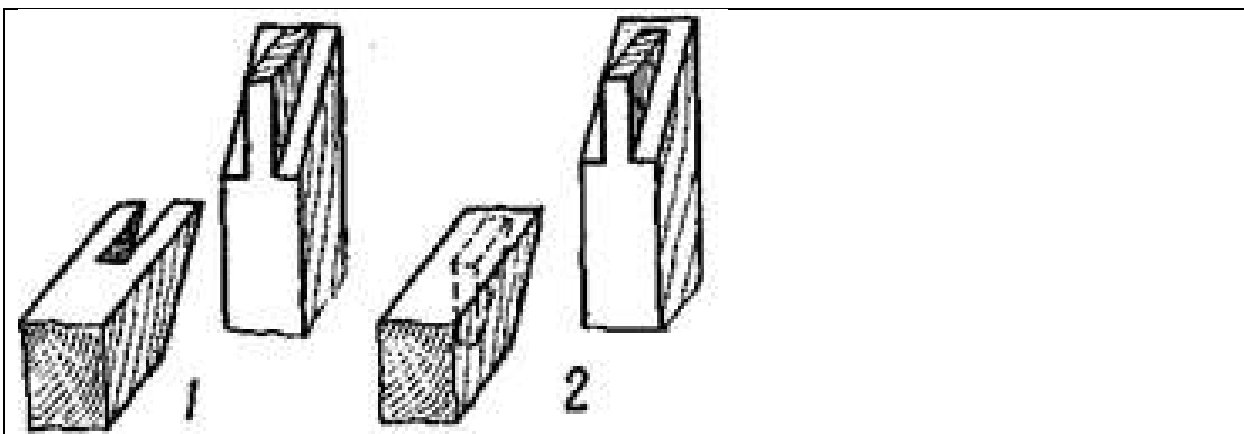


Иллюстрация из книги «Техника живописи. Практические советы» (Академия художеств СССР).



Соединение под углом, «на ус» сквозным шипом, а) — одностороннее, б) — двустороннее, то есть, по диагонали соединяются обе стороны. (Рисунок из Интернета)



Соединение «на ус» (по диагонали): 1 - сквозным, открытым шипом, 2 - потайным шипом (долбленным шипом). (фото из Интернета)

Для раздвижных подрамников предпочтительнее соединение потайным шипом, чтобы при натяжении холста и при расклинивании, гвозди не повреждали конструкцию соединения, которая остается открытой при соединении сквозным шипом. Потайной шип может быть долбленным, а может делаться с помощью накладки, рейки, закрывающей сквозной шип.

Таблица 3

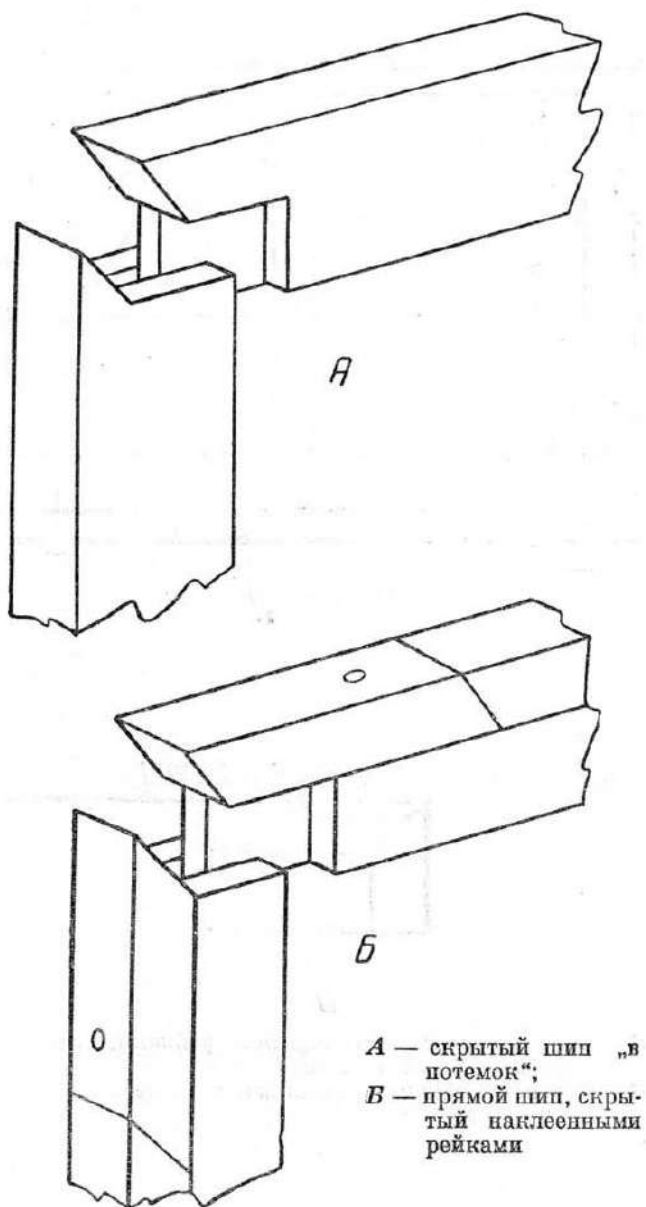


Иллюстрация из книги «Техника живописи. Практические советы» (Академия художеств СССР).



Лицевая сторона подрамника.

Иногда сквозной шип закрывают планкой (выступающей с лицевой стороны бортиком), которая выполняет одновременно роль скоса. Скос делается с лицевой стороны подрамника для того, чтобы холст провисая, не прислонялся к подрамнику и не деформировался.

Иногда этот выступающий край делают закругленным, а иногда – острым. Некоторые специалисты считают, что острый край лучше держит натяжку холста, а с закругленного края холст «сползает». На фото скос лицевой части подрамника осуществляется с помощью накладочной рейки с закругленным краем.).

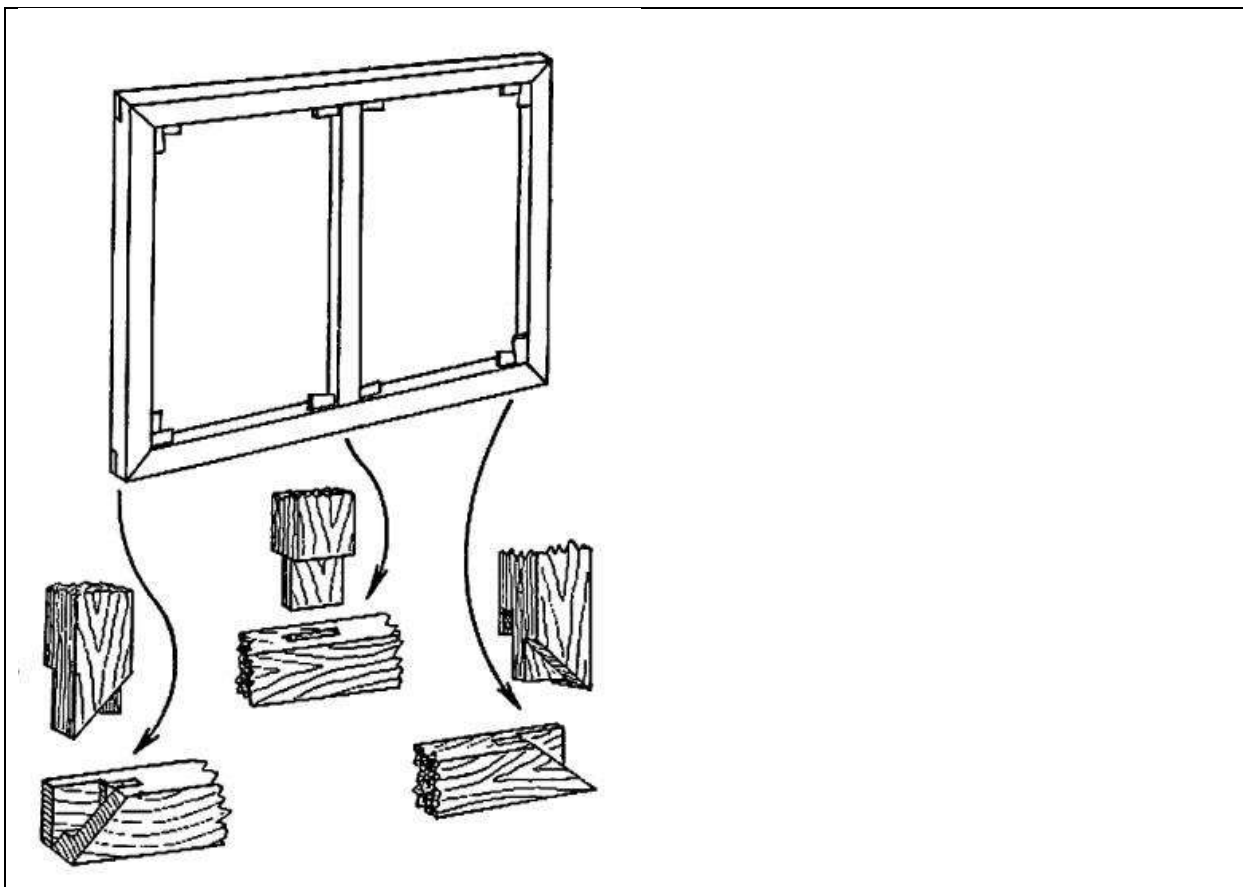


Образцы раздвижных и нераздвижных (глухих) подрамников.

Раздвижные подрамники имеют отверстия для клинков, с помощью которых подрамник при необходимости может раздвигаться. (Образец слева).

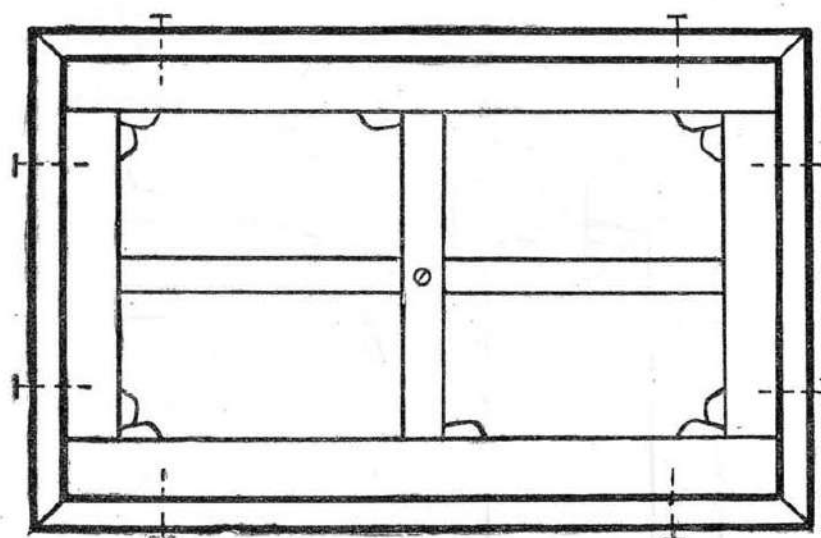
Нераздвижные, «глухие» подрамники таких отверстий не имеют и раздвигаться не могут так как соединены при помощи клея или металлических скоб.

Для живописи на холсте лучше использовать раздвижной подрамник, так как холст может провисать, и с помощью раздвижного подрамника его можно снова натянуть, просто подбив клинки.



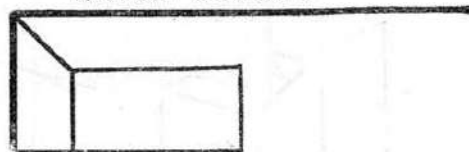
Соединения раздвижного подрамника. **Потайной шип**, (соединение «на ус» одностороннее).
Иллюстрации из книги А. В. Виннера «Как работать над пейзажем масляными красками».

Таблица 4



А

ЛИНИЯ ХОЛСТА



Б

- А — подрамник с наклеенными рейками, заменяющими скосы краевых планок;
 Б — сечение планки подрамника с наклеенной рейкой

Иллюстрация из книги «Техника живописи. Практические советы» (Академия художеств СССР).



Открытый, сквозной шип раздвижного подрамника (двустороннее соединение «на ус»).

Лучше выбирать подрамники с закрытым, потайным шипом - долбленным или накладным. Так как при натяжении холста на подрамник с открытой конструкцией шипа, гвозди могут попадать в отверстия конструкции, потому что гвозди обычно забивают именно в боковую часть подрамника. (Фото из Интернета).

Это долбленный, тайный шип, потайной шип. А вот это шип, так сказать, накладочный, закрывающий сквозной, прямой шип. У него все закрыто, чтобы на краях не выступали какие-либо пропечатки конструкции при расклинивании.

Подрамник, это подвижная структура. Сейчас почти все перешли на косой шип, то есть рамный шип, вот так, как вяжется рама. Рамы на прямой шип никогда не собираются. Почему? Потому что, когда гонят рейку, чтобы можно было на любой размер ее обрезать, у нее профиль везде одинаковый. А скос осуществляется, вот, видите, специальные щечки делаются. У подрамников существует скос. Вы это все знаете прекрасно и так далее...

Ну, из какого дерева должен быть подрамник?

Студент:

- Сосна.

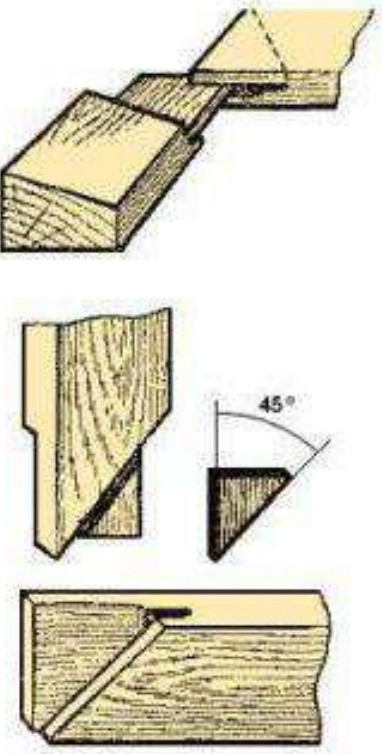
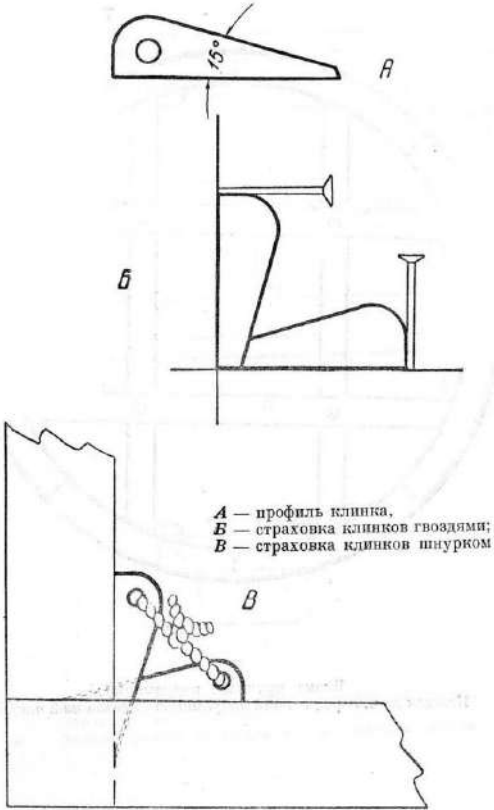
М. М. Девятов:

- Из хорошего дерева должен быть подрамник, из сухого, хорошего дерева. Иначе он такой формы будет, поведет его, да? Вот, сейчас подрамники делают достаточно хорошо, но дорого в хороших фирмах, да? Дешевле, так сказать, в плохих и хуже значительно.

Подрамник так рассчитан, чтобы холст не прикасался к поверхности подрамника, да? Это делается любыми способами: либо за счет скоса, либо за счет бортика. Понятно, да?

Второе – подрамник должен быть раздвижной, это обязательно. Для этого делают специальные клинки, вот здесь нарисовано, да? У нас иногда клинок загоняют так, под 45 градусов из фанеры, да? Вот такой клинок иногда берут, ну, и он, конечно, ничего не держит и это очень, так сказать, слабый вариант. У Владимира Емельяновича есть фотографии очень многих вариантов клинков, конструкции клинков, которые не такого простого варианта, элементарного, да? И надежные вполне. (Ред. – Клинки делают из твердой древесины. Мягкой древесиной считаются хвойные породы деревьев, а твердой – лиственные).

Клинки должны иметь порядка 15-ти градусов угол атаки, да? Даже срезается угол клинка иногда. Вот, здесь, вот, видите, чтобы он насквозь не проходил.

	 <p> <i>А</i> — профиль клинка, <i>Б</i> — страховка клинков гвоздями; <i>В</i> — страховка клинков шнурком </p>
<p>Раздвижной подрамник с клинками. (Рисунок из Интернета). Угол клинка слишком большой. Правильным считается угол 15 градусов, он дает более плавное раздвижение.</p>	<p><i>А</i> — кончик клинка срезан, затуплен. Иллюстрация из книги «Техника живописи. Практические советы» Академия художеств СССР.</p>





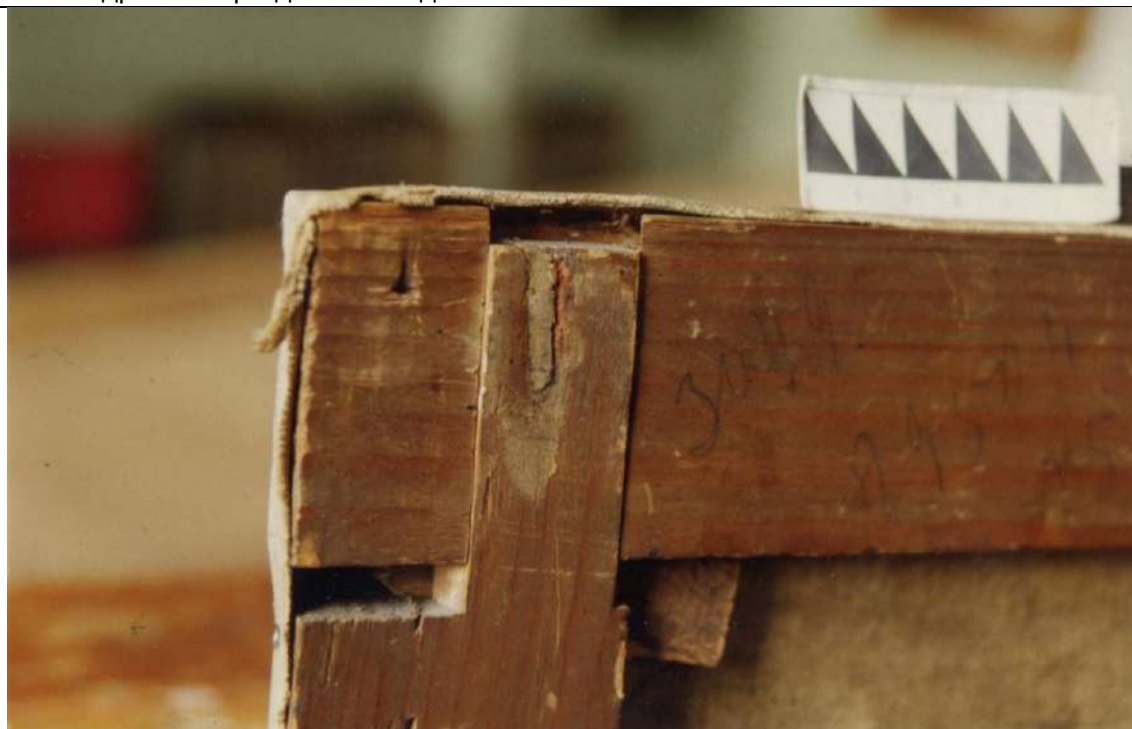
Скрытый шип. Подрамник типичный для 19-го века. На таких подрамниках написаны портреты Галереи 1812-го года в Эрмитаже. Такая конструкция считается самой лучшей.



Один клинок вставляется в другой.



Угол подрамника раздвигается одним клинком.



Угол подрамника раздвигается одним клинком.

Фотографии из архива В. Е. Макухина. Разные виды узлов старинных раздвижных подрамников.

Что еще о подрамнике надо знать? Скучно?

(смех)

Вот, ну, подрамник может быть и с крестовиной, да? В зависимости от размеров.

Ну, из истории подрамников: например, Васнецов делал подрамники, которые были склеены из трех слоев древесины специальной с тем, чтобы, так сказать, его не повело. Корин, например, как делал подрамник: он хотел написать Уходящую Русь, да? Я был у него в мастерской, видел этот холст, он там поперек мастерской наискось стоял. Так он и углем не коснулся. Он сделал прекрасную, так сказать, сюиту подготовительного материала, которая сама по себе представляет

целую галерею. А подрамник у него был сделан глухой совсем, клеёный, а поверх подрамника шла дополнительная конструкция на болтах, которую можно было расширить или убавить.

Для чего клинки существуют? Чтобы они были использованы тогда, когда по тем или иным причинам холст ваш провис. Но если вы его только что принесли с улицы, и он провис, да? то его не надо растягивать – он подсохнет и натянется снова. Но, а когда холст сильно так провис, с большими усилиями художник работал, да? со страстью, переходящей в экстаз, то иногда холст проминался и деформировался и естественно, его нужно было расклинивать.

Но, прежде чем натягивать холст, из подрамника вынимали клинки. Вот, тут даже нарисовано, видите дырочки, да? Клинки иногда привязывают, потому что их вынимали до натяжки и подрамник сажали наглухо. Перед натяжкой холста подрамник сажали на ноль, чтобы у него был запас раздвинуться, его бесконечно расширять нельзя, да? Вот, поэтому вынимали клинышки и подрамник осаживали на ноль. А когда была необходимость, то тогда уже вводили клинки и расклинивали в меру необходимости. Это понятно, да?



Холст П. Корина к картине «Русь уходящая». (Фото из Интернета).





Подрамник с привязанными клинками. (Картина после реставрации. Реставратор В. Е. Макухин).

Что еще вам нужно знать о подрамнике? Ну, тут есть два варианта. Реставрационный, это когда подрамник делается с очень небольшим заглублением поперечины. А вот этот - для живописи, здесь, видите, поперечина посажена таким образом, что она не в плоскости, в боковой плоскости, да? а с занижением, да? опять же, оставив для лица и до грунта пространство, чтобы холст мог быть более подвижным, потому что у реставраторов такой просадки нет. *(Ред. – Вероятно имеется ввиду, что художник во время работы давит на холст и поэтому поперечины и крестовины делаются более углубленными).*



Тыльная сторона живописного подрамника с выступающей поперечиной (вверху), и лицевая сторона с соответственно утопленной поперечиной (внизу).

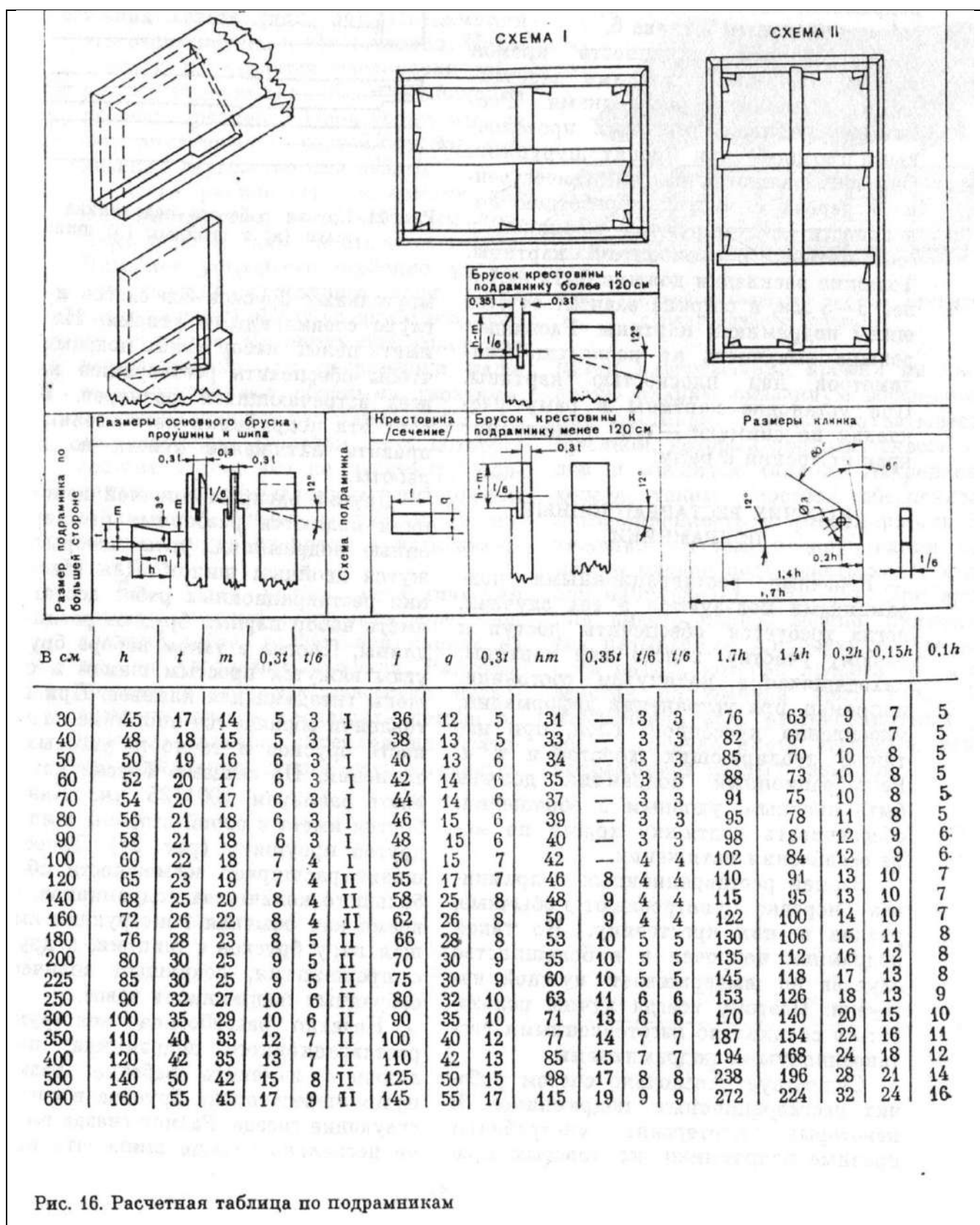


Рис. 16. Расчетная таблица по подрамникам

f — ширина бруска,
 q — толщина бруска,
 $0,3t$ — толщина шипа,
 h — длина шипа,
 $0,35t$ — ширина проушины крестови-
 ны для подрамника, изготов-
 ленного по схеме II,
 $t/6$ — ширина гнезда для клина.

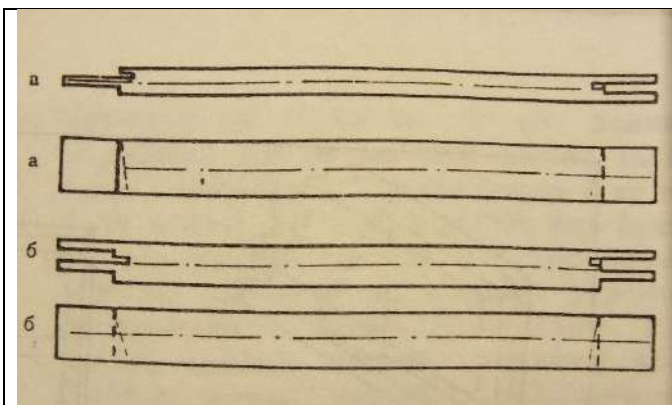
Размеры клина отыскиваются в следующих графах:

$t/6$ — толщина клина,
 $1,7h$ — расчетная длина клина,
 $1,4h$ — фактическая длина клина
 $0,2h$ и $0,15h$ — определяют положение отвер-
 стия в клине,
 $0,1h$ — размер верхнего скоса клина.
 Угол клина для всех подрамников равен 12° .

Расчетная таблица по подрамникам из книги А. А. Зайцева «Реставрация произведений станковой масляной живописи». Конструкция подрамника рассчитывается исходя из его размеров.



Мастерская реставрации станковой масляной живописи Академии художеств им. Репина. Картина растянута на рабочем раздвижном реставрационном подрамнике с помощью бумаги крафт. Подрамник без скосов. Реставрационные рабочие подрамники делаются без скосов, потому что бумага крафт, (на которой растягивается живопись, выполненная на холсте), часто приклеивается не к боковой, а к тыльной стороне подрамника. Скос здесь просто не нужен. Подрамники же для картин обязательно должны иметь скос, так как провисая, холст деформируется, прикасаясь к внутренней части подрамника. (Фото из Интернета.)



Брусья раздвижного рабочего, реставрационного подрамника, с простым (а) и двойным шипом (б). Реставрационные подрамники делаются без перекладин и крестовин и без скосов. (Рисунок из книги А. А. Зайцева «Реставрация произведений станковой живописи»).

Натяжка холста.

Ну, что еще нужно, так сказать, усвоить. Подрамник надо обязательно проверять. Самая простая проверка, это, конечно, проверка жестким измерением на диагональ. И не резинкой,
(смех в аудитории)

а линейкой или реечкой.

Вот, после этого очень рекомендую всем набить хотя бы два грубых треугольника, чтоб зафиксировать правильность расположения подрамника. Потому что холст нужно натягивать как следует, и щипцы всякие для этого есть. Я сталкивался со многими случаями, когда опытные художники никак не могли вставить картину в раму. Рама-то правильно сделана, да? А холст... И начинают долбать там, в раме углубления туда, сюда и так далее. Вот, а на самом деле виноват сам художник. Очень легко сдвинуть параллельность или, так сказать, прямоугольность подрамника при натяжении, потому что оно требует обычно значительных усилий.

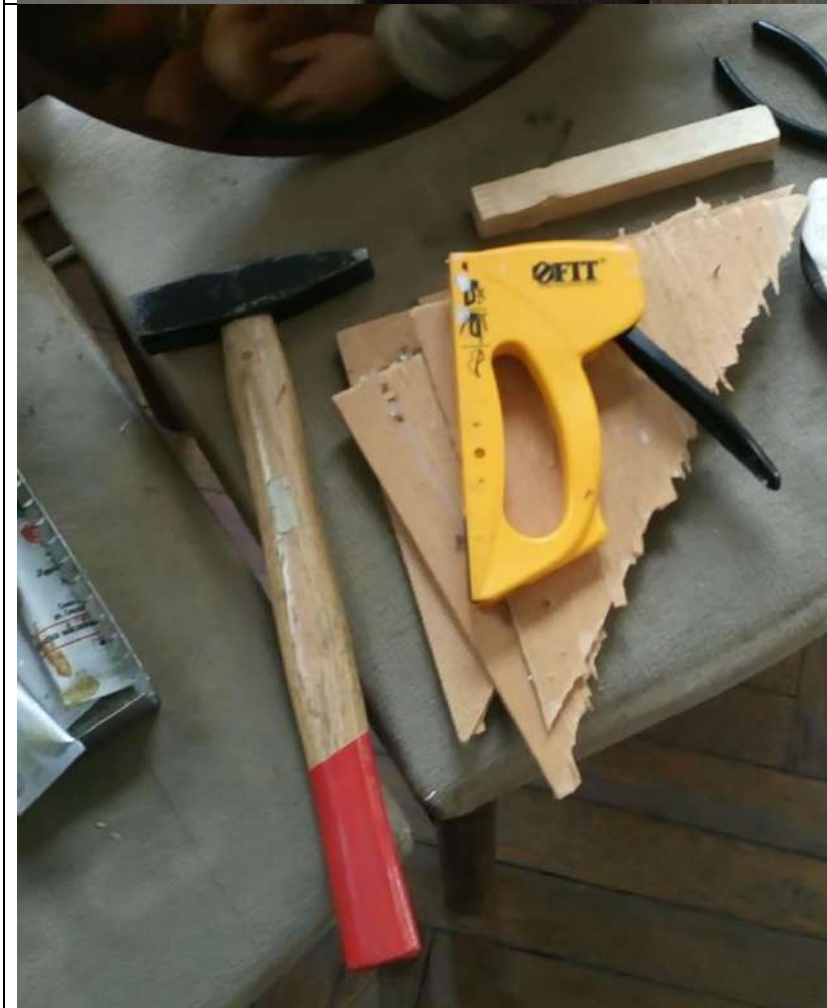
Что еще? Как натягивать холст?

Студент:

- Да.

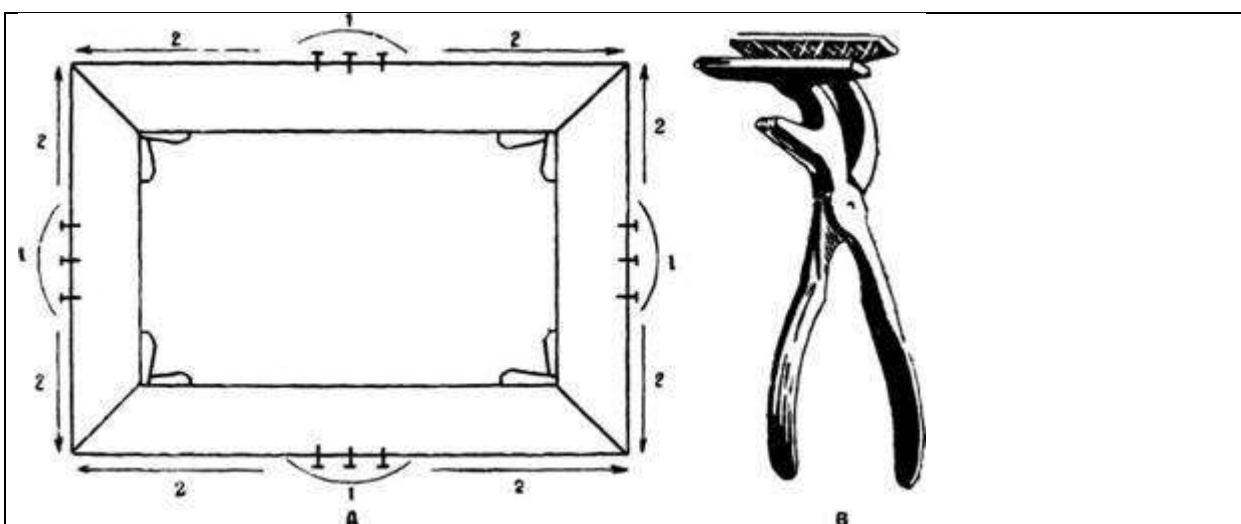
М. М. Девятов:

- Хорошо. Надо хорошо и аккуратно натягивать холст. Надо стараться, чтобы у вас нити были параллельны краю, да? Вырезается холст с запасом примерно на 10 см. Кладется подрамник. Потом вы не очень, так сказать, окончательно фиксируете середины, как минимум на три гвоздя с каждой стороны.





Фанерные или картонные уголки, которые временно набиваются на раздвижной подрамник перед натяжкой холста, чтобы не сбились прямые углы подрамника во время натяжки.



А – вариант натяжки холста, В – клещи для натягивания. (Рисунок из книги Б. Сланского «Техника живописи. Реставрация живописи»).

Вот, теперь «штеплер» называется, да?

Студенты:

- Степлер.

М. М. Девятов:

- Вообще, сейчас техника дошла, скоро даже сварочным аппаратом, чуть не пулеметом можно будет, да?

(все смеются)

Вот, но для этого вообще существуют гвозди текс. Вы знаете, что такое гвозди текс, да?

Студент:

- Это сапожные гвозди.

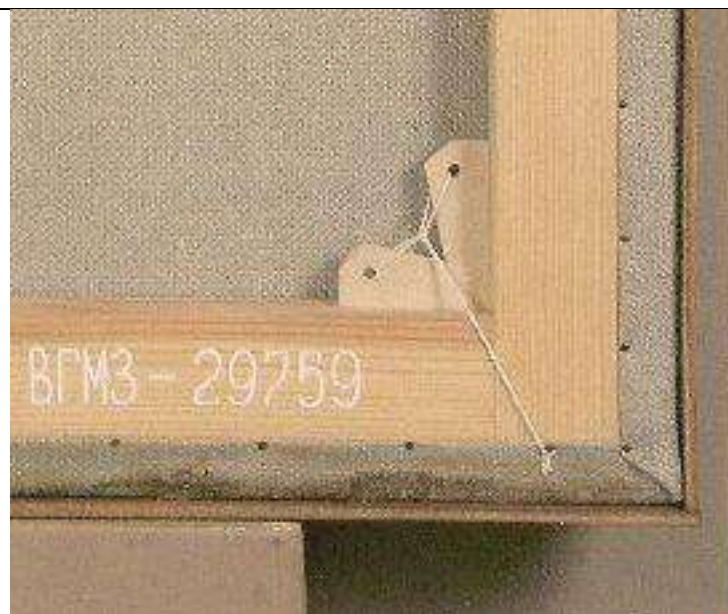
М. М. Девятов:

- Ну, понимаете, сапожные - это самый грубый вариант. На самом деле существуют «блошки» и «текс» вот такие, которые используют, когда делают мебель, диваны натягивают и так далее. У них шляпки нормальные и они не гнутся. А сапожные имеют часто такую грубую форму, почти как клинышек, да?



Гвозди текс. Фото из Интернета. В настоящее время художники и реставраторы в основном пользуются степлером, он меньше повреждает холст.

Так, ну о натяжении. После середин фиксируются углы. В меру возможности, да? Со всех сторон. И когда зафиксированы углы, то подтягиваются середины и начинается натяжка одной из сторон и теперь поехали - противоположную и так далее. Причем вы гоните, соблюдая параллельность нити. Вам сильно натягивать сразу нельзя, здесь не закреплено еще. И вот так натягиваете, но постарайтесь соблюсти параллельность нитей с краем холста. И так все обходите, да? А потом углы еще заделываете как следует. У нас тут были образцы вариантов, можете посмотреть. Конечно, можно было сделать хорошие, но лаборанту проще сделать так.



Вариант заделки углов. (Фото из Интернета, группа «Реставрация» В контакте).

Вот, ну, гвозди вбивают либо сюда, либо сюда. В грубом варианте здесь, но это не всегда удобно, можно сюда. Здесь, видите, дополнительная подтяжка уже «блошками», уже маленькими гвоздями. Вот такая доработочка, да?



Холсты, имеющиеся в продаже, часто закреплены на тыльной стороне подрамника. Некоторые художники считают, что натяжка с таким способом равномернее, то есть дает меньшую волнистость у края. Однако удобнее натягивать, вбивая гвозди или скрепки в боковую часть подрамника. (Фото сделано в магазине художественных материалов).



Художники и реставраторы при натяжке холста обычно закрепляют его на боковой стороне подрамника, а на тыльной стороне подворачивают и закрепляют кромку. (Картина после реставрации. Реставратор В. Е. Макухин).

Ну, что еще? Полного, так сказать, идеального, крайнего растяжения не нужно делать. Нужно делать это в меру, но в основном стараться натянуть попрочнее, поплотнее.

Студент:

- А можно еще спросить, в брезент можно использовать?

М. М. Девятов:

- Но это трудно сказать. Я не знаю из чего брезент состоит, из льна? Скорее всего из льна.

Студент:

- Ну, палатки раньше делали, знаете, советские.

Другой студент:

- Он не имеет такой эластичности, он не очень эластичный.

М. М. Девятов:

- Как раз он и должен быть не эластичным. Холст должен быть не эластичным, он должен очень мало растягиваться. Это самое первое требование к холсту – он не должен растягиваться. Крайнее – это вот капрон, да? Который можно натянуть на целый стол один чулок.

(все смеются)

Студент:

- А можно перетянуть холст?

М. М. Девятов:

- Конечно можно и перетягивают по многу раз.

Студент:

- Нет, нет, перетянуть так, чтобы сильно очень натянуть?

М. М. Девятков:

- Ну, порвать можно.

(смех)

Сейчас есть так называемые специальные щипцы. Вот, эти самые капиталисты делают такие щипцы, вы знаете, да? Они, так сказать, имеют динамометр: вот, вы захватили, допустим, сантиметров десять, пятнадцать, да? Через край кольцо отпустили, зажали, да? Посмотрели натяжение, какое нужно. Нажали кнопку, и так: ды – ды - ды –ды. В этих же щипцах штеплер есть, да? Он тут же холст и пришил. Вот, есть и такие удобные вещи. Ну, это как запорожец и мерседес, допустим, отличаются, да? Так и все отличается хорошее от плохого.

Так, еще какие вопросы про холст?

Студент:

- А если холст грунтованный и его надо перетянуть, или на нем уже есть живопись или просто грунтованный, то сзади смачиваем?

М. М. Девятков:

- Если нужно грунтованный холст натянуть, то вы должны при этом кое-что знать о грунтах. Вообще – мочить это, так сказать, самый бездарный способ. Самый бездарный способ – мочить, особенно сзади. Вот, а с лица, наши, так сказать, традиционные грунты подольского комбината, которые на клее с маслом сделаны, с олифой, да? Они позволяют вам так растягивать, что будь здоров, да? А потом посмотрите – у вас на краях трещинки будут обязательно, микротрещины. Поэтому холст полагается натягивать всухую. Правильно – натягивать щипцами всухую с тем, чтобы не повредить грунт. А представляете, реставрация идет, да? Да еще дублированный холст, там очень непросто это сделать, но, во всяком случае, тоже делают.

Студент:

- А если живопись с подрамника сняли и ее снова надо натянуть?

М. М. Девятков:

- Ну, вот и пожалуйста – щипцами и все в порядке.

Студент:

- И когда живопись уже написана?

М. М. Девятков:

- И когда написана живопись - сколько угодно. Иногда привозят живопись из музеев на рулонах, потому что они большого размера, и в музеях их перетягивают снова. И снимают, и перетягивают. А сколько лежит в запасниках наших дипломов и не только у нас, которые хранятся в рулонах, в подвальных помещениях. Но что с ними происходит, я не буду пугать сейчас. Вот, но натянуть можно любой холст аккуратно, даже с живописью, даже сдублированный, даже грунтованный или не грунтованный. Мочить ни чистый холст, ни грунтованный холст не рекомендуется.

Студент:

- А вот говорят, что это может усадку устранить чуть-чуть после натяжения. Не надо?

М. М. Девятков:

- Нет, лучше уж вы его расклиньте, если у вас там усадка, да? Может вы его плохо натянули просто. Вот, а так, если вы холст принесли с улицы, с дождя и он провис, да? А в мастерской поставили около батареи, и он натянулся без всяких клинышков.

Студент:

- А если вот, например, после проклейки он высох и волнами пошел, то как в этой ситуации?

Другой студент:

- Проклейка сильная.

М. М. Девятков:

- Значит, вы переклеили холст – раз. Во-вторых, может быть, вторая проклейка выправит это. Или можно в таком случае при первой проклейке подтянуть холст немного, если он пошел волнами. Это либо плохой холст, либо плохая проклейка. Вообще, этого не должно быть. Любой клей дает натяжку. Любой, ну, кроме протеинового, может быть.

Так, еще вопросы? Слушаю внимательно.

Девушка:

- А как натягивают большие холсты, огромные? Это же и физически тяжело одному человеку.

М. М. Девятов:

- Бригадой. Представляете, недавно в Русском музее делали реставрацию, сначала дублировали «Гибель Помпеи» Брюллова, да? «Последний день Помпеи», а потом «Медного змия» Бруни, да? Представляете, какой это размер? Представляете, как его нужно было сдублировать, как надо было положить, как его нужно было растянуть, как подготовить холст, да? Ну, это целая эпопея. Но это все не все так сложно. Обычно работает бригада, несколько человек, составляется план работы. Потом иногда (когда большой холст) используют такой кат мебельеровочный, чтобы клей не успел высохнуть, который так подкатывают и так далее. То есть, это все очень сложная проблема, но это касается реставраторов, они делают это все своими руками и потом вам объяснят при личной беседе.



Реставратор Александр Минин удаляет последние укрепительные заклейки после дублирования картины "Последний день Помпеи" Карла Брюллова на новый холст. 1995 год. (Фото из Интернета).

Так, еще какие вопросы? Включая эмоциональные?

Девушка:

- Какие лучше краски в смесях?

М. М. Девятов:

- Замечательный вопрос. Дойдем и до красок, да? Лучше смешивать две краски, три – максимум.

И то, смотря какие.

Девушка:

- Да, вот, какие?

(смех в аудитории)

М. М. Девятов:

- Ну, сейчас не будем забегать вперед.

Лекция 4.

Методы защиты холста. Мягкие основы и редко применяемые основы. Основные свойства грунтов.

Так, в последний раз мы с вами говорили, по-моему, о досках, да? О паркетировании говорили, о шпонках говорили, да? о, так сказать, вопросах веры, о современных основах для живописи и более старых, и дошли до холста. И вот, самое удивительное и самое противоречивое это то, что, так сказать, фундамент, казалось бы, должен быть самым прочным. Иногда ничего не остается от строения кроме фундамента. Фундамент - это несущая часть, главная, основная часть. Вот, парадокс заключается в том, что холст как основа и как фундамент является самым слабым звеном в картине. И как правило, до нас (ну, от 17-го, я уж не говорю), даже от 18-го века, мало дошло картин, которые бы не были дублированы. То есть, холст подводился еще раз, в силу его старения, его ранимости, уязвимости и так далее. Что делалось для того, чтобы защитить холст? Холст это подвижная, мягкая основа, (есть жесткая основа, есть мягкая основа).

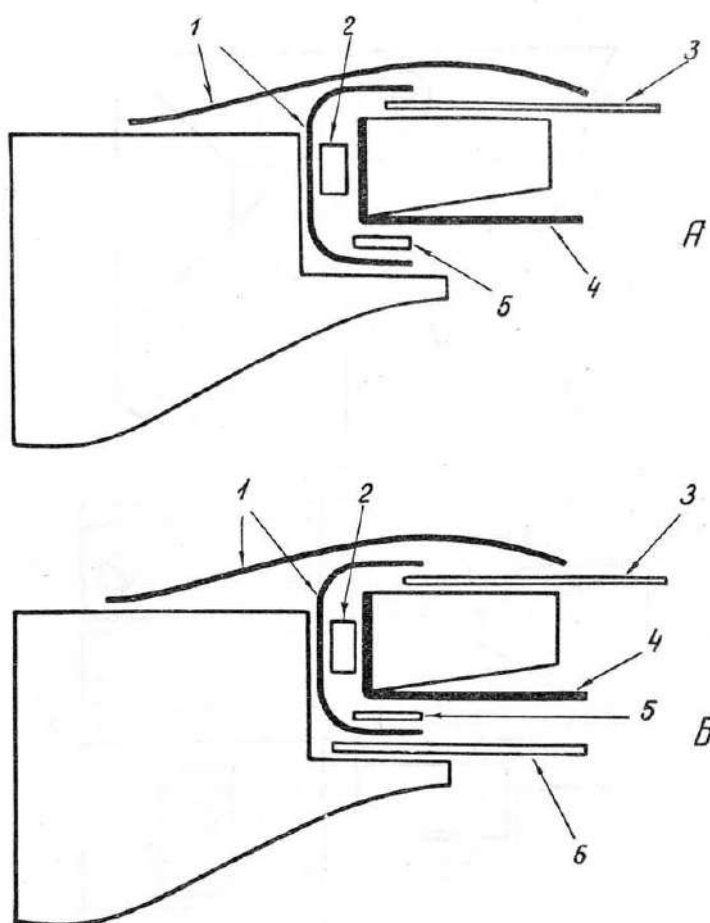
Вот, было много способов. Старые способы были описаны, они очень несовершенны: когда закрашивали холст и с другой стороны. Ну, и из-за масла холст как бы ветшает со временем, окисляется и разрушается. Это оказалось не действенным.

Другие способы (которые были достаточно эффективные) - это пропитка воском. Пропитка воском с обратной стороны, воском, растворенном в скипидаре. Воск - это одно из самых стабильных и устойчивых органических веществ, которые не пропускают воду, не подвержены, так сказать, микроорганизмам. Это достаточно эффективная защита, и Корин Павел Дмитриевич описывает, что, когда привезли Дрезденскую галерею, которая хранилась во время войны чуть ли не в колодце, вообще, в ужасных условиях, и подверглась очень такой большой реставрации. И, как описывает Корин, кто-то лет за пятьдесят до этого покрыл все холсты с обратной стороны воском, и это их в большой степени защитило.

Следующий вариант защиты эффективный - это конвертирование. Это термин новый. Есть конвертирование двустороннее, одностороннее и рабочее. Вот, я вам скажу, что такое конвертирование полное. Это когда с лица, на расстоянии там, двух сантиметров или сантиметра, как минимум, помещается стекло. Делается как бы конверт, да? А с обратной стороны – или картон или крафт и это заклеивается в пакет. Таким образом не допускается быстрый переход влаги и микроорганизмов из воздуха на картину. В большинстве западных вариантов это жесткая основа, сзади помещается типа картона с небольшим вентиляционным отверстием. У нас, как правило, это крафт. Крафт, это вы знаете, что такое, да? Вот, но здесь есть один недостаток и весьма существенный: когда подходишь к этой картине под стеклом, что вы видите в первую очередь? Вы там видите, как галстук поправить, да? Посмотреть на себя и на половину на картину, да? Рассмотреть там что-то достаточно трудно. Но из этого положения тоже были выходы, я вам потом расскажу.

Вот, а одностороннее конвертирование, это когда тыльная сторона конвертируется, а лицевая сторона остается открытой, потому что самая уязвимая сторона, это именно холст. Ну, Рембрандта, когда реставрировали, там было два дублировочных холста до того. Их сняли и поместили третий дублировочный холст. Во всяком случае, это достаточно эффективная сторона и в больших музеях, это конвертирование используется достаточно широко. Вот, передайте мне тот маленький холстик, да, этот, спасибо.

Таблица 9



- А — конвертирование картины без стекла;
 Б — конвертирование с застеклением;
 1 — полоски дерматина, 2 — упор-амортизатор,
 3 — картон, 4 — холст, 5 — прокладка, 6 — стекло

Музейное (полное) конвертирование. Иллюстрация из книги «Техника живописи. Практические советы» Академия художеств СССР.

Если выполняется конвертирование без стекла, то между холстом и подрамником должен находиться картон, так как если картон будет находиться позади подрамника (как показано на верхнем рисунке), то картина не будет защищена от ударов и вмятин с лицевой стороны.



Наглядное пособие Лаборатории техники и технологии живописи.



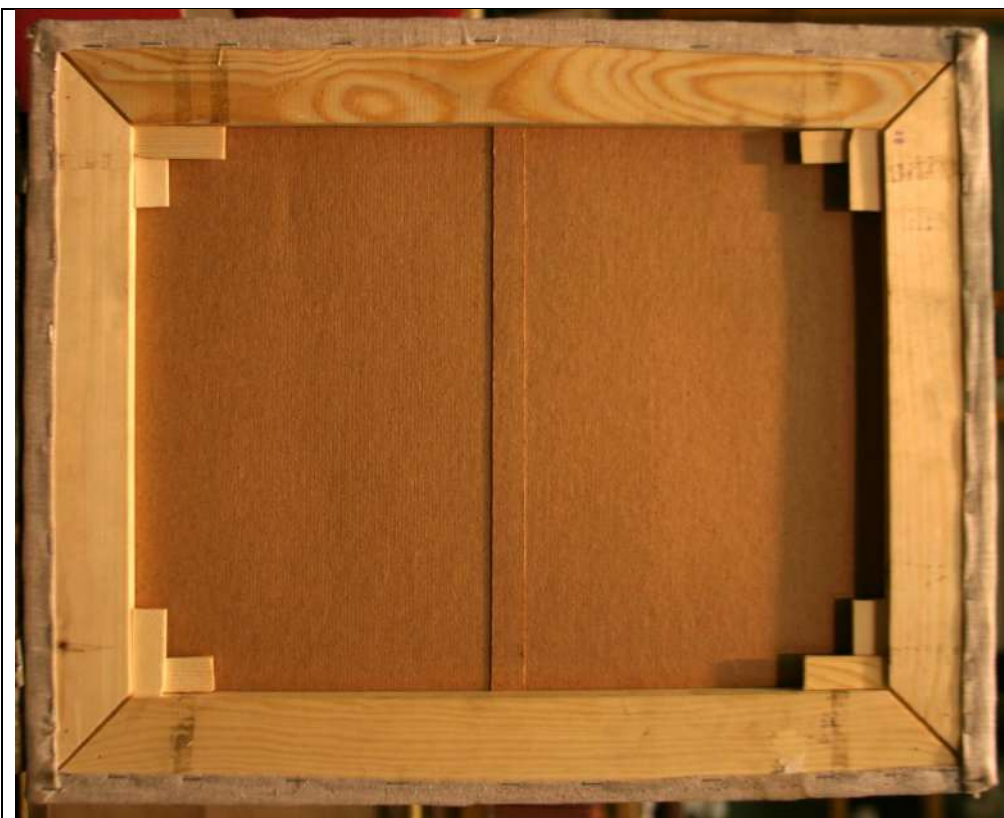
Одностороннее конвертирование, когда картон прибит (с помощью реек) к задней части подрамника.

Это пример малоэффективного одностороннего конвертирования, потому что в этом случае между картоном и холстом есть расстояние и холст при этом остается уязвимым для продавливания с лицевой стороны, (так как картон к нему не прислоняется).



Пример малоэффективного конвертирования, когда картон просто прибит к тыльной стороне подрамника.





Пример эффективного одностороннего (рабочего) конвертирования.
 Две картонки вставляются между подрамником и холстом. Они защищают холст от продавливания и с тыльной и с лицевой стороны. Картонки соединяются «в стык» и место соединения сверху заклеивается полоской картона.



Рабочее конвертирование при наличии перекладины, состоящее из трех полос картона.

Есть и еще один способ, который я, так сказать, частично покажу вам. Это, так сказать, рабочее конвертирование, которое я рекомендую всем и сразу, и особенно, когда копируют вещи и носят их туда - сюда. Так как холст продавливается, провисает, и, так сказать, воздействуют на него всякие механические повреждения и прочее, то надо завести таких вот две картоночки в стык и заклеить, да? И тогда на 90% и с этой, и с этой стороны холст будет защищен лучше, чем тыльное конвертирование, когда оставляют свободное вот такое пространство, да? И многие вещи у нас, очень даже симпатичные, пострадали только от того, что студенты вовремя не сделали это рабочее конвертирование. Его очень просто сделать, просто картон не должен доходить до краев, потому что подрамник тоже выполняет свою роль защиты. И клейка не в нахлест, а в стык. Это хорошее и разумное конвертирование, которое можно сделать перед началом работы. И оно достаточно, на 90% защищает, даже лучше, чем конвертирование тыльной стороны по музейному типу.

Но были и такие способы, которые наиболее эффективны. Это в Венгрии я видел, когда делается такой как бы шкаф для экспозиции, со стеклом, не вертикально, а наклонно поставленный. Свет внутренний и стекло в нем не отражает. И в этом, как бы назвать его, - застекленном шкафу помещаются вещи. И, так сказать, в лучшем случае лбом уткнешься в стекло, но не прикосновения, ни касания не может быть. И, кроме того, там поддерживается микроклимат, температура и влажность, соответствующая условиям хранения.

Ну, и были еще такие, так называемые, не бликующие стекла, то есть, не блестящие стекла. Но они и не прозрачные почти, да? Через них смотреть было невозможно. Я видел несколько таких вариантов, привозили из-за границы нам. В них очень плохо видно, и это очень неэффективное средство. Оно действительно не бликует, но и очень снижает прозрачность.

Так, что еще о холсте я не сказал вам. Ну, что его пропитывают антисептиком, это я говорил, о типах холста говорил, о подрамнике тоже говорил, да? О натяжении говорили, да?

Студенты:

- Да.

М. М. Девятов:

- Да, и о контроле, так сказать, его параллельности или прямоугольности мы тоже говорили. Ну, и еще я говорил о подрамнике Корина Пал Дмитрича, да? Где, там, один мертвый подрамник, другой, так сказать, сверху накладной подвижный. И были еще очень много всяких вариантов и течений, но все это уже относится к 20-му веку. Раньше таких тонкостей не было.

Ну, вот, о холсте и подрамнике, пожалуй, все, что я могу вам сказать. О натяжении холста мы говорили уже. Вот, способ, так сказать, проверки, хороший ли холст, да? Так, ногтем или пальцем сзади немного проведут, да? Это очень плохой способ испытания.

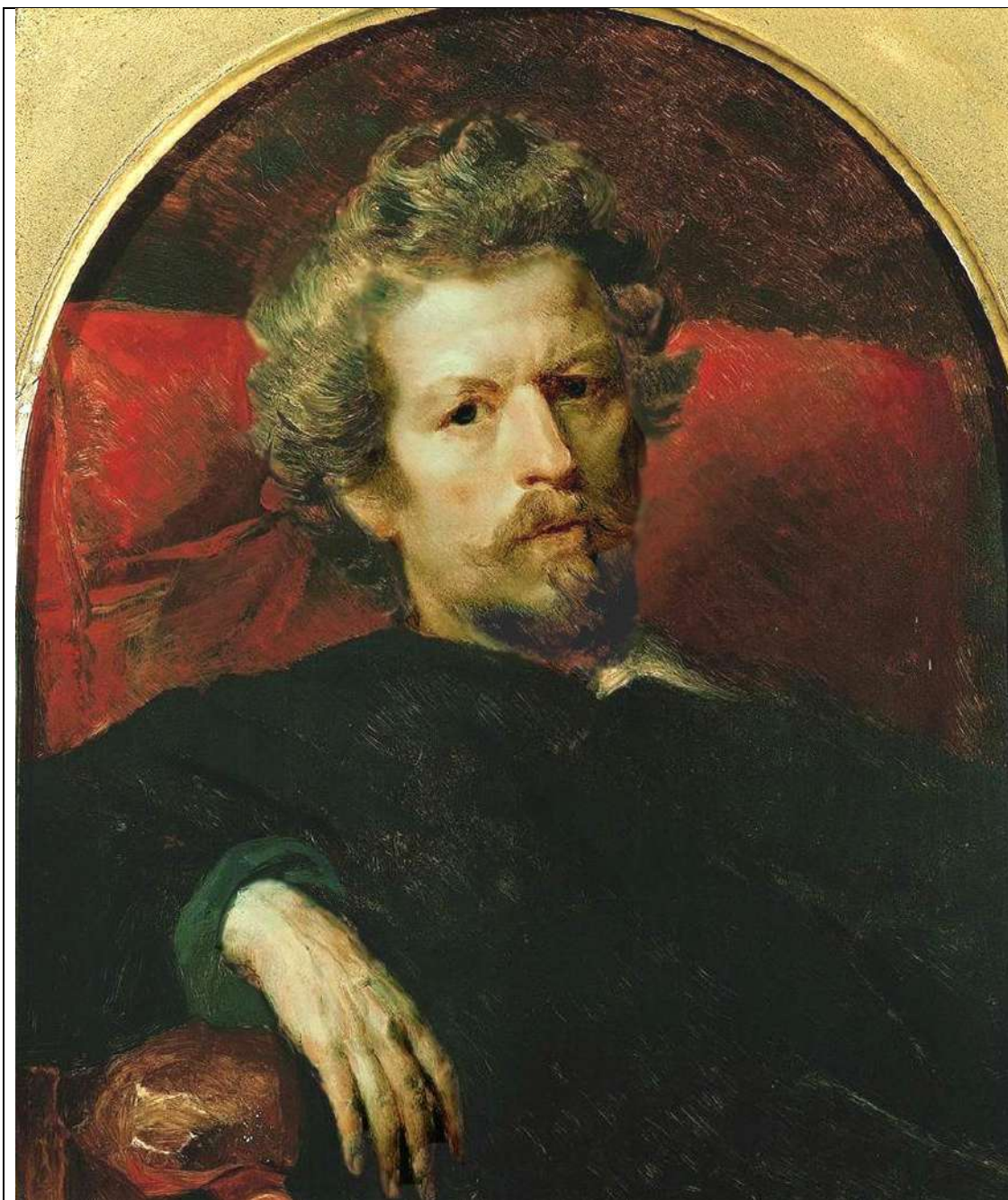
Так, тогда идем дальше.

Картон.

Картон – это полужесткая основа. Лучшим считался тряпичный картон, хуже считался древесный. Использовался картон очень широко и уже давно, но это я тоже частично говорил. Можно, например, сказать, что автопортрет Брюллова написан на картоне. Ромадин колоссальное количество написал на картоне, Сергей Герасимов, Павел Дмитрич Корин и Репин – часто использовали картон. Но картон во всех случаях вызывал коробление.

Выпускался и картон Художественного Фонда, очень невысокого качества – склеивались из двух, трех листов обычного волокнистого картона. Ну, и Корин говорит: «что я ни делал, какие защиты ни принимал – все равно он коробился». Вот, лучше в этом отношении, (ну, все это зависит, в большей части, от грунта), лучше в этом отношении – прессованный картон, о чем я тоже говорил, да? это оргалит, (даже где-то здесь был образец), который является, так сказать, искусственной заменой картона. Он, значит, легко грунтуется, имеет большой размер, имеет хорошую поверхность. Используется, как правило, в разумном отношении: гладкой стороной, а не той, которая имеет тиснение холста. (Там мертвое и грубое тиснение, иногда требует большого количества грунта, и появляется лишняя и очень ужасная фактура, да?)

Но, оргалит требует две вещи: если он небольшой, до метра, то достаточно его взять «в обноску», (вставить в рамку), потому что самое уязвимое у него, как я уже говорил, это края и углы. И второе - его хорошо нужно пропитывать олифой от воздействия влаги. Вот, здесь, у нас, не воздействует ничего и он вообще ведет себя очень прилично. Опять же, все зависит от грунта, но об этом я скажу.



К. П. Брюллов. Автопортрет. 1848 г. Картон, масло.

Ну, о картоне что еще можно сказать... Ну, фанера применялась, конечно. Грековым применялась фанера, но это очень, так сказать, неэффективный материал. Применялась авиационная фанера. Это так, довольно тяжелая, плотная фанера. Она использовалась для самолетостроения. Но она тоже коробится и тоже несовершенна, хотя достаточно прочная.

Но, если есть какие-то вопросы, вы сразу задавайте, спорьте, что «нет, не так, мое мнение другое». Нет такого?

Девушка:

- А с какой стороны оргалит грунтовать?

М. М. Девятов:

- Ну, я говорю: та, которая гладкая. Вот, смотрите – та, которая гладкая, а не та, которая с фактурой такой (она требует очень большого наполнения грунтом и очень жесткая).

Студент:

- А олифить надо с этой стороны?

М. М. Девятков:

- Олифить лучше с обеих сторон. Олифой или олифой с воском и так далее. Ну, как грунтовать его, я скажу об этом специально.

Так, с фанерой проехали, дальше – бумага.

Бумага.

В Академии художеств, в Императорской Академии художеств бумага очень широко использовалась. Использовалась она как основа для этюдов, эскизов, для, так сказать, эскизов композиций. Причем бумагу просто пропитывали олифой или маслом и по ней писали. Это быстро приводило к разрушению, бумага сгорала от воздействия олифы. Ну, и поэтому, так сказать, эффект был – специальное решение Совета Академии запретить широкое использование бумаги для этих целей. (Это сохранилось в документах).

С другой стороны, бумага - это очень удобный материал, он по прочности много выше чем картон. (Это имеются ввиду особенно ценные сорта бумаги). Вот, один пример такой могу показать - самой лучшей бумаги. Вот, можете даже потрогать. Бумага тяжелая, хлопчатобумажная. «Тяжелая», это значит плотная. Плотность и тяжесть определялась на квадратный сантиметр веса. Такая бумага очень широко использовалась, и Корин на ней писал прекрасные вещи, и многие использовали вот такую бумагу. Она достаточно проклееная, и она, будучи белой и имея хорошую фактуру, иногда даже использовалась без грунта. Обходились без грунта, использовали ее без грунта. Вот, писали прекрасные вещи и масло не пробивало бумагу. (Ну, потому что они писали не так уж пастозно и так далее...)

Кроме того, представляете, с собой, так сказать, вообще, взять на этюды холсты, ну сколько можно холстов взять, да? Ну, даже если один в один входит, да? Все равно - не много, и ограниченно, и тяжело. Бумаги можно взять огромное количество с собой для этюдов. Как бумагу грунтовать, готовить, я скажу. И потом уже очень многие художники сами дублировали бумагу. Или сами дублировали, или это делали уже в музее (если хорошие вещи были, да? достойные уважения). Вот, дублировали на жесткую основу или на холст. Кстати, у Левитана, по-моему, есть такая вещь «Березовая роща, освещенная солнцем». Она написана на бумаге, а в музее написано - холст. Они так заглянули, да? И увидели там холст, а она сдублирована была. Левитан очень много использовал бумагу. Корин использовал огромное количество, Коро огромное количество этюдов писал на бумаге. Александр Иванов писал на бумаге, часто даже с двух сторон, в силу отсутствия, наверное, запасов. Ну, Ромадин, Верещагин очень широко использовал бумагу. Это прекрасный материал и некоторые его используют в разных вариантах. Например, один художник такой, Саян Ковани, по-моему, он вообще, любой заказ делал так: в мастерской, (мы тогда в одном здании были) он в размер натягивал бумагу и писал эскиз, да? смело, весело, так сказать, решал, не заботясь ни о каких проблемах, как рабочий материал решал все композиционные, колористические вопросы. Вот, а потом натягивал холст и с этого эскиза, с этой бумаги (которую потом выкидывал) продолжал, выполнял вещь. То есть, он не так, не трусливо и осторожно, как вы делаете всегда, даже в постановках, когда начинаете как бы что-то делать, еще не зная, что будет. Вот. Этюд, как правило, не делает первичный, а если делаете, то очень небрежно и в нем ничего не решается. Ну, вот поэтому бумага использовалась очень широко, очень широко. Особенно в таких длительных походах, как у Верещагина и так далее. Вот, и сохранилось огромное количество вещей на бумаге, но большинство сдублировано.

Так, что о бумаге не ясно?

Редко используемые основы.

Ну, из основ мы теперь назовем, так сказать, редкие вещи.

Металл, да? Но я говорил, что использовалось от золота до железа. Использовался свинец, цинк, алюминий, медь, латунь, олово. Самым практичным, самым, так сказать, что ли сохранившимся долго и показавшем лучшие свойства, это была медь, медные листы. На Большой Ордынке есть

такая церковь, которая сейчас уже стала церковью, она была складом, реставрационной мастерской. Там весь верхний ярус расписан Нестеровым по медным листам и с прекрасной сохранностью. Это жесткая основа и при правильной обработке дает хорошие результаты.



М. Нестеров. Фрагмент росписи в храме Покрова Марфо-Мариинской обители на Большой Ордынке. Медь, масло. 1910-1911.



Иконы, выполненные на меди.

Так, ну, алюминий не так уж чтобы широко использовался. Ну, цинк еще. У нас где-то даже была такая доска с цинковой основой.

Ну, что о металлах сказать? Золото почти не сохранилось, хотя и использовалось. Отковыривали его, как ценный материал. Сейчас уже уносят даже мотоциклы (воруют на металл).

Использовалось для масляной живописи и стекло, но достаточно неэффективно, в основном для рекламных целей. Вы знаете, как через пару лет, на солнышке, краска начинает от стекла отслаиваться. Это неэффективно. Есть специальные краски для стекла, так называемые - витражные. Но это особая техника монументальной живописи и так далее.

Камень использовался с древних времен, и мрамор, и порфир. Он хорошо держит краску, но тяжело, тяжелый он. В основном на камне писалась энкаустика, главным образом. Или же имитация, дешевая имитация витража.

Есть примеры использования и линолеума. Но это отдельные, очень редкие случаи.

Так, по основам, по-моему, я все сказал, мне кажется.

Ну, тяжелую бумагу все посмотрели, да? Почти как картон!

Студент:

- Такую на планшет нельзя натянуть, да?

М. М. Девятов:

- А и не надо ее натягивать, можно просто набить на планшет. Но ее натянуть можно, конечно, как натягивают бумагу, но очень большой лист.

Ну, уже японцы (да и не только японцы уже) делают синтетическую бумагу. Какие, вообще, недостатки у бумаги, помимо ее, так сказать, физической непрочности? – Она желтеет. Но не все виды бумаги желтеют. Вот, литая бумага ручного отлива. Она имеет всегда вот такой край (неровный), да? и водяные знаки.

Студент:

- А эта бумага не пожелтеет?

М. М. Девятов:

- Эта не пожелтеет. Это из хорошего материала бумага.

Студентка:

- А сейчас в продаже похожая есть?

М. М. Девятов:

- Есть, конечно, сейчас все есть, были бы деньги. Это дорогая бумага.

Студент:

- А чем, как ее подготовить, проклеить просто, да?

М. М. Девятов:

- Ну, я скажу о грунтах. А вот такую, тяжелую бумагу даже не проклеивали. *(Ред. – Имеется ввиду «не грунтовали».* Картон и бумага от кожно-костных клеев коробятся).

Студент:

- Прямо писали уже по ней?

М. М. Девятов:

- Писали по ней, писали этюды и, так сказать, все было хорошо. И Подляский много вещей очень так сделал.

Грунты.

«Грунт – вынужденная доработка основы с тем, чтобы она соответствовала материалу и эстетическим задачам художника. Грунт отвечает следующим задачам:

1. сформировать фактуру,
2. обладать нужным цветом,
3. обладать впитывающей или не впитывающей структурой и при этом давать связь (адгезию) красочного слоя с основой». (Из конспекта В. Е. Макухина).

Грунты делятся на **клеевые - тянущие** (то есть впитывающие масло из краски) и на **масляные не тянущие**, (непроницаемые, которые образуют непроницаемую пленку и не могут впитывать масло из красок.

Теряя масло, краски становятся матовыми и густыми, а сохраняя масло – наоборот, блестящими и подвижными.

Впитывающие грунты хорошо соединяются с красками за счет проникновения в них масла из красок. Непроницаемые грунты соединяются с красками очень непрочны и через некоторое время краски с такого грунта начинают осыпаться. Непроницаемые масляные грунты требуют проведения специальной склеивающей обработки перед работой на них.



Масляный грунт и клеевой грунт. (Рисунок из конспекта В. Е. Макухина).

Масляный грунт образует непроницаемую пленку связующего, в которой находится пигмент (рисунок сверху).

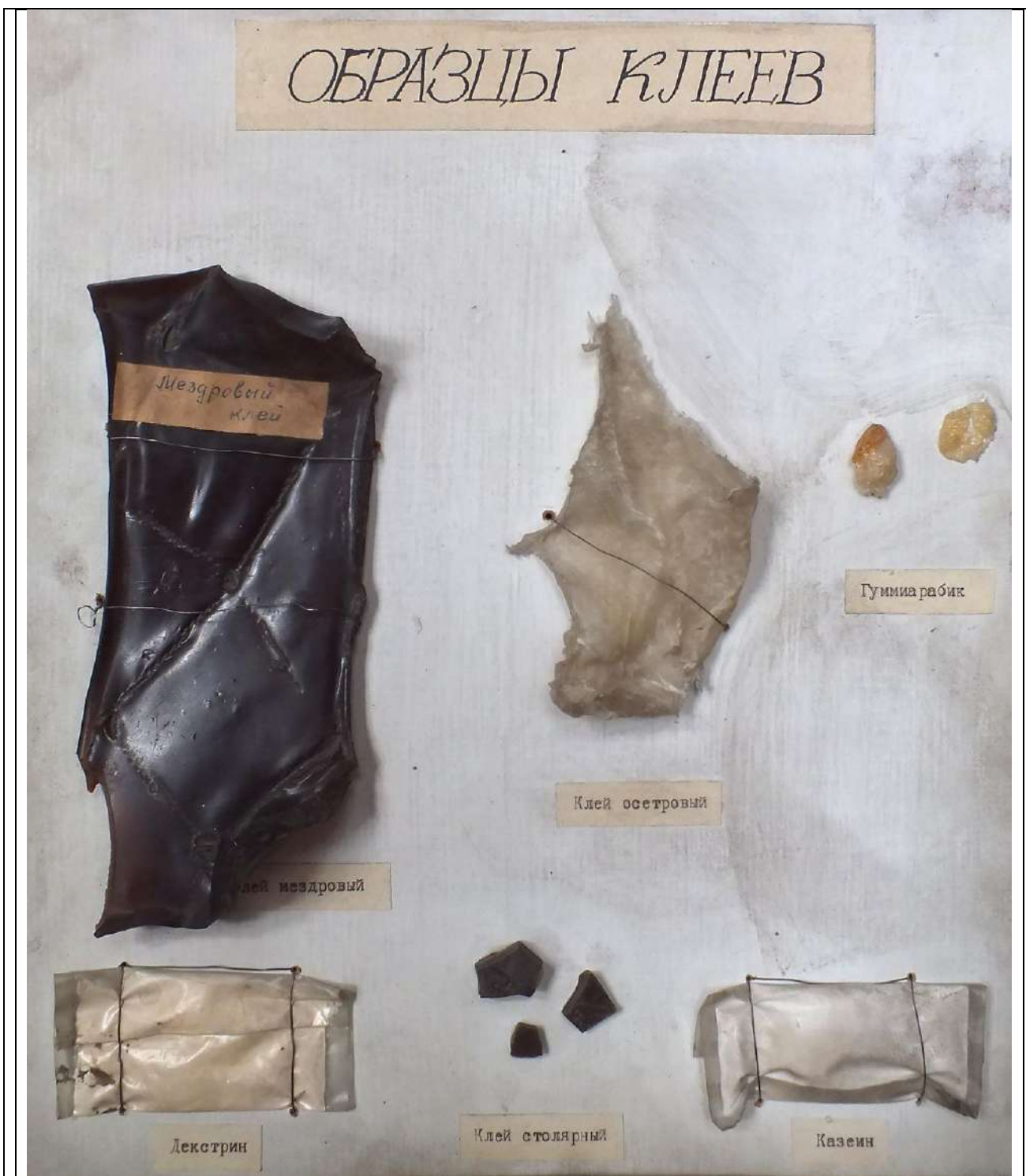
Клеевой грунт представляет собой пластинки клея и частицы пигмента-наполнителя между которыми находится воздух, то есть это пористая структура (нижний рисунок).

Избыток в краске масла при работе по масляному грунту (так как лишнему маслу некуда уйти) приводит к сморщиванию красочного слоя, краски дольше сохнут и больше желтеют.

На клеевом грунте краска сохнет с двух сторон, так как это проницаемый грунт. Часть масла из краски уходит в грунт, краска за счет этого твердеет, меньше желтеет, высыхание ускоряется вдвое. За счет потери масла краска сильно меняется в тоне, чего не происходит на масляном непроницаемом грунте.

Непроницаемый масляный грунт требует специальной склеивающей обработки перед работой на нем.

Клеевой грунт хорошо держит краску без всякой обработки (если в его составе присутствует мел в правильной пропорции). Мел впитывает масло и закрепляется с ним, это основное вещество в грунтах, отвечающее за соединение с красочным слоем (адгезию).



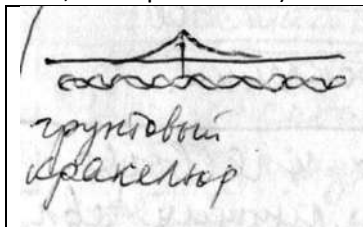
Образцы клеев. Наглядное пособие Лаборатории техники и технологии живописи.

«Самым агрессивным является кожно-костный клей. Он способен согнуть доску и т. п.». Переклееный холст дает краquelюры, практически не поддающиеся реставрации. Поэтому проклейка должна быть минимальной и толщина грунта должна быть тонкой, особенно на такой подвижной основе как холст. Нельзя превышать концентрацию кожно-костного клея в проклейке (не более 3%) и в составе грунта.



Грунтовый кракелюр клеевого грунта. Так называемый «переклеенный холст». (Демонстрационный образец В. Е. Макухина).

Если по такому холсту ударить, то получаются сферические кракелюры (трещины), если провести по нему линию, то получаются кракелюры вдоль линии. Но кракелюры могут возникать и сами по себе от напряжения, которое создает большое количество кожно-костного клея (желатин или рыбий клей, столярный клей). Это кракелюры с приподнятыми краями.



Грунтовый жесткий кракелюр с приподнятыми краями. «Кожно-костный клей при высыхании создает сильное натяжение. Этот клей – самый большой агрессор».

Проклейка холста кожно-костным клеем.

«Сначала прошкурить холст, убрать шлихту и разлохматить. Грубый холст и мешковину (с редким переплетением) проклеивать студенистым клеем с помощью шпателя. Плотный холст можно проклеивать раствором» (холст в вертикальном положении, наносить осторожно, полусухой кистью,

чтобы не прошло на обратную сторону). «Не надо «намыливать», быстро и легко наносить сапожной щеткой. Нельзя переклеивать! Лучше не доклеить. Корин и Кончаловский проклеивали один раз». (Рисунок и цитаты из конспекта В. Е. Макухина).

«Основные причины, вызывающие кракелюр у грунта с деформацией по краям разрыва. Все клеевые грунты кроме казеинового, имеют прогрессирующую хрупкость, активную реакцию на изменение температуры, влажности». (Кожно-костные клеи обратимые, а казеиновый клей не обратим). «Кожно-костные клеи имеют внутренние и поверхностные напряжения, в результате этого может появиться жесткий кракелюр с приподнятыми краями. Предотвратить это можно сделав грунт более рыхлым, пористым, мало насыщенным клеем, более тонким.

Два основных условия при изготовлении грунтов на холсте. 1. Грунт не должен быть толстым по слою, только заполнение пор и неровностей основы. (Выявление фактуры основы определяется задачами художника). 2. Самым опасным и неустраняемым является избыток кожно-костных клеев в грунте». (Пособие Лаборатории ТТЖ «Вопросы и ответы»).

Бумага и картон кожно-костными клеями обычно не проклеиваются. Эта проклейка нужна только для холста, чтобы грунт не прошел насквозь. Бумагу и картон чаще только грунтуют.

(Промышленный картон с эмульсионным грунтом грунтуется с двух сторон, иначе кожно-костный клей (находящийся в составе грунта) может его покоробить). Картон и бумагу лучше грунтовать синтетическими грунтами (акриловым, и грунтом на основе ПВА), так как они более эластичные. (Ред. – В принципе можно грунтовать бумагу и клеевым грунтом и эмульсионным, но она должна быть при этом хорошо натянута).

Бумагу можно «грунтовать» акрил-фисташковым (акрил-стирольным) лаком, так как это акриловая смола. (Просто нанести неразбавленный лак кистью, в один или два слоя). Пленка акрилового лака не пропускает масло, а пленки лаков на натуральных смолах (даммарный и др.) масло пропускают. Тем не менее лучше воспользоваться акриловым грунтом, так как в грунте есть мел.

«Подготовка бумаги под живопись:

1. Натянуть бумагу на планшет,
 2. Не делать проклейки кожно-костным клеем, нанести 1 – 2 слоя синтетического грунта (синтетический грунт можно наносить торцеванием щеткой). Или нанести акрил-фисташковый лак».
- (По конспекту В. Е. Макухина).

Обратимость кожно-костного клея.

Кожно-костный клей обратим, то есть может быть размыт водой. Поэтому опасно мочить холст с клеевым грунтом или с такой проклейкой, так как намочив, этот клей может потерять свои свойства. Особенно опасно мочить заднюю (негрунтованную) сторону холста. Если при натяжке грунтованного холста на подрамник приходится немного увлажнить холст, то делать это нужно с загрунтованной (лицевой) стороны. Также и при натяжке готовой картины на другой подрамник, ее слегка увлажняют водой (с помощью пульверизатора) с лицевой стороны, но ни в коем случае не с обратной. В этом смысле синтетические грунты устойчивее, так как они необратимые.

В. Е. Макухин небольшого размера плотные холсты грунтует акриловым грунтом даже без предварительной проклейки желатином. Правда это нужно делать очень осторожно (полусухой кистью, в вертикальном положении). Таким образом загрунтованный холст меньше боится влаги (хотя это довольно трудоемкий метод).

Многим художникам нравится цвет холста, но писать просто по желатиновой проклейке, оставляя ее незаписанной нельзя, по причине ее обратимости. При повышении температуры и влажности она может начать липнуть, а также с такой поверхности невозможно удалить грязь не повредив ее. В этом случае нужно использовать необратимый казеиновый клей.

Так, теперь раздел общий о грунтах, общее о грунтах. Ну, во-первых, нужен ли грунт, да? И всегда ли нужен грунт, как вы думаете?

Студент:

- Не всегда, по-моему.

М. М. Девятов:

- Да, совершенно точно, далеко не всегда нужен грунт. Даже холст, например, в 16-м веке использовался для имитации гобелена. Ну, и в мастерской Мыльниково это часто делают. Или

таким способом делают, или наклеивают веревочки, или изображают их, и так далее - имитируют гобелен. Ну, это делалось полусухой краской, с малым количеством масла, которая создавала бархатную, неблестящую поверхность. Но это очень редкий случай и давно было. Хотя, темпера вполне может быть на холсте без грунта.

«Излюбленной основой для маленьких этюдов у Левитана была карточная бумага (типа бумаги для почтовых открыток), проклеенная желатином, имеющая светлый охристый тон. Реже употреблял художник небольшие дощечки (крышки от сигарных ящиков) с золотистой поверхностью проклеенного дерева. Довольно много работал он на толстом, светло-коричневом картоне, возможно даже не проклеенном, получая на нем особую матовость живописной поверхности». (Г. Карлсен, О. Кочик, М. Виктурина. Статья «Особенности техники живописи Левитана», журнал «Художник» 1963 г. №8).

Поверхность холста или картона, или дерева, совсем без грунта, при необходимости тоже может быть использована под масляные краски. Краски, отдавая часть масла в эти впитывающие поверхности, закрепляются на них. Однако масла не должно быть в красках слишком много, так как такую основу как холст или плотная бумага масло может пропитать насквозь, и со временем масло «сожжет» эту основу. Поэтому писать по таким основам можно только обезмасленными красками (то есть красками, из которых предварительно удалили лишнее масло) и обязательно тонким слоем, «сухой кистью».

Для того, чтобы убрать из красок лишнее масло, их выдавливают на впитывающую бумагу и оставляют так на некоторое время (около часа). Лишнее масло уходит, а необходимое количество, нужное для связи пигмента – все равно остается. Этого небольшого количества масла в краске достаточно для того, чтобы краска закрепилась на основе, но не повредила ее (и не давала масляного ореола вокруг красок).

В реставрационной практике В. Е. Макухина была картина Серова, написанная на оборотной стороне холста другой картины. Эта работа хорошо сохранилась, благодаря тому, что была написана обезмасленными красками. Картина имеет приятную матовую поверхность.



В. Серов. «Портрет дамы с кошкой» (Портрет жены художника Пимоненко). Холст, масло.

Проклейка изолирует поверхность от масла, находящегося в красках, но и по этой же причине не происходит прочного сцепления проклеенной поверхности с красками (так как нет проникновения – нет и соединения). Поэтому необходим грунт. В составе любого грунта главным соединяющим веществом является мел, который обладает способностью жадно впитывать масло и соединяться с ним. Старые мастера в проклейку под масляный грунт добавляли мел, а также добавляли мел и в сам масляный грунт. (В проклейку под масляный грунт (4% р-р желатина или рыбьего клея) добавляют мел 1 : 1 к весу сухого клея. В саму грунтовочную краску масляного грунта добавляют 1 чайную ложку с горкой мела на 1 тюбик белил).

Когда необходим грунт? И что должен выполнить грунт? Он должен улучшить физические, эстетические и фактурные качества основы, включая качества впитывания и так далее. То есть, грунт необходим, в некоторых случаях абсолютно необходим. На холсте он совершенно необходим, в подавляющем большинстве случаев трудно обойтись без этого, и тем не менее...

О грунте можно и так сказать, как мне один приятель говорил: «Михал Михалыч, мы с тобой давно знакомы, - (он моего папу знает, и так далее), - вот, скажи мне какой самый хороший грунт, и я приставать к тебе не буду, и сам не буду напрягаться». Так вот, нет одного рецепта, который устраивал бы всех, да? А если мы возьмемся использовать всевозможные, различные грунты, и по фактуре, и по цвету, и по впитываемости, и по составу, то это огромное различие. Огромное различие от чисто масляных (например, Айвазовский) до чисто клеевых (например, Грабарь или Корин) и так далее.

Огромное количество было, так называемых, эмульсионных грунтов (о которых мы скажем) и полу масляных грунтов. Причем выбор грунта, все это зависело от навыка, от привычек, от

пристрастий художника, да? Как Грабарь говорил: «Никакого не может быть общего правила в технике живописи. Каждый вырабатывает свои навыки». Он еще много чего говорил, о чем я расскажу.

Вот, итак, некоторые общие положения о грунтах. Первое, это, так сказать, две категории абсолютно необходимые, с тремя восклицательными знаками. **Первое, чего не терпит грунт (и не только на холсте) это большого количества клея (кожно-костного) и излишней толщины.** Вот, это две беды, которые всегда идут параллельно с разрушением. Еще учитель Веласкеса говорил: «чем тоньше грунт, тем виднее фактура холста, тем лучше сохраняется живопись и прочнее будет картина». Это уже знали и тогда.

С другой стороны, может ли быть толщина грунта на холсте минимальной? Как вы считаете?

Студенты:

- Может.

М. М. Девятов:

- Вот, допустим, вы будете писать, грубо говоря, нечто подобное как, например, вот Терборх.

Студент:

- На холсте?

М. М. Девятов:

- Да, на холсте.

Студент:

- Это зависит от манеры письма.

М. М. Девятов:

- Ну, да. Вот, значит, есть такие вещи, да? Вот, Хальс, например, или тот же Рембрандт, у которых фактура холста - недопустима. При тонком наслоении грунта, она всегда проявляется, да? и потом вам приходится ее мастихином замазывать или закрашивать, чтобы глубокие места погружались, да? Потому что если поверхность холста будет покрыта этой, так сказать, фактурной рябью холста, и будет отражать на себе свет, то, в общем, глубины не получится. Поэтому, даже такой художник как Рембрандт, грунтовал холсты «под нож». А раньше вообще так грунтовали холсты, грунты использовали как правило «под нож». Большинство, подавляющее большинство холстов так и называлось «под нож» или «под шпатель». Это нужно для того, чтобы лишней работы потом не было, и чтобы получать глубокую фактуру, нагруженность, где-то мягкость и так далее.



Герарт Терборх. Галантная беседа. 1654. Холст, масло.

Но были и такие художники как Гоген, допустим, да? И тот же Кончаловский и так далее. Для которых это не имело большого значения. Светлые, рыхлые вещи, и тогда проступающая фактура холста имела другое значение.

То есть, нет общего правила, и нет общего, так сказать, доказательства по этому поводу.

Ну, есть две беды при этом. Если по задаче нужна максимально гладкая поверхность и минимальный по слою грунт.

Чем определяется максимальная загруженность холста? Она определяется тем, чтобы заполнить только поры, да? Минимальная загруженность, бывает до того, что иногда, глядя на холст, кажется, что он почти не загрунтован. Это я как-то копировал «Девочку с персиками», и у меня было впечатление, что там открытый холст. Там видно, так сказать, ты – ты – ты – ты - точки, да? Это вершинки плетения холста, до которых снят лишний грунт. Весь грунт заполняет только то, что находится ниже поверхности верхней. Все, что выше поверхности – это называется «беда». И вот, я могу вам даже показать. Вот, это мы начали царапать холсты с, так сказать, открытой фактурой и холст с закрытой фактурой.



Студентка:

- А это хорошая грунтовка, да?

М. М. Девятов:

- Хорошая, да. Но для определенных, так сказать, целей.

Студент:

- А что это за грунт?

М. М. Девятов:

- Синтетический, поливинилацетатный.

Студент:

- А он не трескается?

М. М. Девятов:

- Да все трескаются, если ломать. Если ломать, то все трескаются.

Студентка:

- А «под нож» это вот так вот, да?

М. М. Девятков:

- «Под нож», это когда наносится грунт и снимается все лишнее до проявления верхних нитей холста. Вот, видите, холст заполненный и в некоторых местах видны, так сказать, точки вязки холста. Иногда это необходимо совершенно. Ну, допустим, такие вещи как Метсю, Терборх. Там другой грунт, вообще, не подойдет. Нужно брать или жесткую основу, гладкую, либо заполнять фактуру холста грунтом.

Девушка:

- Это и у Рембрандта так, «под нож», да?

М. М. Девятков:

- Да, все «под нож». Вот вы, когда в музей приходите, то иногда там на картине нижняя полоса с фактурой, видно, да? Это пришивка поздняя, вставка, которая появилась позже. А художник, он фактуру делал мазком, а там, где он хотел показать глубину, там фактура ему не нужно была.

Девушка:

- А вот та работа, там, по-моему, вообще грунта нет, или есть грунт?

М. М. Девятков:

- Есть, есть.

Девушка:

- Есть? Но так тонко. А такое ощущение... Фактура холста так чувствуется.

Другая девушка:

- Надо нам сделать такой грунт «под нож».

Третья девушка:

- Нам такие натюрморты ставят, что мы так и делаем.

М. М. Девятков:

- Ну, все посмотрели? Достаточно, да? Ну, как это делать, я вас научу. Не каждый грунт так можно вывести.



Грунт, нанесенный «под нож», то есть заполняющий только углубления в переплетении холста.



Грунт «под левкас», называемый еще: «грунт с полностью закрытой фактурой», то есть полностью перекрывающий фактуру холста. Грунты на кожно-костном клее (желатин, рыбий клей) наносить таким способом нельзя, так как большое количество кожно-костного клея приводит к кракелюрам. Синтетические грунты (акриловый и грунт на основе ПВА) наносить таким способом можно, так как они более эластичные. Старые мастера делали грунт «под нож» с помощью масляного грунта, так как он более эластичный чем клеевой грунт.

Классификация грунтов по связующему, по цвету и по тянущей способности.

Так, ну, еще из общего, так сказать.

Грунты определяют и еще по некоторым понятиям. В основном по связующему. Мы знаем грунты масляные, да? Полу масляные (опять же связующее), клеевые (опять же связующее), казеиновые (связующее), синтетические (опять же связующее), да? И синтетический тоже можно сюда вписать, по связующему, да? Акриловые, поливинилацетатные, то есть - синтетические. В основном грунты определяются по типу связующего. Но еще грунты определяются по цвету, да? Цветные, тонированные. Или по впитывающей способности: есть такое понятие как впитывающие грунты или адсорбирующие грунты, или тянущие грунты, иногда их называют меловые или гипсовые, или полу гипсовые грунты. Эти три категории определяют тип грунта.

Студент:

- А еще раз можно?

М. М. Девятов:

- По связующему – раз. По цвету – два. И по впитывающей способности – три. По впитывающей способности это тянущие, не тянущие, да? Адсорбирующие, так сказать, или меловые, или гипсовые, клеевые – они все тянущие, в принципе.

Адгезия.

Так, еще из общего о грунтах.

Адгезия. Так, чтобы не заснули, что-то надо веселое рассказать.

Так, теперь скажем несколько слов об адгезии, да? Что такое адгезия? Адгезия, это прилипание, склеивание, связь между слоями и так далее. Существует порядка четырех типов адгезии. Нужно сформулировать, вы с этим столкнетесь.

1. Полярная адгезия.

Первый вид адгезии. Вот, например, на стекло можно намазать жидкую глину, да? и она ляжет, да? если не очень толстым слоем. А высохнет - и ...

Девушка:

- И отвалится.

М. М. Девятов:

- Да, легкое прикосновение или, так сказать, удар пальцем, да? и все осыплется. Это так называемая полярная адгезия. Полярная адгезия, это когда связующее наносимого слоя не растворяет и не впитывается в нижний слой. То есть, никакой ни физической, ни химической связи нет. Полярная адгезия во многом относится и к масляной живописи, я об этом скажу еще.

2. Адгезия сплавления.

Еще есть связь сплавления, адгезия типа сплавления. Это, например, энкаустика, где, так сказать, верхний слой при нагревании сплавляется с нижним слоем, и они превращаются в единый слой, и так далее. Ну, еще акварель, да? Ну, там слоев-то нет, потому что в акварели верхний слой с водой размывает нижний слой. Связующее акварели – клей гуммиарабик, который представляет собой обратимое связующее.

Ну, лаковая живопись часто бывает по принципу вплавления, так как там используются легкие смолы и растворители, которые, так сказать, в какой-то степени размывают или растворяют нижележащий слой. Это надежный способ адгезии.

3. Адгезия проникновения.

Теперь, следующая. Есть третий тип адгезии, адгезия типа проникновения или впитывания, ну, как корни дерева, так сказать. Вот, как корни дерева в земле держат могучий дуб, так краска, даже на пустом гипсе, просто, пустом гипсе, будет великолепно держаться, потому, что гипс будет прекрасно впитывать масло и держаться на нем. Так все клеевые грунты, имеющие структуру достаточно рыхлую (рассчитанную по рецепту), или, так называемые, адсорбирующие грунты, впитывающие грунты имеют связь типа впитывания, то есть, проникновения, иногда даже насквозь.

Самым великолепным здесь является казеиновый грунт, но об этом я скажу отдельно.

4. Склеивающая адгезия. Межслойная обработка.

Вот, и четвертый тип сцепления, это тип сцепления, который называется «специальная обработка» (это надо было бы связать с полярной адгезией), это масляная живопись. Я вам показывал образцы адгезии, да? Там, где между слоями масляной краски нет специальной обработки, там прекрасно отваливается краска, да? А где есть эта обработка, там совсем не отваливается. Но это я повторять и показывать вам не буду. То есть, существует специальная обработка, которая имитирует в какой-то степени сплавление, то есть, это межслойная обработка. Так как чисто масляная краска, в подавляющем большинстве случаев, (особенно белила) слой на слое не держат вообще. Ну, я показывал образцы, помните, да?

Студентка:

- Не-а.

М. М. Девятов:

- Хорошо, повторенье – мать ученья. Вот, это делал Завод художественных красок испытания. А здесь наши испытания.

ПРИМЕРЬ РАЗРУШЕНИЯ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ



Лабораторные образцы



Наглядное пособие.



Пример полярной адгезии между красочным слоем и эмульсионным грунтом. Краска отвалилась от грунта (на щеке и плече девушки).

Осыпание красочного слоя произошло от того, что между эмульсионным грунтом, (в составе которого присутствует масло) и слоем масляных красок не была сделана межслойная обработка – склеивающая адгезия. (Масляные слои имеют полярную адгезию).



Пример полярной адгезии между слоями масляной краски.

Верхний слой краски отвалился. При работе по высохшему слою масляной краски необходимо делать межслойную обработку, которая обеспечит склеивающую адгезию между слоями.



Зеленые образцы – эмульсионный грунт. Вероятно, нижний зеленый образец грунта имеет недостаточное количество мела в своем составе, поэтому после испытаний он частично осыпался. (Некоторые специалисты считают, что эмульсионный грунт тоже требует межслойной склеивающей обработки, как и масляный, так как в нем тоже много масла. Особенно это касается эмульсионных грунтов, которые долго хранились, так как масло всплывает вверх и образует на его поверхности непроницаемую пленку).

Белые образцы – масляный грунт.

Сверху находится образец с межслойной обработкой, в нижней части – без обработки. После испытаний на прочность образец без обработки получил значительные утраты.

Вот, следующее, что я хотел бы вам сказать по адгезии. Теперь появились новые грунты, акриловые грунты. Акрил или полибутилметакрилат представляет собой такой тип связующего, которое растворяется в холодном масле. Я не могу говорить об акриловых грунтах, которые выпускают зарубежные фирмы, но так или иначе в основе их лежит полибутилметакриловое, так сказать, системы. И они обеспечивают такое легкое растворение, сплавление без всякой обработки. Грунты эти мало впитывающие, ну, почти не впитывающие (так как это могут быть разные специальные варианты). Они обеспечивают прочное сцепление без всякой обработки, и без большой степени впитывания. То есть, сцепление грунта с краской происходит не за счет

обработки или впитывания, а за счет сплавления, как и у акриловых красок между собой. Это ясно? Об адгезии все понятно? Нет вопросов? – Нет вопросов.

Пигмент и наполнители грунта.

Теперь, еще из общего о грунтах. Грунт состоит, как правило, из двух компонентов помимо связующего. Это пигмент и наполнитель. В рецептах они иногда объединяются, в рецептуре они объединяются в общее понятие. Почему мы их разделяем?

Самое лучшее, необходимое - то, что нужно во всяких впитывающих грунтах, (включая даже наши поливинилацетатные) - это мел. Необходим мел для адгезии. Мел или гипс. Это знали и старые художники, и применяли их даже в масляных грунтах. Они это прекрасно знали и применяли, а если использовали один мел, то это называлось «мертвый гипс», или «мертвый мел».

Если использовать один мел, то получается вот такая вот картина, вот, смотрите, все желто-коричневое. Потому что мел с маслом не кроет, да? У них коэффициенты преломления очень близкие, и видите, тут все темное, желто-коричневое, темнее фанеры, темнее картона. *(Ред. – Имеется ввиду, что если в грунте присутствует один мел (без пигмента белил), то масло, впитываясь в него из красок, образует желто-бурые пятна).*



На образце показано, как масляные краски ведут себя на грунте, в составе которого есть только наполнитель (мел или гипс) и нет пигмента. Мел втягивает масло из красок и темнеет, желтея и бурея (мел с маслом темнеет).



На образце показано как ведут себя краски на грунте, где наряду с мелом присутствует пигмент белил – нет никаких пятен от масла. Обычно в грунтах мел и пигмент белил присутствуют в равных частях. Мел дает адгезию, а пигмент блокирует пожелтение грунта от масла.

А ведь некоторые художники пишут на чисто белом холсте. И пытаются подобрать белый цвет грунта без белил, с одним мелом, да? А это глубокое заблуждение, потому что после того, как положишь на такой грунт масляную краску, появляется вот такое неизбежное явление, как ореол масляный. Потому что грунт впитывает масло, да? Почти не прошло насквозь тут, да?

Это все просто. Так что эти наполнители могут быть разные и выполнять разные задачи, разные роли. С одной стороны – мел или гипс у которых есть адгезионные свойства, то есть они придают грунту свойства адгезии - держат краску. А пигмент белил парализует вот это вот покоричневение, которое дает мел, смешиваясь с маслом. И мел с маслом остается белым, и даже такой грунт, в котором есть мел, видите, он остается белым, хотя в нем половина, или около половины мела на количество белил.

Ясно, да? Замечательно!

Так, что еще из общего, так сказать, представления о грунтах, можно сказать. Ну, рецептов существует тьма тьмущая, невероятное количество. Из них очень многие сейчас перешли на синтетику, очень многие. Но, тем не менее, в огромном большинстве используются традиционные грунты. Поэтому нам надо о них иметь представление. Да и вы пишете на традиционных грунтах каждый день, каждый год, то есть, на так называемых эмульсионных или клеемаляных грунтах, да? В грунтовой у нас такой грунт – олифа, рыбий клей и так далее.

Клеевые грунты.

Есть, значит, две причины, почему появились к двадцатому веку клеевые грунты. Конечно, появились они не тогда, а начиналось все с левкаса - грунта под иконы, где левкас это был клеевой грунт, да?

Потом появился масляный грунт на доске. Я вам показывал примеры, да?

Так вот, тут есть технологические и эстетические причины появления клеевых грунтов. Это связано с новыми веяниями, с импрессионизмом, так сказать, с новыми понятиями об оптике, с так называемой светлой живописью, с матовой живописью, с фактурной живописью и так далее.

Так что же давали клеевые грунты, чего ждали и чего хотели от клеевых грунтов?

К клеевым грунтам обратились наиболее грамотные художники, такие как Кончаловский, как Корин.

Студент:

- Фешин.

М. М. Девятов:

- Фешин, совершенно справедливо, Грабарь. То есть - достаточно разумные люди. Почему они обратились к клеевым грунтам?

Значит, первое – они хотели белый грунт. Они, отказались от темных грунтов. Это первое, да? К этому времени полностью исчезло понятие цветной грунт. Хотя почти всю историю до начала 19 века грунты были цветные. А художники захотели иметь яркую живопись, цветоносную живопись, чисто цветную живопись, насыщенную живопись. Они хотели иметь фактурную живопись, они хотели иметь матовую живопись. И это все обеспечивал клеевой грунт.

Масляные краски и современные и даже не так давно, лет сто пятьдесят назад выпускавшиеся, имеют излишнее количество масла. А масло, так сказать, вообще является основным источником, причиной пожелтения, да? Да и в большой степени и блеска.

Так вот первое, значит, что требовалось от грунтов, это выгнать, так сказать, лишнее масло. Второе – это сделать краски несколько матовыми. Причем, когда это лишнее масло уходит, краска становится, ну, кто скажет, какой?

Студент:

- Матовой.

М. М. Девятов:

- Это правильно. Еще?

Студентка:

- Жухлой.

М. М. Девятов:

- То же самое.

Студент:

- Меньше света отражает?

М. М. Девятов:

- Хм, нет. Она становится густой, она становится очень туговязкой. То есть она, теряя масло, превращается в такую тяжелую массу, по которой можно наносить следующий слой, перекрывая предыдущий. Перекрывая белое черным, черное белым, да? То есть краску, так сказать, не будет возить так, как на палитре. Попробуйте перекрыть черное белым на палитре или на масляном грунте, да? Ничего не выйдет.

То есть, такая краска, она давала возможность многослойного построения живописи с высокой фактурой. И, если это необходимо, многослойной живописи практически в один сеанс. Ну, в один, два сеанса, в один, два дня. Это возможно, потому что такая краска и не сухая (вы пишете по сырой краске), а с другой стороны, почти сухая, потому что она довольно твердая. И она, значит, не тянет за собой нижнюю краску.

Вот, и это позволяло художнику набирать хорошую фактуру, высокую фактуру и многослойную живопись. И все это давало художникам очень большие возможности. Вспомните Грабаря по фактуре, да? И так далее.



Игорь Грабарь. Дельфиниум. 1947. Холст, масло.

Вот, кроме того такая краска снижала блеск, что вообще стало, так сказать, как бы началом антиэстетическим, да? Вот, и это сохраняло краску от пожелтения, так как уводило лишнее масло из краски.

Так, что теперь можно сказать хорошего или плохого о клеевых грунтах? Ну, какие достоинства этих грунтов? Попробуем назвать и недостатки, да? А потом прокомментируем.

Достоинства клеевых грунтов.

Значит, достоинства. Первое – это легкость и быстрота изготовления. Можно в один день сделать клеевой грунт. Одна проклейка, один слой грунта - и дело в шляпе. Так делал, например, Кончаловский или Корин. Второе – грунт давал двустороннее просыхание краске. Он давал сквозное просыхание краске, поскольку все клеевые грунты проницаемые. Они все пропускают не только масло, а так сказать, они вообще элементарно проницаемые. И получить непроницаемый клеевой грунт, это наивность, так сказать, достойная наказания, так как придется проклеивать несколько раз, да? Потом клей накажет вас жестким кракелюром и все равно будет пропускать насквозь. То есть эти грунты проницаемые и учитывая это, требуют особой, так сказать, манеры письма. Ну, и потом это не самое страшное, что может произойти. Что такое двустороннее просыхание вы это понимаете, да? - краска окисляется и сверху, и снизу.

Ну, какие еще достоинства? Великолепное сцепление. Ну, и большое количество масла уходит вниз, в грунт, иногда даже в холст. Прекрасное сцепление с грунтом. Эти грунты никогда не желтеют и меньше желтеет живопись на них. Это все относим к достоинствам.

Недостатки и особенности клеевых грунтов.

Теперь недостатки.

Невозможно получить эластичный и плотный клеевой грунт и хорошо сохраняющийся, допустим. Ну, в рулон его свернуть вообще невозможно, да? Вообще – гибель будет полная. То есть, его берегут как зеницу ока, так сказать. Еще Маковский говорил своему помощнику: «Принеси мне

грунтованный холст из кладовки, и не дай Бог тебе задеть за что-нибудь». Это очень уязвимый, очень ранимый грунт. Хрупкость этих грунтов тоже очень, так сказать, очевидна, хотя там и применяются пластификаторы типа глицерина, меда и так далее. Он сильнее других реагирует на температуру и влажность. Почти всегда масло проявляется на обратной стороне холста.

Ну, вы замечали, наверное, да? Что, и если принесешь с улицы холст в сырой поздний вечер, и он провис, да? то холст с другим грунтом можно посушить, и он снова натянется. Так вот при такой хрупкости и, так сказать, непрочности клеевого грунта, многие технологи, ученые-технологи писали, что клеевые грунты совершенно непригодны для живописи. И Киплик это писал, да? Вот, они писали, что клеевые грунты и впитывают сильно масло из краски, краска становится недостаточно прочная, и грунт пропускает масло насквозь и хрупкость его преодолеть невозможно и так далее и так далее. То есть, нужно отказаться от него, от использования его на холсте. Так писали и Киплик, и Сланский и еще многие, многие, так сказать, теоретики, да?

А что же на самом деле происходит с краской и с грунтом, с составом грунта? Вот это вот, что он такой «хрупкий, что он такой ранимый, что он такой непригодный и как зеницу ока надо его беречь»? После нанесения красочного слоя, какой состав грунта становится, после этого?

Студент:

- С добавлением масла?

Девушка:

- Ну, масло же проникает, значит масляный грунт получается.

М. М. Девятков:

- Да, он, значит, становится не клеевой, а там уже большая часть, большее количество связующего из краски, да? То есть он напитывается, так сказать. Толстый грунт делать бесполезно.

Студентка:

- То есть, он как губка, да? Втягивает.

М. М. Девятков:

- Да, он впитывает, и он становится уже полу масляным. Значит, он уже приобретает новые свойства в отношении эластичности, прочности и сохранности, да? Он приобретает другую структуру в этом отношении которая с одной стороны и выгодна. Единственным недостатком является то, что масло иногда попадает, проходит на оборот холста. Но если с оборота обработать воском, то это все можно считать, так сказать, не существенным.

Девушка:

- А если масло на холст проникает, то холст прогорает?

М. М. Девятков:

- Ну, это если очень много масла проникает. Вы понимаете, грунт же предназначен не для того, чтобы поливать его маслом, или делать его мешком для масла, да? Краска сама по себе, так сказать, имеет свойства забирать из краски масло, из следующего слоя, да? Вы это тоже знаете, да? Так что в какой-то степени при хорошей культуре письма и умении, этого проникновения в холст можно избежать. Без всяких, конечно, там разжижений маслом или чем-либо прочим, (потому что это будет противоречить самой идее этого грунта), то можно достигнуть достаточно умеренного, или, так сказать, почти не проникновения масла на оборот холста. Ясно, да?

Вот, и таким образом, грунт приобретает новые свойства. То есть он получает новое связующее, в основном.

Сохранность клеевой живописи великолепна, в нормальных условиях. Ну, вот, технологи осторожно берегут, покрывают, защищают с оборота разными средствами. Были еще способы резиновым клеем покрывать с оборота, чтобы было эластично и непроницаемо. Но вот самым лучшим считается воск.

Так, это достоинства и недостатки.

Вот, что пишет Корин, который работал на клеевых грунтах: «Работая на клеевых грунтах, надо помнить, что первое время верно взятый тон в известной мере пропадает. Краски жухнут. То есть связующее (и масло и лак) втягиваются грунтом». То есть, краска темнеет, это вы знаете свойство, да? Или об этом мы еще не говорили? Не говорили еще. Тогда я скажу: краска теряет какое-то количество масла, определенное количество. Это происходит не прогрессивно, а, так сказать, одновременно. «Поэтому надо дать ему, слою, полностью насытиться, и лишь тогда живопись пойдет в полную силу. Прокладывая несколько раз, чтобы добиться нужного тона. Если вчера

положенные краски слегка прожухли, то минут за двадцать до возобновления работы я вспрыскиваю их скипидаром из пульверизатора. Этим путем мне вполне удастся слегка размягчить образовавшуюся пленку, и таким образом добиться первоначального звучания тона. После этого я продолжаю писать, и живопись не выпадает по тону. Я пишу на клеевом холсте. Соединение с грунтом прекрасное, но считают, что писать на таком грунте трудно». Вот, это Корин о своем опыте.

Студент:

- Михал Михалыч, а где еще о грунтах шире можно почитать?

М. М. Девятков:

- Понятно, сейчас скажу. По-моему - «Клеевые грунты» ... Ну, это такие сборники были о технике живописи. Я не знаю, называл я их или не называл.

Вот, то есть, краска всегда теряет тон в двух, так сказать, вариантах.

В одном варианте это... Надо бы показать, но тут ни черта не подготовлено. Вот тот образец достать бы... Вот, видите - все на белом грунте.

Студент:

- Это потерявшая тон краска, да?

М. М. Девятков:

- Да, вот, потерявшая тон, да? Вот белый грунт, мы говорили, есть впитывающий белый грунт, а есть не впитывающий белый грунт. И здесь показано по краскам, какие в какой степени этому падению тона подвержены, да? Ну, вот, например, очевидно, видно, да? А вот здесь, это покрыто уже лаком, да? А здесь, слой покрыт следующим слоем, когда начинается, так сказать, дальнейшая работа с краской, и выясняем, какой истинный у нее тон. *(Ред. – Вероятно имеется ввиду верхняя часть образцов, на масляном грунте)*. И разница, как будто две разные краски, да?



Наглядное пособие «Оптические изменения красок в зависимости от потери связующего».

Верхняя часть образцов – непроницаемый масляный грунт. (Живопись, которая продолжается по высохшему слою масляной краски также считается живописью на масляном (полумасляном) грунте).

Нижняя часть образцов – тянущий клеевой грунт (левая сторона нижней части образцов покрыта лаком).





Верхняя часть образцов – непроницаемый масляный грунт. Нижняя часть образцов – тянущий клеевой грунт. Левая половина нижней части образцов – краска, покрытая лаком.

Прожухание или матовость масляной живописи происходит от потери красками связующего – масла. Это происходит или от тянущего грунта, или от нанесения нового слоя краски на недостаточно просохший предыдущий слой, или от разжижения красок растворителем, которой помогает маслу уйти вниз, а сам испаряется. При прожухании изменяется тон (и даже цвет) краски. Светлые краски при прожухании темнеют (верхнее фото – стронциановая желтая), а темные краски светлеют (нижние фото).

«На клеевом грунте надо писать «от куска». (Из конспекта В. Е. Макухина). То есть – не возвращаться больше к написанному и высохшему куску. Иначе уйдет матовость, так как это уже будет живопись по полумасляному грунту.

Почему это происходит? (учитывая, что все это на белом фоне). Это происходит от одной вещи – от изменения соотношения, объемного соотношения между пигментом и связующим. Почему, в общем-то, чернеет живопись? (если к этому возвращаться, ну, чтобы это сразу было ясно, в начале, да?) Так от чего чернеет живопись? Как говорят: «так начал красиво», да? писал, писал, а получается все - заслонкой, заслонкой. Потом соскоблил - а там такая свежая живопись была, да?

Почему происходит это? Потому что краска темнеет от потери связующего, да? либо от потери масла, которое может уйти только вниз, да? Либо что еще? - либо растворитель, который может уйти вверх.

Вот, вы можете взять сиену натуральную, и на палитре у себя развести ее, или маслом или скипидаром, или же, там, ретушным лаком. И вы увидите, насколько она посветлеет, да? Потом это уйдет. И если это скипидар, то краска вернется к прежнему тону. Если это масло, она так и останется более светлой, да? То есть это изменяются коэффициенты преломления, взаимоотношение коэффициентов преломления из-за количественных пропорций масла в краске. Как только краска теряет часть масла, она обязательно темнеет. Она сначала может посветлеть, да? Вот, видите? При большой потере, да? А потом не только вернется, а еще и потемнеет. Так что все потемнение связано с культурой работы и знанием этого свойства. Поэтому и Корин пишет: «Первое время, верно взятый тон в известной мере пропадает», да? и чтобы поднять его, это очень тонкий вопрос, чтобы, так сказать, он был бы понятен, да? То есть, если краска потеряла тон на какие-то там ну, скажем три цветовых единицы, от потери связующего, да? то, как говорит Корин, «сбрызгивая скипидаром, этот первоначальный тон возвращается на какое-то время».

Потому что, смотрите, если он будет писать к этому потемневшему слою тон в тон, то и этот следующий тон опять потемнеет, да? Но он будет более верный, потому что он будет уже, так сказать, более совершенный в процессе работы, да? А потом и следующий к этому. И тот окажется посветлевшим, он переписет его к этому, да? И опять, и опять. Это как табуретку ровнять, вертеть так и так...

Студент:

- Так это получается, тогда борьба с материалом.

М. М. Девятов:

- Совершенно точно. Поэтому Корин сбрызгивая скипидаром перед работой невысохшую картину, так сказать, просевшую слегка, да? он поднимает этим тон. То есть делает себе запас, чтобы к тому тону, который он положит и который изменится, да? то он изменится вместе с соседним, предыдущим тоном, который тоже потеряет скипидар. И они будут, так сказать, попадать тон в тон.

Это рассчитано до математики точно. Поэтому у нас это называется по-разному: межслойная обработка, слежение работы через пульверизатор.

Студентка:

- Это перед началом работы любой, да?

М. М. Девятов:

- Особенно на впитывающих грунтах. Вот, а межслойная обработка, это отдельный разговор. Ну, это все понятно, да? надеюсь. Ну, те, кто слушал, конечно и не спал. Никто не спит?

Девушка:

- А межслойная обработка, это позже, да?

М. М. Девятов:

- Позже скажу, да.

Студент:

- Скажите, а можно вопрос?

М. М. Девятов:

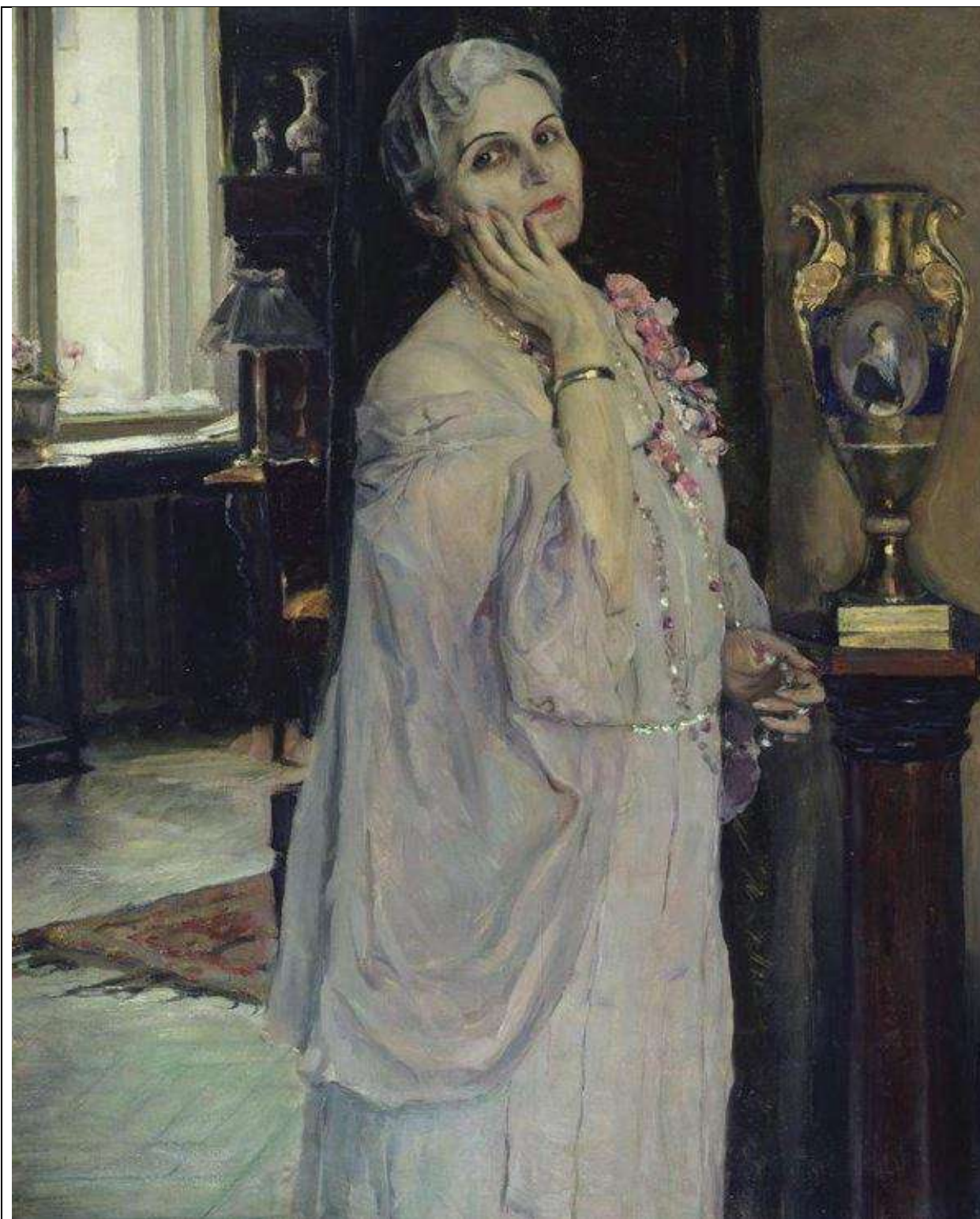
- Да?

Студент:

- Рекомендуют иногда, перед нанесением рисунка, протирать холст маслом для удобства рисования, тогда рисунок можно так сплавлять. Это как-то нарушает технологию?

М. М. Девятов:

- Нет, ну, здесь все зависит от того, что вам это дает, и что вам нужно. Если вам нужно меньшее, так сказать, прожухание, да? - то это даст эффект. Если вам нужно получить большую плавкость, или, так сказать, легкость разнесения, чтобы, так сказать, гуляла бы кисть по холсту, да? - то это тоже возможно. Но это смотря по какому холсту. Если вы это будете делать по клеевому грунту, то это будет бессмысленно, да? Если будете это делать по масляному или полу масляному грунту – об этом я буду говорить специально. В принципе, такие процедуры делались художниками после нанесения рисунка. Наносилась такая имприматура на масле, которая, так сказать, создавала определенную тональность. Например, вот портрет Держинской, писал, по-моему, Нестеров, да? Он прорисовал все, а потом, такой какой-то умбристо-зеленоватой краской на масле все прокрыл, как бы имприматурой. Все просвечивало, весь рисунок был виден, но была создана уже какая-то среда, да? Ну, об этом мы тоже еще поговорим.



М. В. Нестеров. Портрет народной артистки К. Г. Держинской. Холст, масло.

Ну, это ясно, да? И в то же время он зафиксировал этим самым рисунок, и насытил, так сказать, поверхность хорошим количеством связующего, достаточного ему. Ну, соображать тут надо, да?

[Рецептура клеевых грунтов.](#)

Так, ну, как готовить грунты и рецептуры я вам еще не говорил.

Итак, как мы выбирали приемлемые рецептуры грунта. (Есть совершенно неприемлемые рецептуры грунта).

Как мы их выбирали. Мы шли от минимума к максимуму. Минимум – пигменты-наполнители, (их объединяют): половина мела, половина цинковых белил, (сухих только). (Ред. – Имеется ввиду

пигмент цинковых белил). И единица сухого клея. Я рецептуру потом вам покажу, записывать сегодня уже не успеем. Вот, брали минимальное количество пигмента-наполнителя, затем больше, больше, больше. Вот здесь краска блестела, потому что связующего было больше, а пигмента-наполнителя меньше, да? А на том краю, здесь показано: краска, настолько уже потерявшая масло, потому что здесь в грунте было максимум пигмента-наполнителя, допустим, если измерить, больше 30 % на единицу сухого клея, да? И краску здесь уже можно стирать, так сказать, как мел, то есть, она полностью теряет связующее. У нас тут небольшой слой краски, большой слой не пробьешь.

Вот, и выбирали оптимальный вариант грунта. То есть испытывали на адгезию, эластичность, последствия и все прочее. И, таким образом, в лабораторных условиях, на образцах, выбирали доступные или приемлемые нормы и соотношения.



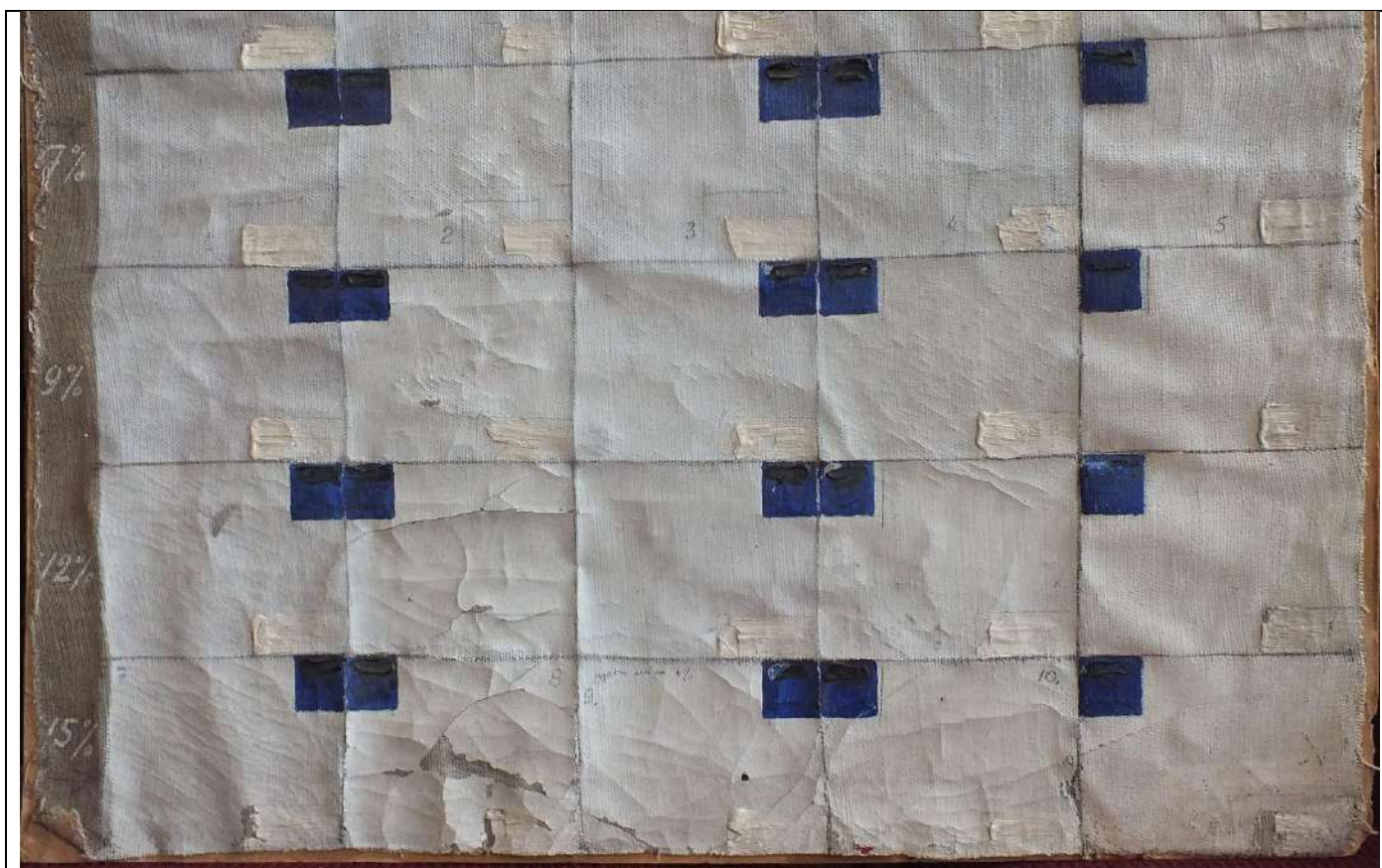


Таблица – наглядное пособие «Влияние процентного содержания клея на свойства клеевого грунта»

	Столярный клей	Желатин	Рыбий клей	Поливиниловый спирт	Казеиновый клей
1%					
3%					
5%					
6%					
7%					
9%					
12%					
15%					

На образце показано как влияет количество клея на свойства грунта и красок. Слева указана процентность клея. Чем больше концентрация костно-кожного клея, тем больше появляется кракелюров.

Казеиновые грунты.

Так, теперь, что стоит сказать особо о клеевых грунтах - это о таких грунтах, как казеиновые грунты. Они выпадают по многим показателям из группы клеевых грунтов.

Ну, клеевой грунт – обратимый, да? Он размывается водой. На нем писать темперой неудобно, легко может поплыть краска, или, вернее, грунт, да? (Ред. – Кожно-костные клеи (желатин, рыбий клей) являются обратимыми, то есть при намокании они вновь становятся липкими. Кожно-костный клей можно дубить алюминиевыми квасцами и формалином, и тогда он теряет обратимость (однако это редко используют)). Так вот, казеиновые грунты предложил очень давно, лет двести назад, некто Вибер, Жорж Вибер, который был художником, и который писал приблизительно следующее, что «может быть, химия предложит нам какие-то новые типы связующих веществ, но сотни лет простоял казеин и показал свои великолепные свойства». Поэтому Вибер считал казеин исключительно достойным материалом. (Ред. – Казеиновый клей необратимый. Его можно использовать без грунта, оставляя незаписанные части холста, не опасаясь, что грязь и пыль пристанет, прилипнет к ним).

В то же время, опять же, технологи-ученые горячо и одновременно, все говорили, что этот грунт ни к черту не годится, и он трескается сам по себе. Он действительно так трескается, сам по себе. Но, вот, опять же, нужно найти таблицу... Вот, видите, к чему приводит перебор толщины и плотности клея, да? Вот, здесь показано: столярный клей, желатиновый, рыбий, поливиниловый спирт и казеиновый клей, да?

Вот, здесь видно, к чему приводит перебор толщины и плотности, количества клея. Вот, так называемый, жесткий грунтовый кракелюр, где трещина сопровождается приподнятыми краями, да?

Вот, смотрите, здесь, на образцах, везде адгезия условная. Здесь, в составе грунта, только цинковые белила, без мела. И вот, этот казеиновый грунт, да? Никаких признаков отслоений нет, прекрасная адгезия, а самые любопытные свойства, это я вам потом расскажу.

А вот здесь вот, на образце с желатиновым клеем содрало аж до холста. У вас хорошее зрение? Вот, посмотрите, здесь есть трещины?

Студент:

- Нет.

М. М. Девятов:

- Вот, если здесь появились трещины, то на любом их контуре разорвет краску, хоть закрашивайте пять раз, хоть утюгом прижимайте. А здесь, на казеиновом – сам он в сеточке, да? а краска, даже толстый слой, лежит и абсолютно ей ничего не делается.

Студент:

- А здесь треснуло.

М. М. Девятов:

- Это поломали, а не потрескалось. Это поломали просто. Все бывает, тем более толстый слой, либо отвалилось. Я думаю, тут что-то другое. Но, во всяком случае, так сказать, самый показательный пример, тут в основном все хорошо очень держится. Это очень давно сделан образец.

Девушка:

- А желатиновый, это вот этот, да? Ужас какой!

М. М. Девятов:

- Все кожно-костные клеи являются самыми, так сказать, агрессорами, самыми очевидными агрессорами. Так вот, казеиновый клей и казеиновый грунт (о котором, конечно, еще будем говорить в следующий раз) имеет такую структуру: он абсолютно хрупкий, он растрескивается даже без воздействия, даже на ровной поверхности. Даже нанесённый на ровную, твердую поверхность он может дать мельчайшее растрескивание: такую маленькую, маленькую сеточку. Причем адгезию имеет прекрасную – сам пристает хорошо к основе и краски к нему пристаю хорошо. Он представляет собой как бы сеточку или кольчугу, как гусеницы танка, да? Вот, смотрите, если холст согнуть, он сгибается и возвращается на то же самое место. То есть, он не дает остаточных деформаций, да?

Студентка:

- Он эластичный, да?

М. М. Девятов:

- Да, эластичность его происходит, ну, как бы за счет цепочки, за счет этой вот вязаной кольчуги, да? То есть, он растрескивается, но инертно, не воздействуя активно или агрессивно на красочный слой.

Вот, и поэтому теоретики, которые, так сказать, смотрят на это с точки зрения «мешка для масла», да? Для них он не подходит, он будет и проницаемый, да? Он будет и не прочный, да? У него есть и трещинки, так сказать, и очевидные и видно даже. Но они мельчайшие, они почти, так сказать, где-то близкие к зерну холста и так далее, да? Но сам он держит краску великолепно и на нее никак механически не воздействует.

Это к тому, что из всех клеевых грунтов традиционных его можно назвать самым безопасным, самым оптимальным, самым, так сказать, выдержавшим испытания. Не даром Фешин писал на нем и Кончаловский и так далее.

Ну, а рецепты грунтов и все, что я не успел сказать – в следующий раз.

Студентка:

- Спасибо.
- М. М. Девятков:
- Есть вопросы?

Лекция 5.

Клеевые грунты. Эмульсионные грунты.

Есть книжечка такая небольшая «Вопросы и ответы». Надо вместе как-то вам договориться с переводчиком или с кафедрой, чтобы на занятиях по русскому языку перевести ее, да? Что бы все китайцы членораздельно перевели себе этот текст, чтобы, так сказать, его понимали. А комментарии если нужны будут, то можно прийти сюда, в лабораторию и здесь или Славик, или Макухин вам как-то проведут разъяснения. Если нужно я с вами побеседую по этому поводу. Но чтобы не было потом: «я не понимаю по-русски» и так далее, да? Всем ясно это?

Студент:

- Ясно.

М. М. Девятков:

- Ну, вы не китайцы, поэтому вам ясно.

Ну, ладно мы сейчас закончить должны с клеевыми грунтами. Если есть какие вопросы, то задавайте.

Я вам, так сказать, поначалу не рассказывал, что такое связующее клеевых грунтов и как они готовятся, да? Значит, все кожно-костные клеи...

У вас нет тетрадки, да?

Студент:

- Не, вообще нет.

М. М. Девятков:

- Ну, да, я понимаю.

Вот, все кожно-костные клеи (а это значит – столярный, малярный, желатин, рыбий клей), то есть все это кожно-костные клеи животного происхождения, все они – обратимые коллоиды. Что такое коллоид. Это раствор, который имеет свойства обратимости, полного растворения и вторичного растворения, если он не обработан специальными дубящими веществами типа квасцов. Вот, все они готовятся одинаково, кроме рыбьего клея. Все они имеют общие свойства. (Что бы это было понятно). И, там принципиальной разницы о которой, так сказать, вы услышите у реставраторов о рыбьем клее и желатине – принципиальной разницы нет. В Европе вообще, рыбьего клея практически нет, там все работают на желатине.

Ну, желатин бывает, так сказать, пищевой, медицинский и технический. Не важно какой – все они, все эти клеи растворяются, набухая в воде. Ну, столярный клей, его размельчают физически насколько возможно. Все эти клеи набухают и при температуре порядка 80 – 90 градусов они переходят в раствор. Кипятить их ни в коем случае нельзя, они только ухудшат свои свойства, поэтому их готовят на так называемой водяной бане. Вы ведь знаете, что это такое?

Студенты:

- Угу.

М. М. Девятков:

- Вот, потом в эти растворы добавляют такие вещества как антисептик (это как правило фенол), и пластификаторы в различных пропорциях. Реставраторы иногда добавляют пластификатор полтора – два объема к сухому клею. В рецептурах, как правило, это от 0,5 до 0,3, но бывает и до единицы. (Это на сухую единицу клея). Все эти пластификаторы, все они имеют временный эффект, и через определенное время эта пластичность, так сказать, утрачивается. Но на некоторое время, она выполняет свою функцию.

Рыбий клей готовится несколько иным образом. Его можно хоть восемь дней, значит, замачивать. На самом деле его не меньше суток замачивать надо. Потом его измельчают, (кто

каким способом, не важно). Потом в водяной бане его готовят, процеживают через двойной слой марли – и получается раствор осетрового или рыбьего клея. Вообще, он считается одним из лучших, одним из лучших. Он и дорогой и у нас он часто дефицит и от нас увозят его.

Да, все кожно-костные клеи имеют свойства желатинизироваться, или как это еще иначе сказать – превращаться в студень, грубо говоря. При подогреве они снова становятся текучими, поэтому у них есть свои особенности в этом отношении. Они могут быть и в состоянии такой консистенции, довольно близкой к заливному, если можно так сказать. Кстати, заливное - там высшие сорта желатина используют. Желатин используют и в приготовлении пищи.

Так, что еще сказать... Ну, хранятся они более или менее, относительно долго, если есть антисептик.

Казеиновый клей. Рецептuru клеевого грунта.

Вот, теперь особо о казеиновом клее. Казеиновый клей тоже животного происхождения. Он представляет собой творог, чистый обезжиренный. Обезжиренное молоко или обезжиренный творог это и есть казеин.

Иногда его просушивают при достаточно высокой температуре и получается гранулированный казеин. Иногда его готовят прямо из обезжиренного творога, как это делал Кончаловский.

Вот, о казеине, значит, можно сказать особо. Он имеет особые свойства. Он – необратимый коллоид. Он после высыхания не растворяется. Он очень плохо хранится в растворенном виде (день, два). Очень быстро портится.

Растворяется он только в присутствии щелочи. А так можно его кипятить хоть двое суток – ничего не выйдет. Он растворяется после замачивания некоторого и растворяется только в присутствии щелочи, то есть, ну, в нашем варианте это нашатырный спирт. Вот, в нашем случае – это нашатырный спирт, которого должно быть приблизительно около половины объема сухого творога (сухого клея). Обычно, чаще всего это 0,4.

Очень его рекомендовал Вибер – крупнейший технолог в Европе. И некоторые художники исключительно отдавали предпочтение казеину.

Какие его достоинства. Его достоинства в том, что он имеет очень близкое родство к маслу. Очень хорошо соединяется с маслом, эмульгируется с ним. Очень хорошо принимает масляную краску казеиновый грунт, даже если в нем нет мела, даже если в нем отсутствует мел как наполнитель. (А мы знаем, что мел нужен для адгезии).

Вот, растворять его надо без присутствия металлической посуды, металлических, так сказать, мешалок, деревянной или стеклянной палочкой.

Он чрезвычайно хрупок. Вот, рекомендуют, тот же Вибер рекомендует, там 0,5 глицерина добавлять. Но это, так сказать, как мертвому припарки. Он сохраняет абсолютную хрупкость, он имеет свойства растрескиваться даже сам по себе. Я вам рассказывал и показывал таблицы, да? Он может растрескиваться сам по себе, но он инертно ведет себя под красочным слоем, и его растрескивания столь мелки и равномерны, что они не вызывают соответствующего растрескивания красочного слоя. То есть, он не влияет своим растрескиванием на красочный слой. Кроме того, он очень хорошо поглощает масло из красок, и масло не столько проходит насквозь, сколько казеиновый грунт перехватывает его, так сказать, вбирает в себя лишнее масло.

Так, что еще я не говорил. Да, о рецептурах. Записывайте, ну, и я прокомментирую.

ГРУНТ №566 КЛЕЕВОЙ					
СЛОИ	РЫБИЙ КЛЕЙ	ВОДА	ЦИНКОВЫЕ БЕЛИЛА	МЕЛ	АНТИСЕПТИК
ПРОКЛЕЙКА 2 _{сл.}	1	17	—	—	0,01
ГРУНТ 3 _{сл.}	1	17	2,5-4	2,5-4	0,01

Грунт №566 клеевой.

Слои	Рыбий клей	Вода	Пигмент цинковых белил	Мел	Антисептик (фенол)
Проклейка 2 слоя	1 часть	17 частей	—	—	0,01 части
Грунт 3 слоя	1 часть	17 частей	2,5 – 4 части	2,5 – 4 части	0,01 части

Ну, на три части делится запись по горизонтали, и видите, вот такая сеточка делается, да? Тут, сверху вы пишете компоненты, а внизу пишется расчет введения различных, так сказать, компонентов, их количество.

Весь расчет ведется из единицы связующего, подчеркните это. Чего бы это не касалось, эмульсионного или какого угодно грунта – расчет ведется из единицы связующего. Связующим могут быть клей и масло. В клеевых грунтах, естественно, это клей. Поэтому здесь идет расчет, видите: проклейка - один к семнадцати, (семнадцать частей воды, да? на одну часть клея). И ноль, ноль один процента – антисептика фенола. Это проклейка.

И грунт тоже записывается как соотношение с водой, хотя может быть и больше.

Пигмент и наполнитель являются второй частью, их можно объединить между собой и написать следующее: «пределы, допустимые пределы пигмента-наполнителя здесь от пяти до восьми частей», да? Так вот, надо писать так: «от 8 до 5 может быть пигмента-наполнителя». Может быть восемь, а может быть семь и т. д.

Так, что не ясно в этой таблице? Эта запись понятна? Она универсальна для любых грунтов. Но есть и другие способы, так сказать, записи. Есть другие способы записи: по объему. Если я у себя найду, конечно... Ну, если не найду, то дам несколько позже.

Ну, вот что вы поняли из того что я вам рассказал о клеевых грунтах? Чем они опасны и чем они безопасны кто может сказать? Так, в закрепление.

Студентка:

- Они безопасны, потому что не разрушают красочного слоя.

М. М. Девятов:

- В каком случае?

Девушка:

- Со временем.

М. М. Девятов:

- Хм, нет. В каких рецептурах? В каких случаях? Чего мы должны бояться, чтобы клеевой грунт не разрушил красочный слой?

Другая студентка:

- Нельзя допускать большого содержания клея, потому что тогда он растрескивается.

М. М. Девятов:

- Совершенно правильно.

Девушка:

- И нельзя допускать большого содержания мела, потому что тогда грунт просто осыпется, связующего не хватит.

М. М. Девятов:

- Ну, то есть это пределы, да? С одной, и с другой стороны. Так вот, между, так сказать, этими крайними сторонами, приемлемый вариант - это от пяти до восьми частей пигмента-наполнителя (мела пополам с цинковыми белилами) к расчету сухого клея. Почему один мел нельзя применять?

Студент:

- Осыпется.

М. М. Девятов:

- Ни в коем случае! Наоборот, просыпется тот, кто будет так говорить.

(легкий смех и тишина в аудитории)

Я ж показывал даже вам, друзья мои...

Другой студент:

- Потому что образуется пятно.

М. М. Девятов:

- Не пятно, а резко изменяется цвет грунта от белого к коричневому, темнее даже картона. Я специально это показывал.



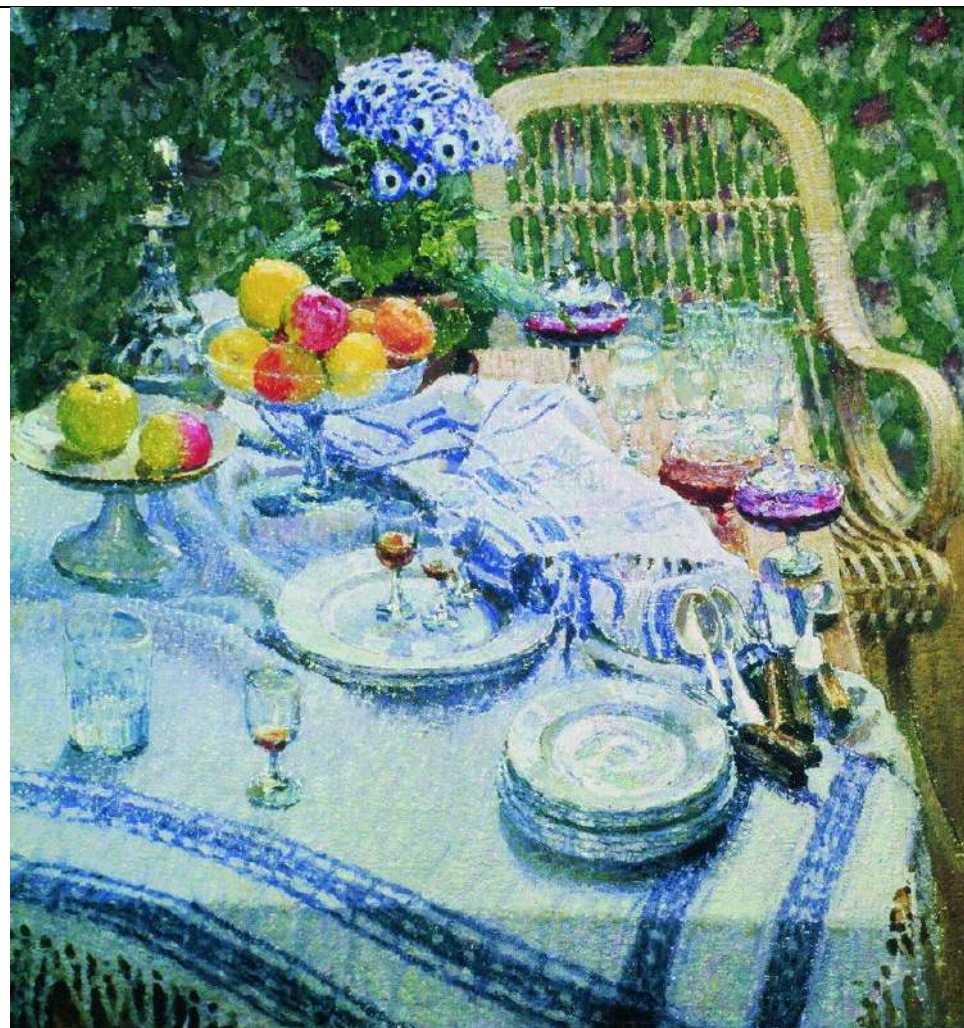


1. Образец грунта, в котором присутствует только мел, без пигмента белил. Масло, попадая на такой грунт дает желто-бурые пятна.



отваливалось, краска отслаивалась вместе с частью грунта. Связующему краски не хватило связать даже слой грунта.

Грунт должен быть минимальный по толщине, как это делали Корин или Кончаловский. Они наносили всего один слой грунта, как правило. Одну проклейку и один слой грунта.



Игорь Грабарь. Неприбранный стол. 1907 г. холст, масло. 100 / 96 см.

Проклейка холста.

О проклейке я ничего не говорил вам, да? как надо правильно наносить проклейку. Ну, там есть два способа.

Ну, есть мелкий, плотный холст, да? А есть зернистый холст типа мешковины. Можно наносить клей в теплом виде, можно наносить в студенистом состоянии. Но весь вопрос в том, что нужно это сделать быстро, ни в коем случае не намыливать эту поверхность, которая начинает белеть и мылиться. А нужно клей наносить очень легко и быстро.

Если плотный холст, то теплый клей наносится широкой щеткой. Наносится легко и быстро, чтобы он не начал студениваться. *(Ред. – Обычно теплым клеем проклеивают холст в вертикальном положении, чтобы снизить возможность проникновения клея на обратную сторону.*

Использовать для этого нужно только плотный холст). Ну, иногда наносят второй слой. Для чего? Это делается в том случае, когда уж очень грубая поверхность холста требует какой-то обработки механической, да? (Вот, кстати, механическую обработку можно провести и до начала проклейки, как это делал Кончаловский). *(Ред. – Вероятно имеется ввиду - перед проклейкой прошкурить холст, чтобы как бы армировать пустоты между нитями).* Ну, вот, и клей наносится легко и свободно один раз. Лучше, так сказать, меньше, чем больше. Лишняя проклейка, это просто лишнее наказание самому себе.

Если холст очень сквозной, типа мешковины, да? То используют студенистый раствор и наносят его шпателем или даже, может быть, и щеткой так, чтобы это только насквозь не проходило. А шпателем снимают все лишнее, да? Заполняя лишь только, так сказать, скважины холста и не больше этого.

Вот, а после этого, кто как поступает. Корин (великий художник и реставратор одновременно), он после одной проклейки даже еще и шкурил, и наносил один слой грунта всего.

Добиться непроницаемости клеевого грунта - это фикция. Это бесполезно, все усилия бесполезны. Вот, как некоторые там, скипидаром поливают, да? Или еще что-нибудь делают, да? Это бесполезно, это бессмысленное занятие. Надо признать, что клеевой грунт проницаемый, поэтому он дает двустороннее просыхание, глубинное просыхание. Надо признать, что он, так сказать, становится новым качеством после первых нанесений краски.

На чем писать по клеевым грунтам.

На чем писать по клеевым грунтам. Вот, тут есть интересные воспоминания Грабаря: «Следует решительно отказаться от живописи на масляных холстах», - (имеется в виду грунтах), - «Эмульсионные грунты менее вредные, нежели масляные грунты, если они изготовлены осмотрительно, со слабым процентом масла. Лучшими грунтами, дающими полную гарантию сохранности, свежести живописи и отсутствия трещин на выпуклых местах кладки, не ведущих к явлению прожухания», - (но это немножко юмор уже), - «являются грунты, изготовленные из хорошего промытого мела, осетрового или желатинового клея. Работая над картинами, требующими особенно продолжительного времени (полугода или больше), следует чаще прибегать к удалению излишек большого красочного слоя с помощью мастихина». Вот, еще Грабарь пишет: «Задача состояла в том, чтобы изготовить грунт предельно всасывающий в себя, впитывающий в себя масло, сохраняющий на поверхности краски лишь столько, сколько необходимо для избежания ее распада от слабости связующего вещества. Таким грунтом может быть только меловой грунт». Но мы о меловом грунте знаем уже, да? - если чисто меловой, то мы знаем, что на нем происходит. «На слабом растворе эластичного мягкого клея я начал готовить именно такие грунты, на которых я работал непрерывно, начиная с 1896 года. Подобные впитывающие грунты, носящие название адсорбирующие (то есть, поглощающие) были уже давно в ходу наравне с масляными. Я только усилил их впитывающую силу, доведя ее до предела, не переходящую в неудобное для живописи явление вжухания. Если само по себе масло губительно для живописи - не менее вредны и масляные грунты, вызывающие в свою очередь немало других явлений, вредящих сохранности живописи».

Но тут очень интересно: от вжухания и прочих высказываний, которые стоит, так сказать, весело прочитать. Грабарь пишет: «Особенно врезалась в мою память беседа с Дега. Известно, что Дега вообще отказался писать масляной живописью, считая, что вся масляная живопись желтеет и темнеет. И он перешел на пастель и на клеевую живопись. «Скажите, почему», - спрашивает Грабарь у Дега, - вы уже давно решили перейти исключительно на живопись пастелью, тогда как в прошлом всегда писали масляными красками?

— Меня часто спрашивают об этом, - отвечает Дега, - Я каждый раз говорю одно и то же: когда я хожу по Лувру, я вижу, что все картины, написанные маслом, нестерпимо потемнели. Сохранились в полной свежести лишь пастели. И я пришел к убеждению, что масло губительно действует на живопись, являясь главной причиной и разрушений, и искажения цвета. Почему я и перешел окончательно на пастель и рисунок, раскрашенный тушью.

Тут неожиданно Ренуар оказался рядом:

- Нет, воля ваша, - сказал он с улыбкой, - я без масла в живописи ни на шаг. Пусть живопись темнеет и желтеет, но без обильного масла, в ней нет изящества и французской легкости, которую я предпочитаю всему на свете.

«Вот те на!», - подумал я, - (то есть Грабарь), - Сразу два противоположных мнения в технике живописи, взаимно исключающие друг друга. Есть от чего прийти в отчаяние».

Ну, он пришел в отчаяние, убежал. Вот, но это несколько юмористически звучит, но тем не менее это так. И кстати, живопись Ренуара сохранилась очень прилично почти во всех своих проявлениях, хотя он всегда писал на масле и с маслом и, так сказать, не на впитывающих грунтах.

Вот, а Дега делал великолепные пастели, но и живопись масляная у него неплохо сохранилась, есть прекрасные образцы и так далее, да?

Так на чем же писать, на клеевых грунтах? А? Вы молчите.

(тишина в аудитории)

Так на чем писать по клеевым грунтам? Что добавлять в краску?

Студентка:

- Масло?

М. М. Девятов:

- «Масло», да? Мы добивались, добивались чтобы извлечь из масляной краски масло, чтобы краска не желтела, имела полуматовый характер (это эстетическое требование) - и думаем добавлять масло! Да еще зная, что грунты проникаемые, да?! - Два!!!

(в аудитории смех)

Девушка:

- Ну, не знаю тогда... хи-хи-хи.

М. М. Девятов:

- Ну, кто может так, членораздельно ответить на этот вопрос?

Другая студентка:

- На тройнике?

М. М. Девятов:

- «На тройнике», да? - Там 70% скипидара!

Девушка:

- Почему - там лак, пинен.

Студент:

- На лаке?

М. М. Девятов:

- Да ни на чем! Самое разумное – ни на чем. Писать краской, чистой краской. Писать чистой краской, потому что в краске масла и так достаточно. Если вы будете разжижать чем-либо: скипидаром – так это насквозь пройдет, маслом – так это вы боретесь, так сказать, с тем, ради чего делали клеевой грунт. Значит, нужно писать чистой краской.

Студент:

- А если с лаком?

М. М. Девятов:

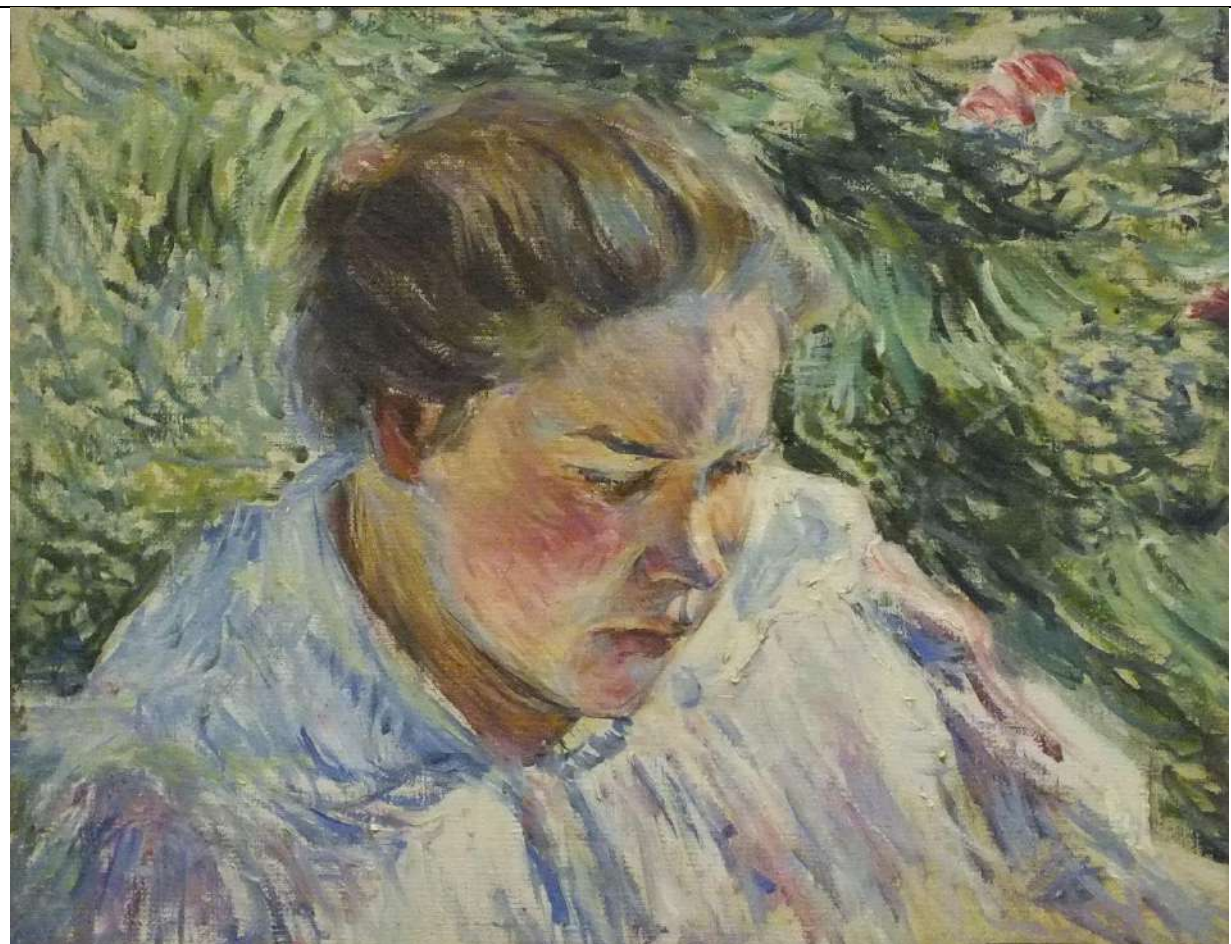
- В лаке 70% скипидара. Кроме того, знаете, как на лаке писать, да? На палитре все липнет даже.

Студент:

- Не, ну, чтоб насытить и потом...

М. М. Девятов:

- Это другое дело «что потом». Вот, а как правило, пишут чистой краской. И Грабарь, так сказать, об этом тоже говорит. Он говорит: «Пишу чистой краской». Если уж очень холодно на улице, когда мороз и зимние пейзажи – он добавлял немножко растворителя, чтобы немножко краски были подвижные. И все. А в общем - все, кто писал на клеевых грунтах старались писать чистой краской. В краске вообще достаточно масла, (ну, если она, так сказать, не задубела, не стала каменной). Французские краски вообще текут по палитре, они достаточно жидкие. Некоторые художники вообще даже выгоняли из красок масло лишнее и так далее. Так что разумно писать чистой краской. Потому что эта живопись (живопись на клеевых грунтах) сама по себе, по своему принципу, как мы уже говорили, в некотором роде началась от импрессионизма. Вот, и там другие несколько задачи ставились, да? Не станковая картина типа Терборха или Рембрандта, да? а несколько открытое такое письмо. Где-то у нас был один Борисова-Мусатова, этюд. Сейчас Володя покажет.



Студенческая копия с картины Борисова-Мусатова «Девушка, освещенная солнцем».

Вот, постепенно первый слой немножко твердеет, да? Следующий слой – уже не будет так сильно поглощать масло из краски. И так можно набрать, как мы говорили, многослойную живопись в короткое время, и добиться того, ради чего применялись впитывающие грунты. То есть, ради полуматовой, неблестящей, мало желтеющей, менее желтеющей живописи и так далее.

Студент:

- А можно вопрос?

М. М. Девятов:

- Да?

Студент:

- А что такое петроль?

М. М. Девятов:

- Петроль, это ну, - нефть. Это растворители, которые очень широко использовались раньше. Это была даже одна из фракций нефти, не фракций, а целые, так сказать, источники нефти были, которые были типа керосина.

Студент:

- А теперь его не применяют?

М. М. Девятов:

- Ну, петроль, он лучше, чем то, что сейчас – разбавитель № 2, уайт-спирит, да? Он еще более медленно высыхал, еще дольше позволял работать по сырому и таким образом был очень, так сказать, в почете довольно длительное время. И многие рецепты, и многие воспоминания связаны с понятием «петроль». Так получается, под «петролем» ведь, бензин подразумевают, да? Но это был как бы коктейль, самая легкая часть нефти. Вот, и в перегонке самая легкая часть нефти. В общем, это немножко желтоватый и немножко более, так сказать, дольше высыхающий

чем бензин или уайт-спирит состав. И он использовался как вот такой растворитель универсальный.

Так, что еще по клеевым грунтам не ясно?

Студент:

- Я хотел задать вопрос, а вот масляный грунт, он вообще не может быть нормальным ни в каком приготовлении?

М. М. Девятов:

- Может быть. Но мы дойдем до него. Я объясню обязательно. Он может быть нормальным, мы проверяли – может быть.

Ну, ладно. Еще какие вопросы есть? Или неясности по этому поводу?

Студент:

- А еще можно вопрос, вот когда делался грунт казеиновый, то мел брали с магазина, или что-то нужно делать с ним еще?

М. М. Девятов:

- Нет. Мел – это вообще самый, так сказать, грубый малярный мел. Используется самый грубый малярный мел. Не зубной порошок, не тонкодисперсное, так сказать, вещество. Наоборот, чем мел грубее – тем лучше, и так советуют все, кто этим пользуется. Или используют гипс. А гипс, получали так называемый мелкий гипс. Ну, там несколько способов было. Один из способов – просто разбивали и вымачивали устаревшие отливки гипсовые, формовки. Промывали его, потом перемалывали его, процеживали и получали такой шелковый прекрасный результат.

Студентка:

- А мел, его же все равно надо отмучивать? Или брать прямо так, как есть?

М. М. Девятов:

- Не надо, не надо.

Вот, вы видите, этюд Борисова-Мусатова: здесь шпат очень грубый. Ну, это примерно для живописи, связанной с клеевым грунтом и связанной вот с такими красками как здесь.

Студент:

- Красивая живопись.

М. М. Девятов:

- Красивая, да. Борисов-Мусатов, художник большой очень. Вот, это связано с тем, что краской пишется как она есть, без всяких, так сказать, лессировок или поливаний маслом, да? Где, так сказать, сама пуантель, пуантельная живопись, подход к живописи позволяет корректировать перепад тона, если это нужно. Потому что тон дает только больше разнообразия.

Короче говоря, клеевой грунт использовали многие художники. Из последних, так сказать, нам близких - это Моисеенко. Ничего не хотел другого видеть. Но повторяю, если использование этих грунтов предусматривает все осторожности, о которых мы говорили – грунт в максимально тонком слое и без перебора клея.



Е. Е. Моисеенко. Память. Холст, масло. 1980 г.

Рецептура казеинового грунта.

Так, теперь, значит, рецептура казеинового грунта. Принцип тот же.

ГРУНТ №439 КАЗЕИНОВЫЙ						
СЛОИ	КАЗЕИНОВЫЙ КЛЕЙ	ВОДА	НАШАТЫРНЫЙ СПИРТ 25%	ЦИНКОВЫЕ БЕЛИЛА	МЕЛ	АНТИСЕПТИК
ПРОКЛЕЙКА I	1	10	0.4	—	—	0.01
ГРУНТ 3 _{сЛ}	1	10	0.4	2.5	2.5	0.01

Грунт №439

Казеиновый

(Ред. - казеиновый грунт – самый тянущий из клеевых грунтов, считается самым лучшим из клеевых грунтов, не дает в пленках внутреннего напряжения, то есть несколько более эластичен).

Слои	Казеиновый клей	Вода	Нашатырный спирт 25%	Пигмент цинковых белил	Мел	Антисептик
Проклейка 1	1 часть	10 частей	0,4 части	—	—	0,01 части
Грунт 3 слоя	1 часть	10 частей	0,4 части	2,5 части	2,5 части	0,01 части

Ну, тут принцип тот же. Здесь более крепкий состав клея чем у клеевого грунта. Казеиновый клей это позволяет. Вот, тут есть и белила, и мел. Но могут быть и только белила, настолько, так сказать, казеиновый клей это допускает. Ну, и антисептик здесь обязательно, да? Глицерин тут написан или нет? Если даже не написан, то можете написать себе. Вибер советует 0,5.

Студент:

- А что лучше применять, глицерин или мед?

М. М. Девятов:

- А это без особой разницы, без особой разницы. И то и другое действует достаточно недолго.

Реставраторы для реставрационных целей применяют мед до полутора - двух частей на единицу клея. И тем не менее, после дублирования, как потрогаешь дублировочный холст, который был так проклеен, с этим составом, да? – трещит за милую душу! Хотя там на рыбьем клею сделано и с большим количеством меда.

Рецепты казеинового грунта из конспекта В. Е. Макухина (дополнение).

Свежий обезжиренный творог – 100 гр.

Нашатырный спирт – 4 гр.

Глицерин – 10 гр.

(Рецепт из книги Ж. Вибера «Живопись и ее средства»).

Рецепт по Виберу и Фешину. Ж. Вибер «Живопись и ее средства», «Н. И. Фешин» Художник РСФСР. Ленинград 1975 г.

Проклейка.

Казеин	Вода	Нашатырный спирт	Глицерин
1 часть	7,5 части	0,4 части	0,5 части

Грунтовка.

1 слой: 100 гр. раствора + 10 гр. пигмента цинковых белил,

2 слой: 100 гр. раствора + 50 гр. пигмента цинковых белил,

3 слой: 100 гр. раствора + 100 гр. пигмента цинковых белил.

Казеиновый клей, это необратимый коллоид, то есть он не растворим после высыхания, имеет химическое родство с маслом, дает хорошую адгезию, требует меньше наполнителя. Из всех клеевых традиционных грунтов лучший – казеиновый.

Так, ну, о казеине, как он готовится я сказал, да?

Вот, что по этому поводу писал Кончаловский, который пользовался казеиновым грунтом все время, начиная с десятого года. Значит, холст сначала только шкуркой лохматят, потом проклейка одна. Потом в эту же проклейку добавляют мел и один раз кистью покрывают и ладонью разравнивают, вдавливая на сколько возможно, так сказать, разравнивая, заполняя фактуру холста. Вот, что он пишет: «По окончании Академии, я пришел к выводу, что живопись на абсорбирующих холстах (то есть, на холстах с тянущим грунтом) не чернеет, лучше сохраняется. Наилучший клей для приготовления грунта – казеиновый, и с десятого года я пишу только на

холсте с тянущим грунтом». Вот, это пишет Кончаловский. И далее: «Перед тем, как грунтовать, надо холст протереть стеклянной шкуркой». То есть, наждачной шкуркой, чтобы как бы немного разрушить его, чтобы лучше связался грунт с холстом. «Этим клеем я покрываю холст один раз. Все высыхает. Потом в тот же раствор кладу мел, просеянный сквозь мелкое сито. Это и есть грунт, которым я покрываю так же только один раз широкой кистью или лопаткой. По мере покрытия, я ладонью слегка втираю грунт в холст, чтобы он не проходил насквозь, а только заполнял поры. Я не прибавляю ни белил ни масла». Вот, это Кончаловский, «Мой метод». (Ред. – Цитируется книга «О живописи» Сборник статей. Издательство Академии художеств СССР. Москва 1959 г.)

Дальше: «Рецепты бесполезны. Все рецепты Вибера не дают результатов. Покрытие в четыре раза, которое рекомендует Вибер ведет к растрескиванию. В этом убедился я и мои товарищи, которые этим рецептом пользовались».

Так, вот, дальше: «Ввиду того, что у меня решена вся гамма в представлении, не имеет необходимости закрашивать весь холст сразу», - вот, что вы делаете, как правило, да? – «Я пишу частями и не заваживаю холст красками, располагая их на палитре в следующем порядке». Ну, это уже другая тема. Это пока он не закончит один участок, да? не закончит в полную силу, дня в два, максимум в три, пока краски еще сырые. Потом он переходит к соседнему участку и так далее. Вот, он так всегда делал: «Как я уже говорил, когда я прокладываю краски на холст с тянущим грунтом, происходит втягивание масла в грунт из первого слоя, после чего этот слой кажется уже сухим. По нему можно писать второй раз и третий раз, зная, что все слои свяжутся между собой при помощи грунта, тянущего масло из красок. Тогда как написанное на масляном грунте надо либо высушить, либо писать поверх, что ведет к неизбежному прожуханию, и возить кистью по не высохшему слою очень неприятно. Итак, по казеиновому тянущему грунту можно писать очень долго, накладывая слой на слой, причем поверхность живописи не блестит, а сами краски соединяются с грунтом, образуя однородную массу. Я пишу на абсолютно белом грунте». Это он добавляет только мел. Ну, и остальное тут о живописи.

Так, что не ясно еще?

(студенты молчат, некоторые переговариваются между собой)

Разговаривайте, разговаривайте, может до чего-нибудь и договоритесь.

Студент:

- А можно вопрос задать?

М. М. Девятов:

- Да.

Студент:

- А мне рассказывали, что вот, если холст уже натянут, еще нету проклейки, то берется щетка с таким жестким ворсом, лучше металлическим и ворсится все, чтобы забило поры у холста.

М. М. Девятов:

- Ну, правильно, это то же что Кончаловский говорит о стеклянной шкурке, да? То есть, «вздохматить бабушку». То есть, нет – поднять ворс.

(смех)

Потом есть такое понятие как шлихта. Это делают, когда холст готовится, чтобы он имел товарный вид. Он же готовится не только для живописцев, а для многих бытовых целей, да? Вот, и его покрывают раствором, в который входит мыло, воск и прочие вещества, чтобы его, так сказать, отгладить, и чтобы он имел такой торговый вид, приемлемый вид.

Студент:

- А это только с одной стороны делается?

М. М. Девятов:

- С одной стороны делается, да. А наша задача эту шлихту удалить. Это первое.

Второе. Это делается для того, чтобы если есть зернистость и крупная, или вообще, есть поры у холста, да? чтобы приподнять ворс, который будет армировать эту проклейку.

Вот, и третье - будет лучше сцепление самого грунта с холстом. А делать это можно и, как выговорите, металлической щеткой, а можно и наждачной шкуркой, да?

Студент:

- А от шкурки там остаются такие как песчинки, частички.

М. М. Девятов:

- А все сухой щеткой щёткой протереть и все. А после этого, что останется – войдет в состав грунта и ничего страшного не будет. Это станет как наполнитель.

Так, есть еще вопросы? Философские или может какие-нибудь политические?

Студентка:

- А вот сколько желатин может стоять в разведенном состоянии?

М. М. Девятов:

- Ну, знаете, если в холодильнике...

Девушка:

- Да, в холодильнике.

М. М. Девятов:

- В холодильнике довольно долго он может стоять. Довольно долго, тем более в холодильнике.

Вот, как реставраторы делают: они заваривают клей на неделю себе в густом, так сказать, густом растворе, студенистом и ставят. А потом растворяют в воде в нужной пропорции и используют его довольно долго. Ну, хотя вы уже знаете это, да. Вот, так что он довольно долго может храниться, если там есть антисептик и, если он хранится в холодном состоянии.

Так, чем бы мне еще вас...

Ну, о том, что говорил Корин я вам сказал. Так, какой неисправимый недостаток клеевого грунта или живописи на клеевом грунте, и как его, так сказать, возможно снизить?

Студентка:

- Первый слой очень сильно прожухает, темнеет и садится.

М. М. Девятов:

- Это прогрессивное или единовременное изменение?

Девушка:

- Единовременное.

М. М. Девятов:

- Да, это единовременное изменение, которое регулируется художником вполне, так сказать. И при какой живописи я вам показывал, да? Вот, эта пуантель, которую используют в живописи, так сказать, вот такого порядка, да? (Этюд Борисова-Мусатова).

А живопись, так сказать, лавирующая мягкими валерами на клеевых грунтах вообще невозможна. Клеевой грунт, он не для этого, да? У него есть свои задачи, для которых он использовался художниками и так далее. Но чего, я повторяю, избежать нельзя и как с этим бороться, как облегчить эту задачу? Ну, кто смелый или умный?

Студент:

- Кракелюр, наверное?

М. М. Девятов:

- Кракелюр при слабом растворе клея, ну, это как снег против льда, знаете? Когда много клея - происходит растрескивание. Он может не пропускать масло даже, но растрескивание обязательно приведет к жесткому кракелюру, к так называемому жесткому кракелюру грунтового характера с приподнятыми краями. Это очень опасно. Но, когда клей на слабом растворе и при тонком слое, да? Ему не справиться с красочным слоем, он не может вызвать кракелюр, ему силы не хватит как снегу против льда. Понимаете, да?

Студент:

- А может быть, возможно, что клей со временем влияет на холст и он начинает как бы дымить?

(смех в аудитории)

Девушка:

- Всё начинает дымить, хи - хи...

М. М. Девятов:

- Нормально, да. Нет, клей как раз защищает холст от того, чтобы туда не прошло масло лишнее. Вот. А масло может разрушать холст постепенно, как говорят «холст перегорает».

Так чего нужно опасаться и как от этого нужно избавляться, из того, о чем мы уже говорили, из тех средств, о которых мы говорили? Ну?

Студент:

- Ну, может просто нужно удерживать температурно-влажностный режим?

М. М. Девятов:

- Ну, это касается всего, включая человека. Беречь надо, да?

Ну, клеевой грунт, он не пригоден, допустим, на рулонное изготовление. Это ясно, да? Его надо оберегать до начала живописи, да? Это ясно, да? Вот, многие говорили, что «он всегда проникает в той или иной степени». Вот, значит, это так или иначе может иметь место. У него, так сказать, частичный выход масла на оборот холста. Чем это можно компенсировать?

Студентка:

- Законсервировать?

М. М. Девятов:

- Как?

Девушка:

- Ну, с оборотной стороны.

М. М. Девятов:

- Как? Чем?

Другая студентка:

- Воском.

М. М. Девятов:

- Правильно, да. Можно его покрыть воском и прекратятся все, так сказать, там реакции. Просто воск не пропускает ни влагу, ни воздух и так далее. Состав воска достаточно эластичный и он не меняет своего состава в течении четырех тысяч лет. То есть, если уж так беспокоиться об этом, да? То вот, музейные работники делают, и не только для живописи на клеевых грунтах, но и вообще делают для живописи покрытие воском с оборота. А кроме того и конвертирование, оно в этом отношении помогает от травмирования. Ну, об этом мы тоже говорили. Ну, что еще о клеевых грунтах?

Студент:

- А можно вопрос?

М. М. Девятов:

- Да?

Студент:

- А в какой мере, вообще, казеиновый грунт боится воды? Ну, вот, влажности?

М. М. Девятов:

- Он меньше боится влажности. Он необратимый коллоид, понимаете? Мы говорили, что кожно-костный клей, это обратимый коллоид. То есть он вбирает воду, набухает, да? При этом провисает, а высыхая натягивается снова. А казеин, это эмульсия. Казеин всегда белого цвета. То есть, он, когда растворяется, то он омыляется. Казеин омыляется щелочью, в данном случае нашатырем, и превращается в эмульсию. И он необратим, то есть, он снова не растворяется, ну, кроме в ближайшие часы там, а в принципе он необратим. То есть, он меньше влияет в этом отношении на поведение холста, на живопись на холсте.

Так, есть еще вопросы? Пожелания? Может споем? Или о страшном?

Ну, ладно, если все поняли, то как хотите, я не против. Да. Хотя знаю, что не все поняли.

Студентка:

- А вот верхний, последний слой лаком покрыть можно?

М. М. Девятов:

- Ну, какой смысл? Понимаете, вот, Пал Дмитрич Корин – великий художник и в то же время и реставратор, заведовал реставрацией в Пушкинском музее в Москве вместе со своей женой. Но тем не менее он делал много ошибок. У него часто переклеен холст, у него часто кракелюр. Особенно вот, по-моему, «Пиренейский игумен» у него есть портрет. У меня фотография есть – жуткий кракелюр с приподнятыми краями и так далее. И покрывал еще и лаком. Зачем покрывать лаком, если эти грунты по своей идее задуманы нести такую бархатную, полуматовую, как бы темперную живопись? И Кончаловский об этом пишет, да? Это конечно же абсурд. Если покрывать защитным составом, то это надо покрывать матирующими лаками, на восковой основе. Вот, это для защиты. А в принципе, ну, пастель же ничем не покрывают. Темперу никаким матовым лаком не покрывают, да? потому что это не самое обязательное. Но в некоторых случаях, когда живопись такая как Хальс, например, или Рембрандт – они без лака просто вообще не работают как живопись, да? Они не смотрятся просто, не дают эффекта, задуманного художником.

Так, еще есть вопросы?

Студент:

- А через какое время можно покрывать лаком живопись, которая на клеевом грунте?

М. М. Девятков:

- Мы же сказали, что не надо покрывать.

Студент:

- Не, ну даже матовым?

М. М. Девятков:

- Ну, если матовым, так можно покрывать. Покрывать можно, когда более, менее просохнет, чтобы явного не было отлипа и не растворяло краски скипидаром, да? Так что не так там важен большой срок, потому что состав матового лака не несет такой пленки лаковой, которая может помутнеть или еще что-нибудь такое.

Так, есть еще вопросы? Нет? Для юмора?

Так, если нет, то значит, я буду рассказывать вам об эмульсионных грунтах.

Эмульсионные грунты.

Эмульсионные грунты. Как это ни печально, как это ни странно, но ими писали все, весь Советский Союз, вся Россия в течении лет сорока, наверное, и почти до сих пор в большинстве случаев, да? Вот.

Эмульсия.

Итак, что такое эмульсия или дисперсия? (Это одно и то же). Это механическое смешение двух растворов, так сказать, естественно не соединяющихся между собой.

Например, в самом простом варианте: берем бутылку, наливаем туда масло и наливаем туда воду. Потом долго и сильно взбалтываем. Что получается?

Студентка:

- Нечто среднее.

Студент:

- Ничего хорошего.

М. М. Девятков:

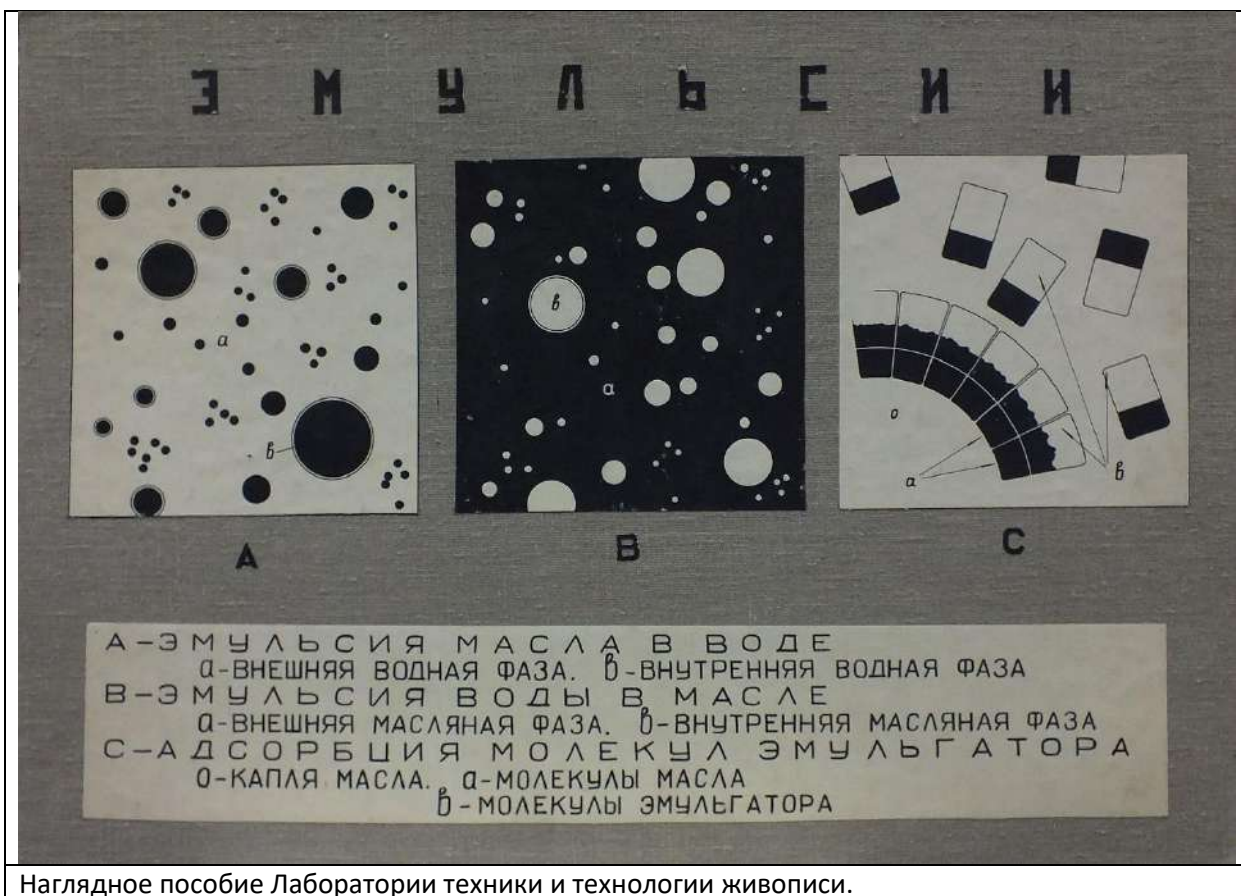
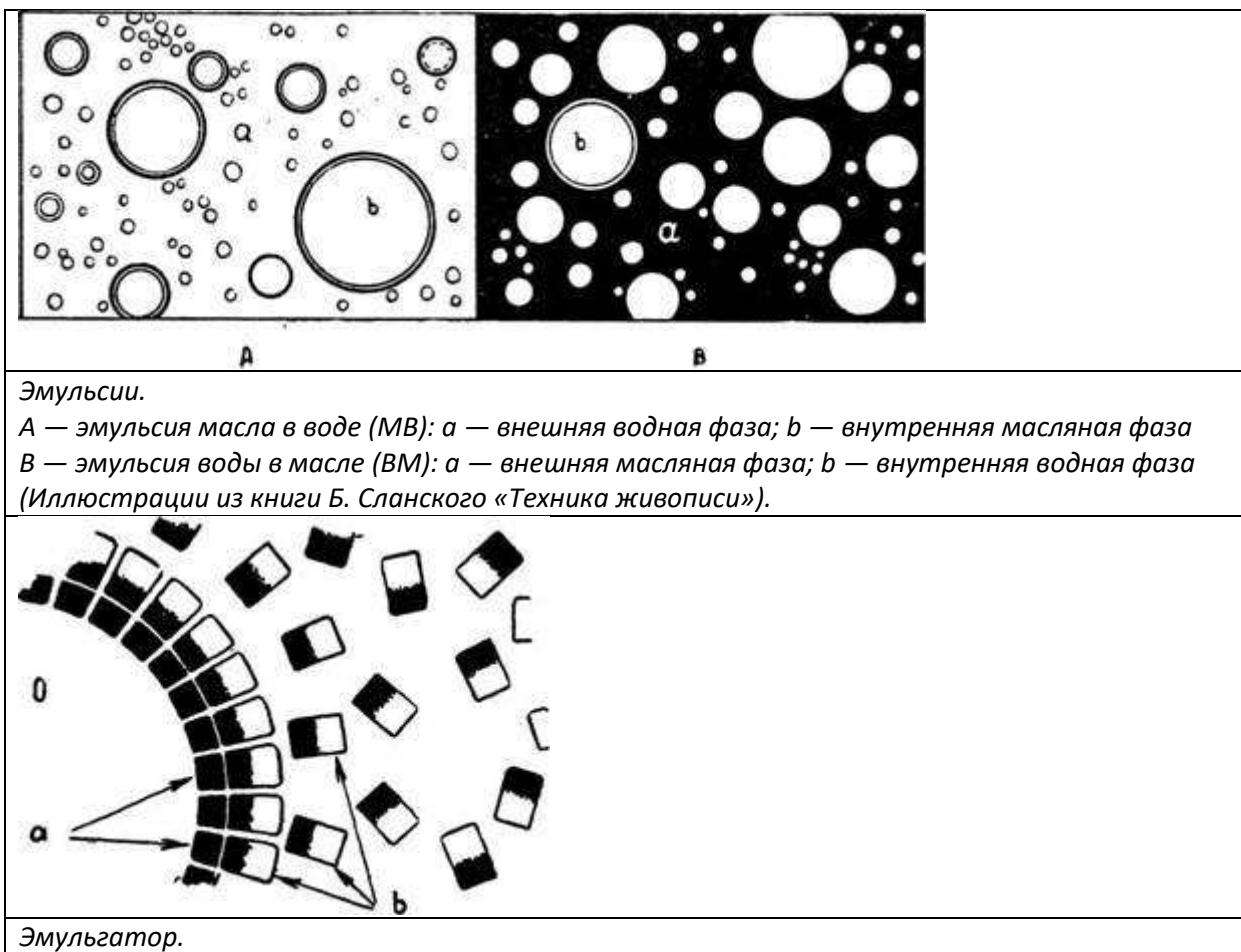
- Нет, «хороший» или «плохой» устроит уж вас... Ну, мутная белая жидкость появляется. Мутная, белая жидкость. Это мы механически растворили, вернее не растворили, а именно разбили на мелкие частицы масло в воде, да? После этого, когда мы поставим эту смесь...

Студентка:

- Снова отстоится.

М. М. Девятков:

- Да, всплывет масло. Останется внизу вода и все станет как было. Это называется неустойчивость эмульсии. Чтобы эмульсия была стабильна есть специальные, так сказать, добавки, (эмульгаторы) о чем я еще скажу позже подробнее. А сначала я скажу так: есть эмульсии естественные и есть искусственные.



Адсорбция молекул эмульгатора, являющаяся причиной того, что эмульсия не распадается. O — капля масла; a — молекулы масла; b — молекулы эмульгатора (Иллюстрация из книги Б. Сланского «Техника живописи»).

Естественные эмульсии.

Естественные эмульсии - это, например, желток яйца – самый распространенный материал, который использовался тысячи лет и даже будет еще использоваться столько же. Он является естественной эмульсией, с активным, так сказать, эмульгирующим свойством, настолько, что один желток может соединить с водой до 150 грамм масла. Один желток может соединить в устойчивую эмульсию с водой до 150 грамм масла. Это говорит о том, что вообще, многие вещи в эмульсионных составах очень важные и так далее.

Студентка:

- И тогда эмульсия будет необратимая, да?

М. М. Девятков:

- Да, всякая эмульсия вообще необратимая.

Теперь, значит, из естественных эмульсий есть, например, такие: вот обломаешь одуванчик, и там белая жидкость появляется, да? Это эмульсия. Где-то на кактусах бывает и еще на каких-то растениях, да? Это, так сказать, природные разновидности. Естественной природной эмульсией является желток.

Искусственные эмульсии.

А искусственные эмульсии, их бесконечное количество вариантов. Здесь эмульгатором является как правило клей, растворенный в воде с маслом или с масляным лаком. Иногда добавляют бальзамы и прочие вещества. Туда можно добавить еще яйцо в какой-то пропорции и так далее. Это искусственные эмульсии. Мы с ними сталкиваемся как правило (и вы сталкиваетесь) в течении многих лет. Это эмульсия - клей с маслом, да? Чем клей гуще, тем он легче смешивается с маслом. Ну, вы сами уже наверняка делали это, ну, или не делали.

Вот, есть специальные эмульгаторы (*Ред. - например, миксер*), которые, так сказать, механически превращают это в очень тонкодисперсную смесь. Ну, некоторые вручную делают. Во всяком случае, желток здесь играет большую роль. Если его добавка имеет место, то эмульсия получается более тонкая и более стабильная.

Синтетические искусственные эмульсии.

И, наконец, есть синтетические искусственные эмульсии. Синтетические эмульсии, на основе поливинилацетата. **Поливинилацетатная эмульсия.** Это вы знаете, да?

Студенты:

- Угу.

М. М. Девятков:

- Но мы о ней несколько подробнее поговорим, когда будем говорить о грунтах.

Вот, есть **акриловые эмульсии**, последнее время приобретающие очень высокую популярность и, так сказать проявляющие надежность.

Студентка:

- Скажите пожалуйста, а вот продается готовый грунт, он к каким относится?

М. М. Девятков:

- Ну, это к синтетическим грунтам относится, да. Об этом я скажу. Но сейчас столько фирм появилось, да? и в медицине и везде, которые выпускают черти что, и водку делают – пьешь и потом не знаешь, от чего помрешь, да? Вот, и Арафат помер от этого. Там иногда бывает поставляют... Ну, да ладно.

Искусственные эмульсии, это поливинилацетатная эмульсия, как основная и акриловые эмульсии, которые тоже нашли широкое применение и найдут еще большее применение.

Что парадоксально в эмульсионных грунтах. Почему они появились?

С начала были масляные грунты, которыми пользовались с успехом многие художники и многие сотни лет и ни на что не жаловались и ничего плохого у них с ними не происходило и умели ими пользоваться и умели их готовить, (о чем я скажу позже). Вот, потом появились клеевые грунты, которые после таких заявлений таких авторитетных специалистов как Кончаловский, Грабарь,

Корин и прочих, начали занимать довольно большое место. Ну, потом убедились, что вообще у нас импрессионизм, так сказать, каким-то образом был приостановлен (такое его нашествие). За импрессионизмом пошел, так сказать, авангардизм, и так далее. Вот, и такая тонкая проработка станковой живописи на клеевом грунте вообще была мало реальна. Стали искать компромисс, как сделать грунт, который был бы, так сказать, лучше масляного и лучше клеевого, да? И не обладал бы недостатками ни того ни другого. Вот, и появилась такая парадоксальная, достаточно авантюрная идея, что эмульсия, сама по себе (клей и жирное высыхающее масло) обладают такими уникальными свойствами, что она сама по себе обеспечивает хорошую адгезию. Никто вообще еще не делал исследований. Понимаете, так сказать, только умозрительные были исследования. Вот, до того дошло, что даже на заводе, на комбинате в Подольске выпускались одно время так называемые «беспигментные грунты», то есть холсты, которые были покрыты одной эмульсией. Думали, что это будет хорошо, да? Но быстро убедились, что это не хорошо. Ну, и можно сделать заключение, что **эмульсия сама по себе, как связующее по адгезии ничем не отличается от чистого масла или от чистого клея**, да? Она не впитывает и не растворяется с красочным связующим. Вот, поэтому она имеет те же принципы, что и клеевые грунты. То есть, она требует необходимого количества пигмента и главным образом – наполнителя (*мела – Ред.*). Тем не менее теоретики разработали грунты, и они долго были в продаже по всему Союзу. Ну, и получилось приблизительно следующее: чтобы сделать эмульсионные грунты белее (особенно в фабричном варианте), туда добавляли мел. А с мелом они грязнее становятся (*мел с маслом темнеет – Ред.*). Чтобы эти грунты были более эластичные, туда добавляли много масла. Вот, и чтоб они, так сказать, не жухли, их покрывали не меньше двух, а то и трех проклеек и так далее.

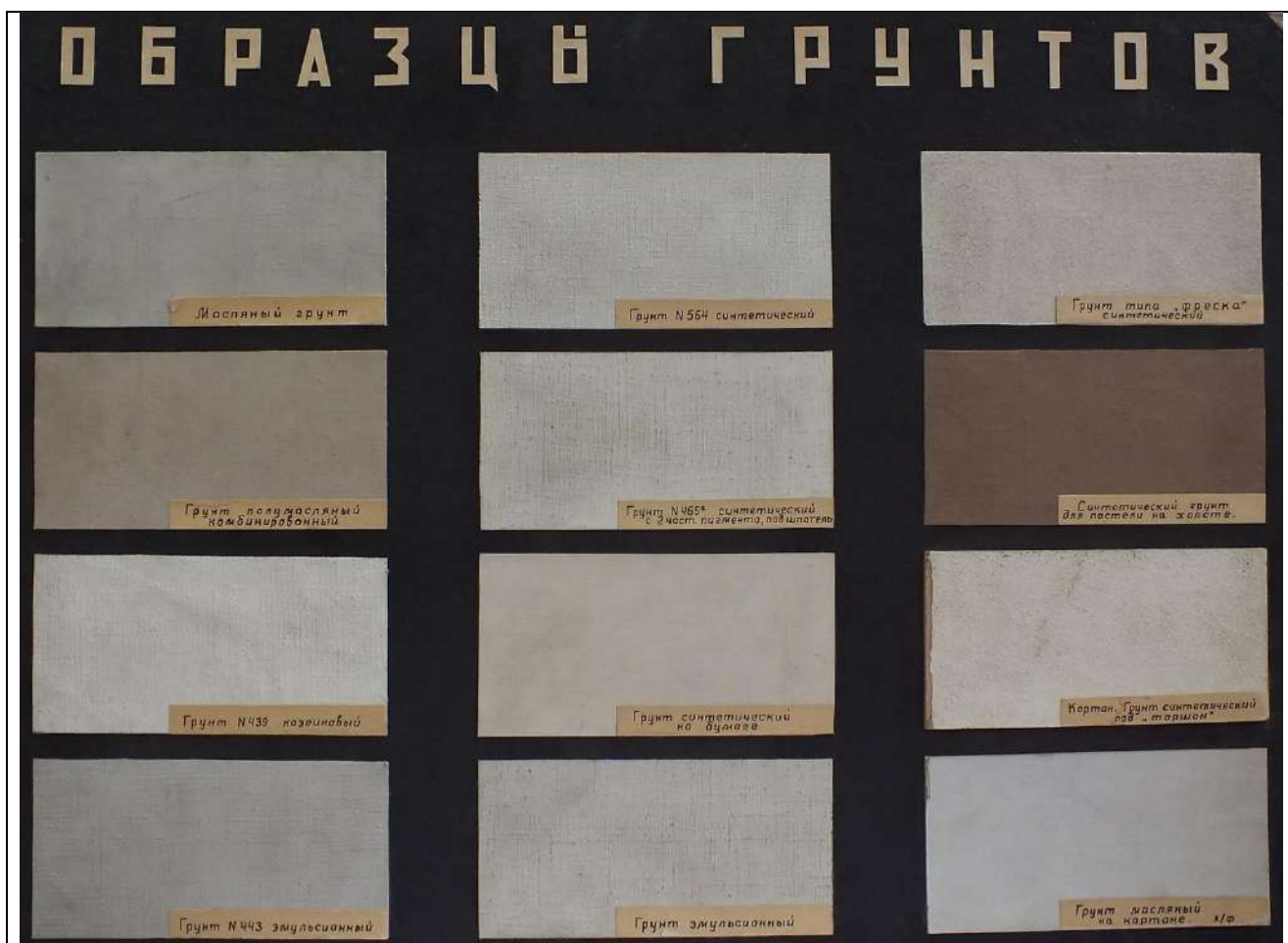
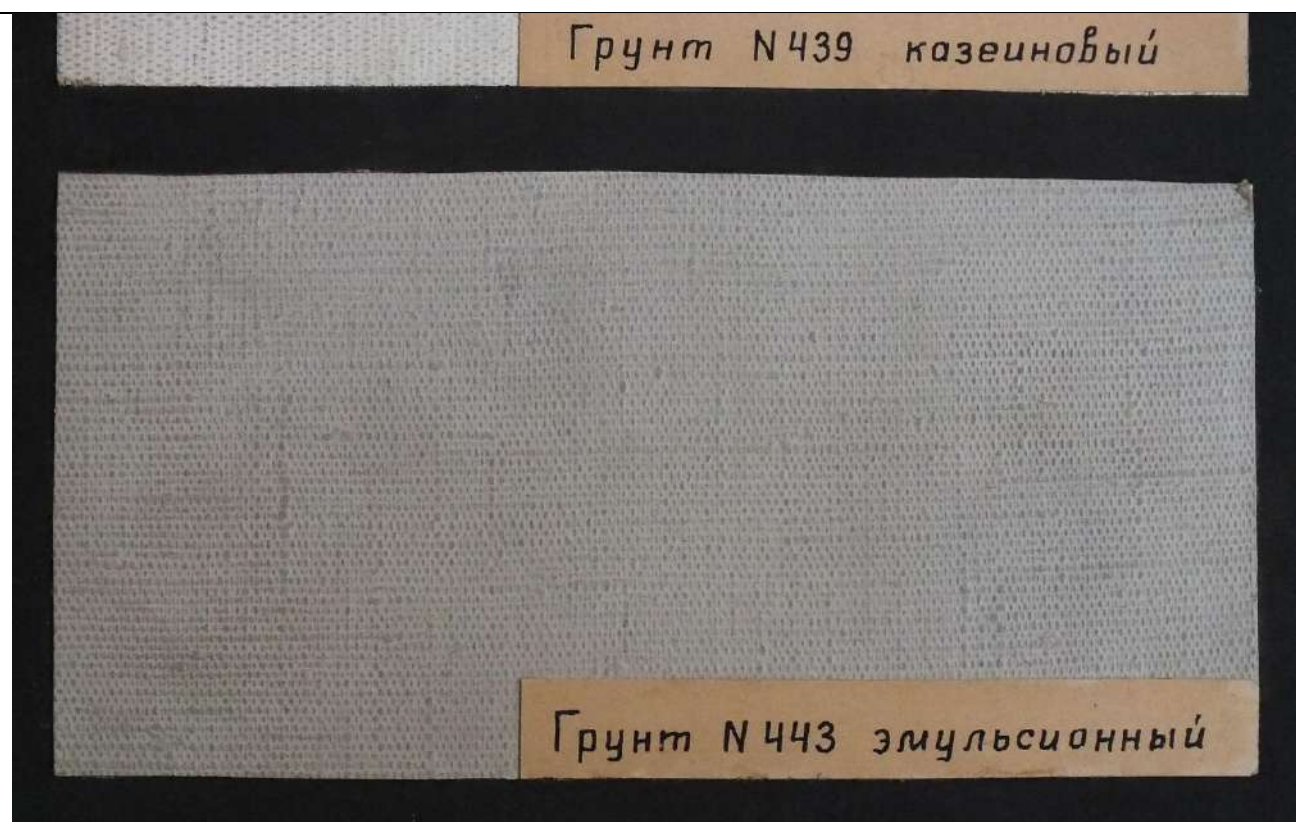
Короче говоря, в таком бульварном или, так сказать, примитивном варианте получился следующий парадокс: хотели, чтобы грунты обладали всеми достоинствами масляного грунта - то есть, не жухли, не требовали специальной подготовки, да? чтобы были достаточно эластичны и обладали их свойствами положительными без их недостатков. И обладали бы положительными свойствами и клеевых грунтов - то есть хорошо впитывали, быстро готовились и обеспечивали хорошую адгезию, да? А на практике за многие десятилетия получилось следующее: эти грунты обладали всеми недостатками масляных грунтов без их достоинств, и всеми недостатками клеевых грунтов без их достоинств. Хм.

Потому что адгезию они не обеспечивали, желтели они больше, чем масляные грунты, краску они не держали, растрескивание было, так сказать, уникальным и повсеместным, адгезия отсутствовала и так далее... Никто этим не занимался кроме производства.

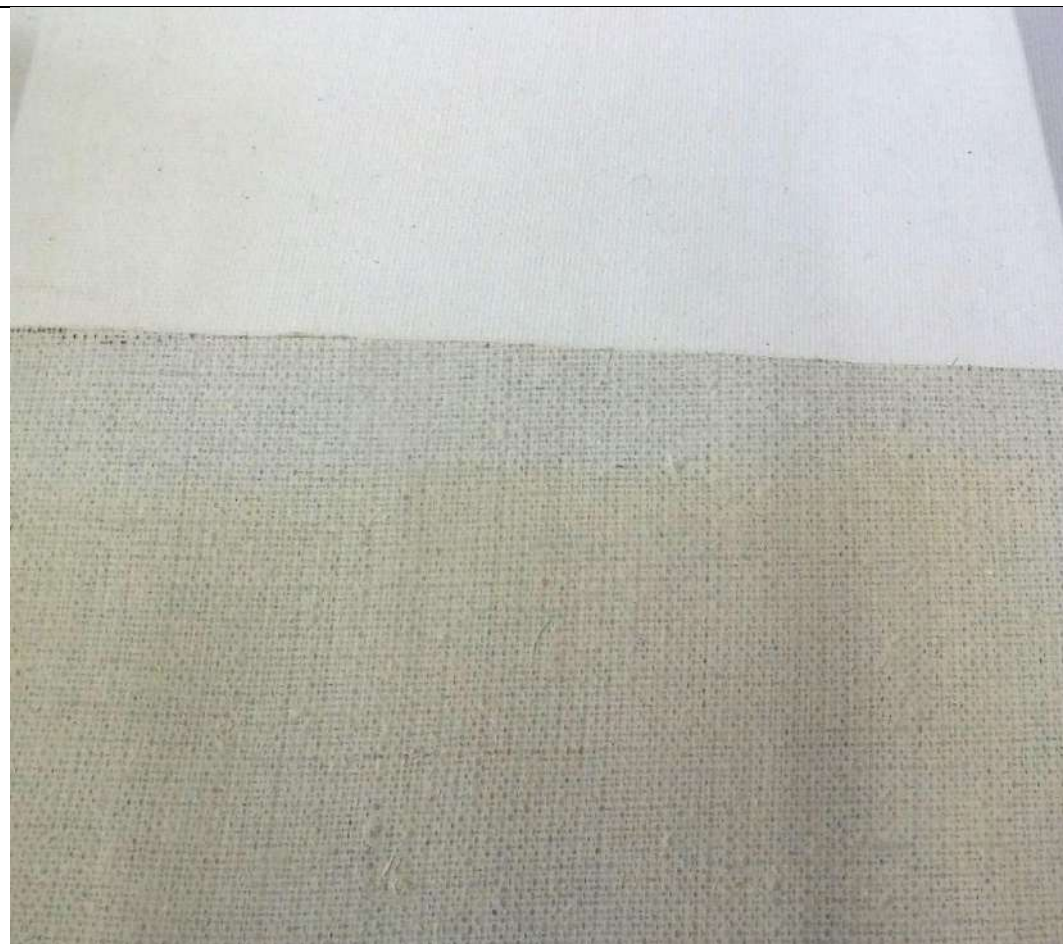
Так что же можно сказать на самом деле об эмульсионных грунтах? Можно ли сделать хороший эмульсионный грунт? Хотя скажу, что с моей точки зрения, это уже ушедший поезд, или ушедшая, так сказать, проблема, о которой можно хорошо вспомнить, вздыхать, вспоминать своих предков и так далее. Вот.

Но вот наш лаборант Валентина Павловна Волкова, которая нам помогала, занималась этим очень долго и на 443-ей пробе эмульсионного грунта, (включая все рецептуры, мы все проверили) мы получили хороший результат. Причем образцы проверяли не таким образом, поверхностным, да? а, так сказать, законным образом, и получили 443-ий грунт, который, видите, вот так вот ведет себя, и при этом, обратите внимание, и кракелюров не видно, да?

Вот, об этом будут говорить и Тютюнник, и Киплик и Рыбников и так далее. То есть, можно получить эмульсионный грунт, но очень сложно и очень осторожно. Я лучшие рецепты вам, конечно, дам, но сможете ли вы их приготовить так как полагается? Это не очень просто. В лучших вариантах эмульсионные грунты действительно эластичнее чем клеевые. В лучших вариантах они меньше впитывают масла, не требуют специальной обработки поверхностной, и, так сказать, достаточно приемлемы в работе. Но повторяю, это очень сложная и тонкая процедура, технологически сложная. Существуют тысячи рецептов и они, в большинстве своем – липовые. То есть их так, переписывают не проверяя. (*Ред. – Некоторые специалисты считают, что эмульсионный грунт требует обработки перед работой на нем красками, так как в его составе есть масло, которое препятствует (как и в масляных грунтах) проникающей адгезии. То есть необходима склеивающая адгезия, то есть та же обработка, как и при работе на масляных грунтах.*)



Наглядные пособия Лаборатории техники и технологии живописи.



Верху – акриловый грунт. Внизу – эмульсионный грунт.

Эмульсионный грунт обычно имеет серо-желтоватый оттенок. Те части, которые при хранении находились в тени – желтеют больше, так как масло имеет свойство темнеть в темноте, а на свету снова несколько светлеть. Эмульсионный грунт желтеет больше чем масляный грунт, так как в нем больше масла.

Студентка:

- А можно еще раз достоинства эмульсионного грунта?

М. М. Девятов:

- Достоинства: они действительно меньше впитывают масло из краски чем клеевые грунты, на них, так сказать, как бы удобнее писать. Они действительно прилично держат краску на своей поверхности, дают адгезию, да? Они более эластичны. Единственно что нельзя преодолеть в эмульсионном грунте, это то, что грунты эти желтеют больше, чем масляные грунты. Во всех вариантах они желтеют больше, чем масляные. Этого избежать нельзя, потому что их делают с количеством масла на единицу пигмента большим чем у масляной краски.

И еще один момент, эмульсионные грунты вообще непригодны «на рулон», то есть в прок. Вот, изготовили его на Подольском комбинате, и чтоб быстрее эти холсты высохли, их свернут еще полусырыми, тальком посыпят, чтоб не слипались, потом, значит, в поезд или в машину и везут их, допустим, в Сыктывкар или в Свердловск, да?

Студент:

- И такое продается, да?

М. М. Девятов:

- Да. И там Вася его получит, так сказать, где-то в ларьке после разгрузки, потом проедет с ним на автобусе или троллейбусе, да? Привезет в мастерскую, смочит, натянет, да? Можно себе представить, что там получится, да? При смачивании очень легко растягивается, там много клея. Так что эти холсты не пригодны для такого... Еще на подрамнике можно сделать хороший грунт, но повторяю – очень непросто. Есть сейчас лучшие возможности.

Рецепт Сланского.

1 объемная часть мела. 3 объемные части цинковых белил. 2 объемные части растворенного в воде желатина в отношении 1: 20 и очень малое количество глицерина, ½ - 1 объемная часть полимеризованного льняного масла, которое растворяют при нагревании в небольшом количестве терпентинного масла (<i>т. е. скипидара – Ред.</i>)
(Рецепт эмульсионного грунта из книги Б. Сланского «Техника живописи»).

Так, рецептуры. Вот, кстати сказать, рецептура, которую дают европейские авторы, в частности Сланский: за одну часть объема берется, так сказать, раствор. Ну, там, например, раствор один к семнадцати, то есть, пяти, шести, семипроцентный раствор клея, который считается как исходный объем, да? (*Ред. - Одна часть сухого клея и 17 частей воды – это шестипроцентный клей*). Туда добавляется один объем сухого мела, три объема цинковых белил, раствор желатина один к двадцати. (*Ред. – Раствор желатина 1 к 20, это 5% клей*). И дальше идет таким образом: от ноль пяти до единицы полимеризованного масла с небольшим количеством терпентина (подогретое). Повторяю, на один объем, или как стаканами у нас говорят, да? Один объем сухого мела, три объема цинковых белил, глицерин один к двадцати к сухому клею. Ну, там антисептик, само собой. И дальше – от ноль пяти до одной части полимеризованного льняного масла, слегка разжиженного терпентином.

(*Ред. – Уравнение, которым можно легко вычислить процентное соотношение:*

1 часть клея – 20 частей воды

X - 100 частей воды

$1 \times 100 : 20 = 5$. То есть ответ – 5% клей).

Второй вариант. Второй вариант, когда одна часть масла считается по исходному объему, да? Этот второй вариант у них, уже считается как масляный грунт, по их понятиям, так сказать. Мы не говорили, правда, о фазах эмульсии, но я скажу еще. Так называемые фазы эмульсии «вода в масле» (ВМ) и «масло в воде» (МВ). (*Масляным грунтом считается грунт, в составе которого больше масла, чем клея, то есть, это эмульсия ВМ – Ред.*)

ГРУНТ №443 ЭМУЛЬСИОННЫЙ						
СЛОИ	РЫБИЙ КЛЕЙ	ВОДА	ПОДСОЛНЕЧН. СГУЩ. МАСЛО	ЦИНКОВЫЕ БЕЛИЛА	МЕЛ	АНТИСЕПТИК
ПРОКЛЕЙКА 2 сл.	1	17	—	—	—	0,01
ГРУНТ 3 сл.	1	17	1,2-1,5	2-3	2-3	0,01

Наглядное пособие Лаборатории техники и технологии живописи.

Грунт № 443 эмульсионный

Слои	Рыбий клей	Вода	Подсолнечное сгущенное масло	Пигмент цинковых белил	Мел	Антисептик
Проклейка 2 слоя	1 часть	17 частей	-	-	-	0, 01 части
Грунт 3 слоя	1 часть	17 частей	1,2 – 1,5 части	2 – 3 части	2 – 3 части	0,01 части

Из конспекта В. Е. Макухина:

«В лучших вариантах этого рецепта эмульсионного грунта на 300 грамм грунта вводится 1 желток яйца». Желток – это эмульгатор, то есть вещество, не позволяющее эмульсии расслаиваться на масло и клей (масло стремится подняться вверх).

Вот, здесь у нас запись частями, да? Вот, это наша запись: четыреста сорок третья проба с комментариями, которые я скажу. Ну, это не полный рецепт, это не тот образец, который я вам показывал. Есть несколько дополнений о которых я скажу.

Первое – если к объему сухого клея масла менее чем полторы части, то это еще не эмульсия, то есть, она еще не обладает свойствами эмульсии (достаточной эластичностью и так далее). Это первое. При расчете слагается количество связующего – то есть сухой клей и масло не разжиженное, с сухим порошком цинковых белил и мела. Так, значит, там вместе цинковых белил и мела от четырех до шести частей получается. Приват пигмента-наполнителя над связующим должен быть порядка в два раза больше, его должно быть больше, чем связующего, не менее чем в два раза больше, чем связующего. При этом мы добавляли касторовое масло (чтобы улучшить эластичность основного масла), добавляли яйцо (чтобы лучше эмульгировалось масло в водном растворе клея. И очень хорошо эмульгировали это с помощью специального эмульгатора (миксера).

Веймарский грунт.

Клей (сухой)	Вода	Яйцо	Олифа или вареное масло	Мел плавленый	Белила цинковые
102,38	По необходимости	5 штук	204,7	409,5	136,5
1 часть	5 частей	3 части	2 части	4 части	1,3 части

Вот, есть один из грунтов (из массы грунтов совершенно бесполезных, рецепты, которые можно выкинуть и не вспоминать, включая очень популярных авторов) хочу привести один немецкий грунт, который очень долго был популярен в Германии и назывался «Веймарский».

Студент:

- Как?

М. М. Девятков:

- Веймар. Веймарский грунт. Такая академия была там.

Так, записываем по этой же решетке. Делаем такую же решетку и пишем. Смотрите, чтобы у вас там было - раз, два, три, четыре, пять – шесть столбцов. Ну, и так как немцы, они всегда очень любят точно считать, до миллиграммов, да? Поэтому не удивляйтесь, когда я вам его прочту.

Итак, «Клей – сто два и тридцать восемь десятых». Вот, хм, пишите, пишите, я потом вам его упрощу, переведу в нашу систему. У нас ведь как – стакан или полстакана, да? А там...

Студентка:

- У нас на глазок.

М. М. Девятков:

- Значит, клей сухой - сто два и тридцать восемь. Ну, вода там по необходимости. Дальше – яйцо пять штук, олифа или вареное масло - двести четыре и семь десятых, мел плавленый - четыреста девять и пять десятых, белила цинковые - сто тридцать шесть и пять десятых.

Ну, я понимаю, никто из нас с вами такой грунт делать не будет, ха – ха.

(все смеются)

Ну, чтобы «сто два и тридцать восемь десятых» измерить, это значит надо весы иметь аптекарские и так далее.

Студент:

- А как к этим частям пять яиц измеряют?

М. М. Девятков:

- Нет, я вам переведу сейчас на русский язык этот рецепт. Как это мы сделаем - возьмем стакан, полстакана и так далее с максимальным приближением. Исходя из того, что яйцо весит 60 грамм, среднее яйцо, да? Пишите следующую строку: «одна часть клея, 5 частей воды» – значит, густой клей делается, да? Три части яйца по весу, 2 части плотного масла или олифы, 4 части мела. Заметьте, мела 4 части, а цинковых белил одна и три десятых части.

Готовится такой грунт следующим образом. (Им пользовались очень многие наши художники). Значит, густой клей (пять частей воды) и яйцо в зависимости, так сказать, от количества, и олифа. Эмульгируется (хорошо смешивается), да? И отдельно мел и белила с водой смешиваются.

Девушка:

- Отдельно, что?

М. М. Девятков:

- Белила с водой, белила и мел с водой. Сухие белила и сухой мел с водой смешиваются отдельно. После этого они соединяются с эмульсией, состоящей из яиц, клея и олифы и добавляется, значит, по надобности вода. Потому что вода в данном случае является временным элементом, который уйдет. Это количество грунта рассчитано приблизительно на семь квадратных метров.

Студент:

- Сколько воды добавляют?

М. М. Девятков:

- По вкусу, но так, чтобы его удобно было наносить. Ясно, да? Потому что вода не влияет. Всё влияет – соотношение клея, масла (олифы), яйца и все прочее, да? Ну, там естественно

предусматривается, так сказать, антисептик и так далее. Этот грунт, он довольно грязный, немножко меняет свой цвет. Потому что здесь соотношение мела четыре к одному почти, а у Сланского было наоборот. Вот, то есть, этот рецепт хороший по адгезии и по многим элементам – хороший, но немножко грязноватый цвет имеет.

Студент:

- А можно вопрос?

М. М. Девятов:

- Да, пожалуйста.

Студент:

- А вообще, что можно сказать о сохранности эмульсионного грунта и клеевого. Как это со временем будет?

М. М. Девятов:

- Все зависит от качества того или другого грунта одновременно, да? В принципе, на клеевом грунте живопись может храниться идеально. Это почти чистая краска на холсте, на котором минимальное количество грунта, и если на него не будет воздействовать там, влага и всё прочее, не будут его, так сказать, испытывать ногтем с обратной стороны и будут бережно к нему относиться, то он очень хорошо будет храниться. На эмульсионном – несколько хуже. Он желтеет сильно, он сильно желтеет. Все в зависимости от того, как он используется, но он тоже может быть приличным вполне. Но опыт реставраторов...

(запись обрывается)

(Ред. – Поскольку в эмульсионном грунте присутствует много масла, то рекомендуется все же делать межслойную склеивающую обработку перед работой на нем. В СССР массово выпускался холст только с эмульсионным грунтом, и он был очень плохого качества (много произведений пострадало от него: отваливалась краска, появлялись кракелюры). К исправлению рецептуры этого грунта привлекли Девятова. Было выяснено, что в этом рецепте не было мела, и была очень большая концентрация клея в нижних слоях грунта (считалось, что постепенное увеличение масла к верхним слоям грунта придает ему эластичность), это привело к тому, что из-за отсутствия мела в грунте краска от него отваливалась, а слишком большая концентрация клея в нижних слоях приводит к грунтовым кракелюрам. Благодаря исследованиям Девятова рецептура была исправлена).

Из бесед с Владимиром Макухиным.

Эстетика матовой и глянцевой живописи. Тянущие и не тянущие грунты.

Н. Беленькая:

- Владимир Емельянович, а мне вот, учитель мой Дмитрий Шувалов (он учился в Академии Художеств вместе с Михал Михалычем и они дружили) говорил, что у них технологию живописи преподавал тогда какой-то старичок, и для жизни ничего полезного он для себя из этих занятий не вынес.

Владимир Макухин:

- Ну, у них Лентовский тогда лекции читал. Хотя Михал Михалыч его так, не всегда с ним соглашался в общем. Ну, они молодые тогда еще были, немножко шли против ветра. Сорок девятого года есть книжка Лентовского. У него там есть некоторые хорошие моменты. Сейчас есть он в Интернете, мы скачивали. *(Ред. – А. М. Лентовский «Технология живописных материалов» 1949 г.)*

Н. Беленькая:

- Ой, а у меня есть эта книга, я ее в магазине старой книги купила. И что интересно, она видно раньше принадлежала какому-то художнику, и вся исчеркана его возмущенными пометками, указывающими на некоторые противоречия и несоответствия. Ну, в общем-то там действительно много разных сведений, но какого-то стройного и общего понимания основ она не дает. Вот,

действительно, во многих книгах даются рецепты грунтов, но не говорится, какой эффект живописи на них получается и каким образом этот эффект зависит от состава и соотношения компонентов. Все-таки в лекциях Михал Михалыча, и ваших, так все гораздо понятнее. Сейчас ведь в магазинах продается много грунтованных холстов и картона, но на них никогда почти не пишут состав, а уж тем более свойства, которые они придают живописи. Это странно, потому что если захочешь, например, напечатать фотографию, то тебя спросят, какую тебе нужно бумагу, матовую или глянцевую? и в зависимости от этого дадут тебе соответствующую бумагу. Я вот до встречи с вами прочитала кучу книг по технологии живописи, а таких простых вещей так и не поняла.

В. Е. Макухин:

- Ну, многие секреты старых мастеров были утеряны, и восстановить их уже невозможно, потому что химический состав многих веществ со временем изменился, и записей точных не сохранилось. Много приходится восстанавливать опытным путем, поколениями.

Н. Беленькая:

- А вот знаете, такой художник Сидоров (московский), так он говорит: «Я готовлю холст только сам, потому что покупной холст не держит цвет».

В. Е. Макухин:

- Да нет, ну, понятие «не держит цвет»... это естественно, когда ты начинаешь писать по тянущему грунту – естественно на палитре у тебя краска сочная, да?, потом, когда ты наносишь ее на холст с тянущим грунтом она у тебя немножко меняется - связующее уходит вглубь и естественно теряется ее блеск, теряется тон, но цвет-то остается же! Вот, если у тебя, например, а ля примная работа (*живопись маслом за один раз. – Ред*), значит художник должен немножко соображать. Если он использует тянущую фактуру грунта, значит он закладывает уже эстетику матовой картины – она вся сразу равномерно впитается, и становится матовая или полуматовая. То есть масло из красок впитается в грунт. Но если художник делает несколько сеансов (поправляет, дописывает или полностью переписывает да?), тогда картина просыхает, он делает межслойную обработку, масло из нового слоя уже так не впитывается в высохший первый слой, да? появляется глубина тона, цвет поднимается, его звучность. То тогда связующее масло не так будет уходить, и будет нормально в этом смысле. Хотя Старики... видишь, почему это происходит, если брать Стариков, то тут надо не забывать, что они делали краску сами. И они использовали там связующее – плотное масло. Плотное масло - вот, смотри какое, как мед. Это уже масляный лак, окисленное кислородом масло. Оно год выстоялось: вылил в плоскую прозрачную посуду и ставишь на солнце, сверху можно газетой прикрыть от пыли, но только чтобы доступ воздуха был. Ну, потом там корочка появляется, ты ее убираешь, тихонечко масло сливаешь, закрываешь – и вот это уже масляный лак. Так вот, Старые мастера краску делали сами, на густом масле терли, и у них практически перепадов тона не было, потому что там связующее очень густое и связующее из краски не уходило, пигмент не оголялся, он был сочным, то есть такую картину даже можно было лаком не покрывать.

Н. Беленькая:

- А современные краски на таком масле не делают?

В. Е. Макухин:

- Нет, не делают, потому что тогда бы они в тюбиках долго не хранились, задубели бы быстро (лак быстрее сохнет). Сейчас краски делают на простом масле, мы называем его «сырое» масло. На таком уплотненном масле писать можно, разжижать его со скипидаром и писать. Лишнее масло из краски можно выжать (современное масло, легкое, «сырое»), и писать вот на таком, уплотненном масле.

Но вот интересно, Фешин очень любил матовую живопись. Например, у Фешина картина «Капастница», так там много слоев и все матовые! Это тоже уже секреты такие. Видимо он использовал в качестве разбавителя красок воск, разведенный в очищенном керосине. Ну, и лишнее масло из красок отжимал, выдавливая их на газету или впитывающую бумагу на какое-то время.



Н. Фешин. «Капустница». Холст, масло. Музей Академии художеств, Санкт-Петербург.



Н. Фешин. «Портрет Вари Адоратской». 1914 г. Национальная художественная галерея «Хазинэ», Казань, Россия.

Но все масло из красок отжимать нельзя. Фешин, так любя матовую живопись, иногда с этим перебарщивал. Масло – это же связующее красок. Если все масло уйдет, то пигмент осыпется просто. Фешин писал на казеиновом, очень тянущем грунте, и краски сильно обезмасливал. Он добивался очень матовости такой, у него ни одной блестящей картины нету. У него такая эстетика заложена в его живописи, матовой живописи. При многослойном методе это и необычно. Это какие-то секреты такие были. (Там же, когда ты вторым слоем пишешь, то это уже полумасляный грунт получается, масло уже не уходит, следовательно, появляется блеск). Он использовал как разжижитель керосин (петроль – второе название керосина), очищенный керосин, мог добавлять туда воск, тем самым еще делать матовость, и отжимал лишнее масло из краски как можно больше. Он даже добился того, что вот у него есть картина «Портрет вари Адоратской», помнишь? Там девочка на столе сидит, на столе натюрморт такой беспорядочный. Так эту картину сотрудники музея казанского даже на выставку не дают увозить, потому что она мелит уже даже. Как до пастели он довел уже краску. Это когда знаешь, так проведешь пальцем, и она пачкает. Пастель, это знаешь, что такое? Это пигмент без связующего. И если трусить ее, трясти, то она может немножко поосыпаться.

Но это эстетика разная. Эстетика матовой картины на тянущих клеевых грунтах и эстетика такой свободной, глянцевой живописи на не тянущих масляных и полумасляных грунтах. А эмульсионный грунт это что-то среднее.

Вот, Айвазовский не смог бы на клеевом грунте писать. Такая живопись как у него возможна только на масляном или полумасляном, не тянущем грунте. Когда кисть должна петь и плясать,

почти скользить по холсту. А если он по тянущему грунту попробует такой мазок сделать, то у него получится ты-ты-ты-ты – кисть будет застывать, грунт будет «хватать» краску.

Рембрандт или Хальс тоже невозможны на тянущем, грунте. Темные краски там были бы просто не видны. Поэтому Старики писали на масляных, непроницаемых грунтах.

Тянущие грунты.

Свойства: придают масляной живописи матовость, за счет того, что вытягивают масло из красок. По этой же причине обеспечивают хорошую адгезию. Дают возможность делать пастозную живопись.

К тянущим грунтам относятся клеевые грунты, это грунты, связующим которых являются кожно-костные клеи (желатин, рыбий клей, мездровый клей) и казеиновый клей (получаемый из молока).

Синтетические клеевые грунты (связующим которых является клей ПВА, а также акрил (акриловые грунты)) относят к полутянущим.

Непроницаемые (не тянущие) грунты.

Свойства: придают живописи глянец, за счет того, что масло из красок не уходит в грунт. По этой же причине без дополнительной обработки не обеспечивают адгезию, то есть не держат краску (после полного просыхания краска начинает отслаиваться). Однако с надлежащей склеивающей обработкой обеспечивают хорошую адгезию. Дают возможность легкого, скользящего мазка.

К непроницаемым (не тянущим) грунтам относятся масляные и полумасляные грунты. Масляный грунт – это слой масляной краски (часто с некоторыми добавками), нанесенный на проклейку.

Полумасляный грунт, это слой масляной краски, нанесенный на любой грунт. Таким образом, многослойная живопись является живописью по полумасляному грунту.

Грунты средней впитывающей способности.

К грунтам средней впитывающей способности (полутянущим) относят синтетические грунты (акриловый грунт, и грунт на основе ПВА) и эмульсионный. (Хотя эмульсионный грунт многие специалисты считают близким к масляному грунту, так как в его составе много масла).

Эмульсионный грунт.

Н. Беленькая:

- А вот, когда была большая персональная посмертная выставка Шувалова в Русском музее, то пришлось реставрировать почти все его картины, написанные маслом. Почему так? Ведь совсем сравнительно немного времени прошло.

В. Е. Макухин:

- Ну, если он ничего там не понимал. Может он по записанному писал, а межслойную обработку не сделал. А вообще тогда очень много на эмульсионном грунте писали. А с этим грунтом надо уметь обращаться. При неправильном использовании от него все отскакивать может. Вот, скажи, какое связующее у эмульсионного грунта?

Н. Беленькая:

- Клей и масло?

В. Е. Макухин:

- Да, клей и масло. Понимаешь, там, в этом грунте есть наличие масла. Поэтому он уже не тянущий, а он уже как полумасляный получается. А, следовательно, надо обезжиривать поверхность перед тем, как писать, а то адгезии, сцепления не получится. Когда он свежий, то еще можно на нем сразу писать. А с течением времени, у него есть такое свойство, что масло поднимается, и уже нужно обязательно обезжиривать, иначе адгезии не будет и все отвалится. Ты же вот когда клей любой берешь, там на нем всегда написано «обезжирить склеиваемую поверхность», да? Поэтому я всегда рекомендую обезжиривать любой грунт ну, кроме

казеинового. Даже акриловый грунт лучше обезжирить, потому что пленка акриловая она все равно есть.

И еще у эмульсионного грунта такое свойство, раз в нем есть масло, то он довольно долго сохнет. А на заводе там ждать долго не хотят, и поэтому они эти холсты иногда тальком посыпают, (чтобы, когда скрутишь в рулон, они не слипались) и отправляют в магазины. По пути еще на этот холст всякой пыли налетит. А потом художник покупает такой холст, и начинает писать. Конечно, через какое-то время у него все отваливается. Потому что надо обезжирить поверхность и все это убрать. Убрать выступившее масло, тальк и всякую пыль, чтобы была адгезия, сцепление с красочным слоем. Многие картины даже известных очень художников от этого пострадали.

И масляные грунты, когда начали в конце девятнадцатого века промышленным способом делать, их тоже на производстве тальком посыпали (потому что они сохнут долго так как там тоже много масла), а потом, например, Репин писал по ним и у него через какое-то время отваливалось. Потому что не обезжиривал и никакой межслойной обработки не делал, прямо так по этому тальку и писал. Много картин того времени пострадало. Хотя старые мастера писали на масляном грунте и у них все держится прекрасно.

И еще эмульсионный грунт со временем желтеет. Потому что там в нем много масла, гораздо больше, чем в масляной краске. А масло имеет такое свойство – желтеть. Правда на свету оно снова восстанавливается, но уже таким белым он не будет. В краске масло гораздо меньше желтеет, когда оно с пигментом. Это вот такое некоторое чудо. Ты даже можешь на своей какой-то работе часть закрыть и через некоторое время посмотреть, там едва заметное пожелтение будет, а потом на свету опять выравнивается как было.

Хранение и нанесение эмульсионного грунта.

Н. Беленькая:

- А антисептик обязательно нужен, или можно без него?

В. Е. Макухин:

- Можно без антисептика, но тогда в прок не надо делать – прокиснет быстро. Эмульсионный грунт долго не хранится. Почему? Состав эмульсионного грунта какой?

Н. Беленькая:

- Клей и масло.

В. Е. Макухин:

- Да, это эмульсия – клей и масло. Значит там клей есть. А клей (желатин или рыбий) это натуральный продукт, значит он подвержен гниению, протуханию, да? Поэтому этот грунт, его в прок нельзя делать, он протухнет просто, он даже в холодильнике долго не простоит. Он протухает, потому что там клей есть – связующее, он и портится. Этот грунт, конечно, надо в холодильнике хранить и то недолго. У нас здесь в грунтовочной делают эмульсионный грунт. Но большое количество его не делают, потому что он испортится. Там она его делает ограниченное количество. Допустим, неделю он хранится, потом она его если не использовала, то просто выливает и новый делает. Там можно добавить антисептик катамин, чтоб не протухал, тогда он дольше хранится.

Перед нанесением эмульсионный грунт надо подогреть (*на водяной бане. – Ред*). Он должен быть теплый, потому что если он холодный, то желатин же встанет (застуденится) и его не нанесешь. И его надо теплым быстро взбить миксером и успеть нанести, потому что это эмульсия, она же расслаивается. Значит его надо подогреть и постоянно взбалтывать миксером - вжик. И наносить лучше свежим.

Особенности состава некоторых эмульсионных грунтов.

Грунт этот, эмульсионный, который у нас в лаборатории Михал Михалыча довели до совершенства, он несколько сложнее. В нашей грунтовочной его не так делают. В этот грунт, чтобы улучшить его свойства, надо добавлять желток яйца. На 300 грамм грунта добавить желток яйца. А 300 грамм грунта, этого хватает чтобы загрунтовать квадратный метр поверхности. Ну, метр на метр, допустим, планшет или подрамник.

Если добавишь желток, то тогда свойства получатся очень уникальные. (Ред. – Желток яйца является эмульгатором, то есть он не дает эмульсии расслаиваться, распадаться на клей и масло, так как масло стремится вверх).

В эмульсионном грунте, в отличие от других грунтов, есть еще такая тонкость: иногда его делают так: три слоя грунта немножко разного состава, он может из трех слоев состоять и каждый разного состава немножко. Первый слой – там в связующем наличие клея должно быть больше, а масла меньше (на 10% примерно). Во втором слое – количество клея и масла одинаковое. А в третьем слое – клея меньше, а масла больше (тоже на 10%). Это он уже будет ближе к полумасляному. Он уже получается достаточно эластичный (большее количество масла в последнем слое грунта придает ему эластичность). Клея там уже меньше, и он там более эластичный. (Ред. – Девятков считал (см. М. Девятков «Грунты»), что такое послойное уменьшение количества клея в составе грунта не нужно, так как при этом нижние слои грунта перенасыщены клеем (что провоцирует грунтовые кракелюры), а слишком большое количество масла в верхних слоях ухудшает адгезию и увеличивает пожелтение. Такой разнослойный рецепт применялся в промышленном производстве грунтованного холста Художественного Фонда, этот грунт был очень плохого качества и был причиной разрушения картин советских художников. Этот грунт не держал краску не только от того, что в верхних слоях было слишком много масла (по сути, это был полумасляный грунт), но еще и потому, что в его составе не было мела (мел – это вещество, удерживающее краску на грунте). Девятков исправил эту рецептуру (эмульсионный грунт №443)).

Но в этом грунте есть такие свои отрицательные свойства - от наличия большого количества масла он желтеет. И еще его надо обезжиривать перед тем, как писать. То есть, если ты сама свежий грунт приготовила, то пиши сразу на нем – ничего не будет. Но если какое-то время уже прошло – то надо обезжирить обязательно, иначе отвалится.

Четыре вида адгезии (сцепления).

Мы говорили же об адгезии, да? Есть четыре типа адгезии: проникающая, склеивающая, сплавляющая и полярная адгезия.

1. Проникающая адгезия.

Первое - проникающая адгезия. Это когда мы пишем первый слой, когда мы начинаем писать по грунту (по клеевому, и, отчасти по эмульсионному), то тут идет тянущая система. Связующее из красок (масло) входит частично туда в грунт – вжик. То есть это проникающая адгезия. Если тянущий грунт - значит, это проникающая адгезия. Часть связующего из красок туда впитывается, да? пигмент оголяется, масло лишнее уходит, в тянущий грунт масла уходит много, и адгезия будет идеальная и краска будет матовая или полуматовая. Адгезия будет хорошая, потому что масло частично остается в краске, а частично уходит в грунт, и оно их соединяет и держит. Если будешь царапать, то уже фиг сотрешь.

2. Полярная адгезия и склеивающая адгезия (3).

(Ред. – Полярной адгезией называется отсутствие адгезии).

Но когда ты поработала, уже этот первый слой красок высох, то уже все - проникающей адгезии не будет такой. Тут уже проникновения масла такого не будет. Потом включается другая адгезия. Какая, знаешь? Чтобы верхняя краска соединилась с нижней?

Н. Беленькая:

- Прилипательная?

В. Е. Макухин:

- Склеивающая! «Прилипательная», ха-ха, скажешь тоже. «Отлипательная» еще, да? Это склеивающий тип адгезии, то есть мы делаем межслойную обработку, и как бы склеиваем слои. А если не сделать межслойную обработку, то это какая будет адгезия? Это будет полярная адгезия, то есть никакая. Масло к маслу же не пристает. То есть краска ляжет, и будет казаться, что все нормально, а потом она отскочет. Связи, потому что нету. И поэтому тут нужна склеивающая адгезия, то есть межслойная обработка – обработка межслойным лаком или ретушным лаком.

Вот, если ты длительную работу делаешь, то по какому грунту ты пишешь?

Н. Беленькая:

- Ну...

В. Е. Макухин:

- Да по масляному! Слой масляной краски поверх любого грунта – это полумасляный грунт. А масляный грунт изначально делается. По свойствам они практически не отличаются.

Вот, если у тебя тянущий грунт и ты пишешь первый слой живописи – то тут у тебя проникающая адгезия. Часть масла из красок туда, в грунт впитывается, живопись становится матовая (пигмент оголяется, масло лишнее уходит) и адгезия будет идеальная. Но когда этот первый слой краски уже высох – все, когда вторая прописка делается, тут уже проникания, проникновения масла уже такого не будет. Уже нужна склеивающая адгезия. То есть, загрунтовала ты поверхность масляной краской, или просто долго пишешь и у тебя предыдущий слой высох – это все требует межслойной обработки.

Межслойный лак.

Состав межслойного лака:

1 часть спирт,

1часть уплотненное оксидированное масло,

4 части разбавителя,

Можно добавить еще и лака (смолы) 1 часть - хуже не будет. (Ред. – Девятков рекомендовал лака брать не более 1/3 части плотного масла, так как лак - вещество более хрупкое и менее долговечное, чем плотное масло (лак очень благотворно действует на масло как добавка, защищая масло от старения и выравнивая его высыхание). Но многие художники используют лаки (например, даммарный) в качестве самостоятельного средства межслойной склеивающей обработки. Старые мастера применяли для межслойной обработки наряду с плотными маслами иногда и смолы как самостоятельное средство. Но краски старых мастеров отличались от современных, так как стрались на плотных маслах и содержали добавки смол (то есть обладали большей липкостью). Синтетический акриловый лак (например, акрил-стирольный) более долговечен и эластичен, чем натуральный, и за неимением плотного масла лучше использовать его).

Если к плотному маслу добавляется натуральная смола, то есть лак (даммарный, мастичный), то в качестве разбавителя нужно использовать пинен. (Смоляной лак с уайт-спиритом смешивать нельзя, так как смола выпадает при этом в осадок). Нужно помнить, что и эти смолы и сам пинен – продукт натуральный и скоропортящийся. То есть, межслойный лак, в составе которого есть эти натуральные вещества, хранится только два, три месяца.

Воздействие компонентов межслойной обработки на поверхность.

1) Межслойный лак.

Спирт.

Спирт, размолаживает предыдущий слой, он как бы открывает поры и испаряется. То есть он обеспечивает некоторую проникающую адгезию, облегчает нанесение межслойного лака.

Разбавитель.

Разбавитель (пинен), разжижает плотное масло.

Плотное оксидированное масло и смоляные лаки.

Плотное масло (масляный лак) и смоляные лаки (натуральные – даммарный, мастичный и синтетический – акрилфисташковый (акрилстирольный)) обеспечивают склеивающую адгезию. (Ред. – Натуральные лаки (даммарный, мастичный и др.) – обратимы, то есть новый слой слегка растворяет предыдущий, обеспечивая таким образом (кроме склеивающей) еще и сплавляющую адгезию. Синтетический акриловый лак практически необратим, поэтому он обеспечивает только склеивающую адгезию).

2) Сок чеснока.

(Ред. - Сок чеснока сам по себе используется как самостоятельное средство. Он обеспечивает склеивающую адгезию).

Есть еще способ: чесноком натирать. Но представь, если у тебя картина большого размера, допустим метров пять, да? То вся семья художника будет зубчики чистить, да? Чтобы такую картину натереть. И если это заказ, там натюрморт, пейзаж или, допустим, портрет большой заказчику пишешь, и он его в спальню повесит, да? И от этого портрета чесноком будет нести, пока он там выветрится этот чеснок, да?

Способ нанесения межслойного лака.

Наносить можно из пульверизатора или капнуть на ладонь и растереть по поверхности картины. Это нужно делать именно ладонью, потому что тогда, во-первых, тонкий слой получится (лишнее масло нужно убрать, а ладонь о тряпочку вытирать можно). А во-вторых, на тряпке или салфетке много пыли, а на руке пыли нет. Поверхность в результате обработки должна давать легкий отлив. Много межслойного лака нельзя наносить, потечь может, и от большого количества масла (даже уплотненного) может потом, после высыхания некоторое сморщивание слоя произойти. *(Ред. – Из пульверизатора обычно наносят лак, когда поверхность полупросохшая и ее можно повредить, нанося лак тампоном и растирая рукой).*

Оксидированное уплотненное масло. Способ приготовления и свойства.

Самое лучшее для межслойного лака это оксидированное, сгущенное на солнце масло (льняное или подсолнечное). Его надо самим делать. Берешь просто льняное масло и выливаешь в плоскую прозрачную посуду и ставишь на окно, туда, где больше солнца. Масла должно быть чуть больше сантиметра налито. Масло оксидируется (окисляется) кислородом воздуха и покрывается сверху пленочкой, и под ней загустевает. Так оно должно стоять около года. Чем тоньше слой налитого масла, там быстрее оно оксидируется (загустевает). Масло имеет такое свойство - оно осветляется на солнце, поэтому нужно солнце.

Потом эту пленочку надо снять и выбросить. И все масло у тебя становится похожим на мед. Если туда мухи попадут или грязь какая-то, то надо через марлечку процедить, ты его в другую баночку переливаешь, и надо закрыть, чтобы уже воздуха не было. Это у тебя получается масляный лак, масло превратилось в масляный лак. Прекрасное средство для межслойной обработки.

Н. Беленькая:

- То есть он уже начинает прилипать?

В. Е. Макухин:

- Конечно.

Н. Беленькая:

- А такое обычное покупное масло оно не липнет?

В. Е. Макухин:

- Ну, конечно, не липнет, сырое масло не липнет. А это уже – масляный лак, уже свойства другие появились. Старики раньше на таком масле краски делали.

Методы обработки поверхности при отсутствии межслойного лака (в классическом варианте проводится перед нанесением межслойного лака).

Но если межслойного лака нет под рукой, то нужно хотя бы обезжирить. Ну, есть разные способы. Самое элементарное, это, конечно, спирт. А если спирта нету, то ацетон. Ацетон - самый активный растворитель, и еще он довольно токсичный, поэтому работать с ним нужно на воздухе, особенно если у тебя большая картина. Лучше всего, конечно, спирт, он хм, и пахнет хорошо. Если спирта нету, ацетона нету, то тогда керосин (уайт-спирит).

Н. Беленькая:

- А можно пиненом, скипидаром обезжирить?

В. Е. Макухин:

- Лучше не надо. Он частично обезжиривает только. Ну, если ничего нет, то можно обезжирить мыльным раствором детского мыла.

Н. Беленькая:

- А почему именно детским мылом?

В. Е. Макухин:

- Ну, потому что оно слабощелочное. Развести мыльную водичку в блюдце и тампончик смочить в ней и всю картину протереть. Потом влажным тампончиком смоченным в чистой воде все это мыло удалить и высушить.

Но если ты, например, поехала на этюды, и там, где-нибудь в деревне задержалась, и тебе надо, предположим, какой-нибудь высохший уже этюд поправить. То, как обезжирить поверхность?

Н. Беленькая:

- Уайт спиритом, разбавителем?

В. Е. Макухин:

- А если нет разбавителя.

Н. Беленькая:

- Спиртом?

В. Е. Макухин:

- Выпили спирт.

Н. Беленькая:

- Мылом?

В. Е. Макухин:

- Мыло смыли все в бане. Нет мыла.

Н. Беленькая:

- Ну, тогда я даже не знаю... Чесноком? Но он воняет...

В. Е. Макухин:

- Чеснок съели весь. Неурожай был, допустим, да? То есть, если этого ничего нет, то тогда можно мокрым песком как шкуркой обработать. Иногда рекомендуют шкурку, но она, если у тебя живопись фактурная, только по верхушкам проходится. Кто-то говорит: «А я лезвию поцарапаю». Но если живопись фактурная, то ты только верхушки поцарапаешь. Адгезии тогда уже не будет никакой. А мокрый песок он во все впадинки заходит. Он у тебя сделает всю поверхность шероховатой такой, и у тебя адгезия уже будет хорошая, это будет проникающая адгезия. Просто берешь песок на тряпочку, водой смачиваешь и обрабатываешь поверхность круговыми движениями. Песок и вода как абразив работают, понимаешь? Это обязательно нужно, если ты следующим слоем пишешь по высохшему слою масляной краски.

Масляный и полумасляный грунт требует межслойной обработки, ну, а если нет межслойного лака, то хотя бы обезжирить нужно. Это обязательно. Просто если не сделаешь – отлетит. Ляжет-то отлично, а отлетит с таким же успехом. *(Ред. – Как показали исследования Девятова, обезжиривание поверхности (химическое - спиртом и др. или механическое - шкуркой и др.) лишь незначительно улучшает адгезию и слои краски все равно отслаиваются (чем толще слой – тем легче отстает краска). Оно лишь облегчает нанесение склеивающего вещества. Поэтому необходима именно склеивающая обработка на плотном масле).*

Каким еще способом можно добиться склеивающей адгезии.

Н. Беленькая:

- Вот, я недавно была на выставке Орешникова, там на одном портрете, с нижнего края краска осыпается.

В. Е. Макухин:

- Ну, это почему? Потому что не обезжирил, элементарно не обезжирил. Хотя этого можно, в принципе, избежать. Вот, если, допустим, нечем обезжирить, то что делать?

Вот, есть еще такой вопрос, «на чем писать?». То есть, чем разжижать краску?

Н. Беленькая:

- Уплотненным маслом, разбавленным пиненом?

В. Е. Макухин:

- Конечно. Или масляный лак добавляем (уплотненное масло) или смолу добавляем. То есть, у них есть свойства склеивания, понимаешь? Нужно в разжижитель добавить лак – или масляный, или даммарный, мастичный или синтетический лак – акрил-фисташковый (акрил-стирольный). Ну, любой лак имеет свойство липнуть. В краске же сырое масло, оно же не липнет, поэтому такая краска ложится хорошо, и так же хорошо потом отваливается.

Н. А. Беленькая:

- А вот полимеризованное масло, его можно использовать так, же как оксидированное?

В. Е. Макухин:

- Полимеризованное – это то же масляный лак, уплотненное масло. *(Ред. – В настоящее время в продаже есть достаточно хорошее полимеризованное плотное масло. Уплотненное при не слишком высоких температурах, оно имеет более светлый цвет, чем обычное масло, оно желтеет меньше всех других масел, но сохнет медленно (почти с той же скоростью, что и*

обычное, неуплотненное масло), поэтому его нужно применять только в верхних или единственных слоях живописи).

- А копаловый лак? (Ред. – Копаловый лак, это твердая смола (копал), растворенная при больших температурах в масле. При нагревании масло сгущается, поэтому копаловый лак обладает хорошей адгезией и может использоваться как межслойный. При нагревании при больших температурах масло сильно темнеет, поэтому копаловый лак часто бывает очень темным).

В. Е. Макухин:

- Но он очень темный, это только для мебели. Бальзамные лаки тоже темные, их можно использовать, но лучше где-нибудь в тених. Небо на них лучше не писать.

Влияние соотношения компонентов грунта на адгезию. Свойства мела и свойства пигмента цинковых белил.

Ну, для хорошей адгезии еще надо и рецептуру грунтов соблюдать. Это все такое ремесло очень важное. Потому что художник должен не только быть талантливым, да? но и образованным. Нужно уметь правильно собирать рецепты, да? Потому что если ты, предположим, нарушишь рецепт, ну, допустим, мела положишь меньше, то и адгезия будет меньше. Потому что, вот, что держит краску? Краску держит только мел. Мел он сам по себе очень гигроскопичный материал. Вот, если, допустим, ты возьмешь щепотку порошка цинковых белил и щепотку мела, и капнешь капельку масла в цинковые белила, и капнешь в мел. Мел сразу впитает в себя масло. А цинковые белила... Там капелька так и останется. Там чтобы их смешать, ее втирать придется.

Тут к нам в Академию как-то один мужик приходил и продавал грунтованные холсты - в киоск сдавал для продажи. Ну, знаешь, такие небольшие для этюдов студентам. Я смотрю, они беленькие такие, грунт сам по себе очень белый. И я его спрашиваю: «А что у вас там за состав? Что за рецепт?». А он говорит: «Там цинковые белила и клей».

Н. Беленькая:

- А так нельзя, отскочет же, да?

В. Е. Макухин:

- Да, отскочет, конечно. Напишешь – потом краска вся отвалится. А мела там у него не было вообще. А мел должен быть обязательно.

Н. Беленькая:

- Чтобы держало, да?

В. Е. Макухин:

- Да, ну мел держит краску. Мел (это наполнитель), и он держит. А пигмент цинковых белил добавляют, чтобы от масляных красок мел, находящийся в грунте, не пожелтел и не потемнел. Мел ведь масло впитывает и темнеет при этом. А пигмент цинковых белил сохраняет цвет, держит цвет грунта, потому что он с маслом не темнеет. Нельзя нарушать это соотношение мела и пигмента.

А если ты темперой пишешь, то можно чтобы в грунте один только мел был, если в темпере масла нету. Так что тут соображать нужно. Вот, допустим, казеиновый грунт, это единственный из грунтов, который вообще может быть без наполнителя (мела) и пигмента. Просто может быть одна проклейка казеиновым клеем и все. И адгезия будет идеальная.

4. Сплавливающая адгезия.

В. Е. Макухин:

- Ну, и четвертый вид адгезии - это сплавливающая или смешивающая адгезия, когда верхний слой смешивается с нижним. С какими красками это происходит? Ну, масляная краска если у тебя высохла, ты же верхним слоем нижний уже не размолодишь, они не смешаются. А в акварели, там связующее обратимое, там смешается. И еще это энкаустика. Там связующее это воск. Воск при нагревании плавится и краски горячими наносятся на разогретую поверхность.

Портрет злой бабушки.

Эти знания очень важные. Если художник этого не знает и не делает, то он будет рожать больные картины. Адгезия, это очень важно. Я даже, когда лекции читаю, то начинаю прямо с первых лекций об адгезии говорить. Потому что студенты уже пишут, занятия по живописи у них уже идут,

и все эти ошибки они, как правило, делают. Я с Михал Михалычем советовался по этому поводу, чтобы начинать там не с пигментов и т. д., а сразу со свойств адгезии, и он со мной согласился.

Я студентам привожу даже пример такой по поводу адгезии, конечно, немножко шутливый, ну, чтобы до них сразу доходило. Потому что, если просто так говоришь, они: «да, да», вроде бы поняли, а потом оказывается, что в одно ухо влетело, а в другое вылетело. А когда житейский пример приведешь, это уже лучше действует на память. А пример такой: вот, допустим, приезжаете вы в деревню к бабушке. Бабушка у него умерла уже. Бабушка была злая, не очень такая добрая тетенька по жизни. Вот, и дедушка ее переносил, переносил, ну и пережил ее. Ну, и внучка, будучи художником, приезжает в гости к дедушке. Занятия в Академии художеств закончились, и на каникулы внучка приехала навестить деда. А кто-то, давно еще бабушку писал, бабушкин портрет висит. Ну, и дедушка говорит внучке: «Запиши ее нафиг! Не могу больше. Всю жизнь она меня пилила и сейчас как будто следит за мной». Ну вот внучка взяла и написала поверх бабушкиного портрета дедушкин портрет. Хороший портрет, похоже, все красиво. А межслойную обработку-то внучка-художница не сделала, и не обезжирила поверхность перед тем, как писать.

Ну, какое-то время проходит, внучка опять уехала, в Академии художеств занятия начались. Наступила зима. Вечером дед у печки сидит, своим портретом любуется. Вдруг у портрета красочный слой отваливается, а оттуда бабушкин глаз снова дедушку буравит. А все почему? Потому что не была сделана межслойная обработка и не обезжирена поверхность!

(Ред. – Обезжиривание (прошкуривание) поверхности лишь незначительно улучшает адгезию, главным образом оно улучшает смачиваемость поверхности для нанесения склеивающего вещества – плотного масла. Некоторые художники используют скипидарный лак (например, даммарный), но натуральные лаки менее стойки и долговечны чем плотное масло. Синтетический акрил-стирольный лак более стойкий и долговечный и за неимением плотного масла лучше использовать его. На акриловой смоле делают грунты и краски, пленка акрилового лака не пропускает масло, а натуральные лаки (даммарный, мастичный и др.) пропускают).

Способ подготовки бумаги под масляную живопись.

Еще вот Михал Михалыч говорил, и я этим пользуюсь, и студентам рекомендую (не все этим пользуются, правда) – все же хорошо, когда можно по бумаге хорошо писать (маслом по бумаге). Обычно я делаю акрил-фисташковым лаком, но сейчас акрил-стирольный есть, акрил-фисташковый перестали выпускать, заменили его (но у меня есть еще запас старого лака акрил-фисташкового).

Я просто натягиваю как для рисунка бумагу: мочу ее немного, она натягивается – все, высыхает. И я ставлю ее против света, наливаю в одноразовую тарелочку лака этого, да? беру тампончик и тампоном намазываю, против света, для того чтобы не сделать пропусков. *(Ред. – Обычно используют капроновый тампон, так как он не оставляет ворсинок).* И перекрываю, как бы изолирую проникновение масла в бумагу. Потому что в бумагу если масло попадет, то бумага «перегорит», появятся деформации, коричневая она будет – это плохо. А так - она идеально будет, и все будет хорошо и практически не пропускает масла. И ты можешь там использовать такие приемы, там немножко свои есть такие эффекты, когда ты можешь царапать (краска сохнет быстро достаточно). И когда ты пишешь, например, траву, и не сидишь там и ее делаешь, каждую травинку, да? мучаешься, а берешь мастихин и – вжик, вжик, вжик – и это очень ускоряется эффект тогда, и она в тоже время получается, как грунт практически, белый грунт у тебя, да? Кое-где прозрачно надо писать, где-то светится – как тебе нужно, чисто по твоей задаче художественной. Даже можешь в принципе эту бумагу формировать как имприматуру: прежде чем лаком ее покрывать (создавать изолирующий слой), ты можешь даже акварелью сделать имприматуру (все закрасить, пройтись) а потом уже лаком. У тебя будет подцветчено уже. Если, допустим, холодное небо – ты можешь немножко теплую имприматуру сделать (усложнить).

Я рекомендую в один планшет бумагу натягивать. Беру, допустим, холст готовый (ну вот такой, 50 / 70, чистый, и на него берешь, бумагу натягиваешь, и еще и еще – 10 слоев бумаги. Допустим, ты два листа загрунтовала лаком, и зная, что ты маслом будешь писать, ты в углу «М» поставила

карандашиком, потом еще букву «М» (зная, что это для масла). Потом, если ты будешь акварелью писать, то не надо ее грунтовать, правильно? – букву «А» написала. Сверху еще лист, и еще лист – и не надо носить с собой десять подрамников (один в другом), да? – тяжести. Зачем? Если ты на этюды едешь куда-нибудь далеко, то берешь это – все на один подрамник. Написала этюд – снимаешь его, вешаешь на стенку, а там вторая уже готовая поверхность. Второй этюд написала, третий – дошла до холста – и холст записала. Очень удобно. Домой уезжаешь – все опять один на один надела (уже необязательно закреплять). Приезжаешь сюда и монтируешь уже на подрамники как тебе нужно.

А как натянуть бумагу на планшет, если у тебя, допустим, ни клея, ни кнопок – ничего нету, как натянуть, знаешь? без ничего?

Н. А. Беленькая:

- Нет.

В. Е. Макухин:

- Элементарно. Мочишь бумагу (бумага с запасом), загибаешь со всех сторон на планшет и кладешь его. Он своим весом загнутые края бумаги прижимает. Высохло – и все, ее у тебя не сорвет. (Но надо, чтобы бумага с запасом была, чтобы она туда немножко завернулась). Все – ты натянула, взяла так вот, загнула и положила. Ну, можешь грузики туда положить сверху. И все, она у тебя идеально будет, и не сорвет ее. Это Старов Владимир придумал, график такой, известный художник, это его ноу хау.

Н. А. Беленькая:

- А вот когда на холст так много бумаги, она мокрая должна быть, да?

В. Е. Макухин:

- Конечно, ты как для рисунка ее натягиваешь. Ну, вот первый у тебя – чистый холст, да? Ты берешь лист бумаги, мочишь его, завернула на подрамник, закрепила его, да? Все. Она высохла, ты ее лаком покрываешь.

Н. А. Беленькая:

- И сохнет она?

В. Е. Макухин:

- Она моментом высыхает, лак этот. Ну, там отдохнула – за 10 минут высыхает. Это же лак, он быстро сохнет. Потом второй слой бумаги, мочишь ее.

Н. А. Беленькая:

- А ничего, что она мокрая на лаке?

В. Е. Макухин:

- Да она не промокнет же вся-то бумага, ты же только сверху мочишь, не всю же мочишь. Просто так водички вылила, рукой поводила (не обязательно губкой), она у тебя раздалась, ты ее завернула, закрепила – все. Потом третью, четвертую, пятую, десятую, и все, и пошло.

(Ред. – Все же лучше грунтовать бумагу не акриловым лаком, а акриловым грунтом, в котором есть мел (вещество, которое держит краску). Двух слоев синтетического грунта достаточно, можно не проклеивать, масло из красок не попадет в бумагу (достаточно того клея, который есть в грунте). Когда акриловые лаки только появились, то считалось, что они не желтеют, легко обратимы и имеют сплавляющую адгезию с маслом. Однако со временем выяснилось, что они все-таки темнеют (сереют), практически необратимы, и сплавление их пленок с маслом несколько сомнительно).



В. Е. Макухин. Этюд с кипарисами. Бумага, масло.

Лекция 6.

Масляные и полумасляные грунты. Синтетические грунты.

М. М. Девятов:

- Ну, итак, что у нас хорошего? А кстати, из студентов многие у нас участвуют в выборах ректора?

Студент:

- А можно участвовать?

М. М. Девятов:

- Должны же в конференции участвовать и студенты, так предусмотрено было, во всяком случае.

Вчера выдвинули Песикова и Альберта Серафимовича Чаркина.

Студенты:

- А вы за кого?

М. М. Девятов:

- Я за Чаркина, да. Ну, вот, а еще Николаева выдвигалась. Это из мастерской религиозной живописи, по-моему, по живописи помощница. Ну, так, несколько с юмором было воспринято, но тем не менее... И Фомин выдвигался еще, но остались вот двое.

Ну, ладно, мы с вами, так сказать, проработали эмульсионные грунты. Есть ли вопросы, или что-нибудь не ясно? Или что-нибудь добавить надо?

(пауза)

Молчание – знак несогласия.

Так, теперь, значит, сегодня закончим традиционные грунты. У нас были клеевые, эмульсионные. Сейчас будут масляные и полумасляные грунты.

Масляные и полумасляные грунты.

Чем отличаются масляные грунты от полумасляных? Масляные грунты, это когда весь слой состоит из масляной краски определенного состава, с определенными добавками, единым целым. В процессе, так сказать, его применения произошло очень много изменений. И получился полумасляный грунт. А полумасляные грунты, это не эмульсионные грунты, а грунты, которые имеют как бы двойной слой. Первый подготовительный слой делался из экономии, и он назывался часто кернадо. Этот слой как бы выполняет, скажем, функцию грунта - заполнения, выравнивания и всего прочего, да? А последний слой делается масляной краской. Вот это и называется - полумасляный грунт.

По прочности масляные грунты безусловно прочнее и более стойкие, чем полумасляные грунты. Тем более, что в полумасляном грунте, в этот состав подготовительный (кернадо), часто добавлялось что угодно, включая золу, опилки, фузу (остатки красок с палитры), в общем – что угодно. Даже мука использовалась. Он был такой как бы полумасляный эмульсионного типа. Повторяю, это делалось из экономии. Потом поняли, что этот грунт менее прочный и дает большие потери при воздействии влаги и температуры, тем более на севере, где холодные стены и от отопления стены потели и так далее. То есть, заметили, что грунты эти плохо держатся на поверхности холста и так далее. Ну, и перешли постепенно из вот этого периода таких вот полумасляных грунтов. Ну, вот де Майерн пишет: «От грунтовки зависит красота и живость красок. Лучшая грунтовка какая есть – из свинцовых белил и очень малого количества охры, сурика или другой подходящей краски. Эта грунтовка хороша для последнего слоя, так как при желании сэкономить, можно сделать первый слой из охры или другой какой краски. Третий слой всегда делался свинцовыми белилами и угольной черной». То есть такой серебристо-серый грунт. Это семнадцатый век.

(Ред. – «Особняком среди сочинений XVII века стоит рукопись Теодора Тюрке де Майерна (1573—1655), хранящаяся в Британском музее. Врач по профессии де Майерн, будучи сначала королевским окружным врачом в Париже, а затем лейб-медиком Карла I и Карла II в Лондоне, посвящал свой досуг химическим и физическим опытам в области фармакологии и красок для живописи. Интерес к искусству побудил его собрать сведения о материалах живописи, а любовь к точным наукам заставила критически осмыслить и проверить опытным путем собранные данные. Источниками, используемыми де Майерном при составлении рукописи, служили книги по искусству, медицинские и алхимические сборники, рабочие книжки художников и, что особенно существенно, устные сведения, полученные им непосредственно от живописцев в их мастерских. Материал, собранный де Майерном, тем более интересен, что он представляет собой обобщение сведений о живописи периода расцвета фламандского искусства и, в частности, таких его корифеев, как Рубенс и Ван Дейк». Ю. И. Гренберг «Технология станковой живописи. История и исследование» 1982 г. Рукопись де Майерна приводится в книге Э. Бергера «История развития техники масляной живописи»).

Потом голландцы заметили, что прочность грунта очень во многом зависит от того, насколько прочно сам масляный грунт удерживается на холсте, и заметили, что если там проклейка более или менее прочная, или достаточно плотная, то грунты отваливались от сырости, так сказать. Грунты отваливались от холста вместе со слоем краски. Какой бы сам по себе хороший масляный грунт не был, краска отваливалась со слоем грунта, ясно, да?

Ну, и что они стали делать. Они эту первую проклейку стали делать очень тонкой, незначительной. И дошли даже до того, что появились рецепты, где этот грунт (масляная краска) наносится по мокрому холсту вообще без проклейки, вдавливали этот грунт, эту масляную краску в холст. *(В мокрый холст масло не впитывается, так как вода отталкивает масло. – Ред).* А чтобы масло не уходило, то грунт делали достаточно вязкий, на плотном масле. Поэтому он успевал, так сказать, как бы становиться и не уходить, не отпускать масло в холст. Но убедились, что это очень большая затрата краски. Поэтому это все мало прижилось.

Состав масляного грунта.

Теперь составляющие масляного грунта. Он состоит из связующего – масла. Как правило масло, которое применялось для грунтов (поскольку этот грунт – это была основа, и такими грунтами

пользовались не одну сотню лет и до девятнадцатого века включительно некоторые художники), то масло использовалось достаточно плотное, то есть полимеризованное, то есть обработанное, уплотненное (об этом мы еще будем подробно говорить с вами), с тем, чтобы оно давало более прочную, более стойкую пленку связующего, чем масло, находящееся в красочном слое. Ну, и так сказать, как пластификатор в масляное связующее добавлялось иногда, (могло иногда добавляться) - невысыхающее масло. А в основном добавлялся мел и довольно в значительном количестве – до четверти объема пигмента (в данном случае свинцовых белил). Почему? Почему пластификатором был мел? Потому что мел с маслом почти не сохнет. Знаете, замазку можно размять через год, особенно когда она состоит из олифы и мела. И таким образом, мел замедлял высыхание, пересыхание слоя грунта и обеспечивал ему длительную сохранность. Кроме того, определенное количество мела улучшало адгезионные свойства масляных грунтов (что потом как-то постепенно подзабыли).

Проклейка под масляный грунт делалась очень легким клеем и шлифовалась. Или даже делалась с добавкой мела. Важно было упорядочить поверхность холста и подготовить его перекрытие для того, чтобы дырок не было, и чтобы насквозь не проходило масло. Вот, поэтому делали очень тонкую проклейку, да и ту шлифовали часто.

Ну, свинцовых белил нет уже, так сказать, давно, или их очень мало. В продаже свинцовые белила вы в чистом пигменте не купите.

Сколько сохнет масляный грунт? Все зависит от сиккативности масла, от толщины слоя и условий хранения. В основном масляные грунты готовились медленно, то есть, требовали более, менее длительного просыхания, какое бы масло там не было.

Очень часто масляный грунт торцевали.

Студентка:

- А масляные грунты сушили сколько времени? Ну, примерно?

М. М. Девятков:

- Ну, это все зависит, повторяю, от условий. Если на солнышке, если в сухом помещении, то это может быть неделя, две, да? А если это в холодном помещении, в сыром, то это может продолжаться и полгода и так далее. Ну, во всяком случае не год и не годами. Кроме того, что такое масляный грунт? Это слой аналогичный, в какой-то степени, масляной краске. Когда мы пишем маслом, мы же не ждем полгода высыхания первого слоя, да? А работа продолжается слой на слой и так далее. Так что здесь принципиального отличия нет.

Ну, и что можно сказать об истории дальнейшей? В дальнейшем перешли на промышленное изготовление. Ну, во-первых, все грунты масляные и полумасляные раньше были как бы цветные, в той или иной степени. Приблизительно до середины девятнадцатого века никогда не делали чисто белый грунт. А уже в конце девятнадцатого, начале двадцатого это пустили на поток и пошло изготовление масляных грунтов фабричным способом – все белые, все одинаковые, и продавались, так сказать, широко, и нанесли очень большой вред. Они уже не содержали мела, они уже были, так сказать, в какой-то степени и не досушены, и они в какой-то степени были на цинковых белилах уже, а не на свинцовых, а это сохнет медленнее. И, короче говоря, они приобрели очень дурную славу. Я вам читал Грабаря по этому поводу, который говорит о том, что грунты эти нанесли огромный вред. Например, сравнение картины Репина «Иван Грозный убивает своего сына», да? Вот на эту картину какой-то сумасшедший с ножом, так сказать, напал и там нанес порезы. (Ну, был немножечко того, крыша поехала там у него, но это уже второй вопрос). Вот, но дело в том, что когда реставраторы обратились к этой картине с процессом восстановления этих самых утрат (а Репин – это уже середина или конец девятнадцатого века), то убедились, что краска отстает не только вокруг пореза, да? А она на полметра в разные стороны уже имеет отставания. То есть краска вообще почти не держится. Укрепить ее через масляный слой тоже было очень проблематично, поэтому картина вообще никуда не ездила. Ее таскать как бы можно только приведя в порядок и прижав стеклом, и вообще, так сказать, старались не беспокоить.

Аналогичный случай был с работой, по-моему, Веласкеса, обнаженная там, да? По религиозным соображениям тоже было сделано нападение на картину, тоже порезали. Вот, и было сделано описание этой картины и грунта и состояния после травмы. И было обнаружено, что кроме порезов красочный слой нигде, так сказать, не отслаивается и держится прекрасно на

поверхности. То есть это говорит о сравнении этих грунтов - тех, которые были раньше и тех, которые потом пришли к нам, когда писали уже Семирадский, Репин и прочие, да? Причем этот грунт, чтобы его быстрее можно было продать, и чтобы он не слипался сворачиваемый в рулон, его посыпали тальком. Никто из художников его потом не обрабатывал, и поэтому, так сказать, много было после печальных последствий у многих художников – у Семирадского, Маковского, Репина и так далее. *(Ред. – В 1914 году картина Веласкеса «Венера с зеркалом» была изрезана ножом некой суфражисткой).*

Ну, теперь о достоинствах и недостатках масляного грунта. Первое – это вообще, так сказать, по идее – это естественный слой, который соответствует красочному слою, да? Родственный по составу, только сделанный, так сказать, лучше, более прочно и с некоторыми добавками (о которых я сказал), в числе которых мел составлял очень значительное количество (в хороших рецептах).

Второе: он, конечно, из всех традиционных грунтов – самый прочный и стойкий, так сказать.

Студентка:

- Апчхи!

М. М. Девятков:

- Будьте здоровы.

Девушка:

- Спасибо.

М. М. Девятков:

- Вот, самый прочный и стойкий. Это мы говорим о достоинствах, да? Естественно, он не вызывает прожухания или заметного изменения тона и позволяет художнику, так сказать, варьировать или пластически обрабатывать красочный слой по сырому довольно долго. (Если, повторяю, он хорошо приготовлен).

Все масляные и полумасляные грунты, которые приготовлены вот без учета тех данных традиций, требовали, так называемой межслойной обработки (о чем я скажу). То есть они требовали предварительной обработки. Ну, по-разному эту обработку делали. Допустим, Нестеров нашатырным спиртом обрабатывал, кто-то советовал чеснок, кто-то картошку, кто-то еще что-то, все что угодно, да? Это можно прочесть и у Иогансона, и прочее. Ну, все это, так сказать, выглядит довольно смешно. Ну, как обработать чесноком Бруни, да? Вот, хотя они и дают свой эффект, но об этом мы уже, кажется говорили, но еще будем говорить.



Фёдор Бруни. «Медный змий» 1841 г. Холст, масло. 565 / 852 см. Русский музей.

Нет вопросов, да? Ясно.

Итак, недостатки масляного грунта. Недостатки масляного грунта не в лучших составах. В лучших составах мы знаем Эрмитаж, знаем работы XVI – XVII века, когда использовался, как правило, масляный и полумасляный грунт. Мы в худших вариантах, образцах обращаем внимание на то, что красочный слой очень слабо держится на поверхности грунта. То есть грунт, он и не впитывает красочный слой и не растворяется им. Поэтому он требует специальной обработки, о которой я скажу еще раз. Кроме того, он долго готовится. И при этом, так сказать, имеет очевидное одностороннее высыхание, то есть высыхание с поверхности. О чем говорил Кончаловский, да? «Возить сорок раз как по палитре, как по клеенке», да? «Ждать, когда краска подсохнет», «неудобно вести длительную работу» и так далее. Но тем не менее, это, так сказать, частные варианты, частное мнение.

Ну, были ли художники, которым масляный грунт был очень необходим в работе? Из близких нам и тех, которые им широко пользовались? Можете назвать хоть одно имя?

Студент:

- Айвазовский.

М. М. Девятков:

- Правильно, Айвазовский, Крымов, Нестеров, Поленов, тот же Репин и так далее – пользовались масляными грунтами. Мог ли Айвазовский пользоваться не масляным грунтом?

Студент:

- Нет, он размазывать не смог бы.

М. М. Девятков:

- Правильно, он не мог бы, хм... быстро и по всей поверхности размазывать, да.

Вот, и сохранность его живописи достаточно приличная, значит он умел пользоваться масляным грунтом. Ну, когда была выставка в Париже, по-моему, какая-то выставка, (не то в восьмьсот сорок втором году, не помню), все привезли картины, а Айвазовский привез сверток грунтованных холстов. Его спрашивают:

- А где ваши картины?

- А я здесь напишу их.

Потому что он часто картины писал в один прием, даже большие картины (с какими-то небольшими поправками).

Вот, это у нас о грунтах. Ну, что еще можно о них сказать? О чем нам полезно или не полезно знать и пользоваться масляным грунтом? Ну, если не масляным, то полумасляным грунтом, да? Значит, полумасляной - это когда только последний слой делается из масляной краски, достаточно тонкий слой, да? желательно на плотном масле, желательно со всеми добавками, о которых мы говорили (пластифицирующими и адгезивными). Можно этим пользоваться, да.

Лучшей подосновой вместо кернадо могут быть синтетические грунты. У нас сейчас есть синтетические грунты, о которых я еще буду говорить, которые позволяют, так сказать, подготовить грунт и только последний слой (который назывался часто **имприматурой**) наносился с каким-то цветовым регистром нужным художнику, индивидуальным.

То есть, масляный грунт, он был, так сказать, стандартен для всех по цвету. Ну, как в Академии художеств дядя Вася в грунтовочной внизу грунтовал, да? Можете и в музее увидеть некоторые работы неоконченные почти на таком же цвете грунта, с небольшими вариантами. И это говорит о том, что всегда они были масляные, и состояли из масляного слоя целиком. *(Ред. - Имеется ввиду студенческая копия с студии Брюллова. То есть охристого цвета масляный грунт, изготавливавшийся в 19-м веке в грунтовочной Академии художеств).*

Полумасляные грунты, я повторяю, можно готовить, и вполне удобно. Большинство копий, которые у нас делаются выполнены на нем. Для того, чтобы не затягивать работу и, так сказать, быстро привести в порядок, подготовить грунт, его, как правило, делают на синтетическом грунте, а завершающий слой, тонкий слой типа имприматуры (которая называлась еще примурзель или мастика) его делали, как правило, цветным с добавлением быстросохнущих красок. (Ну, я еще об этом скажу). И этот слой наносился сверху.

Так, ну что еще о масляных грунтах можно сказать... чтобы, так сказать, потом меня не ругали, не били в коридоре...

Ну, ладно, это все мы говорили. Так, ну более или менее.

Есть вопросы?

Студент:

- А вот этот последний слой, имприматура, сколько он должен сохнуть? Вот, если нанес на синтетический грунт?

М. М. Девятков:

- Ну, если там добавлена быстросохнущая краска как, например, умбра натуральная ленинградская, да? Если он нанесен не очень плотным слоем, если он при этом впитался частично в нижний слой, (а он впитается обязательно, потому что грунт впитывающий), то это, так сказать, вообще достаточно быстрая процедура. Кроме того, этот слой часто может выполнять роль как бы почти подмалевка, это забывают все почему-то, когда доходит дело до копирования. Это что-то вроде почти подмалевка, да? Он может быть сделан неровно, обязательно мутным слоем!! (Поставить восклицательные знаки). Мутным, кроющим слоем, но тонким.

Студент:

- А что значит «мутным»?

М. М. Девятков:

- Мутный – это обязательно кроющий, содержащий белила или подобные им краски, как неаполитанская желтая, допустим, и так далее, да? То есть – кроющим слоем, не прозрачно. Можно прозрачно пролессировать, но это очень плохое будет свойство, о чем я еще скажу. То есть, этот слой, он должен быть отражающий. Даже если очень тонкий, он должен быть отражающий, то есть, содержащий обязательно белила (в том или ином количестве).

Ну, и потом, он всегда, как правило, если это имприматура... Вот мы сейчас поговорим о цветных грунтах и об имприматуре. Я объясню, что такое цветной грунт и что такое имприматура.

Цветной грунт и имприматура.

Вот, цветной грунт, вот там, два этих старца, да? *(Ред. – имеется ввиду копия с студии Брюллова).* Это – цветной грунт, когда он в своей массе – цветной и одинаковый, и ровно выкрашенный, да?

А имприматура, это индивидуальное решение художника, который делает ее для данной цели, для данного метода и для данной работы. (В данном случае для вас, для данной копии, да?) Слой, который бы соответствовал вашим целям и помогал вести дальше работу.



Копия с студии К. П. Брюллова, выполненная студентом Академии художеств им. Репина. Масляный грунт охристого цвета. Цветным грунтом обычно называется непрозрачное покрытие (в отличии от полупрозрачной имприматуры).



Неоконченная копия с картины Ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну». В верхней части копии видна имприматура. Имприматурой обычно называется полупрозрачный, мутный (то есть с белилами) серовато-охристый, «живой» (то есть неоднородный) слой, нанесенный на белый грунт грубой кистью.



Студенческая копия с картины Сальватора Роза «Схватка».

Картина выполнена по красно-коричневому болюсному грунту. Болюс, это красно-коричневая краска, в настоящее время вышедшая из употребления, но давшая название красно-коричневым грунтам.



Рубенс. «Битва».
Пример имприматуры.



Рубенс. «Мария Медичи в образе богини мудрости и войны Паллады» (Королева торжествующая). Эскизы к картинам из цикла "Жизнь Марии Медичи". Дерево, масло (гризайль). 22,5х15 см. Эрмитаж.
Пример имприматуры.

Что дает цветной грунт и имприматура? Они дают определенные эффекты, которых трудно достигнуть на светлом грунте. Вот, например, вот там эта бойня ночью с лошадьми, да? Или тоже, вот, видите, современное. То есть, где грунт уже является какой-то тональностью или какой-то средой, из которой извлекаются объемы, создаются определенные световые эффекты и эффекты формы, которые в какой-то степени ускоряет грунт (если он соответствует цели художника).

Вот, поэтому цвет грунта и имприматура менялись очень сильно в истории. Известно, что у одного Тициана можно обнаружить много вариантов. У него были имприматуры чуть ли не черные, чуть ли не красные, коричнево-красные, охристые, и так далее. В последних вариантах он применял такую имприматуру, цвет которой как бы не мешал ни темным, ни светлым - не попадал бы ни в тень (как там, у Сальватора Розы практически попадает в тень, да?), а попадал бы в полутон и помогал бы развивать и в одну и в другую сторону. И многие художники это поняли. То есть, таким образом появлялась возможность развивать и световые решения, и темные участки работы. То есть, этот цвет составлял как бы такую середину, или камертон, помогающий настрою работы и объединяющий работу, и, так сказать, создающий определенные удобства и скорость исполнения этой работы. Рубенс всегда использовал имприматуру, да? такую, так сказать, как

пишут: «охристо-умбристую», «зеленовато-серебристую». Ну, это на всех этюдах видно даже. И на этюдах это видно и на всех работах это можно просмотреть и так далее. Причем, обязательно неровно наносили ее. Обязательно ее наносили, так сказать, как бы умышленно неровно с тем, чтобы она давала возможность какой-то фантазии или игры в процессе работы и так далее. Ну, нет ничего антихудожественнее, чем гладко покрашенная поверхность.

Так, что еще можно добавить к этому. Да, все цветные грунты, и особенно плотные грунты и имприматуры плотные - опасны, если они темные по тону и напряженные по цвету. Это было замечено еще давно, даже в Ерминии. (*Ред. - Ерминия, это сборник наставлений и указаний по иконописи и реставрации, написанный афонским иеромонахом, иконописцем Дионисием Фурнаографитом (1670 – 1744)*). Они обязательно потом накажут художника и, так сказать, «скушают» его колорит в живописи, частично пробивая красочный слой, так как красочный слой становится со временем более прозрачным. Об этом я вам расскажу, когда будем о красках разговаривать (тогда подробно будем об этом говорить). Вот, и многие работы, так сказать, как бы сидят в глубине этого грунта. И этот грунт часто даже у такого художника как... Как же мне его вспомнить... Пуссен. Он делал такие, так называемые болюсные, красно-коричневые грунты густо. И некоторые работы стали такие красно-коричневые по всему пространству, так как грунт пробил своей активностью красочный слой. То есть цветной грунт или имприматура должны, так сказать, входить как бы в полутон живописи, да? Они куда-то должны попадать.



Никола Пуссен. «Пейзаж». XVII в. Холст, масло. 122х199 см. Эрмитаж.

Картина сильно потемнела от темного грунта (так как со временем масляные краски становятся прозрачнее).

Когда некоторые художники, копирующие в Эрмитаже, выбирают имприматуру, то очень смешно бывает их рассуждения слышать: «А вот там, видите, вон там, с краешку оранжевое торчит, значит там был грунт оранжевый». А почему это не краска внизу, да? не нижний слой краски? – Ничего в голову не приходит. То есть имприматуру нужно брать прямо с оригинала, смотреть, чтобы она попадала в полутон, в середину картины. Кроме того, она может быть (и этот пример показывает вполне), ее цвет, он как бы должен, так сказать, не мешать, а попадать в определенные участки живописи, где требуется очень незначительная пропись и имприматура вполне позволяет не мешать живописи, а наоборот, ее объединять и соединять.

Так, что еще не рассказал приличного... Так, ну, повторяю, последние масляные грунты - фабричного производства, о которых так ругались Грабарь и многие художники, они делались, так сказать, белыми (как будто всем нужно ехать в одном направлении). И это стало как бы нормой, и сейчас это норма, да? И сейчас у нас, так сказать, все готовят себе белый грунт и, ну, никаких разговоров.

Так, ну, все вроде. Какие вопросы? Каверзные или философские? Живописно-пластические или страшные? Если нет, то мы сейчас рассмотрим синтетические грунты.

Да, я вот еще не сказал вам в добавление к этому. Один художник описывает очень хороший пример. Он рассматривал одну миниатюру, написанную гуашевыми красками на слоновой кости, а под этой гуашью была имприматура – был слой серебра. Он сомневался, так сказать, какая необходимость этом, в этой пленке серебра, тонкой пластинке, да? И замечал, что когда он ее убирал, то цвет гуаши несколько менялся. Гуашь, которая в принципе не прозрачная, да? И сама слоновая кость, хоть она и тонкая, но она тоже имеет прозрачность, да? То есть, каждый раз это оказывало определенное воздействие. Если вы начинаете писать на каком-то цвете грунта, на том или ином, определенной выраженности, да? то он заставляет вас подчиняться себе. Он заставляет вас подчиняться так же, как и белый грунт. Вы на белом, когда берете цвет, вы всегда берете светлее чем надо, как правило. Потом, когда чуть-чуть может все цвета недобраны, плотность не набрана, - потом добирается. Потому что от куса почти никто не пишет, всегда вы пишете, так сказать, плавая по всей поверхности и всегда разбеливаете. Потому что окружение вокруг красочного слоя активно влияет на вас, на ваш глаз. И глаз физиологически подчиняется окружению, и цвет, кажется, очень активный, да?

Причем, если, допустим, грунт горячий, теплого оттенка, да? то краски кажутся более холодными. Даже, так сказать, серое будет казаться голубым. Если же грунт холодный, то краски наоборот будут казаться более теплыми, да? – Контраст. Поэтому, так сказать, это художники прекрасно знали и некоторые школы прямо влияли на это.



Ярослав Шкандрий. (Копия-вариации с фрагмента картины Рубенса). Наглядное пособие «Пример влияния имприматуры и цвета грунта на живопись».

Причем, почему икона так всегда сияет цветом? Икона, о которой мы знаем, да? (Ред. - Имеется в виду икона, не покрытая потемневшей олифой). Потому что под красочным слоем там очень мощный, несущий энергию света белый левкас, да? который всегда помогал иконе, так сказать, давал оптимизм света.

Так, ну что еще... Ну и достаточно.

Так, синтетические грунты.

Синтетические грунты.

Где-то уже в середине, в начале, (в первой половине, во всяком случае) в первой половине прошлого века появились, так называемые полимеры. Повторяю, в XX веке появилось столько много синтетики, столько много полимеров искусственных, что вообще, так сказать, они вошли и в краски, в пигменты и в связующее и так далее.

Вот, некоторые говорят: «Ну, что там синтетика, это же все фальшь, это все искусственное, это не прочное, это не может быть вечным. А вот вечные традиции говорят нам о том, что бабушка еще говорила – «Вот мой дед на олифе писал, и было совершенно великолепно» и так далее, «а сейчас какие-то там вещи выдумывают» и прочее, да? «Все это несерьезно».

Но если мы обернемся, так сказать, к здравой логике, то все естественные материалы сделаны не для нас. Вот, льняное масло, например, подсолнечное, да? Оно сделано для еды. Ореховое тоже. Желатин, и то, что мы получаем в виде желатина и рыбьего клея - тоже использовалось как сырье для пищевой промышленности в огромной степени, и для медицинской. То есть, мы используем и приспособляем материалы, которые сконструировала природа по своим законам, да? И выбираем из них, то что может нам подойти, приспособляем и так далее. Это традиция тех времен, когда химия далеко отставала в своем развитии по сравнению с современностью. И это было тогда единственное и сохранилось, эти традиции сохранились.

Ну а теперь, в отличие от этих материалов, современный материал как бы проектируется, то есть, материал разрабатывается с теми свойствами, которые нам нужны, да? и в такой степени достижения, почти любой степени, высоты достижения вплоть до того, что у нас, допустим, металл заменяют пластиком, да? Автомобили уже из пластика делают, да? В космосе используется пластик, который во многих случаях превосходит прочность металла и вообще, так сказать, сосуды нам делают из пластика при хирургических операциях и так далее, не говоря о зубах. Поэтому скептическое или подозрительное отношение к синтетике, это очень, так сказать, устаревшая и очень как бы, ну, безграмотная точка зрения, да? Это понятно, да? Ясно.

Вот, из огромного количества такого рода материалов, в область, так сказать, художественных материалов прошло не так много. Но о пигментах я сейчас не говорю, это отдельная будет тема. Вот, а прошли такие полимеры, как, например, **поливинилацетатная эмульсия**.

Поливинилацетатная эмульсия сокращенно записывается ПВА – Э. «Э» это эмульсия.

Полибутилметакриловая смола. Сокращенно технически записывается ПБМА. Это наиболее распространенные два материала, которые, так сказать, вообще вошли уже прочно в оборот во всем мире.

Студентка:

- Как название?

М. М. Девятов:

- Полибутилметакрилат, ПБМА. Ну, с ним связаны все акриловые системы, в той или иной степени. Основа там – полибутилметакрилат.

Поливинилацетатная эмульсия.

Что такое поливинилацетатная эмульсия, и какие из нее мы делаем грунты.

Вот, первое. Ну, в ней половина приблизительно сухого остатка. То есть она содержит 50% воды. При полном высыхании уходит половина объема. Она всегда пластифицируется дибутилфталатом или дибутилсебацатом. Она всегда пластифицируется пластификатором для синтетических связующих. Дибутилфталат, там не менее 15% к сухому весу. Его может иногда заменять глицерин, но в безысходных случаях.

Эта эмульсия высыхает и делает необратимую пленку. Высыхая, она всегда белая, потому что она - эмульсия, а эмульсия всегда белого цвета, различной вязкости (высокой, средней, низкой вязкости – вы не разберете). В основном используется для красок эмульсия средней вязкости СВ. Высыхая, она делается совершенно прозрачной. Ну, если вы будете приобретать эту эмульсию, да? Ну, сейчас черт его знает, что делается с торговлей, вот они иногда вносят пластификатор позже, перед, так сказать, употреблением. Им завод поставяет эмульсию и пластификатор отдельно. А проверить это очень легко – нанести на стекло. Если она снимается почти как резина – то все в порядке, а если она колетса – значит там пластификатора нет. Это самый простой способ проверки. Ну, и она не желтеет. Она совместима со всеми клеевыми связующими кроме

казеинового клея. (Ред. - Темперные краски на основе ПВА плохо смешиваются и с акриловыми красками, они могут «створаживаться»). С казеиновым клеем она не совместима, как и казеиновая темпера с поливинилацетатной темперой. Одна имеет щелочную, другая кислотную реакцию. А со всеми клеями она соединяется очень легко и применяется чрезвычайно широко. Эрмитаж ею красят, вот и стены покрашены у нас, да? Вот, очень многие фасады в городе красят, и применяют ее вообще чрезвычайно широко, в колоссальной широте спектра.

Некто такой Картузский Леонид Файфович предложил поливинилацетатную темперу, (уже, так сказать, прилично, лет пятьдесят назад), ну и грунты к ней поливинилацетатные. Мы грунты эти проверили - они плохо держали краску. Ну, и наша задача была сделать что-нибудь, чтобы улучшить адгезию, да? И чем это могло улучшиться, что требовалось, какие добавки, как вы думаете?

Студент:

- Мела?

М. М. Девятков:

- Молодец! Мел, да. Пришлось добавить половину части мела на половину части цинковых белил. Если нужно цветной грунт сделать, то можно вместо цинковых белил добавлять другую краску (другой пигмент). А в принципе, мела должно быть не меньше половины и тогда он работает так же, как работает клеевой грунт, и работает любой впитывающий грунт. Все подобного рода грунты – впитывающие, то есть тянущие. Можно сделать немножко менее тянущими, можно сделать немножко более тянущими. Но здесь связано это с тем, что можно утратить пропорции и потерять адгезию, например.

Мы стали их применять здесь довольно широко. Два, три грунта, были, так сказать, как два подопытных кролика. Их несколько лет, так сказать, испытывали все студенты института и преподаватели, и профессора. Их очень долго проверяли, несколько лет, и даже маркировали с оборотной стороны, чтобы потом проверить в чем дело, если с чем-нибудь сталкивались. (Вот, чтобы они были, так сказать, проверены и обкатаны и вошли в применение). Но поскольку эмульсии у нас материал достаточно почему-то в институте дефицитный, то вас до сих пор обеспечивают какими грунтами?

Студентка:

- Клеевыми.

М. М. Девятков:

- Не клеевыми, а эмульсионными – с клеем и с олифой. Вот, и только на практику делают грунты, так сказать, синтетические. Почему. Эта эмульсия имеет высокую эластичность, повторяю, неразмываемость, необратимость, и позволяет готовить холсты с таким грунтом впрок, то есть на рулоны. Некоторые до того обнаглели, что даже вот так складывали и ничего, но это, конечно...

Вот, при правильных пропорциях рецептуры, эти грунты обеспечивают очень высокую степень адгезии. Они удобны для работы, ну, это кому как нравится, некоторые не любили, некоторые их не использовали. Ну, вот Мыльников, Орешников, допустим, использовали постоянно, а Моисеенко не любил, он только клеевые предпочитал.

Так, что позволяют синтетические грунты. Достоинства грунта на искусственной эмульсии. Ну, мы говорили о том, что она необратима. Для нее выпускалась смывка специальная, но потом ее перестали выпускать.



Синтетический грунт в обычном составе (верхнее фото), и синтетический грунт с фактурным наполнением (нижнее фото).

Значит, первое: эти грунты позволяют достаточно высокий, плотный слой грунта делать. Тут у нас были два образца - плотный и неплотный. *(На фото. – Ред.)*. Вот, эти грунты позволяют значительные включения наполнителя. Наряду с мелом они позволяют большое количество разного наполнителя, то есть, допустим, – кварцевого песка, опилок и т. д. Так, какие-то вологодские художники (не помню, может костромские), писали таким слоем - в палец толщиной, используя огромную, так сказать, фактуру такую болезненно выраженную. Ну, сейчас все можно.

При этом эти грунты сохраняют достаточную прочность и эластичность, если с ними аккуратно обращаться. Они превосходят все грунты по эластичности, прочности, кроме масляных (чисто масляных, на плотном масле и, так сказать, хорошей рецептуры). Они не желтеют. Я повторяю, довольно непросто обрабатывается поверхность - они слишком эластичные для этого, но я объясню, как это можно делать.

Ну, и эти грунты позволяют использовать их на бумаге, на холсте, на оргалите, на картоне – практически на любой основе, на любой основе кроме металла и стекла. Наши испытания показали хорошие результаты и мы, так сказать, давно пользуемся ими и очень даже успешно.

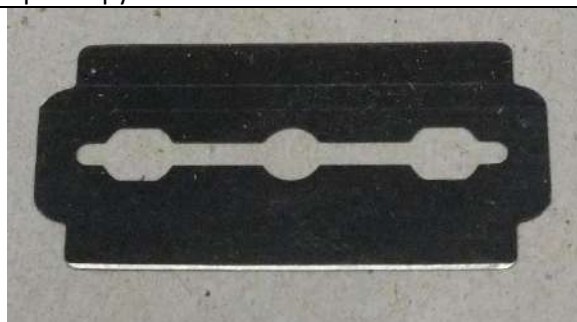
Они плохо шлифуются. Поэтому при нанесении грунта это надо учитывать. Вот то, как мы обращаемся с клеевым грунтом, (обдирая его, так сказать, шкуркой) здесь это оказалось довольно трудно. Это можно сделать только лезвием бритвы с растворителем, или, так сказать, смачивая.

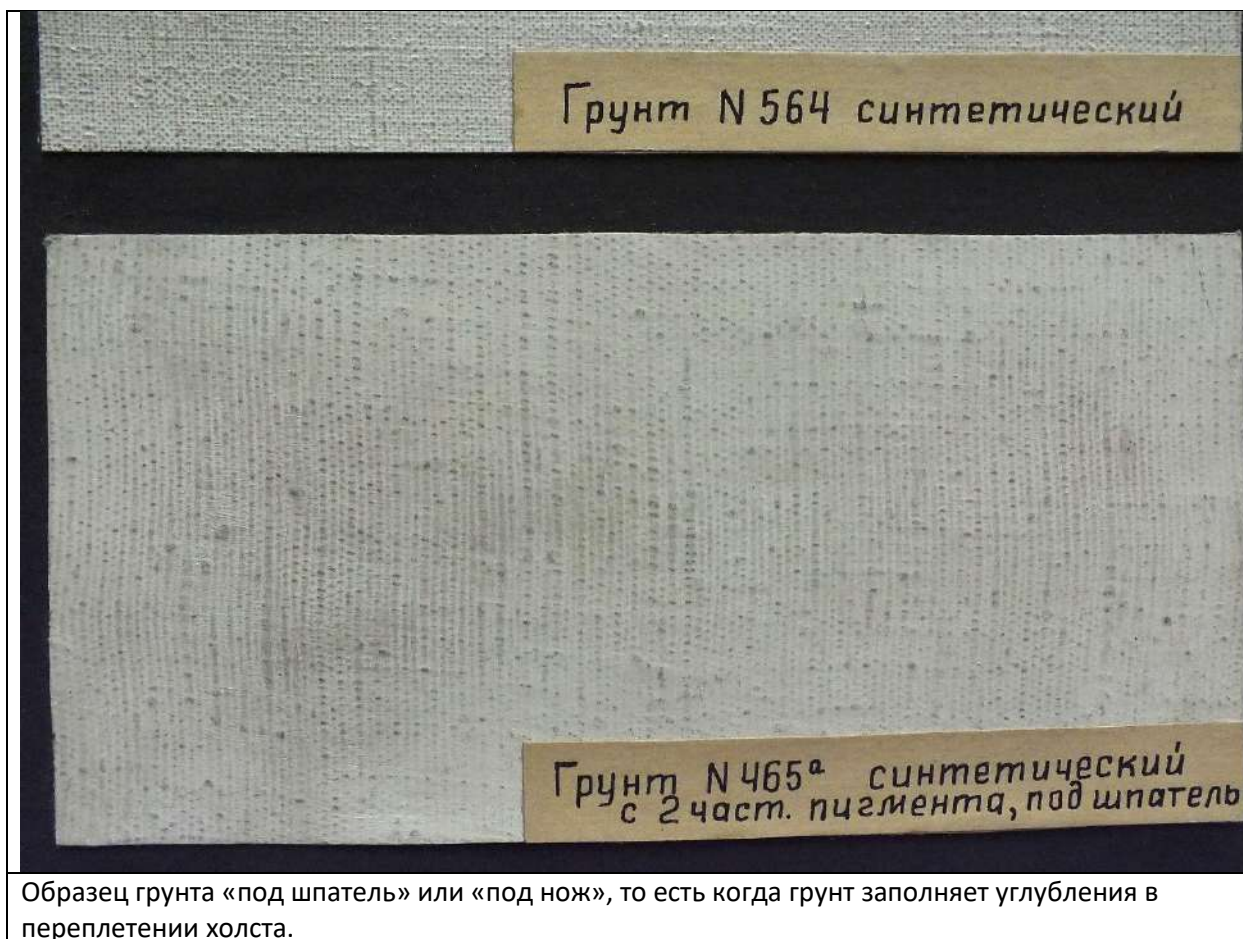
Но во всяком случае, я вот этот холст могу показать, (только не давите на него, пожалуйста). Он полный, да? Так сказать, максимум наполнения, если нужна такая ровная поверхность для определенной живописи.



Синтетический грунт «под левкас», то есть практически полностью перекрывающий фактуру холста, очень ровный. (Кое-где слой грунта получился «под нож», там, где видны верхушки переплетений холста).

Шлифуется синтетический грунт с помощью бритвы, слегка смочив влажным тампоном обрабатываемую поверхность. Бритву нужно держать несколько под углом к поверхности и как бы «гладить» ею, так как если держать бритву перпендикулярно, то могут образовываться порезы грунта.





Образец грунта «под шпатель» или «под нож», то есть когда грунт заполняет углубления в переплетении холста.

Студент:

- А это мел, да, в грунте?

М. М. Девятов:

- Да. Это тот же состав, та же рецептура. То есть, он должен как бы показывать кое где верхушечки плетения холста, но это максимум, что позволяет наполнение, да? Мы уже говорили по этому поводу. *(Ред. – Чем тоньше слой грунта, тем он эластичнее).*

Студент:

- А глицерин совместим с этим грунтом?

М. М. Девятов:

- Совместим. Там очень широко дибутилфтолат используется. Глицерин выполняет эту функцию, когда необходимо, но это...

Ну, вот, так называемый плотный слой (ровный слой). Не всегда такой нужен, но иногда нужен, да? По такому слою очень удобно выполнять такие работы как, допустим, Терборх, Леонардо и так далее. То есть, те вещи, которые имеют необходимость в такой поверхности.

И, как я вам уже говорил, на грунтах подобного рода, (то есть, на закрытых грунтах или грунтах «под нож»), писали очень многие художники, большинство художников многих столетий, включая Рембрандта. Вот, и фактуру они организовывали только мазком, а глубины получались естественно, потому что фактура не мешала и ее не требовалось забивать, так сказать, мастихином, краской.

Рецептура синтетических грунтов.

Так, теперь о рецептах. О рецептуре синтетических грунтов.

Основной вариант для холста, предельно простой: стакан не разжиженной эмульсии, стакан сухого мела и стакан цинковых белил. То бишь, одна часть связующего, одна часть мела и одна часть цинковых белил.

Простой (тянущий) синтетический грунт для холста

1 часть клей ПВА 1 часть мела 1 часть цинковые белила (пигмент, т. е. порошок) Вода добавляется по вкусу художника.
--

Слои	Технический желатин	ПВА	Вода	Пигмент цинковых белил	Мел
Проклейка 1	1 часть		20 частей		
Проклейка 2		1 часть	2 части		
Грунт 3 слоя		1 часть	4 части	1 часть (для холста)	1 часть (для холста)

Простой (тянущий) синтетический грунт для жестких основ

1 часть клей ПВА 0,75 части мела 0,75 части цинковых белил (пигмента). Вместе мел и пигмент цинковых белил составляют 1,5 части. Вода добавляется по вкусу художника.
--

Слои	Технический желатин	ПВА	Вода	Пигмент цинковых белил	Мел
Проклейка 1	1 часть		20 частей		
Проклейка 2		1 часть	2 части		
Грунт 3 слоя		1 часть	4 части	0,75 части	0,75 части

Грунтовка синтетическим грунтом оргалита

<p>«Грунтовка синтетическим грунтом оргалита: гладкая сторона шкурится, пропитывается горячей олифой и по сырой поверхности наносится синтетический грунт, который тщательно втирается. Через сутки чистой щеткой (валиком) наносится еще 3 слоя с небольшим просыханием каждого. Выдержать 2 – 3 дня, чтобы высохла олифа.</p> <p>Для бумаги, картона: легкая проклейка ПВА (1 часть + 1 часть воды) и тот же грунт».</p> <p>(Из рецептов, рекомендованных М. М. Девятовым).</p> <p>Из конспекта В. Е. Макухина (грунтовка оргалита синтетическим грунтом): «ДВП (оргалит, прессованный картон) прошкурить, снять блестящую поверхность шкуркой. Покрывать горячей олифой (со всех сторон). Через 10 минут (по сырой олифе) нанести синтетический грунт на гладкую поверхность, натирая сапожной щеткой.</p> <p>Грунтовка ДСП: горячей олифой пропитывается ДСП со всех сторон. Слегка разжиженная эмульсия ПВА втирается. Затем марля окунается в эмульсию и наклеивается на поверхность. Затем наносится грунт (левкас).</p> <p>Достоинства синтетического грунта на основе ПВА: дает наиболее прочное и эластичное покрытие, впитывающий, хорошая адгезия, не желтеет, достаточно впитывает масло из краски, выдерживает толстый слой фактуры, переносит транспортировку, пригоден для всех видов основ и материалов, не создает деформаций и натяжений при изломе, грунт может изготавливаться в прок (не портится).</p> <p>Недостатки грунта: становится «как клеенка», но если не проклеивать синтетическим клеем, то он будет «рыхлым», краска будет сохнуть с двух сторон».</p>
--

Для жестких основ, где изгиб, так сказать, не так опасен для адгезии (здесь изгиба нет), берется одна часть связующего к полутора частям пигмента вместе с наполнителем (мел с цинковыми белилами). То есть, одна часть мела это три четверти стакана. Или нет, лучше так: 0,75 части мела и 0,75 части пигмента цинковых белил.

То есть, по объемным частям получается первый вариант - один к двум. *(Ред. - Одна часть связующего (то есть клея), к двум частям мела вместе с пигментом цинковых белил).*

И второй вариант – один к полутора. *(Ред. - Одна часть связующего и полторы части мела вместе с пигментом цинковых белил).* Второй вариант подходит, если это касается оргалита, картона жесткого или ДСП и так далее.

Такие грунты вполне хорошо использовались. Ну, во-первых, они по конкурсу прошли и использовались для реконструкции Бородинской панорамы. Вся Бородинская панорама была переписана дважды: один раз только небо, а другой раз вся целиком, да? живопись там была исполнена на синтетических грунтах. *(Ред. - Первый раз реставрация и реконструкция значительных утрат проводилась в 1961 году. А в 1967 году пожар уничтожил две трети панорамы. Восстановительные работы были проведены вновь, утраченные части были написаны заново художниками студии М. Б. Грекова).*

И этот грунт, он, так сказать, вошел в такую проверку – на конкурсной основе Мыльников с Соколовым расписали ТЮЗ, загоняя там такие грунты, которые создавали ощущение штукатурки, впечатление штукатурки, зернистости и так далее, что позволял такой грунт, хотя они исполняли это не на стене, а на холстах, а потом монтировали там. Вот, там у вас есть образцы этого грунта и некоторые с фактурой.

Что еще можно сказать? Особенности приготовления грунта на холсте. Первое. Никак невозможно и никак не удастся вам нанести эмульсию на холст, на чистый холст. Только в случае холста обязательно требуется какая-то традиционная любая проклейка. *(Желатин или рыбий клей. – Ред.).* Для чего? Во-первых, чтобы эмульсия не протекала насквозь, во-вторых, чтобы можно было отшлифовать – срезать узлы и отшлифовать эту поверхность. То есть техническая первая задача – перекрыть поры, отшлифовать, обработать поверхность для грунта, да? После этого может быть одна проклейка еще синтетическая.

(Ред. – В. Е. Макухин небольшого размера холсты (без предварительной проклейки желатиновым клеем) первым слоем покрывает синтетическим грунтом (акриловым, можно и на основе ПВА). Правда это нужно делать очень осторожно, густым грунтом, полусухой (отжатой) кистью и холст должен стоять вертикально. Лучшее всего для этого способа подходит плотный холст, так как на редком холсте больше опасность прохождения грунта на обратную сторону. Ну, и конечно, это довольно затратный по времени и усилиям способ. Однако таким образом загрунтованный холст эластичнее и более устойчив к атмосферным воздействиям и сырости, чем холст с желатиновой первой проклейкой, так как синтетические клеи необратимы).

Да, относительно воды, (я вам рецептуру давал, да?), я не называл количество воды, потому что количество воды берется для получения такой вязкости, которую вы хотите. Если вы хотите наносить ножом – значит малое количество воды, да? Если хотите наносить щеткой и долго мылить, то это значит - жиже состав, да? Вот, но во всяком случае, навык дается такой: что это зависит от задачи и удобства нанесения и цели нанесения.

ГРУНТ №564 СИНТЕТИЧЕСКИЙ					
СЛОИ	ЖЕЛАТИН 5% РАСТВОР	ПВА	ВОДА	ЦИНКОВЫЕ БЕЛИЛА	МЕЛ
ПРОКЛЕЙКА I	2-3	1	—	—	—
ПРОКЛЕЙКА II	—	1	2	—	—
ГРУНТ 4 сл.	—	1	3	1	1,5

Грунт № 564 синтетический

Слои	Желатин 5% раствор	ПВА	Вода	Пигмент Цинковых белил	Мел
Проклейка 1	2 – 3 части	1 часть	-	-	-
Проклейка 2	-	1 часть	2 части	-	-
Грунт 4 слоя	-	1 часть	3 части	1 часть	1,5 части

СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЯНУЩИЙ ГРУНТ					
СЛОИ	ТЕХНИЧ. ЖЕЛАТ.	ПВА	ВОДА	ЦИНК. БЕЛИЛА	МЕЛ
ПРОКЛЕЙКА I	1	—	20	—	—
ПРОКЛЕЙКА II	—	1	2	—	—
ГРУНТ 3 сл.	—	1	4	1,5	1,5

Как грунтовать синтетическим грунтом бумагу (из конспекта В. Е. Макухина): «Натянуть на планшет. Не делать проклеек желатином». Далее по рецепту (грунт можно нанести в 1 – 2 слоя).

Синтетический тянущий грунт

Слои	Желатин технический	ПВА	Вода	Пигмент цинковых белил	Мел
Проклейка 1	1 часть	-	20 частей	-	-
Проклейка 2	-	1 часть	2 части	-	-
Грунт 3 слоя	-	1 часть	4 части	1,5 части	1, 5 части

Особенность нанесения и проклейки и всех слоев грунта синтетических – это полная противоположность эмульсионным и клеевым грунтам. Если там нужно быстро и легко нанести, да? то здесь надо разносить до тех пор, (разносить по поверхности, растаскивать, так сказать), до тех пор, пока эмульсия не начнет схватываться, то есть, не начнет прихватывать щетину флейца, да? Иначе она может перемещать пигмент и связующее в глубине, она может затекать, течь по поверхности и так далее. Поэтому нужно ее обязательно довести до состояния, когда она начинает схватываться. Это очень важно, как в проклейке, так и во всех слоях грунта.

Вот, кроме того, можно при этом и пригладить мастихином, когда нужно, под конец, если нужно получить более забитую фактуру и так далее.

Так, ну, с холстом практически все. Как можно шлифовать холст, да? Если нужно получить, так сказать, в идеальном варианте поверхность, близкую к этой, да? *(Очень гладкую. – Ред.)*

Студент:

- Лезвием? Винной пробкой?

М. М. Девятов:

- Не понимаю, как же она, пробка будет чистить сухой холст? Шкурить его?

Студент:

- А смачивается.

М. М. Девятов:

- Смачивается – и пробка ничего не дает. Это работает только в реставрационном варианте, когда эта мастика делается из клея, меда и мела. Здесь пробка не поможет даже от шампанского.

(смех в аудитории)

Ну, никак не подойдет. Единственно, как можно выровнять поверхность, если нужно, да? - Только лезвием бритвы, смачивая участками. Смачивая участками и лезвием бритвы. Ну, так сказать, снимая лишнюю поверхность, если она мешает, если она вас не устраивает, если вы хотите получить идеальную поверхность. Только лезвием и только смачивая. И потихонечку так получится, что можно это сделать спокойно и вполне прилично.

Шкуркой можно, но это труднее, и нужно тогда или с разбавителем №2 это делать, или с чем-то, что будет, так сказать, забирать эту пыль, и не будет забивать шкурку и так далее. Но не с водой, шкурка забьется сразу, одним махом.

Ну, так, что еще можно добавить о грунте на холсте. Да ничего, пожалуй. Ну, если будут вопросы, я скажу.

Студент:

- А сколько слоев должно быть?

М. М. Девятов:

- Хм, я вот всем говорю: «а сколько надо?», да? Сколько надо? Ну, надо, вот открытую фактуру, зерна холста, да? – Значит, нужно один, ну, максимум два слоя. Если вам надо его, так сказать, заполнить плотно, то опять же, вы можете сделать более густой состав с меньшим количеством воды, да? И тогда это забивается, так сказать, набирается быстрее, и может наноситься вообще шпателем или мастихином. А количество слоев грунта здесь не регулируется. Это как вам удобно. Может быть даже и один слой.

Студентка:

- А вот такой вот «под нож» вариант, он сколько сохнуть будет?

М. М. Девятов:

- Да это ерунда. Все это высыхает достаточно быстро. Я об этом не говорил, но высыхает эмульсия достаточно быстро. Ну, полностью она, конечно, высыхает не сразу, потому что в ней есть, так сказать, пластификатор и вода, эмульгированная с поливинилацетатной смолой. Высыхает она ну, почти как эмульсионный грунт, то есть достаточно быстро.

Студент:

- А масляный грунт «под нож» сложнее довести до такого состояния?

М. М. Девятов:

- Ну, конечно, сложнее, хотя можно. Но масляный грунт будет у вас много дольше сохнуть.

Так, что ясно, что неясно?

(студентам, рассматривающим образцы)

Ковырять не рекомендуется.

Студент:

- По масляным грунтам, рецептуру вы так сказали, то есть, она простая и никакой отдельной рецептуры нету, да?

М. М. Девятов:

- Нет, есть рецептура, сколько там чего, да. Ну, я не давал рецептуру, действительно. Я вам не давал рецептуру масляного грунта. Но, так сказать, если по Сланскому почитать, да? Сейчас я посмотрю, так – так – так... Там не столько рецептура зависит, сколько как вы, так сказать, какую поверхность хотите иметь, да? Вот, сколько тут советов по этому поводу: «наносим первый слой. Когда он высохнет, полировали пемзой», «наконец третий слой» и так далее. Нету рецептуры у меня. Я потом вам скажу, напомните мне. Вот, некоторые, уходя, что-то спрашивают, а я говорю: «давайте, задавайте вопросы, когда все будут» - забывают.

Рецепт масляного грунта

Масляный грунт.

Проклейка под масляный грунт отличается от всех других проклеек, так как при проклейке 4-5% клеем грунтовая краска отслаивается от холста. Поэтому проклейка делается следующими способами:

Первый способ. Делается жидкая проклейка 2-3% теплым клеем, (полусухой, отжатой кистью и очень осторожно), холст при этом должен стоять вертикально, чтобы уменьшить вероятность прохождения клея на обратную сторону холста.

Второй способ. Более плотная проклейка 4-5% клеем делается с добавлением мела. Проклейка может наноситься шпателем или большим мастихином, студенистым клеем (холст в горизонтальном положении).

Третий способ. Лучше сделать казеиновую проклейку.

Обычно масляную краску для масляного грунта обезмасливают, выдавливая ее на некоторое время на газету или любую впитывающую бумагу. Затем краску собирают с бумаги мастихином и разводят с уплотненным маслом и (или) с даммарным лаком до состояния сметаны. На 1 часть плотного оксидированного масла лучше брать 1/3 части даммарного лака. (Лак и уплотненное масло ускоряют высыхание и делают его более равномерным по глубине (так как обычное масло сохнет с поверхности). Чем масло более сгущено, тем сильнее перечисленные свойства). Если нужен тонкий слой, то грунтовочную краску разбавляют скипидаром (скипидар ускоряет высыхание масла). Также добавляют мел из расчета – одна чайная ложка (с горкой) мела на один тюбик белил. Мел улучшает адгезию и служит пластификатором, так как масло с мелом долго не пересыхает (то есть замедляется и старение).

Наносится масляный грунт тонкими слоями (для скорейшего высыхания) с межслойной обработкой. Сушится масляный грунт в светлом, сухом и теплом помещении.

Этот состав подходит и для полумасляного грунта. (Полумасляный грунт - это слой масляной краски, нанесенный на любой другой грунт. Отличается от чисто масляного грунта более быстрым приготовлением). Синтетический грунт является лучшей подосновой полумасляного грунта.

«Масляные и полумасляные грунты – это слой специальной масляной краски (более прочной и быстросохнущей), который нанесен на основу. Чисто масляный грунт всегда прочнее.

Достоинства масляного грунта: самый прочный, естественный для масляной живописи, позволяет краске долго быть подвижной, сохраняет оптическую силу звучания цвета, не жухнет.

Недостатки: плохо сохнет, не впитывает краску (нет проникающей адгезии), требует специальной обработки перед нанесением красок, краски больше желтеют, так как масло не уходит, может быть сморщивание красочного слоя (при избытке масла в красках и в межслойном лаке), может быть масляный кракелюр при недостаточно высохшем предыдущем слое».



А. Г. Варнек. Портрет скульптора И. П. Мартоса. 1826 г. (Музей Академии художеств).

Так называемая «масляная болезнь» или сседание, сморщивание красочного слоя, происходящее от избытка масла (простого или уплотненного) в красочном слое. (Сырое масло дает значительно выраженное сморщивание, уплотненное масло сморщивается значительно меньше). Это происходит или от сильного разжижения красок маслом, или от избытка уплотненного масла в межслойной обработке. В темпере подобное явление «сгрибливания» олифы наблюдается при слишком толстом слое олифы. Это явление объясняется тем, что само по себе масло сохнет с поверхности, образуя сморщивающуюся пленку. Масляная болезнь характерна для непроницаемых масляных грунтов, так как в этом случае маслу, находящемуся в красках некуда уходить. Этот недостаток реставрации не поддается.

Наиболее выраженное сморщивание дает обычное масло. Уплотненное масло меньше сморщивается и дает более ровные и меньшего размера морщинки, часто идущие вдоль переплетений холста (см. фото).



Образец Лаборатории ТТЖ. Проба современной краски (Maimeri Classico), которая сморщилась в толстом слое. В современных красках используется неуплотненное масло. Такое сморщивание говорит о переизбытке в краске масла.



Студенческая копия с картины Метсю «Больная и врач» (Фрагмент).

Масляный или «плывущий» кракелюр. Происходит от того, что новый слой краски наносится по недостаточно просохшему предыдущему слою. В итоге нижний слой не может высохнуть, а верхний, (высыхая быстрее) сжимается и как бы «плывет» на нижнем слое. Этот же эффект давали битумные краски, использовавшиеся художниками 19 века в нижних слоях живописи, так как эти краски практически не высыхают полностью. Это явление не поддается реставрации, а в случае с копией картины Метсю каждый год усугубляется. Вероятно, это происходит потому, что слой масляного грунта был сделан очень толстым, что усилило разрушающий эффект от его недостаточного высыхания.

«Использование масляных грунтов началось с 15-го века. Сначала это были полумасляные грунты. (Ред. – Старофламандский способ живописи: по клеевому белому грунту, (часто после нанесения рисунка) наносился слой масляного лака (уплотненного масла), в некоторых случаях он подкрашивался светлой краской телесного цвета (имприматурой). См. Д. И. Киплик «Техника

живописи»). С 17 века появились чисто масляные грунты. Приготавливались они следующим образом. Холст проклеивался слегка (2 – 3% теплым клеем). Первый слой грунтовочной краски (мастика) вдавливали ножом. Эта грунтовочная паста быстро сохла, прочная, состояла из дешевых коричневатых охристых красок. (Масло для грунта варилось до состояния меда).

Второй слой масляного грунта (имприматура) наносился кистью, имел более светлый (с белилами) серебристый, серый и т. д. цвет.

Перед работой масляный грунт обрабатывали механически - пемзовым порошком. Или химическая обработка - обезжиривание поверхности спиртом. Протирали межслойным лаком - плотным маслом со смолами». (Из конспекта В. Е. Макухина).

Полумасляный грунт.

ГРУНТ №83 ПОЛУМАСЛЯНЫЙ						
СЛОИ	ТЕХНИЧ. ЖЕЛАТ.	ПВА	ВОДА	ЦИНК. БЕЛИЛА	МЕЛ	АНТИСЕПТ.
ПРОКЛЕЙКА I	1	0,3	20	—	—	0,01
ПРОКЛЕЙКА II	—	1	2	—	—	—
ГРУНТ I-III сл	—	1	3	1	1	—
ЗАВЕРШАЮЩИЙ СЛОЙ	МАСЛЯНО - ЛАКОВАЯ КРАСКА					

ХАРАКТЕРИСТИКА ГРУНТА	
ЭЛАСТИЧНОСТЬ	СРЕДНЯЯ
ИЗОЛИРУЮЩИЕ СВОЙСТВА	ХОРОШИЕ
СВЕТОСТОЙКОСТЬ	УДОВЛЕТВ.
АДГЕЗИЯ (ПРИ ПРЕДВАРИТ. ОБРАБ)	ХОРОШАЯ

Слои	Желатин	ПВА	Вода	Пигмент цинковых белил	Мел	Антисептик
Проклейка 1	1 часть	0,3 части	20 частей	-	-	0,01 части
Проклейка 2	-	1 часть	2 части	-	-	-
Грунт 1 – 2 слоя	-	1 часть	3 части	1 часть	1 часть	-

Завершающий слой	Масляно-лаковая краска
------------------	------------------------

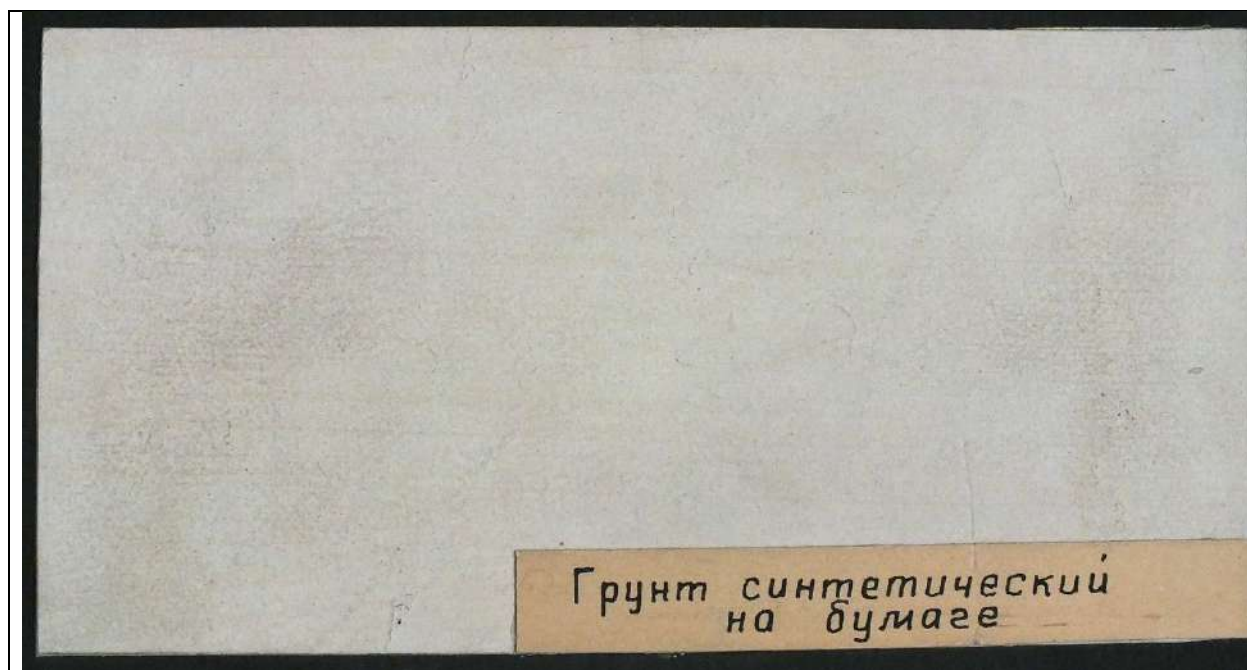
Характеристика грунта:

Эластичность – средняя, изолирующие свойства – хорошие, светостойкость – удовлетворительная, адгезия при предварительной обработке – хорошая.

Синтетический грунт на бумаге.

Так, синтетический грунт можно использовать, допустим, на бумаге. Вот как здесь на образцах. Больше того, можно и торцевать ее и получать как торшон, да? Для этого бумага ни в коем случае не проклеивается традиционно кожно-костным клеем. Это первое. Вы записываете, да?

Под этот грунт традиционная проклейка (*желатин и рыбий клей. – Ред.*) не делается ни на одной основе кроме холста, (только потому, что физически невозможно уложить эмульсию на чистый холст – она протечет просто). Вот, а все остальные основы (*картон, ДСП, оргалит – Ред.*) – ни капли клея кожно-костного нет и быть не может. Они его не требуют и проклейки эти даже вредны.





Пример торцевания синтетического грунта под торшон (нижнее фото).

Вот, грунт на бумаге. Первое условие – натягивается бумага как у архитекторов на планшет. В зависимости от плотности бумаги, если бумага очень рыхлая - то делается одна легкая проклейка ПВА эмульсией, разжиженной для удобства нанесения, и делается один слой грунта. Иногда, если плотная бумага, то можно и просто без проклейки – один слой грунта и дело в шляпе.

Ну, и в добавление что можно сказать об этих грунтах синтетических на холсте. Некоторые художники говорили, что вот, он тянет, а потом забивается (*слоем масляной краски. – Ред.*) и потом не тянет больше, да? (Так же как, допустим, казеиновые или клеевые грунты, которые сквозную имеют структуру).

Можно не делать синтетическую проклейку, а после обычной проклейки (*желатиновым клеем. – Ред.*) наносить прямо грунт, да? Грунт имеет структуру достаточно пористую, впитывающую и будет давать большее сцепление и большую, так сказать, проницаемость и двустороннее просыхание.

(студенту, рассматривающему образцы)

Не надо очень пальцами трогать, потому что это все, так сказать... представляете, сколько наберется там удобрений?

Студенты:

- Хи-хи-хи.

М. М. Девятов:

- Вот, здесь всё, и для пастели грунт есть, и все тут варианты показаны.

Так, и на бумаге то же самое – проклеивается (*раствором ПВА – Ред.*) или не проклеивается, один слой грунта - и бумага готова, да? Высохла, вы ее нарезали, в папочку или куда угодно ее сложили и пишите себе этюды за милую душу. Он не желтеет, практически не жухнет, имеет хороший белый цвет, на нем хорошо держатся краски.

Так, здесь нет вопросов? Нет вопросов. Ясно.



Образцы синтетического грунта.

Студент (иностранец):

- Я хотел спросить.

М. М. Девятов:

- Давайте.

Студент-иностранец:

- А если я возьму синтетичный грунт, который можно в магазин покупать, то туда можно добавлять какой-то краска, чтобы такой...

М. М. Девятов:

- Цвет был?

Студент:

- Да, такой цвет был.

М. М. Девятов:

- Ну, можно туда добавить немножко темперы поливинилацетатной.

Студент:

- Это такие акриловые краски?

М. М. Девятов:

- Не акриловые, а поливинилацетатные. Есть акриловая темпера, есть поливинилацетатная, да? Сейчас и та, и та есть, у нас в ларьке продаются.

Вот мы, допустим, акриловые грунты не делаем – у нас нет ни сырья ничего для этого пока что. А синтетические грунты мы делаем давно.

Ну, и в добавление: синтетический грунт можно приготовить впрок, в банках, да? Наготовил, залил водой и поставил. Два года прошло, воду слил, перемешал и использовал.

Грунт всегда как правило процеживают перед нанесением. Процеживают обязательно через два слоя марли. Иначе за мастихином потянутся такие полосы от крупных частиц от непросеянности, где-нибудь по поверхности холста или где-либо.

Вот, на холсте предварительно обязательно проклеивается. В грунтовочной, внизу у нас его готовят и так далее. Так, (столько раз говорил, что уже самому надоело). Так, на бумаге ясно, да?

Синтетический грунт на оргалите.

Оргалит. Сам делал плафон пятиметрового диаметра, писал на оргалите. Ну, грунтовал, во-первых, его. Очень много работ делал на синтетических грунтах на оргалите. Ну, смотрите, тут много копий, включая, так сказать, очень хорошие, на оргалите сделаны – Леонардо, Терборх.

Студент:

- Извините.

М. М. Девятов:

- Да?

Студент:

- А гипсокартон, он подходит?

М. М. Девятов:

- Гипс может ту же функцию выполнять, что и мел.

Студент:

- Нет, гипсокартон, это как оргалит только пошире.

М. М. Девятов:

- А-а, гипсовые эти плиты... Ну, что вы! Это же такой строительный материал очень хрупкий, никакого отношения к оргалиту не имеет, это две большие разницы. Есть такие гипсовые пластины и их при строительстве используют. Никакого отношения у нас к их использованию нет. Оргалит – это то, что вы знаете, про что я вам уже говорил, да? Вот, оргалит, видите, да?

Как грунтуется оргалит синтетическим грунтом. Вот, видите, тут загрунтовано одним слоем. Как готовится оргалит, да? Никакой проклейки, прямо по оргалиту прошкуривается грубой шкуркой. Прошкуривается для того, чтобы снять с него, так сказать, штамповку с остатками масла машинного, которое используется при формировании этого оргалита. Снять, обезжирить, то есть снять до матовой поверхности. И потом спокойно можно наносить грунт из расчета один к полутора, я говорил, да? *(Ред. - Одна часть связующего (клея ПВА) и полторы части – мел и пигмент цинковых белил (0,75 и 0,75). На жесткой основе клея в грунте может быть больше, а на подвижной основе холста – клея должно быть меньше для эластичности, то есть мел и пигмент белил 1 и 1 часть).* Не один к двум, а один к полутора. Полторы части - это половина мела и половина цинковых белил. И наносите как угодно лихо и неровно, это не имеет никакого значения. Ну, больше двух слоев наносить смысла нет.

Да, я не сказал вам, самое главное пропустил. Значит, прошкуривается оргалит обязательно, да? Вот, я так готовил большие плиты, которые я делал себе. Потом беру олифу, олифу подогретую *(на водяной бане. - Ред.)*. И щеткой или, так сказать, тампоном всю пропитываю олифой, включая края и так далее, да? Всю пропитываю олифой (олифой – вареным маслом, да?) После этого, не давая ей высохнуть, а только давая ей впитаться, (для того, чтобы оргалит не принимал влаги, а влага вызывает коробление), после этого наносится грунт по сырой олифе. Причем этот слой грунта эмульгируется с олифой. Эмульсия очень хорошо с маслом эмульгируется, так же как масляная краска смешивается с поливинилацетатной темперой, что вы знаете хорошо, да? *(Ред. – Иногда при копировании студенты смешивают масляные белила с белилами ПВА темперы, чтобы быстрее высыхало. Иногда смешивают с акриловыми красками. Но лучше не смешивать эти краски с маслом, а просто делать темперой или акрилом подмалевок под масло. Затем делается межслойная обработка и пишется маслом. В испытаниях Н. Беленькой плотное масло с ПВА темперой (на акриловом грунте) смешалось плохо и слой легко соскабливался после высыхания).* Вот, грунт он эмульгируется с олифой и наносите первый слой. Он у вас немножко кое-где пожелтеет, если масло перейдет на этот слой, да? Вот, второй слой нужно или другой щеткой наносить, или эту помыть хорошенько, чтобы в ней олифы не осталось от первого слоя, да? иначе у вас темпера будет плохо ложиться, если вы захотите писать темперой. Наносите

второй слой, или торцовкой или валиком, или щеткой большой – чем угодно, смотря что вы хотите получить, да? Вот там на образце есть пример торцевания поверхности грунта под торшон. Вот, и очень хорошо получается, легко и удобно.

Потом пилите это как угодно, нужного размера, да? Зачищаете края основы, обязательно их зачищаете, чтобы они не имели, так сказать, острых элементов - зачищаете их шкуркой или рубаночком, да? Углубляете края, пропитываете их олифой еще раз и все - делаете картину и продаете в музей за большие деньги.

Очень много выполнено работ на оргалите и не только у нас, даже в Испании копии фресок делали и так далее, ну, использовались они довольно широко.

Так, что неясно? Или скучно?

Студент:

- Этот грунт не надо делать слишком густым, да? Ну, то есть, чтобы он был гладким на картоне.

М. М. Девятов:

- На картоне, ну, его нужно сделать таким, какой вы хотите, да? То есть, если будете слишком жидко делать, то представляете, вам придется... Опять же, наносить надо до схватывания, да? Это значительно проще сделать если грунт оставит какую-то фактуру от мазка. Если останется какая-то фактура от кисти, флейца, то ничего страшного не будет, ничего вредного у вас не будет.

Студент:

- А он будет толстый слой держать?

М. М. Девятов:

- Он будет держать толстый слой, а зачем он?

Студент:

- Ну, торцеванием, такой слой.

М. М. Девятов:

- Торцеванием? Ну, во-первых, это не толстый слой, а рыхлый слой фактуры. Он будет хорошо держать, потому что, во-первых, эмульсия сама по себе (можете в дополнение дописать) не дает натяжения, то есть, она не дает этих самых поверхностных натяжений при высыхании в отличие от всех кожно-костных клеев. Она ведет себя достаточно инертно, достаточно, так сказать, индифферентно и никакого не вносит вообще механического, физического воздействия на основу. То есть, ведет себя достаточно индифферентно. Даже при растрескивании грунта, если и появляется, то это просто изломы, механические изломы, которые не вызывают приподнятых краев и так далее.

Так, что еще не ясно?

Синтетический грунт на древесно-стружечной плите – ДСП.

Ну, и последнее, я хотел рассказать о древесно-стружечной плите, о ДСП, как она называется. ДСП – древесно-стружечная, или древесноволокнистая плита. (Ред. – *Имеется ввиду толстая плита, а не оргалит*). Вы понимаете? Помните?

Студенты:

- Да.

М. М. Девятов:

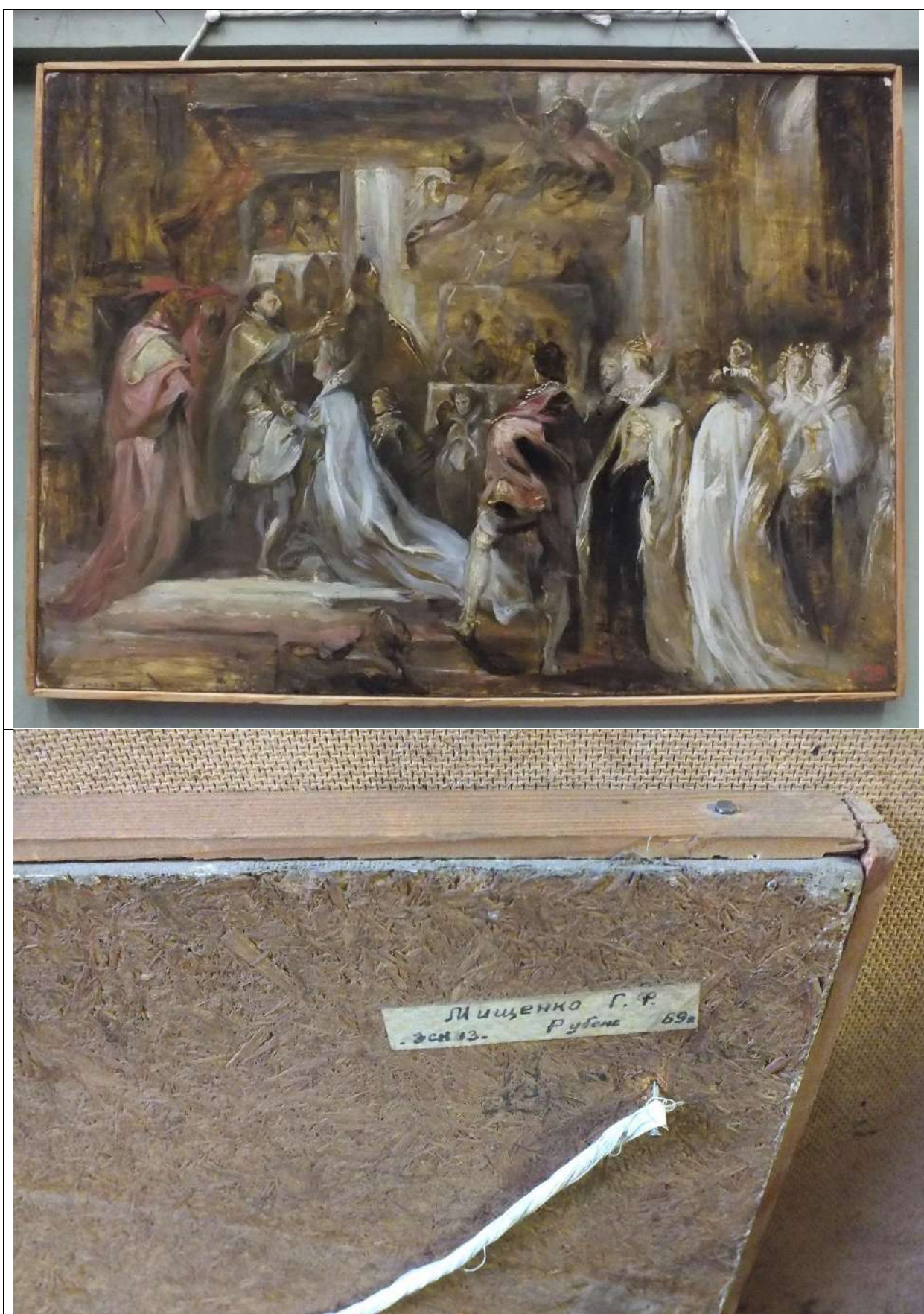
- Вот, висит Рубенс (*копия с Рубенса. – Ред.*) выполненный на древесно-стружечной плите. (Ну, бывает лучше, бывает хуже). Опять же, собственно, для живописи эти плиты никто не делает, их делают для мебели, для строительных работ и так далее. Но мы используем все, что плохо лежит, да? Вот, поэтому, значит, что делается с древесно-стружечной плитой. Ее пропитывают обязательно олифой, чтобы влага не попадала, и там никаких потом не происходило деформаций. Потом на олифу по сырому довольно плотно промазывают поливинилацетатной эмульсией и наклеивают марлю (или еще как это реже называется – канва, да?). Наклеивают марлю как на иконах на доску наклеивали паволоку, да? чтобы никакие, так сказать, растрескивания даже мельчайшие в самой доске не оказали влияния на живопись. Да, вот, кстати, есть образцы даже. Сначала наносится эмульсия (ПВА), потом можно эмульсией, так сказать, пропитать марлю и наклеить ее на вот эту основу ДСП.

Студент:

- А для чего ее наклеивают?

М. М. Девятов:

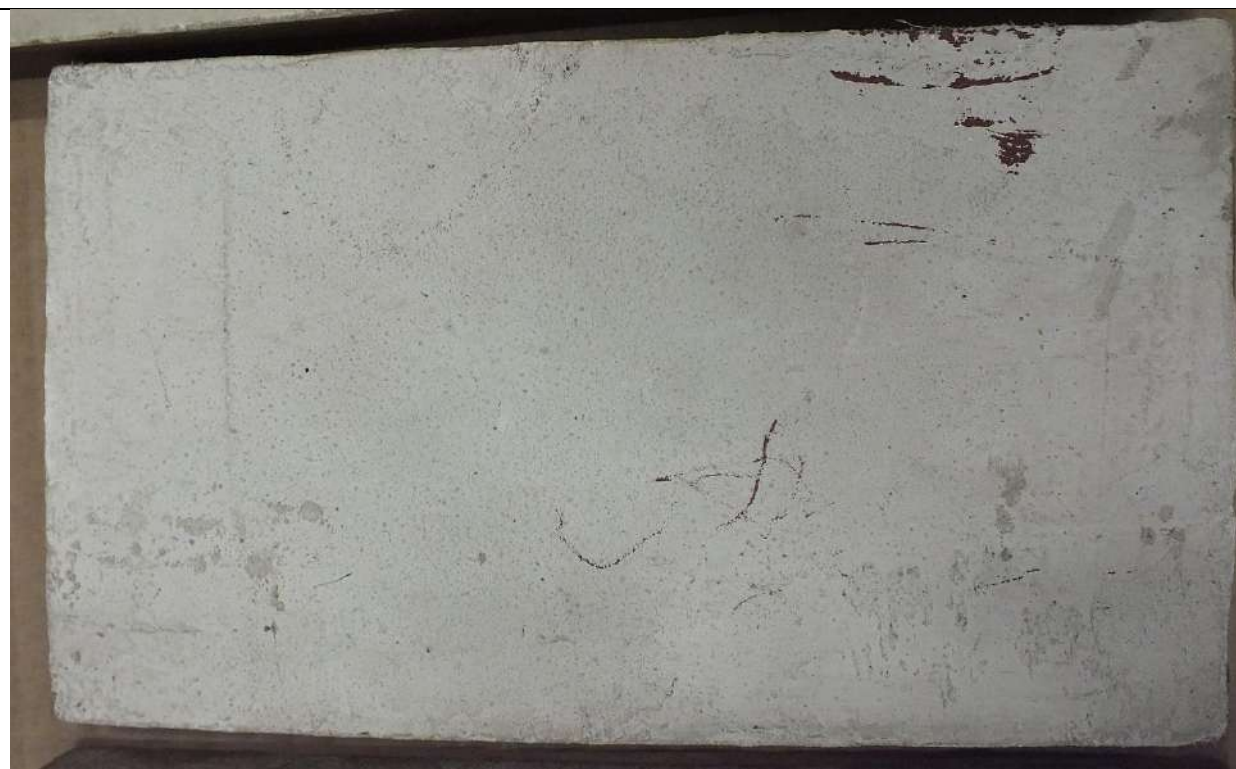
- Для того, чтобы выровнять поверхность, там есть структура иногда.



Студенческая копия с картины Рубенса «Коронование Медичи» (эскиз). Основа – ДСП, грунт – синтетический на основе ПВА.







Этапы грунтовки ДСП синтетическим грунтом (синтетический левкас).



Синтетический левкас на основе ПВА, выполненный на доске.

Студент:

- А чем наклеивают?

М. М. Девятов:

- ПВА.

Студент:

- А не обрабатывается наждачкой, шкуркой?

М. М. Девятов:

- Зачем? Нет, марля дает хорошее сцепление, хорошую фактуру, хорошее вложение грунта и так далее.

И, значит, после этого, один к полутора (*то есть связующего к пигменту с наполнителем. — Ред.*) делается синтетический грунт, или «левкас» (как раньше говорили, да?) Но это левкас синтетический, который с доской ничего не делает. Вот, видите, здесь нет ни шпонок ни паркетажа. Этой копии уже под двадцать лет, и она как стеклышко, да? Там синтетический левкас сделан, вот по тому рецепту, как я вам сказал. Эта копия на синтетическом левкасе сделана.

Студент:

- Вот, наклеить марлю, а после этого?

М. М. Девятов:

- А после этого грунт наносите. Столько, сколько нужно слоев, до той степени, до какой вам это выгодно – гладкий или зернистый. Это уже зависит, так сказать, ну, от ваших целей, или эстетических потребностей, как говорят, да?

Так, какие вопросы? Где-то тут у нас есть уже и загрунтованные пробные образцы, но суть не в том...

Студент:

- А левкас всегда белый, да? Или не обязательно? Вот вы сказали про иконы, что он всегда белый, ярко-белый.

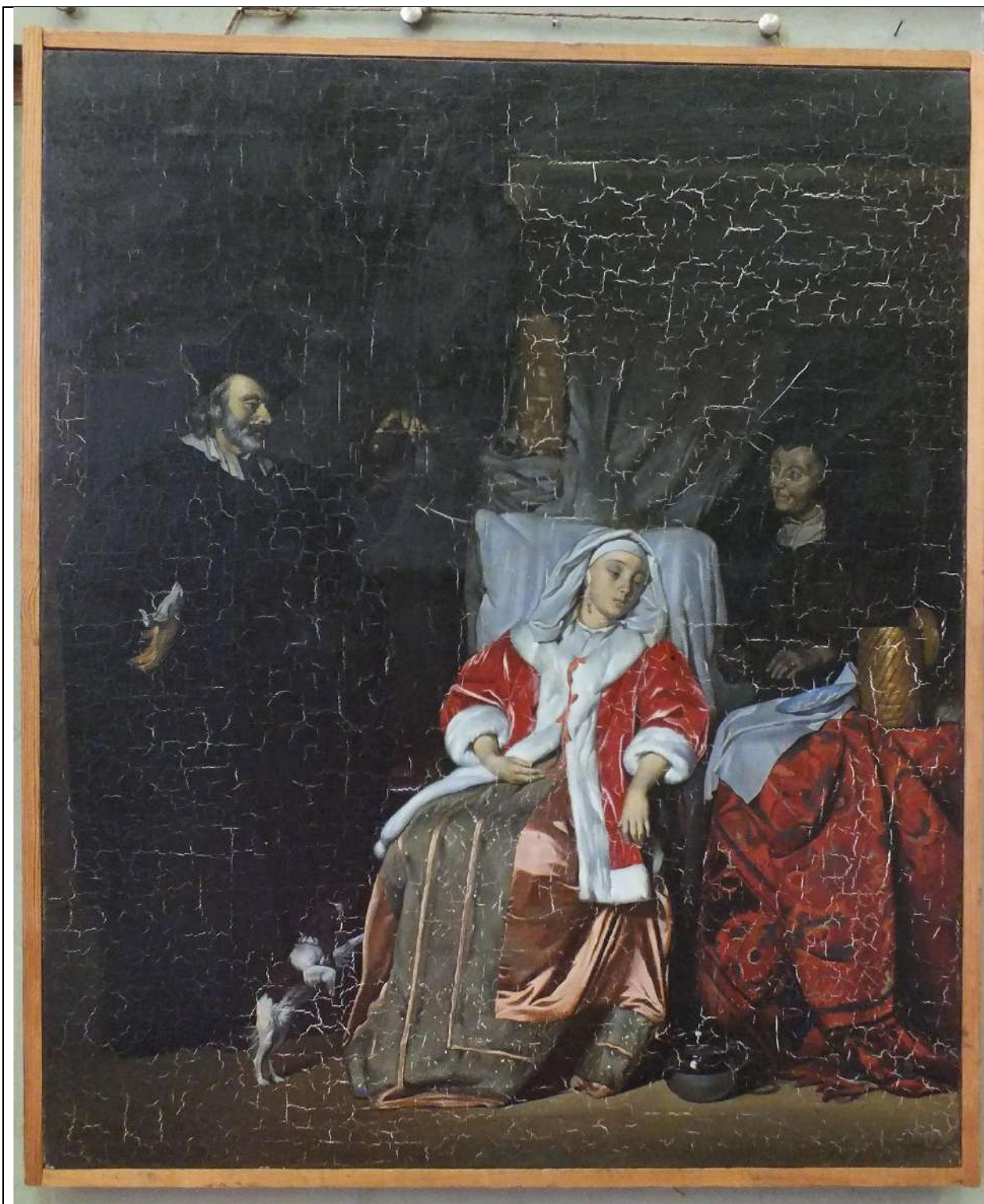
М. М. Девятов:

- В иконах – всегда белый. Потому что там был мел. Там был единственный наполнитель – мел.





На образце показана последовательность подготовки традиционного клее-мелового левкаса и написания иконы.



Студенческая копия с картины Габриэля Метсю «Больная и врач».

Трещины (кракелюры) появились из-за того, что художник начал писать по непросохшему масляному грунту. Масло сохнет с поверхности, образуя пленку. Поэтому часто кажется, что слой уже высох, хотя внутри, под пленкой он еще сырой. Поскольку масло высыхая сжимается, то в дальнейшем, если начать писать по такому непросохшему слою, живопись будет трескаться и остановить этот процесс невозможно.

Для того, чтобы этого не происходило, нужно подготовить краску для грунта, наносить масляный грунт тонким слоем (это ускоряет высыхание), а также сушить его в светлом, сухом и теплом помещении достаточное время. В сам состав масляного грунта нужно вносить некоторые добавки: лака даммарного, мастичного или акрил-фисташкового, уплотненного

масла (подробнее см. выше), которые ускоряют высыхание масла, а также делают его более равномерным по всей толщине.

Подобные разрушения раньше часто происходили по вине краски битум, (которую любили использовать в подмалевке художники 18 – 19 века) эта краска до конца не высыхала и поэтому нанесенный на нее следующий слой краски высыхая, начинал трескаться (так как высыхая масло сжимается). В настоящее время эта краска не выпускается. Причиной растрескивания этой работы стал толстый слой масляного грунта, на котором студент, не дождавшись его окончательного просыхания начал писать. Кракелюры стали появляться уже вскоре после завершения работы, и с каждым годом их количество увеличивается.

Другой студент:

- А вот на этой копии треснуло все. Какой это грунт? Давно это сделано?

М. М. Девятков:

- Это сделано не так давно. Это сделано в нарушении, так сказать, технологии. Здесь использована либо битумная краска (*невысыхающая. – Ред.*), либо долго невысыхающая краска внизу, а сверху быстросохнущая. Ну, это я потом расскажу вам.

Студент:

- А я хотел спросить, вот крюк крепления для веревок, ну, чтобы повесить такую работу на ДСП, - просто шуруп ввинчивается, да?

М. М. Девятков:

- Ну, это не очень будет, конечно здорово. Ну, для этого есть, так сказать, обмотка или рама, да?

Студент:

- А если в стык?

М. М. Девятков:

- Можно, но это может нарушить слой и влияет на внешний вид. В основном это держится на клею, наклеивается планочка сзади, с торца и так далее.

(оживленно беседующим студентам)

Ладно, не хохочите, а то я подумаю, что вы надо мной смеетесь – обижусь и буду сильно страдать.

Лекция 7.

Изучение цвета. Пигменты. Белые и желтые пигменты.

М. М. Девятков:

- Так, народу половины нет. А где этот самый... журнал? Спектакль... Сейчас мы перед Новым Годом посмотрим, что мы имеем. Контрольный, так сказать, опрос.

Так, - Баранова. Здесь, да? Боярчук? – Прекрасно. Брославец? – Нету.

Владимир Емельянович! Володя, возьми журнал, сосчитай отсутствующих и докладную в деканат!

Ну, ладно, пусть ходят там или как – не беда.

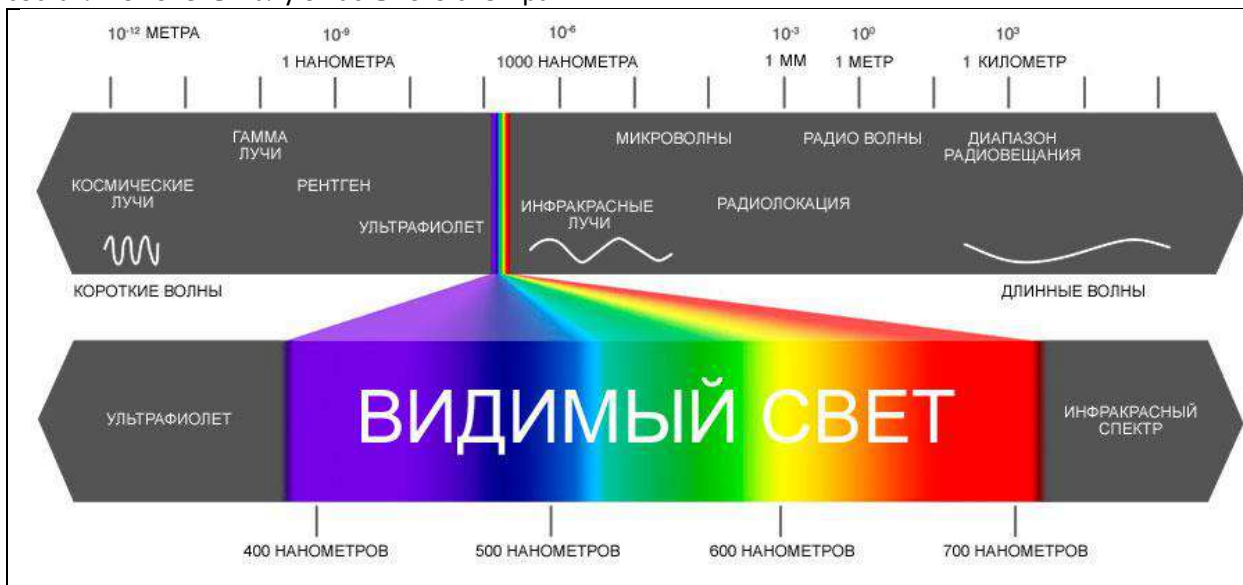
Что такое цвет.

Прежде чем говорить о красках, нужно сказать, что такое цвет. Цвет это одно, а краска это другое. Проблема цвета занимала самых умных и талантливых людей с древних времен и до наших дней, и никто его точно не знает, хотя все считают, что цвет, это явление огромной важности, все его используют, все его видят, но привести в порядок научного представления о цвете остается очень проблематичным. Но тем не менее, цветом занимались очень многие науки.

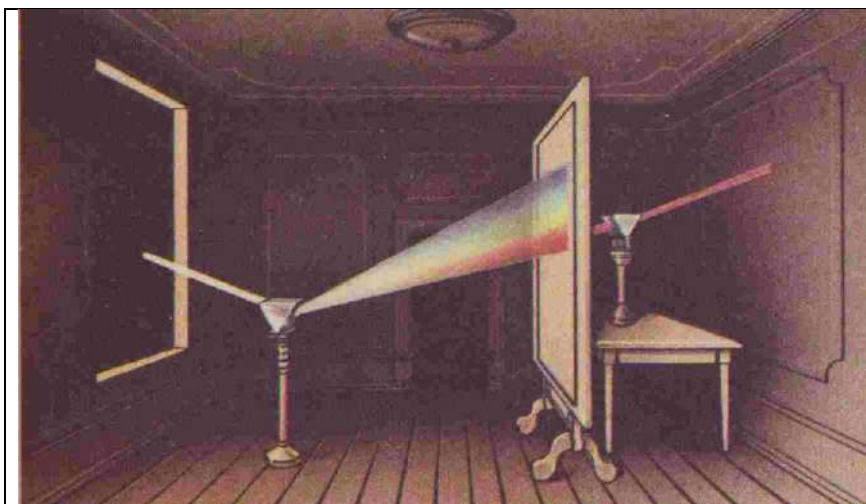
Сегодня, значит, мы будем заниматься цветом. Что мы здесь знаем (из общих понятий) и что мы должны представлять себе, как образованные люди? Цветоведение как наука существует довольно давно и волнует (в разных направлениях и в разных отраслях) очень многие умы

человечества. Эти явления природы объясняются с точки зрения физики, с точки зрения химии, с точки зрения эстетики.

В физике, основа этого – суть солнечная энергия, выраженная в электромагнитных волнах, которые доходят до земли, преломляясь в атмосфере. И эти волны, доходящие до земли, составляют очень малую часть того спектра.



На схеме показан весь спектр изученного электромагнитного излучения. Его большинство составляют невидимые излучения, такие как радиоволновое, инфракрасное, ультрафиолетовое, рентгеновское, гамма-излучение. И лишь небольшая часть электромагнитного излучения воспринимается зрением. (Рисунок из Интернета).



Опыт Ньютона: Луч солнца проходя через стеклянную призму разлагается на семь цветов. То же явление наблюдается и в природе – в радуге, когда солнечные лучи проходят сквозь капли дождя. Если же эту цветную полоску разложенного на составные части света снова пропустить через стеклянную линзу, то получится опять белый свет, то есть цветные лучи, соединяясь, снова дадут белый свет. Если же свозь вторую призму пропустить только один из цветных лучей, то ничего не произойдет, он пройдет сквозь нее без изменений.

Свет содержит в себе излучения всех цветов (соединенные вместе они дают так называемый белый свет). Цвет предмета определяется отраженными от него лучами. Таким образом, например, красные предметы отражают красные лучи и поглощают все остальные. Белый цвет получается тогда, когда отражаются все лучи, а черный цвет получается, когда все лучи поглощаются. Различные вариации этих отражений и поглощений дают разные оттенки цвета.

Ньютон в свое время, так сказать, открыл, получил так называемый спектр основных цветов, преломляя белый свет через определенные оптические приборы (*через стеклянную призму – Ред.*) Этот спектр, при дальнейшем разложении отдельных цветов (*через вторую призму. – Ред.*) ничего не дал кроме того же цвета, тех же спектральных цветов, о которых мы знаем.

Чем занимается химия. Химия занимается изготовлением красок на основе различных химических компонентов (о чем мы поговорим). Физиология объясняет элементарное воздействие цвета на глаз человека с последующими, так сказать, преобразованиями его в зрачке глаза. Эстетика занимается законами гармонии и красоты цвета. (Об этом надо иметь свое правильное представление, ну, чтобы, так сказать, иметь об этом хотя бы элементарные понятия).

Все лучи, (если это идет полный пучок света, чистого света), - называются белый свет. Он уравновешен всеми длинами волн, находящихся в частотах цветового, так сказать, потока, да... Эти лучи в зависимости от преломления (это определенные лучи – от 320 до 760-ти миллимикрон – о чем я еще скажу) отражаются или преломляются, и если они полностью поглощаются, то мы видим что-то вроде черного отверстия или абсолютно черный бархат, да? происходит полное поглощение и никакого цвета нет. А если они все отражаются, то мы имеем белый цвет, да?

Все длины волн, от космических гамма-лучей, рентгеновских, ультрафиолетовых и так далее, представляют собой невидимые спектры цветов, и только маленький участок 380 – 760 миллимикрон (а миллимикрон, это миллионная доля миллиметра), представляет собой видимый спектр. И это все, что мы видим, и все это мы воспринимаем, ну, за исключением животных, которые воспринимают шире в ту или иную сторону. А дальше идут уже, так сказать, фото инфракрасные лучи, электромагнитные, радио, телефония и все прочее.

Желание упорядочить все эти цвета у ученых, занимающихся цветом было давно. И все искали, так сказать, каким образом упорядочить или утрамбовать эти понятия о цвете в какую-то форму, как это имеет место в звуках, в музыке и так далее, да? Вот, и появилось несколько форм, так сказать, такого построения. Одна из них принадлежала Освальду. Освальд написал большую книжку, так и не найдя ответа.

Шар Рунге.



Рис. 49



Рис. 50



Рис. 51

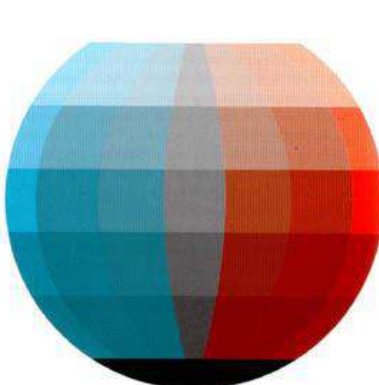


Рис. 52

Цветовой шар Рунге.

Рис. 49 и 50 – общий вид шара с разных сторон.

Рис 51 - разрез по линии экватора. Рис. 52 – разрез по осевой линии.

«Если мы представим себе цветовой шар прозрачным, в каждой точке которого находится определенный цвет, то у нас сразу появится возможность представить все цвета в их взаимоподчиненности».

В экваториальной зоне шара располагаются все чистые спектральные цвета. К верхней части цвета постепенно разбеливаются, а к нижней части утемняются

Спектральные цвета - это самые яркие и чистые цвета, существующие в природе. Это цвета радуги, они так же получаются при прохождении светового луча сквозь стеклянную призму (а также сквозь хрусталь, бриллианты, стразы, капли воды (радуга) и т. д.). Этот опыт впервые провел и описал Ньютон. По аналогии с музыкой, где существует семь нот, он определил количество спектральных цветов числом семь. Однако это число условно, так как на самом деле, эти цвета представляют собой плавные переходы одного цвета в другой. В данном случае, по экватору шара располагается двенадцать спектральных цветов.

«Полярные зоны шара покрываются белым цветом в верхней части и черным – в нижней». От экваториальной зоны с чистыми спектральными цветами идет постепенное высветление цветов к верхнему белому полюсу, и затемнение к нижнему черному полюсу». На рис. 49 и 50 показаны обе стороны шара.

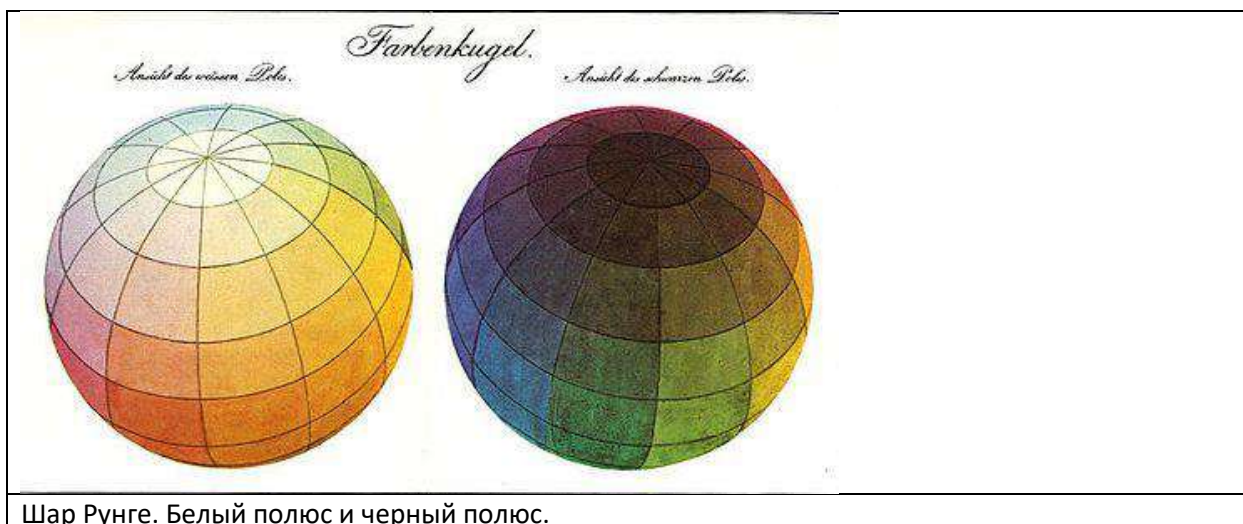
«На рис. 51 показано горизонтальное сечение цветового шара по экватору, где мы видим зону нейтрального серого цвета в центре и кольцо из чистых цветов по внешней стороне». В двух зонах между противоположными чистыми цветами, идут сложные тона смесей этих дополнительных цветов, где в середине, в зоне, где они полностью нейтрализуют друг друга появляется серый цвет.

«На рис. 52 показано вертикальное сечение цветового шара по зоне красно-оранжевого и сине-зеленого цветов».

(Рисунки и цитаты из книги Иоханнеса Иттена «Искусство цвета»).

Ну, можно представить себе полный шар, да? По экватору располагаются спектральные цвета (не такие, а спектральные, я скажу, чем они отличаются). Вот, в северном, верхнем полюсе – белый цвет, в нижнем – черный цвет. По вертикали, по оси полюсов располагаются ахроматические цвета, то есть, те цвета, которые не несут расчленения на какой-либо цвет (*то есть, серые цвета в градации от белого до черного.* – Ред.)

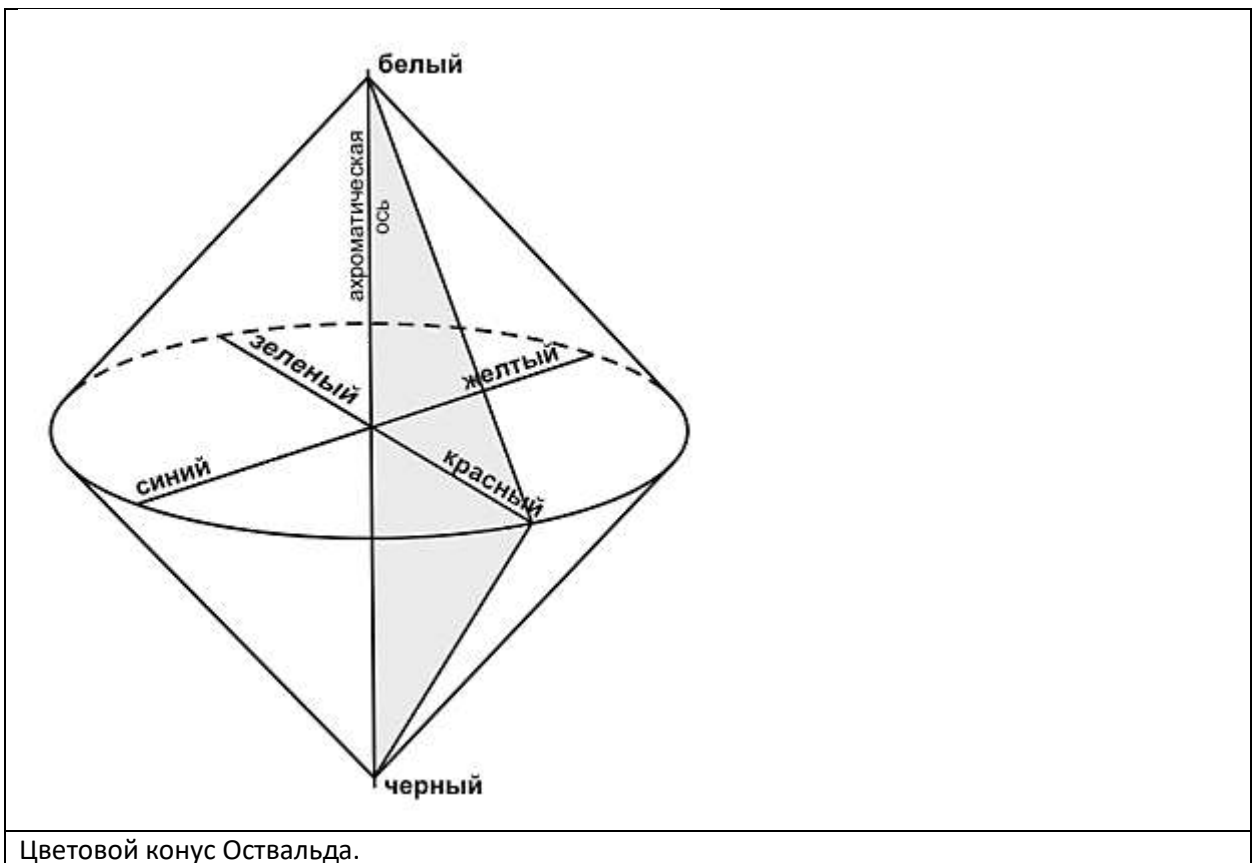
А по, так сказать, краям, от белого к экватору, цвет постепенно насыщается от белого до чистого спектрального на экваторе. (Если смотреть на шар сверху. – Ред.) Понятно, да?



Шар Рунге. Белый полюс и черный полюс.

Вот, если это дело разрезать как арбуз, то получается срез такой, на котором мы можем, так сказать, любой цвет получить. И если его разрезать по осевой вертикальной линии, ахроматической, да? – цвет теряет свою принадлежность, превращаясь в черный постепенно. (Рис. 51 и 52. – Ред.).

Вот, и все это, так сказать, ну, ничего, собственно, не дало, да? Были и другие примеры подобного упорядочения цвета в какую-то геометрическую форму. Это конус такой, круглый конус, и там такой же вариант – наверху белый цвет, в основании – черный, по периметру нижнему спектр, по оси – ахроматические цвета и остальное то же самое повторяется как в этом шаре, только, так сказать, несколько иначе. Ну, и это не удовлетворило ни научное сообщество, ни, так сказать, практический мир в измерении цвета.



Японцы пытались, и многие ученые пытались, так сказать, и в школе научить запоминать цвета, чтобы знали хотя бы двести цветов. Но из этого мало получилось. Ну, вот, были такие попытки, ну, чтобы какие-то были обоснования для того, чтобы они как-то читали произведения, какое-то имели представление об этом, да? Были такие уроки цветоведения и прочее.

Измерение цвета.

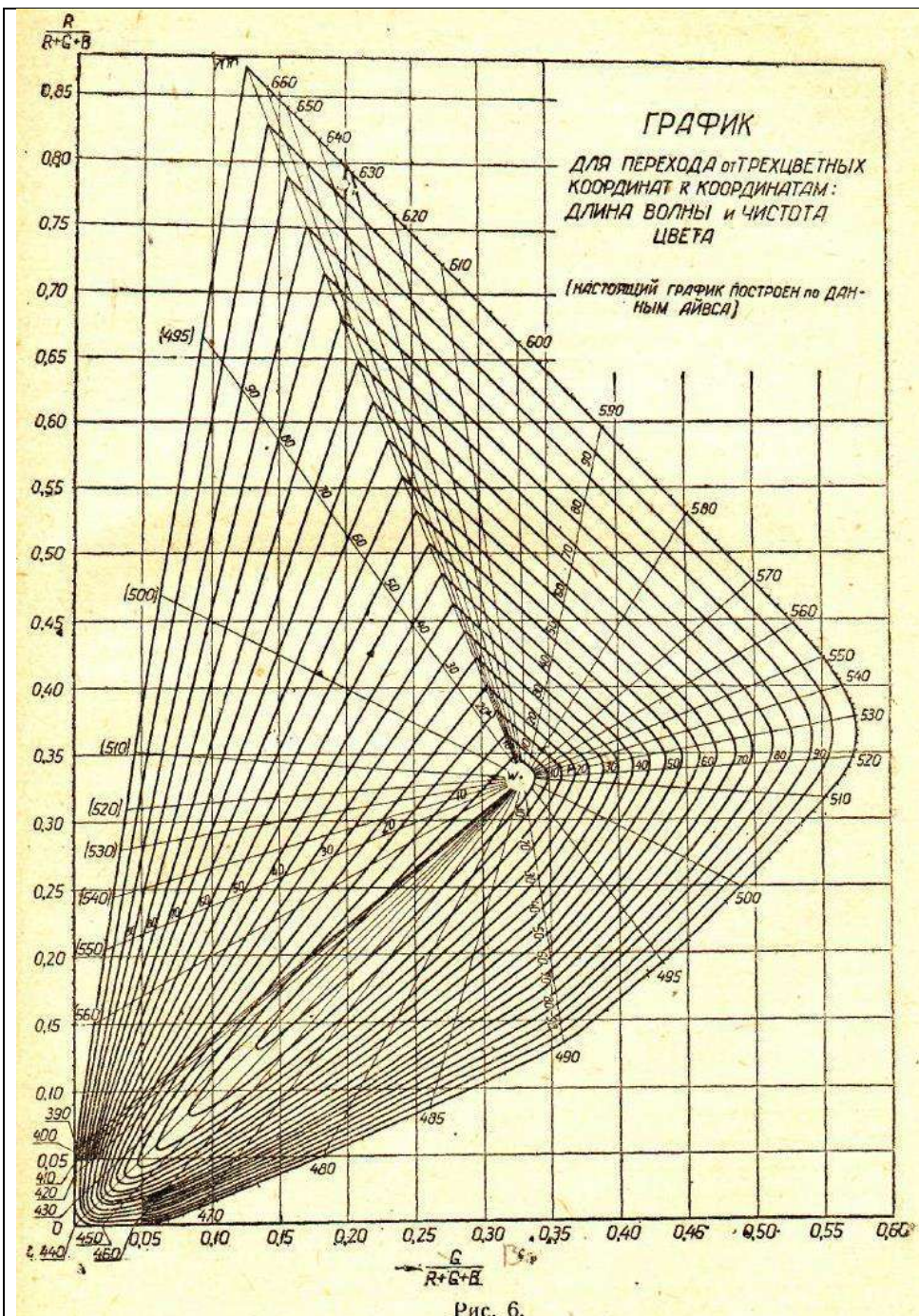
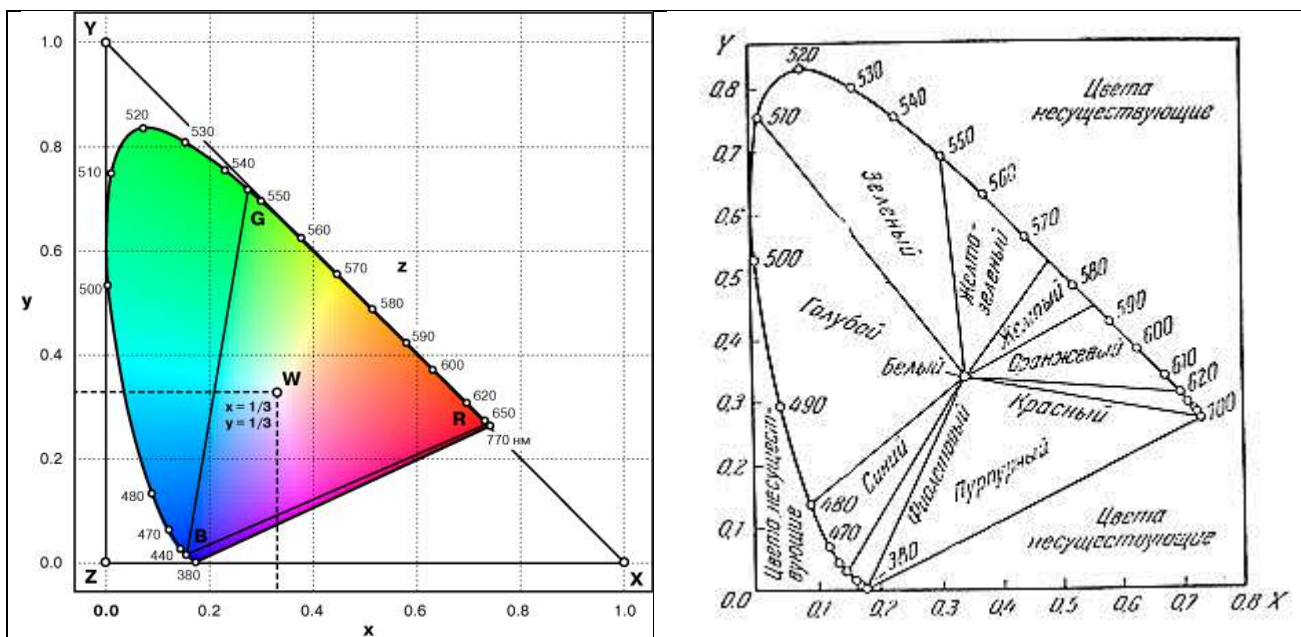


Рис. 6. Иллюстрация из книги Н. Д. Ньюберга Измерения цвета и цветовые стандарты. 1933.

А в области измерения цвета, такие ученые как Ньюберг (советский ученый) и Менселл (американский) предложили такую схему, где вот этот свет пространственный, да? Где видимая часть начинается от 380 миллимикрон до 750 миллимикрон, да? Где-то здесь – 550 миллимикрон, 560, 505 миллимикрон и так далее. То есть, каждая точка этой глубины имеет совершенно точное цифровое измерение и никуда не меняется. Если оно идет, допустим, в левую сторону (и ниже, допустим) - то это, так сказать, ультрафиолетовые волны. А в правую сторону – они приходят к инфракрасным лучам. Поперечная нижняя ось, это, так сказать, невидимая часть спектра или еще она называется – инфракрасные цвета (которые не воспринимаются).

То есть, видимая часть, вот здесь, начиная с синих, сине-фиолетовых – пошло сюда, через зеленые, желтые, оранжевые и красные, да?



Система XYZ.

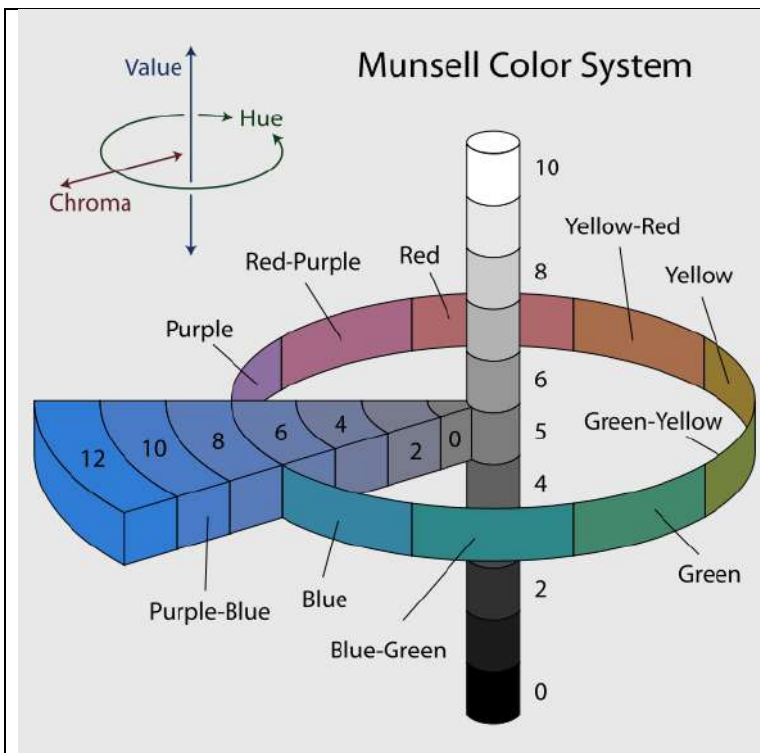
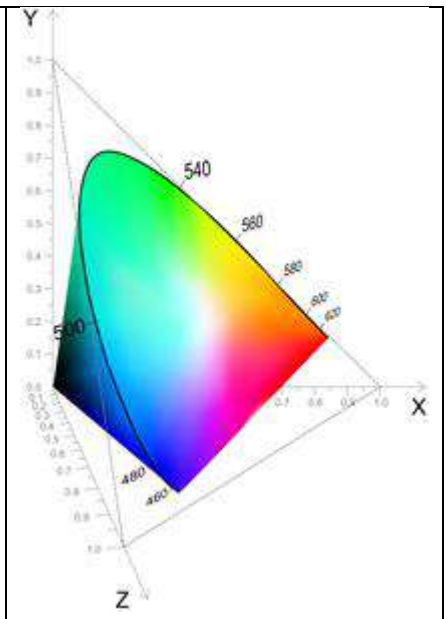
В 1931 году была разработана модель Цвета **XYZ**, также называемая - модель цвета Нормы Международной Комиссией по Освещению (МКО). МКО определяет стандарты для работы с цветом и освещением. Основой системы XYZ являлась система **RGB** (красный, зеленый и синий).

Видимый свет представляет собой спектр электромагнитных излучений с длиной волны от 380 до 760 нанометров. Белый цвет — это смесь всех цветов с длиной волны от 380 до 760 нм. Причем, красный цвет имеет длину волны от 760 до 640 нм, оранжевый и желтый — от 640 до 580 нм, зеленый — от 580 до 495 нм, голубой и синий от 495 до 440 нм, фиолетовый от 440 до 380 нм. (Из статей Интернета).

Так же цветовой тон обозначается греческой буквой λ (лямбда) и выражается в миллимикронах. Чистота цвета, то есть, параметр цвета, который учитывает степень разбавления спектрального цвета белым, обозначают буквой ρ и выражается в процентах.

Светлота цвета имеет обозначение V .

(По книге Г. И. Ашкенази «Цвет в природе и технике»).



Цветовая система Манселла включает три координаты:

1) Hue – (цветовой тон, оттенок: красный, зеленый и т. д.), измеряется в градусах по горизонтальной окружности.

2) Chroma - (насыщенность, цветность, чистота), измеряется радиально от нейтральной оси цилиндра к более насыщенным краям. Один цветовой тон не характеризует полностью цвета. Надо учесть степень его разбавления, то есть степень его белесости по отношению к спектральному цвету. В спектральных цветах нет примеси белого, они являются самыми чистыми цветами.

3) Value – (светлота или яркость), измеряется вертикально по оси цилиндра от 0 (черный) до 10 (белый).). То есть количественный ее параметр. Например, розовый цвет при малой светлоте будет нам казаться цветом бордо, желтый – коричневым, а голубой – синим.
(Из статей Интернета)

Система ZIX.

Цветовой тон.

Как же измеряют цвет сегодня? Цвет сегодня измеряется совершенно точно вот по этой теории Ньюберга и Менселла, которая до сих пор существует следующими понятиями:

Первое понятие, это цветовой тон. Записывается таким вот значком вечным – лямбда. Что это такое. Это точное положение на периметре. Ну, например, 476 миллимикрон – это церулеум (краска голубого цвета. – Ред.), допустим, да? И так далее. Если он пошел на один миллимикрон вправо, то он пойдет в сторону желтых и так далее, в левую (и вверх) – он пойдет в сторону зеленых, и так далее, да? (В миллимикронах – то есть в миллионной доле миллиметра).

Спектральные цвета.

Второе понятие. (При этом первое вам надо понять, да?) Второе понятие состоит в том, что вот этот спектр (нарисованный в таблице), сделанный из самых чистых и дорогих красок, ничего не имеет общего, так сказать, со спектральными цветами. Эти цвета здесь, они очень далеко отстают от физических спектральных чистых цветов. То есть, мы здесь дело имеем уже с химией и с

краской. Ну, вот настолько, что можно сказать, что, допустим, ультрамарин достигает спектрального цвета лишь на 17%. У наших красок было где-то 15% и у французов до 17% доходило, и это даже самые качественные краски, да? Вот, это спектральное определение цвета.

Насыщенность и чистота цвета.

Следующее. Теперь надо измерить насыщенность, то есть измерить наполненность данного цвета к чистому спектральному цвету, измерить в процентах. Обозначается это буквой **P** латинской или **P** русской. Определяется в процентах к чисто спектральному цвету. Это понятно, да? Там может быть 27%, 70% или 43 и так далее.

Ну, например, какой это цвет?

Студентка:

- Темный, красно-коричневый.

М. М. Девятов:

- Темный, да, конечно. А вот тот - светлый.

Студентка:

- Этот, он бордовый какой-то.

М. М. Девятов:

- Во всяком случае, он по спектру находится в области, так скажем, красных, да ведь? А вот насыщенность его достаточно низкая, тут, я не знаю, но, по-моему, тут можно говорить о каких-то шести процентах.

Светлота или яркость цвета.

И третий показатель, который определяет цвет, называется светлота или яркость. Ну, вот, мы еще говорим – светоотражающая способность к идеально белому образцу-эталоны. Как правило, это бывает спрессованный, самый белый пигмент, и светлота определяется в процентах к этому эталоны.

Вот, сколько здесь яркости? Вот, мы белизну смотрим. (*Схема XYZ, зона W. – Ред.*)

Студент:

- Мало, не больше четырех.

М. М. Девятов:

- Да, правильно, пять с половиной, но не важно.

Есть такой фотоэлектрический колориметр, непосредственно измеряющий цвет, им сейчас уже почти не пользуются, (но я пользовался), который работает так: просто дается образец, ставится, так сказать, на эту машину, и она выдает определенно точное определение всех параметров цвета.

Так, это я сказал, это сказал...

Студентка:

- А у какой краски показатель лямбды больше всего? Вернее, нет, которая ближе всего к чисто спектральному цвету?

М. М. Девятов:

- Ну, правильно, лямбды, да. Ну, кадмий лимонный, например, там ближе всего, там чуть ли не до 80% подходит к спектральному. Самые далекие – синие оказываются.

Так, ну, и что происходит (и мы с вами это уже хорошо знаем, да?), происходит избирательное поглощение света: когда идет световой луч, то какая-то его часть поглощается, а та, что отражается и дает цвет.

Вот, например, об этом цвете, что можно сказать, какой он? Вот, этот вот цвет по спектру, по лямбде? (*Речь идет о разбеленном желтом цвете. – Ред.*)

Студентка:

- Желтый.

М. М. Девятов:

- Желтый, совершенно справедливо. А по насыщенности?

Девушка:

- Светлый?

М. М. Девятов:

- Насыщенности, наполненности цветом.

Другая студентка:

- Слабый очень.

М. М. Девятков:

- Да, очень низкий, да. Низкие проценты какие-то жалкие. А по яркости? *(по светлоте. – Ред.)* – Ну, так, более, менее яркий. Это не насыщенность, а яркость или сила отраженного света. Здесь довольно-таки, можно сказать где-нибудь 50%.

Это мы говорили о цвете, об общих понятиях цвета. Что здесь не ясно, или что здесь сомнительно? Или что неубедительно?

Все попытки, так сказать, привести цвета в гармонию, как это сделано в музыке (там есть учебник гармонии), в нашей, так сказать, сфере ни на нашей кафедре, нигде этого не получилось. И Освальд, который написал во такую книгу здоровую и очень долго этим занимался, к каким-то определенным выводам не пришел. Ну, об этом я частично уже говорил, что доходили до цветомузыки, и чем это кончилось мы знаем. Вот, ничего не дало это, не получилось никаким образом выяснить гармонию цвета, потому что цвет имеет непосредственную протяженность и никак не членится на как бы априорно данную схему или алфавит, что есть в музыке и есть в других науках.

Есть вопросы здесь? Или что-нибудь не ясно?

Нет вопросов. Все ясно. Если не спят – все ясно.

Пигменты.

«Общее о пигментах.

Пигменты и красители.

Краситель – это вещество, растворимое в воде.

Пигмент – это порошок той или иной тонкости, который не должен растворяться, а должен смешиваться, он не должен окрашивать связующее (масло и т. п.). Каждый пигмент имеет свою маслосмолоспособность (количество впитываемого масла)». (Из конспекта В. Е. Макухина).

Органические пигменты натурального происхождения.

«Краситель – это экстракт растительного или животного происхождения. Его осаждают на субстрат (основание): мел, гипс, каолин, бланфикс – с которым он прочно связывается. Это вещество перетирают и получают органический пигмент натурального происхождения. Из насекомых получали: кармин (жучки на кактусах), пурпур (из улиток), сепия (из каракатиц). Из растений получали: индиго (из листьев и стеблей), шафран (из цветов), гумигут (из сока). Витяжки из корня: красильная марена (мареновый лак-гаранс, краплак). *(Ред. – Такие краски называются «красками-лаками», в России они назывались «баканами»)*. Общие свойства: очень слабая светостойкость, за исключением гаранса.

Органические пигменты синтетического происхождения.

Органические красители получают из каменного угля, нефти, газа. Этот краситель осаживают на субстант (основание): мел, каолин, бланфикс – с которыми он прочно связывается. Это вещество перетирают и получают органический пигмент синтетического происхождения. Свойства: прозрачность, интенсивность, иногда плохая светопрочность, ядовитость цвета. Очень широкие перспективы как у основного заменителя натуральных органических пигментов, и огромные возможности расширения палитры. Примеры в нашей палитре: тиюиндиго розовая, голубая ФЦ, зеленая ФЦ, виридоновая зеленая, тиюиндиго черная, краплак, золотисто-желтая ЖХ.

Минеральные пигменты натурального происхождения.

Минеральные натуральные пигменты – это соли и окислы металлов (земли и минералы). Добываются способом разработки открытых карьеров. Добытые земли или минералы сушат, дробят, отмучивают, облагораживают и др. В современной палитре – это коричневые, желтые, зеленые земли, натуральный ультрамарин. Свойства: сдержанные в цвете, прочные, светостойкие. В отличие от искусственных имеют более сложный химический состав и непостоянный цвет (все зависит от места нахождения).

Минеральные пигменты искусственного происхождения.

Минеральные пигменты искусственного происхождения – это искусственно полученные соли и окислы металлов. Свойства: стойкие к свету, влаге, атмосферным газам. Составляют основную часть современной палитры, это все белые, кадмии (желтые и красные), кобальты (синий, зеленый), ультрамарин и др. В отличие от натуральных обладают значительно более постоянным химическим составом, яркими оттенками, большей прочностью». (Пособие Лаборатории ТТЖ «Вопросы и ответы»).

Так, теперь, значит, пигменты. (Вернемся к химии). Ну, физиологии мы не будем касаться. Это все пытались гармонию искать и объяснить, почему одни люди воспринимают цвет, другие плохо воспринимают цвет, третьи вообще не воспринимают цвет и видят в черно-белом цвете все, да? что есть, так сказать, такие органы в яблоке глаза, которые воспринимают тон и цвет отдельно. У одних он сильно развит, у других менее развит, а у третьих сдвинут в ту или иную сторону. Некоторые люди могут, например, видеть все несколько холоднее, некоторые – все теплее несколько и так далее. И это не является искажением, это является индивидуальной способностью. Ну и в этой области мне больше нечего, по-моему, добавить. Остальное - мы говорили о попытках, так сказать, цвет связать с музыкой и так далее.

Минеральные и органические пигменты.

Так, теперь, что такое пигменты.

Все пигменты делятся как бы на два больших класса. Это пигменты минеральные и пигменты органические.

Минеральные пигменты.

Ну, минеральные (это, наверное, понятно) - это те, которые представляют собой, в основе своей составляют металлы, окислы, закисы, карбонаты и так далее. То есть, тут металл - как основа пигмента.

Органические пигменты.

И второй класс, это органические пигменты. Это высокомолекулярная химия, очень сложные соединения, формулы которых даже, так сказать, трудно умещаются. Они представляют собой вторую группу пигментов, второй класс пигментов, который был очень широко развит в недалеком прошлом, и в далеком прошлом очень сильно развит. Это пигменты, которые получались из вытяжки растений, микроорганизмов, животных, цветов и так далее. То есть, это были очень тонкодисперсные, так сказать, вытяжки из этих растений, которые осаждали на минеральную основу и получали органические пигменты.

Все они имеют свои особенности. Они все очень насыщенные, очень прозрачные (как правило), интенсивные, как правило, и так далее.

В свою очередь оба эти класса (первый и второй), делятся на два подкласса.

Натуральные и искусственные минеральные пигменты.

Первый класс (минеральные пигменты) делятся на натуральные и искусственные.

Натуральные минеральные пигменты.

Натуральные минеральные пигменты добывают в готовом виде из земли, просеивают, отмучивают – и все готово. Это и охра, и умбра, это еще даже киноварь (горная киноварь) и так далее. Это то, что получается, так сказать, из минералов. Даже натуральный ультрамарин, которого очень давно уже почти нет, получают из камня ляпис-лазурит. Вот, они издавна составляли основу палитры. Они занимали в ней, по крайней мере, половину палитры, и очень большое место занимала органика (об этом я еще скажу).

Искусственные минеральные пигменты.

Вот, и вторая часть – искусственные минеральные пигменты. То есть, это когда эти минеральные пигменты получались химическим путем, на заводах, путем точной технологии и точных, как это говорят, норм цвета, да? Эта часть пигментов еще более прочная, чем минеральные пигменты. У них уже очень точная технология по изготовлению, измеряемая и контролируемая, и безусловно более прочная. Например, цинковые белила, кадмий желтый, кобальты и так далее. Это сейчас уже становится, так сказать, основой.

Минеральные пигменты занимают свое место, но искусственные и натуральные имеют отличия.

Искусственные и натуральные минеральные пигменты имеют отличие в том, что натуральные изменяют, так сказать, свой состав в ту или иную сторону, в зависимости от того «где выкопали», да? Где копали охру, где копали умбру, да? – она имеет свой оттенок, каждый пигмент индивидуально имеет свой состав с незначительными изменениями. И, во всяком случае, они не имеют абсолютно точного эталона цвета.

Органические пигменты.

Теперь, значит, органические пигменты. Органические – это, значит, из жучков и прочих, так сказать, организмов, и из растений. Как, например, кармин получали из жучков-паразитов, которые на кактусах жили где-то в Мексике, и у нас с иван-чая собирали, так сказать, и получали подобные краски органические.

Краски, получаемые из вытяжки растений, их было много, но они все были недостаточно прочные. Единственная краска из натуральных, которая сохранилась за время столетий, это краплак. Ну, какая-то фирма во Франции выпускает ее и до сих пор – это вытяжка из натурального корня марены. Вот, а в основном ее делают уже искусственно.

Постепенно очень многие органические пигменты из натуральных превратились в искусственные, которые спокойно себе делает химия.

Студентка:

- А что такое марена?

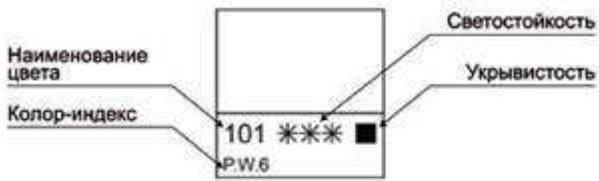
М. М. Девятков:

- А это растение такое – красильная марена. Ну, как свекла, например, дает определенный цвет, да? но его не фиксирует.

Так, ну, некоторые там, подробности уже по ходу дела будем добавлять.

Так, что дальше... Чем вам морочить голову..., то есть, нет, прояснять.

Так, первое – мы будем не из химического состава исходить, а будем исходить из цвета, по палитре. Потому что химия – дело сложное. Это дело сложное, как выяснилось, когда пытались на реставрации преподавать химию. Студенты, они же не знают химию на уровне и восьмого класса, (это уж, не говоря о сложных вещах).



Условные обозначения:

- *** - светостойкие краски
- ** - среднесветостойкие краски
- * - малосветостойкие краски
- - укрывистые краски
- ◻ - полупрозрачные краски
- - прозрачные краски
- (А) - аналог цвета на основе органических пигментов

Современные условные обозначения состава и свойств красок (указываются на этикетке).

1. Наименование цвета обозначается соответствующими цифрами.
2. Колор-индекс – это обозначение пигмента: Р (пигмент), W (белый), цифра обозначает номер пигмента. Если указаны два или больше пигментов, то это колеровочные краски. (В смесях колеровочные краски дают более тусклые цвета).

Для белил маркировка * (светостойкость) обозначает:

- * - сильно желтеющие,
- ** - средне желтеющие,
- *** - не желтеющие.

Имитация (А).

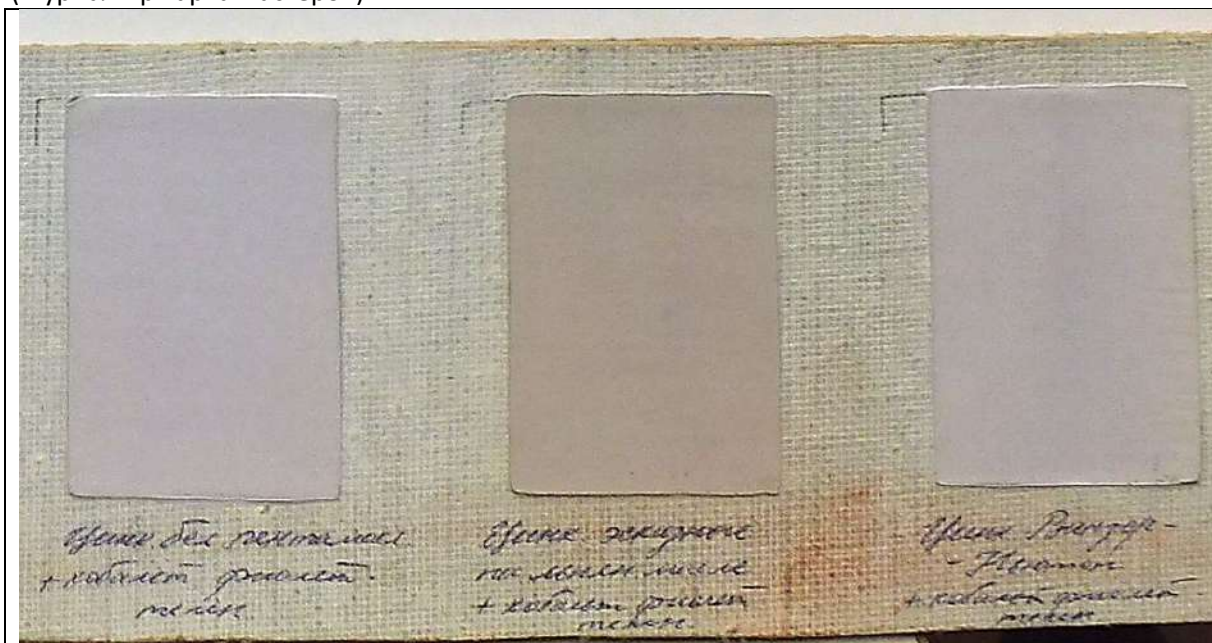
«На этикетках красок европейских производителей имитации обозначены словами *azo* или *hue*. Это означает, что краска относится к «студийной» серии и изготовлена с использованием имитаций пигментов кобальто-кадмиевой группы».

«Студийные краски изготавливают на высококачественном льняном масле, но без применения пигментов кадмиево-кобальтовой группы, которые заменены на имитирующие».

«Эскизные краски - материалы для выполнения менее ответственных работ. Оптимально хороши для начинающих художников. В основном они изготовлены на основе недорогих пигментов и с большим процентом наполнителей и масел».

«Высокохудожественные краски - материалы для самых требовательных мастеров. Они изготавливаются на высококачественных маслах и пигментах, в том числе натуральных кадмиевых и кобальтовых пигментах и с минимально необходимым для улучшения качества красок наполнителем».

(Журнал Ярмарка мастеров).



Накраски Лаборатории техники и технологии живописи (1987 года).

По этим накраскам можно судить как ведут себя эскизные краски со временем (накраски хранились в темноте).

Это три варианта разбелов кобальта фиолетового темного с разными белилами: 1 – цинковые пентамасляные белила, 2 – цинковые эскизные белила, 3 – цинковые белила фирмы Винзор-Ньютон. (Фотография 2016 года).

На фотографии видно, что накраски с эскизными белилами сильно пожелтели, а накраски с качественными белилами не изменили свой цвет. В эскизных белилах используется больше масла (и меньше пигмента), вероятно и качество масла хуже, поэтому они желтеют больше.



В Лаборатории техники и технологии живописи сохранилась таблица с образцами красок старинной немецкой фирмы Мовес. Далее в тексте приводятся образцы красок из этой таблицы.



Белые пигменты.

Так, белые пигменты.

Мел.

Ну, самым древним белым пигментом был мел, конечно. И использовался он вполне успешно самыми древними художниками. Но это пигмент, который, так сказать, для масляной живописи совершенно неприемлем, он только для клеевой живописи и так далее.

Свинцовые белила.

Первым пигментом, который был предложен для масляной живописи и который много столетий прожил – это свинцовые белила.

Они имели много синонимов, названий. Греки их называли псимитион, в Риме они назывались церусса. У нас это были белила венецианские, кремницкие, кремские, гамбургские и голландские и так далее. Многие из них не составляли собой чистый состав свинцовых белил, но об этом я буду говорить дальше.

Что такое свинцовые белила? Это углекислый свинец и его водная окись. Состав свинцовых белил это 70% углекислого свинца 30% его водной окиси. Эти белила имеют огромную историю, они применялись и в темперной живописи, и в масляной живописи и прочая.

Так, что можно сказать хорошего и плохого о свинцовых белилах. Это прекрасная белая краска, достаточно светостойкая, изумительно пластичная и кроющую силу имеет. С маслом она составляет очень близкое родство и на масле она укрепляет свои свойства, и масло укрепляет свои свойства, то есть, они очень близки друг другу. Краска эта достаточно сиккативная (*то есть, быстро высыхающая.* – Ред.), лучшая из всех по атмосферостойкости. Ну и она везде пригодна кроме фрески, пастели и силикатной живописи. В пастели она невозможна, потому что я скажу еще о ее вредности.

Теперь недостатки свинцовых белил. Недостатком является их крайняя ядовитость. Они сильно ядовитые, на производство свинцовых белил посылали как на урановые рудники. Сейчас этого уже почти нет, то есть предприятия, где производят свинцовые белила есть, но они уже очень локализованные. Вредность для здоровья - это самый сильный недостаток этой краски, поэтому в пастели она вообще не применима – потому что пастель пылит, и вы дышите пылью свинца.

В масляных красках свинцовые белила имеют потерю укрывистости по мере полимеризации масла. По мере полимеризации (*старения – Ред.*) масла остается система, которая становится более прозрачной, то есть сближаются коэффициенты преломления между маслом и свинцовыми белилами, и краска становится более прозрачной. Это, так сказать, очевидно – в старых работах, когда проявляются ниженаписанные вещи. Ну, там, восемь ног под лошадью вместо четырех. То есть, в свое время это было перекрыто, а потом это проявилось даже у таких больших художников как Веласкес.



Диего Веласкес. «Конный портрет Филиппа IV». Холст, масло. Фрагмент.

Первый вариант положения задних ног коня, впоследствии был записан художником. Однако с течением многих лет краски стали более прозрачными, и стало проявляться первоначальное изображение. (Все масляные краски старея становятся более прозрачными).

Следующий недостаток свинцовых белил – они чернеют от сероводорода. Ну, сероводород связан, так сказать, с жилыми помещениями, и с естественными выделениями человека, и поэтому особенно часто это проявлялось в церкви. А перекисью водорода это восстанавливали, и говорили: «вот, священная вода, она осветлит нашу икону». На самом деле обрабатывали перекисью водорода и как бы восстанавливали это явление.

Ну, и желтеет на масле. Да, все краски вообще на масле желтеют, но свинцовые белила больше желтеют чем другие.

Вот, у меня записано, что в Ярославле есть единственный завод, который еще производит свинцовые белила (сейчас уже не знаю, есть он или нет). В продаже они есть, да. Некоторые фирмы, которые заботятся о своем, так сказать, имидже, они их производят, но свинцовые белила в порошке никогда не продают. Их продают в водяной пасте, чтобы они не пылили. И они настолько жадно связываются с маслом, что если взять эту пасту с водой и смешать ее с маслом, то масло выгонит воду и соединится со свинцовыми белилами. Поэтому эта краска дает такое прочное, устойчивое покрытие.

Ну, и это все о свинцовых белилах.



Вероятно, слева – образец свинцовых белил «Gremserweiss».

«Свинцовые белила – самые древние, известны были еще до нашей эры. До середины 19-го века это была единственная белая краска. Положительные свойства: прекрасный цвет и кроющая способность, высокая пластичность с маслом». (Конспект В. Е. Макухина).

Баритовые белила.

Так, ну, это можно было даже раньше назвать – баритовые белила или постоянные белила. В природе это полевой шпат, совершенно чистый сернокислый барий. Баритовые белила в сыром виде – это полевой шпат. Эти белила еще называются бланфикс или перманентные белила и еще, как я говорил, - постоянные белила. Почему? Потому что это почти образец белого цвета в водных растворах или клеевых. Но они очень слабо кроют на масле, почти не кроют. Поэтому бланфикс является естественной основой или добавкой минеральной ко многим краскам, которые с ними не меняют цвет, поскольку эти белила не кроют на масле, да? Даже большое присутствие бланфикса в краске, (до 60%), удешевляет ее производство, снижает ее интенсивность если необходимо, и почти не меняет ее цвет.

Эта краска не ядовита, широко использовалась в клеевой живописи, в грунтах, в подмалевках, и во всех видах живописи, даже силикатной. А в масляных красках – достаточно редко, повторяю, как составная часть некоторых красок.

Все. Если есть вопросы - я добавлю.

Цинковые белила.

Цинковые белила. Ядовитость свинцовых белил была так очевидна, и это, так сказать, так огорчало многих, что были проведены большие исследования в поисках замены свинцовых белил. И где-то в 1840-ом году была предложена довольно дешевая краска. В конце XVIII века она была изобретена, а в 1840-ом году уже, так сказать, вошла в производство. Брюллов, Иванов и Левицкий еще как бы не знали этой краски.

Чем она была отличной? Это чистая окись цинка. Ничего там больше нет – чистая окись цинка. Абсолютно не ядовита, достаточно дешевая, очень белая – белее и чище других белил.

Ну, положительные и отрицательные стороны. Она нашла очень широкое применение во всех способах живописи. Везде она была пригодна (кроме питания). Она холодная, даже с холодным оттенком. Она менее кроющая чем свинцовые белила.

Значит, достоинства: не вредная для здоровья, кроме как есть, можно использовать во всех способах живописи. Не боится сероводорода.

А к недостаткам отнесем, значит, что она хуже кроет чем свинцовые белила, и больше того, очень не хочет соединяться с маслом, почти отталкивает масло и ее при помощи дополнительных растворителей соединяют. Плохо сохнет, то есть мало сиккативна. Берет много масла, даже выделяет его иногда, иногда его выталкивает. Вы можете это видеть, если мастихином положите белила, то потом происходит, так называемое «высаливание», то есть маленькие капельки масла могут выступить наружу.

Ну, и что еще. Есть несколько видов, и самые лучшие, конечно, это те, которые идут для живописи.

Свинцово-цинковые белила.

Цинковые белила смешали со свинцовыми и были, так называемые свинцово-цинковые белила, где, так сказать, хотели убавить недостатки цинковых белил свинцовыми белилами. Это и до сих пор, кажется есть, во всяком случае при мне было.

Ну, что о них можно еще сказать... Есть вопросы?

Студентка:

- Получается, писать на цинковых белилах лучше, да?

М. М. Девятов:

- Ну, опять же, смотря с каких точек зрения (мы об этом говорили), да? Что меньше сохнет, что дольше сохнет, что больше кроет, да? Они так же как свинцовые белила теряют кроющую способность со временем.

Вот, но мы еще не все виды просмотрели, не спешите. Но, во всяком случае, цинковые белила очень были распространены. Одно время они даже занимали подавляющее место.

Студентка:

- А Репин на каких белилах писал?

М. М. Девятов:

- А до Репина дошли и, так сказать, были тогда и свинцовые белила, и цинковые белила уже были. Вас устраивает? Я не спрашивал, честно говоря.

Титановые белила.

Так, следующие белила. Наука, так сказать, топчется, то есть, не топчется, а идет большими шагами вперед, и где-то в 1912 году в Норвегии были открыты, а в двадцатых годах появились в продаже титановые белила. И у нас они появились с 1920 года.

Состав титановых белил – двуокись титана.

Во-первых, они совершенно белые, имеют огромную кроющую силу, превышающую свинцовые белила. Ну, сохнут приблизительно так же, как цинковые. С маслом соединяются хорошо. Но их кроющая сила была настолько велика, что от 15 до 60 процентов, до 65% в основном в титановых белилах присутствуют или баритовые белила, или цинковые белила. Их, так сказать, разбавляют как бы, да? Кроме того, это основная краска, используемая в технических целях, в технических покрытиях. Все, что в приборах вы видите покрашено белым цветом – это все титановые белила.

Достоинства. Не ядовита. Не боится никаких сероводородов.

Сохнет с маслами достаточно медленно (ну, как и цинковые белила). К недостаткам, по известным наблюдениям за этой краской нужно отнести следующее. Первое – основной недостаток, это способность «мелить» в составе масляной краски, именно в составе масляной краски. Это вы понимаете свойство, нет?

Студентка:

- Не очень.

М. М. Девятков:

- Не совсем, да? То есть, покрытие масляными титановыми белилами через какое-то время, под воздействием влаги, особенно в присутствии там баритовых белил и глинозема, которые поглощают воду и начинают физическое разрушение, деструкцию с выделением чистого пигмента на поверхность. То есть, можно провести пальцем по краске и на руках будут белила. Это не химическое разрушение, это физическая деструкция, и при покрытии лаком или маслом, все это уходит. Но не у всех это есть, это не у всех титановых красок. Есть и способ получения титановых белил, в котором этого нет, и они не имеют такого свойства.

Ну, светостойкость абсолютно прочная, и никаких сомнений здесь нет. Атмосферостойкость в основном чуть хуже, чем у свинцовых белил.

Литопоновые белила.

Из белил что еще можно назвать. Литопоновые белила. Ну, это, так сказать, только для упоминания. Литопон или литопоновые белила. Это соединения цинка и бария, так сказать. Но в основном, это малярная краска. В живописи применялась очень редко, только, так сказать, в голодные времена от отсутствия чего-либо достойного.

Ну, что еще... Ну, пожалуй, все о белилах. Прошу задавать вопросы, приставать в приличной форме. Есть вопросы? Нет вопросов? – Нет вопросов.

Так, тогда мы разберем с вами желтую часть нашей палитры.

Желтые пигменты.

Желтая часть палитры. Очень богатая палитра у нас желтых красок. Многие из них здесь, некоторые далече. Но, во всяком случае, если я только прочту их названия, то это будет 13 наименований. Вот, но мы постепенно, так сказать, будем их рассматривать. Некоторые мы разберем подробно, а некоторые только будем упоминать как ушедшие, но имевшие место.



Охра.

Первая желтая краска с древних времен, со времен Плиния, (*Плиний – древнеримский писатель и государственный деятель. – Ред.*) одна из четырех красок, которыми создавали росписи, стоившие целого города, одна из них – желтая, была охра, охра желтая. Это водная окись железа. В принципе, это глинозем, окрашенный окисью железа.

Охра имеет огромное количество оттенков, не говоря об основных – охра светлая, охра золотистая, охра темная и так далее. Но еще бывают охры, так сказать, по происхождению: допустим, любытинские охры (под Новгородом), журавские ископаемые охры и так далее. То есть, охры поступают из очень многих районов.

Охра так же очень широко встречается и с ней ничего не делают, почти никак не обрабатывают, кроме как промывают, просеивают, облагораживают путем, так сказать, очистки от посторонних примесей. Ну, в плохих фирмах, недобросовестных, ее подкрашивают иногда органическими красителями, чтобы получить более звонкий оттенок. А в принципе, охра, это почти символическая краска, да? Она настолько символическая краска, ну, с одной стороны, она не видная, не яркая, не насыщенная, а так, грязновато-желтая, и так далее, да? Ну, почему-то она так популярна. Я вообще не знаю ни одной палитры, что бы охры не было, да? Вы как, признаете это?

Студенты:

- Да.

М. М. Девятов:

- Другие краски яркие, а охра – нет, да? Это очень имеет дальнюю мысль, так сказать, историю и даже способ живописи. По восточным понятиям, по византийским понятиям, это как бы тельная краска. Все лики и обнаженные части тела писались охрой, да? И даже способ живописи назывался «вохрением»: первое вохрение, второе вохрение, там, третье и так далее. То есть, она очень глубоко вошла, так сказать, в историю живописи, получила и символическое и реальное название, и до сих пор не сходит с палитры и вряд ли уйдет.

Прочность ее, цветопрочность и светостойкость никаких не вызывает сомнений.

Она имеет, повторяю, очень большой диапазон различий цвета. Когда была комиссия по цветовым материалам, так вот завод говорил так: «Ну что делать с этой охрой? Она не попадает в норму по цвету», да? Ну, и в данном случае художники, которые присутствовали там говорили, что не надо ничего с ней делать. Как будто мы, так сказать, охрой пользуемся как нотой, и она не соответствует. Когда ноты не соответствуют в рояле (си-бемоль, например), да? то рояль надо настраивать, да? А когда какой-то цвет краски отличается, то все равно он смешивается. Вы нужный цвет на глаз представляете себе, его окончательный состав, и можете эту краску, так сказать, в ту или иную сторону менять и использовать.

Множество оттенков зависит от того, какое соотношение глинозема и окиси железа, водной окиси железа. Это соотношение раскачивает оттенок в ту или иную сторону. То есть, любая охра, если немного отличается по оттенку, (если она не содержит битуминозных примесей, то есть примесей, которые могут нанести вред краске), то ничего страшного здесь нет.

Повторяю, охра применяется везде, даже в акварели.

Да, пометьте себе, о красных охрах мы подробнее еще скажем.

По охре нет претензий, да?

Так, следующее из желтых.



Сиена натуральная.

Самая маслостойкая краска. (Маслостойкость – способность пигмента впитывать масло.

Определяется количеством масла необходимого пигменту для образования пасты). За счет очень большой маслостойкости, сиена сильно меняется в тоне при потере масла (прожухании).

Сиена.

Сиена натуральная. (Ну, бывает и жженая, но это позже).

Сиена, это тоже земля - натуральная, минеральная краска. Произошла из столицы Сиены, провинции Тосканы в Италии. Была очень популярна и широко использовалась. Отличается от охры, там тоже есть водная окись железа, но вместо глинозема там кремнезем, поэтому она более прозрачная.

Она безусловно прочная, повторяю, только в натуральном виде, натуральная минеральная краска.

Какой ее недостаток? значительный недостаток? – Это то, о чем я еще буду вам говорить, это падение тона при потере масла. Она очень много масла берет, иногда до 300%. Вот, и при потере масла падает в тоне, темнеет. Короче говоря – темнеет. Причем с охрами это значительно медленнее происходит и реже.

Так, дальше из желтых...



Неаполитанская желтая.

«Итальянские художники 14 – 17 веков были хорошо знакомы с неаполитанской желтой, называли ее в то время «джаллолино». (Упоминается в трактатах Ченнини Ченнини и Леонардо да Винчи). Испанские и французские живописцы 17 века тоже ее применяли (...) В России она стала известна лишь в конце 18 века». (А. В. Виннер «Материалы масляной живописи»).

Неаполитанская желтая.

Дальше – неаполитанская желтая. Это краска вулканического происхождения, натурально-минеральная, добывалась близ Неаполя, у подножия Везувия.

Это была такая краска, которая была чрезвычайно популярна. Если охра была как бы тельной краской на востоке (в восточной школе живописи, где смуглые люди, в основном, да?), то на севере неаполитанская занимала это место, как самая популярная краска при живописи обнаженного тела, участков рук, головы и прочего.

Студентка:

- А откуда эта краска?

М. М. Девятов:

- От подножия Везувия в Неаполе. Она и называется – «неаполитанская», поэтому.

Особенно популярна была и в эпоху Возрождения и в средние века.

Вот, основной ее состав химический, это сурьмяно-свинцовая соль, (ее и называли – сурьмяна). В истории, у нас, на Руси она называлась миницейской или сурьмяной желтой. Пригодна и в масле, и в темпере и даже во фреске. Вот, широко использовалась в грунтах.

Это свинцовая краска. Она боится металлического железа (это как недостаток ее). Но это самая прочная из свинцовых красок, (помимо свинцовых белил). Светопрочность у нее относительно высокая. Масла она берет не много, сохнет хорошо. Щелочи не боится.

Боится сероводорода, как любая свинцовая краска. Ядовита, как любая свинцовая краска. Ядовита, то есть, ее нельзя использовать в других целях.

Что о ней можно сказать. Ну, Ренуар, Репин ею пользовались и считали незаменимой краской при живописи тела и так далее.

Вообще, эта краска чрезвычайно была популярна и многими художниками была любима, так сказать, до бесконечности. Но она выпускалась в трех видах, в трех, так сказать, составах.

Первый – это натуральная. Натуральная краска, которая не имеет бесконечных возможностей поставок. Поэтому некто Браунер (*Бруннер по Киплику. – Ред.*), немец по происхождению, разложил ее, определил ее состав и воспроизвел с точностью, и получилась искусственная краска неаполитанская, которая пользовалась такой же популярностью и была столь же прочна и безупречна, как и натуральная.

И последний состав, (состав, который выпускал наш Завод Художественных Красок).

Потому что Браунер не опубликовал свое изобретение, а запатентовал его, то эту краску получали просто смешиванием. Ну, вот, придут свинцовые белила низкого качества, и из них гонят неаполитанскую желтую, составную, где присутствуют свинцовые белила, кадмий желтый и охра красная. Ну, оттенки и самой неаполитанской натуральной гуляли туда - сюда, и эта составная краска тоже может по оттенкам отличаться. Да вы и сами можете ее составить, да? если в этом есть необходимость. Но, во всяком случае, завод выпускал периодически такую искусственную неаполитанскую желтую, которая имела хороший спрос.

Ну, что из желтых дальше... К неаполитанской нет вопросов?

Студент:

- Нет.

Студентка:

- А сейчас неаполитанская – нормальная?

М. М. Девятов:

- Вот, смотри: если наша неаполитанская, да? – то это составная. А вот, продают хорошие фирмы, типа Виндзор и Ньютон или Лефран Бурже (то есть, такие солидные фирмы) - то там она может идти по Браунеру, так сказать, по его составу выпускаться. А наша – как правило составная. Наш завод не освоил систему Браунера.

Студент:

- А наша, она не ядовитая?

М. М. Девятов:

- Раз там свинцовые белила! Раз там есть свинцовые белила даже в том или ином количестве (а там достаточно большое количество), то она конечно же ядовитая.

Так, если нет больше вопросов – следующие кадмиевые краски.



Кадмиевые желтые краски.

Был в природе найден минерал, который представлял собой натуральный минеральный кадмий, и минерал назывался гренокит. Это сернистый кадмий.

Ну, некто Меландри, итальянец, в 1829-м году получил патент на изготовление, искусственное изготовление кадмия.

Все виды кадмия, все оттенки кадмия до красных (и в красных тоже, только частично) - это все сернистые кадмии. Отличаются они друг от друга только физической структурой, особыми способами, так сказать, обработки: сжатия, прессования и так далее. (*«Краска, получаемая сухим способом при продолжительном трении, прессовании и ударах принимает оранжевый оттенок».* Д. И. Киплик. *«Техника живописи».* – Ред.) Но везде в составе присутствует сернистый кадмий.

Ну, иногда ругают кадмий за то, что он непрочный со многими красками. Но это зависит от способа приготовления. Если обжиговая система обработки, то там выгорает, конечно, вся сера, и этот кадмий не представляет никакой опасности. А у нас именно так его делают.

Так... И лимонный, и желтый светлый, и кадмий средний, и кадмий оранжевый, повторяю – все имеют химически единый состав, практически.

Ну, вот, по заявлению Завода Художественных Красок нельзя кадмии мешать ни с ультрамарином, ни с марсами, ни с виноградной черной, ни с фиолетовыми, ни с охрами, ни со слоновой костью – то есть, вообще не надо использовать! Это глубокое заблуждение, о котором я вам скажу подробнее потом, но не называть их не могу, потому что опубликовано это в их каталогах и так далее. Но это не так! Повторяю, и вы смешиваете это преспокойно, так ведь, да?

По последним исследованиям, и не только нашим, а и по международным исследованиям, кадмий является веществом достаточно вредным и сохраняющим свою вредность на протяжении очень многих лет, о чем раньше не упоминалось. Сейчас очень много идет имитации под кадмий, и все с этой целью. Хотя и натуральный кадмий производится и так далее.

Кадмий настолько насыщенная краска, что в нее добавляют очень большое количество бланфикса, чтобы, с одной стороны, снять излишнюю интенсивность (которая ни к чему), и удешевить конечный продукт с экономической точки зрения. Там достаточно большое количество бланфикса.

Так, что еще... О кадмиях мы сказали. Ну, ладно, достаточно, наверное. Если есть вопросы, я добавлю, если что-нибудь неясно. (Ред. – «Кадмий – «тупая» краска, дает однообразную растяжку» (Конспект В. Е. Макухина)).



Стронциановая желтая. «Открыта в конце 19 века» (А. В. Виннер «Материалы масляной живописи»).

Стронциановая желтая.

Так, следующая желтая краска – стронциановая желтая. Это хромовокислый барий. Еще ее называют – стронцевый крон, его же называют хромовокислый стронций.

Свойства. Поскольку это минеральная искусственная краска (как и кадмий), то она имеет стандартный цвет, устойчивый и постоянный, хотя и бывают, так сказать, в зависимости от производства какие-то колебания.

Так, свойства ее. Светостойкость не абсолютная, имеет свойство зеленеть, так как стремится к более прочному составу – к окиси хрома, так как хром присутствует там. Вот поэтому ее не рекомендуется использовать при письме лица и обнаженного тела. Ее больше используют, и очень хорошо ее использовать в пейзаже, в смешениях с синими получая зеленые цвета. И она очень широко используется, потому что дешевая краска, в больших тюбиках.

Она очень широко использовалась для составных красок зеленого цвета.

Сероводорода она не боится. Боится щелочей, во фреске использовать нужно очень осторожно. Применяется в масле, темпере, акварели, фреске.



Индийская желтая.

Так, следующая желтая краска – индийская желтая. Это органическая краска, натуральная по происхождению (животного происхождения). (Это первая органическая краска, которую мы разбираем).

Широко стала использоваться в 1820 году. Использовалась очень широко. Это краска исключительно лессировочная и в данном варианте не заменяемая ничем. Она не теряет своей прозрачности и не мутит. Допустим, если вы будете получать из берлинской лазури с индийской желтой теплый густой зеленый цвет, да? – то муты не будет, она муты не несет. Любая другая желтая краска, даже марс желтый, прозрачный – ничего общего не дает.

С черными, с крапачными, она может давать теплые, глубокие оттенки. То есть, она незаменима в том смысле, что она абсолютно прозрачна, и достаточно интенсивна. В общем, как говорят, когда хотят «слегка утеплить» что-то, да? То есть, тончайшим слоем протереть, пролессировать что-либо, да? И так же можно получить очень интенсивно желтый цвет.

Она была сверхдорогая, особенно когда была натуральная.

Сырье получали из восточной Индии. Но там его добывали, кормя верблюдов и коров манговыми листьями. Но это очень, так сказать, вредные для животных добавки, которые лет 40 назад Неру запретил государственным указом. У них корова – священное животное, да? Едешь по шоссе – стоит корова. Объезжай как хочешь. Или лежит она – никто ее не прогонит, ни полицейский, никто. И никто не использует их, так сказать, на мясо.

Ну и производство это, Неру запретил. Поэтому индийская желтая, так сказать, в натуральном варианте ушла. Она исключительное имела место в акварели, хотя ее светостойкость достаточно относительная, но и достаточно приличная, к сведению. *(Ред. - «Остается вопрос о прочности индийской желтой. В этом пункте мнения диаметрально противоположны: одни считают ее весьма прочной (Д. И. Киплик), другие ничего не стоящей (Ф. И. Рерберг)». М. В. Фармаковский, Акварель, ее техника, реставрация и консервация).*

В масле она более прочная, но имеет тоже недостатки, типа того, что она вызывает поматовение живописи и произвольное растрескивание на поверхности масляной живописи (так называемый масляный кракелюр). Она не должна иметь на палитре такого места как у остальных красок, вот, как у нас на палитре краски смешивают, да? Она используется только выборочно, тогда, когда она

необходима, и в очень малых количествах, и только когда это необходимо, потому что в остальных случаях она просто не нужна. Она даже выпускалась в таких маленьких тюбиках. Ни с белилами, ни с какой другой краской она не используется, а используется, когда нужно получить глубокие, так сказать, прозрачные тона и теплые изнутри, да? Вот, там такие как раз как индийская желтая используются или асфальт (о чем я еще скажу).

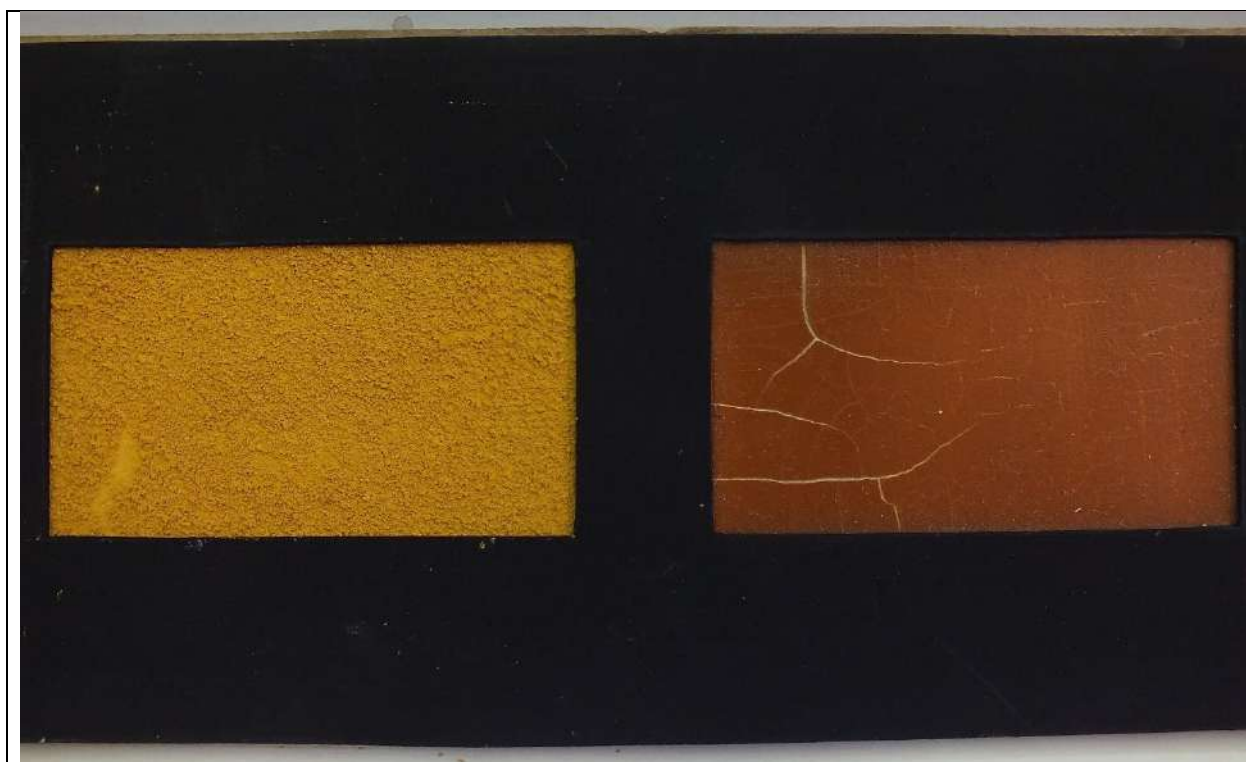
Индатреновая желтая. (Золотисто-желтая ЖХ).

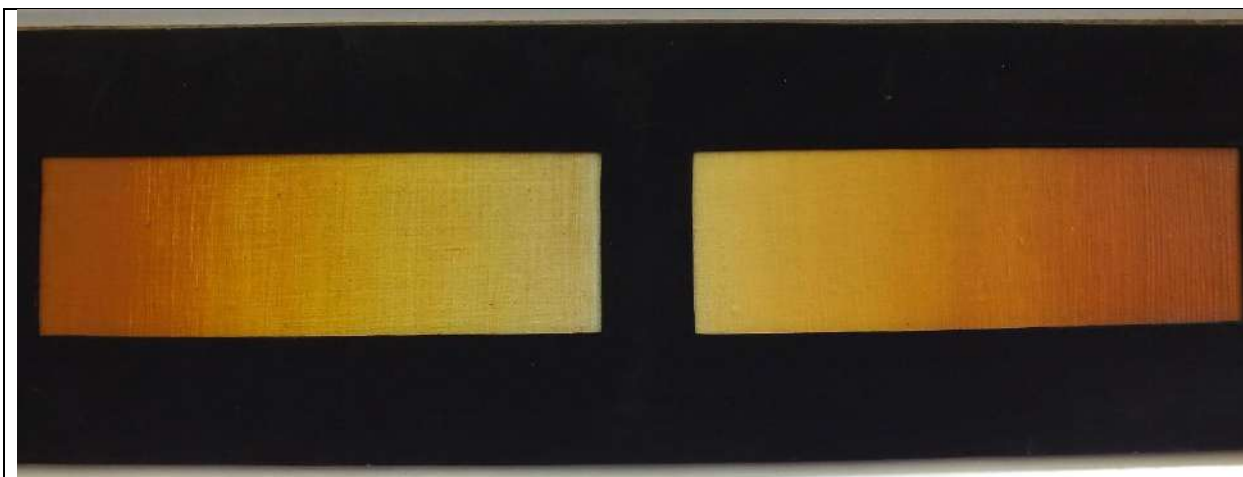
Вот, ну, во всяком случае, получили искусственную краску – индатреновую желтую, или ее еще называли – золотисто-желтая. Выпускалась она в очень маленьких тюбиках, производства нашего завода художественных красок. Вполне соответствует свойствам индийской желтой по цветовой характеристике, и по прочности, и почти идентична. Вот, но она редко бывает. Сейчас есть она, нет? Есть, да?

Повторяю, эта краска особое место занимает в смесях, и используется очень выборочно.

У нас ее называют - золотисто-желтая ЖХ. У нее есть три названия: химическое, бытовое и так далее.

(Ред. – «Золотисто-желтая, выпускаемая ленинградским заводом художественных красок «Черная речка», представляет собой пигмент, искусственно приготовленный на основе каменноугольного красителя (индатреновой желтой краски), имитирующего натуральную индийскую желтую. Эта краска крайне неблагоприятно ведет себя в смесях с большинством природных и искусственных минеральных красок и часто является причиной изменения первоначального тона. От ее употребления в живописи следует воздерживаться». («Как работать над пейзажем масляными красками» - А. В. Виннер. Профиздат 1971 год.).





Золотисто-желтая ЖХ. 1 – чистый пигмент. 2 – пигмент с маслом (масляная краска). 3 – растяжка-лессировка (прозрачная). 4 – растяжка с белилами. (Наглядные пособия Лаборатории техники и технологии живописи).

Пигменты редкие или вышедшие из употребления.

Так, ну, и теперь, так сказать, пигменты уже далеко отстоящие от нас. Общие сведения.

Ауреолин.

Ауреолин или желтый кобальт. Открыт где-то в позапрошлом веке, в середине позапрошлого века. (В 1851 г. «Прозрачная краска блестящего желтого цвета, напоминающая индийскую желтую» Д. И. Киплик. Техника живописи. – Ред.).

Это азотистокалиевая соль, азотистый кобальт.

Очень различные, очень различные отзывы о ней. Но в Англии очень была популярна в акварели и так далее. У нас ее не производят.

Желтый аурипигмент.

Так, дальше, желтый аурипигмент. Краска различного минерального происхождения. По названию, условный пигмент – золото. Ярко-золотистая, желтая краска.

Краска очень ядовитая. Это соединение мышьяка и серы. Известна с очень древних времен до нашей эры. Очень широко использовалась. Сейчас, конечно, ее не производят. Но может, некоторые фирмы и делают. Повторяю, она очень ядовита.

Массикот.

Из редких красок еще есть массикот или желтый сурик, или свинцовая желтая. Еще ее называют свинцовый глёт. (Ред. - «Краска эта имеет скромный желто-оранжевый цвет». Д. И. Киплик. Техника живописи).

Это окись свинца. Раньше очень широко применялась как добавка при получении олифы, или варке сиккативных масел. Ну, а, так сказать, как пигмент самостоятельного значения она мало имеет.



Желтый ультрамарин или баритовая желтая.

Желтый ультрамарин или баритовая желтая, или лимонно-желтая, или постоянная желтая.

Это Хромовокислый барий. Интенсивная желто-лимонная краска. Имеет много общего с красками, которые практически вышли из применения, таких как желтый хром, цинковая желтая и стронциановая желтая. Туда же, к этой группе и баритовая желтая относится.

Она мало ядовита. Плохо кроет на масле.

Употребляется в основном в живописи по фарфору, в акварели, в темпере, в масле реже.

Это вам как бы для общего знакомства.

Студент:

- А для реставраторов то же читают?

М. М. Девятов:

- Там самостоятельный курс.

Гумми-гут.

Гумми-гут – растительная органическая натуральная краска комбожиевой группы. (Ред. - «Красильное начало ее – сок растений *Cambogia gutta*». (Д. И. Киплик. «Техника живописи»)).

Происхождение – Цейлон. Прозрачная, ярко-желтая краска.

Ну, так сказать, широкого применения она не имела, но в XVIII веке еще использовалась.

Кассельская желтая.

Так, кассельская желтая. Минеральная краска, соединения хлористого свинца с окисью свинца, соответственно – вредная. Мало прочная, особенно с медными красками. Сохнет хорошо, но уже давно не применяется.

Минеральная желтая, минеральный турбит.

Ну, и еще, так, для широты представления – минеральная желтая или минеральный турбит.

Лимонно-желтая краска. Состав: сернистотуртунная соль (в том числе искусственная). Чернеет в свету и разлагается с органическими красками. То есть, - нехорошая краска. Чтобы вы знали, вот, минеральный турбит.

Но у меня тут осталось много, и время совсем кончилось, да.

Ганза желтая.

Ганза желтая. Это органическая искусственная краска, анилиновый краситель. Цвет светло-желтый, яркий. Применялась в основном в акварели и в фреске сграффито.

Бриллиантовая желтая.

Ну, и наконец, самая смешная, последняя краска – бриллиантовая желтая.

Ну, это когда стремились к максимальному расширению палитры, то делали такие краски, типа неаполитанской краски. Она близка по цвету к неаполитанской желтой различных оттенков.

А получают ее элементарно – смешивают кадмий желтый с белилами.

(смех в аудитории)

Но это, повторяю, это очень типичное явление, когда, например, выпускались серебристые краски – мешали черную с белилами и так далее. Продавались они, так сказать, тем, кому лень смешивать, да?

Ну, так, по желтым все. Нет вопросов больше?

Лекция 8.

Красные пигменты. Синие пигменты. Зеленые пигменты.

Красные пигменты.

М. М. Девятов:

- Так, до чего мы с вами дошли в прошлый раз? Красные начали, нет?

Студентка:

- Мы прошли белые и желтые.

М. М. Девятов:

- Белые и желтые, все ясно. Теперь красные, прекрасные.

Так, достаточно большая палитра красных.



Красные охры.

Ну, самая, так сказать, древняя красная краска – это минеральная натуральная земля (так же как охра была). Если охра - это водная окись железа, то это безводная окись железа, то есть это обожженная охра. (Ред. - «Красные охры находятся в вулканической почве и потому являются охрами, обожженными самой природой» Д. И. Киплик. «Техника живописи»).

Сангина.

Она имела много названий. Я их всех вам назову. Одно из очень распространенных – сангина (безводная окись железа).

Болюс.

Болюс. Очень популярная в старину краска. Очень различных пометов добычи. Это водная окись кремниевой глины. Есть армянский болюс. (Ред. - «Лучшим сортом болюсов считается армянский болюс, добываемый в Лемносе». Д. И. Киплик. «Техника живописи». Болюс в 18 веке часто использовался в качестве цветного грунта, от него получили название «болюсные грунты, то есть грунты красно-коричневого цвета»).

Индийская красная.

Индийская красная, это тоже он. (Ред. – «Основные месторождения индийской красной находятся в Индии (Бенгал)» (А. В. Виннер «Материалы масляной живописи»)).

Красная земля Пуццуоли.

Красная земля Пуццуоли, добывается близ Неаполя.

Во всех случаях, это красная охра, еще более прочная, еще более стойкая чем охра желтая или золотистая, так как она при обжиге, так сказать, теряет всякие органические примеси и тем самым становится еще более стойкой и надежной краской. Это безусловно прочная краска. Еще есть [синопия рубрика](#), есть и [лемносская земля](#) – то есть тут названий у нее бесконечное количество, она добывалась по всему миру. Это краска пригодная во всех способах живописи, никаких, так

сказать, вредных качеств не несет. Иногда она была очень близкая к английской красной, но во всяком случае, так сказать, это краска бесспорно надежная, надежная во всех отношениях.



Английская красная.

Так, следующая красная краска – это Английская красная, ее же называли **красный Ван Дик**, ее же называли **помпейская**, ее же называли **капут-мортум** (хотя капут-мортум мы выделяем в коричневые).

Это чистая безводная окись железа, искусственно приготовленная и поэтому, так сказать, еще более безупречная, и еще более надежная, и еще более прочная. Пригодна во всех видах живописи. Со всеми прочными красками прочная. У нас, на Ленинградском заводе бланфиска добавляют в нее (так, для удешевления, или я не знаю для чего). Вот, это английская красная. (Ред. – «В живописи, кроме натуральных красных земель, применяют и искусственные железные красные, получаемые главным образом в результате обжига желтых охр при высоких температурах в муфельных ретортах и электрических печах (английская красная, венецианская красная)» А. В. Виннер «Материалы масляной живописи»).

Кадмии красные.

Следующая красная краска – это кадмии красные. Кадмии красные впервые появились в начале XX века. (Красные кадмии во многом заменили сурик и киноварь. – Ред.) Это соединения сернистого и селенистого кадмия. Именно присутствие селена дает кадмию красный оттенок, до разных, так сказать, оттенков – от красно-оранжевого до пурпурного. Цвет зависит от присутствия селена. Если селена там очень много, то цвет теряет присутствие красного и становится уже коричневым. Самое большое присутствие селена – это 15%, это пурпурный цвет - кадмий пурпурный.

Это краска прочная во всех отношениях, хорошо кроет, хорошо сохнет, широко применяется. Но, как все кадмии (мы уже говорили) вообще вредны в принципе. Теперь начинается, так сказать, эпоха замен. Замен, как называют еще, я даже не помню выражение... не суррогат, не замена...

Студент:

- Селен дает яркость, да?

М. М. Девятов:

- Селен дает присутствие красного. Желтый сернистый кадмий в присутствии селена приобретает, так сказать, красный цвет.

Так, следующая краска...

Студентка:

- А можно вопрос?

М. М. Девятков:

- Да?

Девушка:

- А вот имитация, что это?

М. М. Девятков:

- Имитация, да, вот это я и хотел сказать. Имитация кадмия красного, это попытка избавиться от кадмия как вредного компонента, сохраняющего, так сказать, свое вредоносное состояние на очень долгие времена. Поэтому делают замену. Ну, они не должны быть, так сказать, опасны. Так я думаю. Это надо на тюбике смотреть. *(Краски-аналоги обозначаются на тюбиках заглавной буквой А в скобках: (А). – Ред.)*

Девушка:

- А по художественным свойствам на много уступает?

М. М. Девятков:

- Я, честно говоря, так сказать, пока еще кадмий красный использую.

Краплак. (Крапп лак).

(Крапп, гаранс или марена – корень растения красильной марены).

Что такое краски-лаки.

Понятия «краситель» и «пигмент» обозначают разное воздействие на объект при нанесении цвета.

Красители растворяются в окрашиваемой поверхности. Это органические вещества (сок растений, плодов, секрет насекомых и т. д.). Используются они для окрашивания тканей. В процессе окрашивания они проникают внутрь материала и образуют более или менее прочную связь с волокном.

Пигменты нерастворимы, они представляют собой цветной порошок, то есть, мелкие цветные частицы. В краске они находятся в связующем (льняном масле (масляные краски), акриловой смоле (акриловые краски) и др.). Связь с окрашиваемым материалом обеспечивает связующее. Пигменты большей частью — мелкая дисперсия минералов.

Иногда пигмент имеет очень высокую степень размельчения, и тогда он не только покрывает поверхность, но и в какой-то степени пропитывает ее. Этим объясняют свойство некоторых красок «мигрировать», то есть окрашивать верхние слои красок. Таким свойством обладают краплак и сажа газовая, поэтому их рекомендуют наносить верхним слоем и не использовать в нижних слоях живописи.

Краски-лаки. (Фарблаки). (от нем. Farb – цвет, краска)

На иностранных языках слова фр. laque, нем. Lack означают краску, получаемую осаждением органических красителей на нейтральном белом нерастворимом веществе (например, гипс, шпат, каолин). Таким образом из красителя получается пигмент, то есть цветной порошок, который не окрашивает связующее и не растворяется в нем. Такие краски по-русски называются баканами.

Так же русское слово «лак», обозначает смолу некоторых деревьев, разведенную в скипидаре (например, даммарный, мастичный лак и т. д.), а также искусственные разведенные смолы (акриловый лак). Европе это переводится словами англ. varnish, нем. Firniss, фр. vernis.

(Использованы статьи Википедии и книги: М. В. Фармаковский «Акварель, ее техника, раставрация и консервация», Д. И. Киплик «Техника живописи», А. В. Виннер «Материалы масляной живописи» – Ред.).

Вот, теперь краплак. Органическая краска, натурального происхождения. Есть и искусственная. Известна очень давно, еще с древних времен. По сведениям Плиния и Витрувия, готовили крапп, окрашивая глинистый мел вытяжкой из растительной марены. Это вытяжка натурального растительного происхождения, получается она из корня красильной марены (*то есть краппового корня или гаранса. – Ред.*). Но, пожалуй, есть только одна, единственная фирма во Франции, которая это сохранила до сих пор, сохранила выпуск натурального краплага по той, старой технологии.

Но достаточно быстро был разложен химический состав этого красителя и выделили ализарин – красящее вещество (синтезированное, так сказать, высокомолекулярной химией), и пурпурин.

«Пурпурин - красное красильное вещество, извлекаемое из корней марены вместе с ализарином». Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. - Павленков Ф., 1907.

«Наиболее ценным из красильных начал краппа является ализарин, который дает только прочные краски». Д. И. Киплик. Техника живописи.

«Ализарин содержится в корнях марены (Rubia tinctorum), экстракт из которых применяли для крашения ещё в древних Египте, Персии и Индии. Под названием "ализари" корни марены стали поступать из восточных стран в Европу. Со 2-й половины 18 в. марену начали культивировать в Крыму и на Кавказе. Краситель впервые выделили из растения в 1826 французские химики П. Робике и Ж. Колен. В 1869 немецкие химики К. Гребе и К. Т. Либерман расшифровали строение Ализарина и первыми синтезировали его. Когда искусственный Ализарин стал дешевле природного, разведение марены прекратилось. В России синтетический Ализарин начали вырабатывать с 1874 (г. Киржач)». Р. Р. Галле. Большая советская энциклопедия. – Ред.

Пурпурин – очень, так сказать, нежная часть краппового корня, ну, которая давала такие краски - розовые, нежные тона. Она не очень прочная, но очень любимая художниками. Она, как вам сказать... похожа на волконскоит, как красный волконскоит. (*Волконскоит – прозрачная зеленая краска. – Ред.*)

Студент:

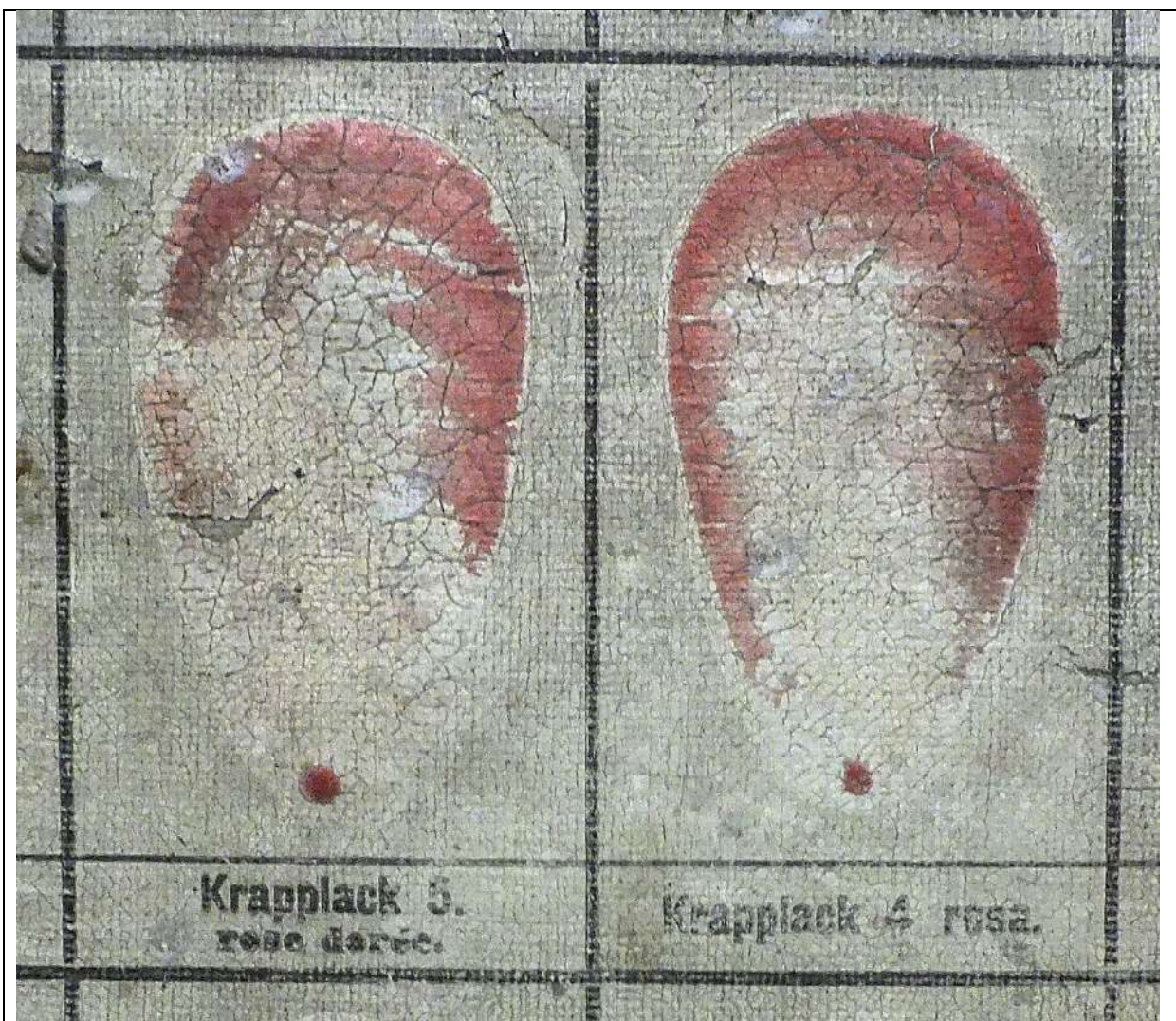
- Она не кроющаяся, да?

М. М. Девятов:

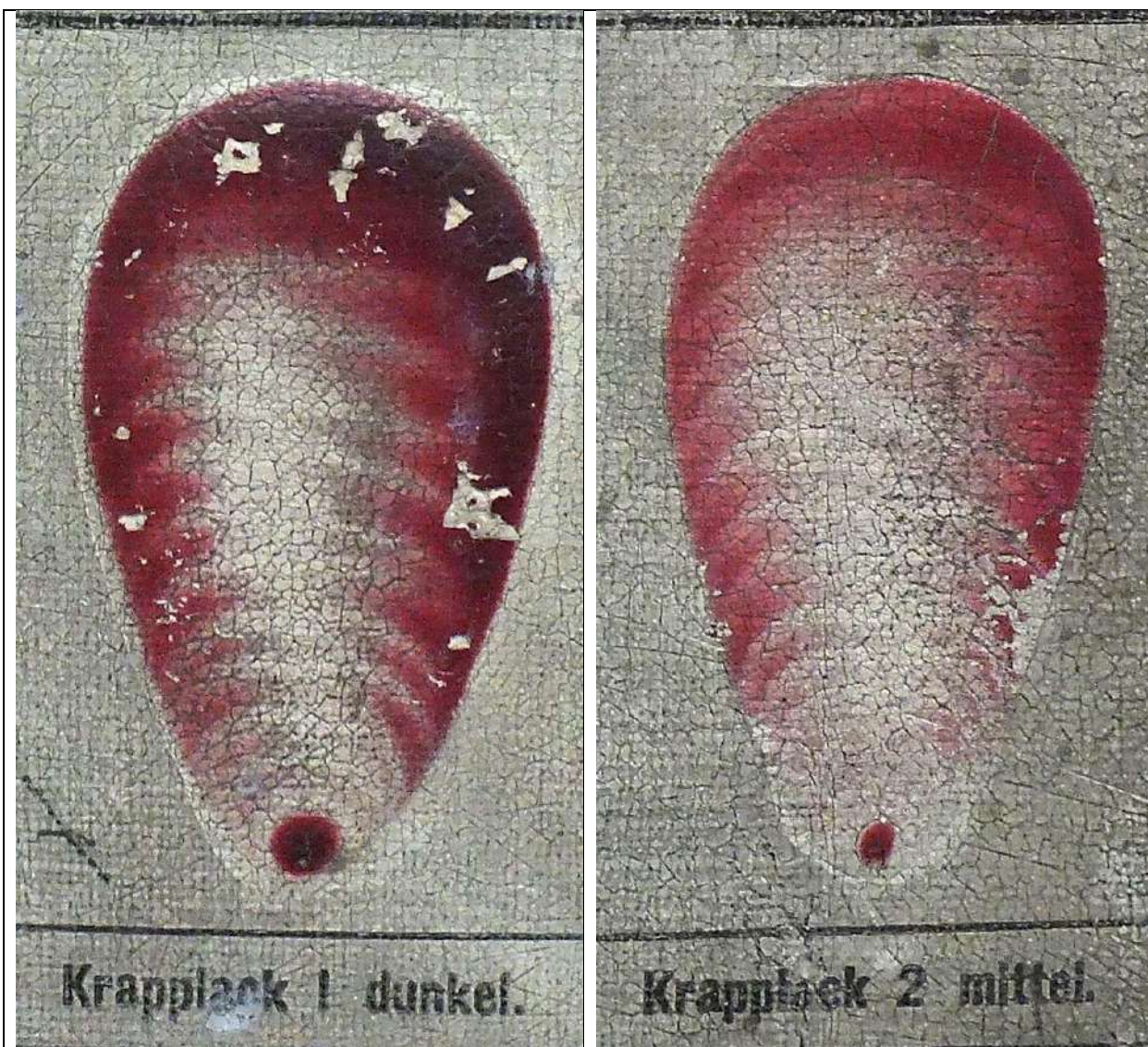
- Нет, она не кроющаяся, она лессировочная. Это очень нежная, такая прозрачная краска. Я ее и сравниваю с волконскоитом, да? ну, чтобы понять ее такую, так сказать, легкость и не насыщенность. Краплак очень многие художники не любили. Некоторые от него отказывались вообще, как Серов, например.

Вот, ну, и красильная марена, была заменена искусственным ализарином, и в общем-то получила такие же свойства. (*Искусственный ализарин получают из каменноугольного дегтя. – Ред.*). А свойства у нее следующие – она очень интенсивная, очень прозрачная, очень сильная краска. Собственно говоря – ложка дегтя на бочку меда. Она очень активная краска, хотя ее, так сказать, Фешин включает в пять красок, которыми надо пользоваться, и учиться живописи.

Что еще можно сказать. Она имеет свойство выгорать, особенно в нежных разбелах, в тонких разбелах она способна выгорать, и многие, так сказать, деликатные живописцы ее как бы избегали, ну, еще по причине ее очень сильной интенсивности.

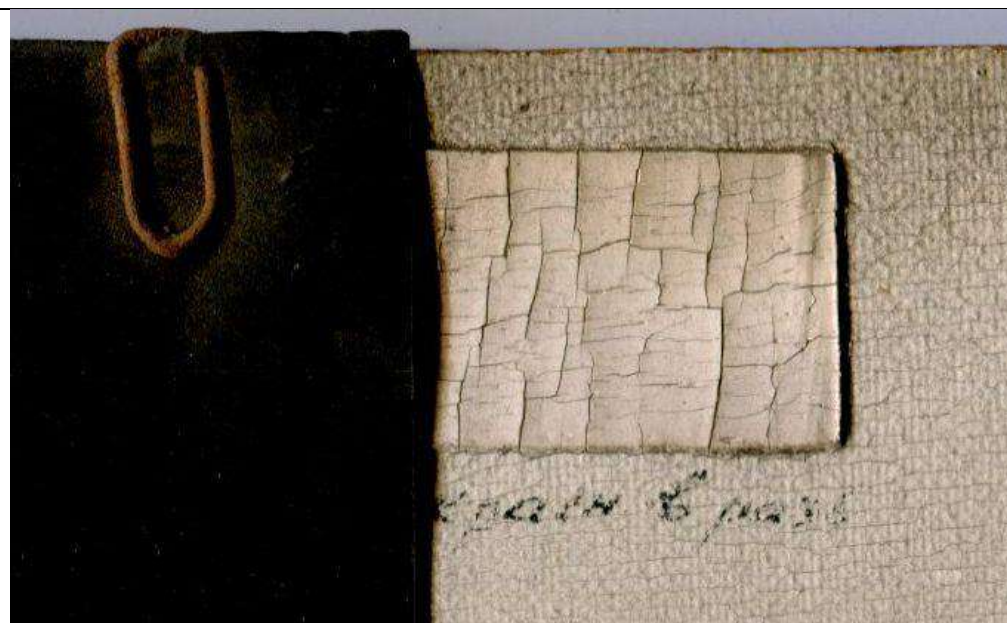


На образцах видно, что в тонком слое розовый краплак совершенно исчез, тогда как в более толстом слое он сохранился.



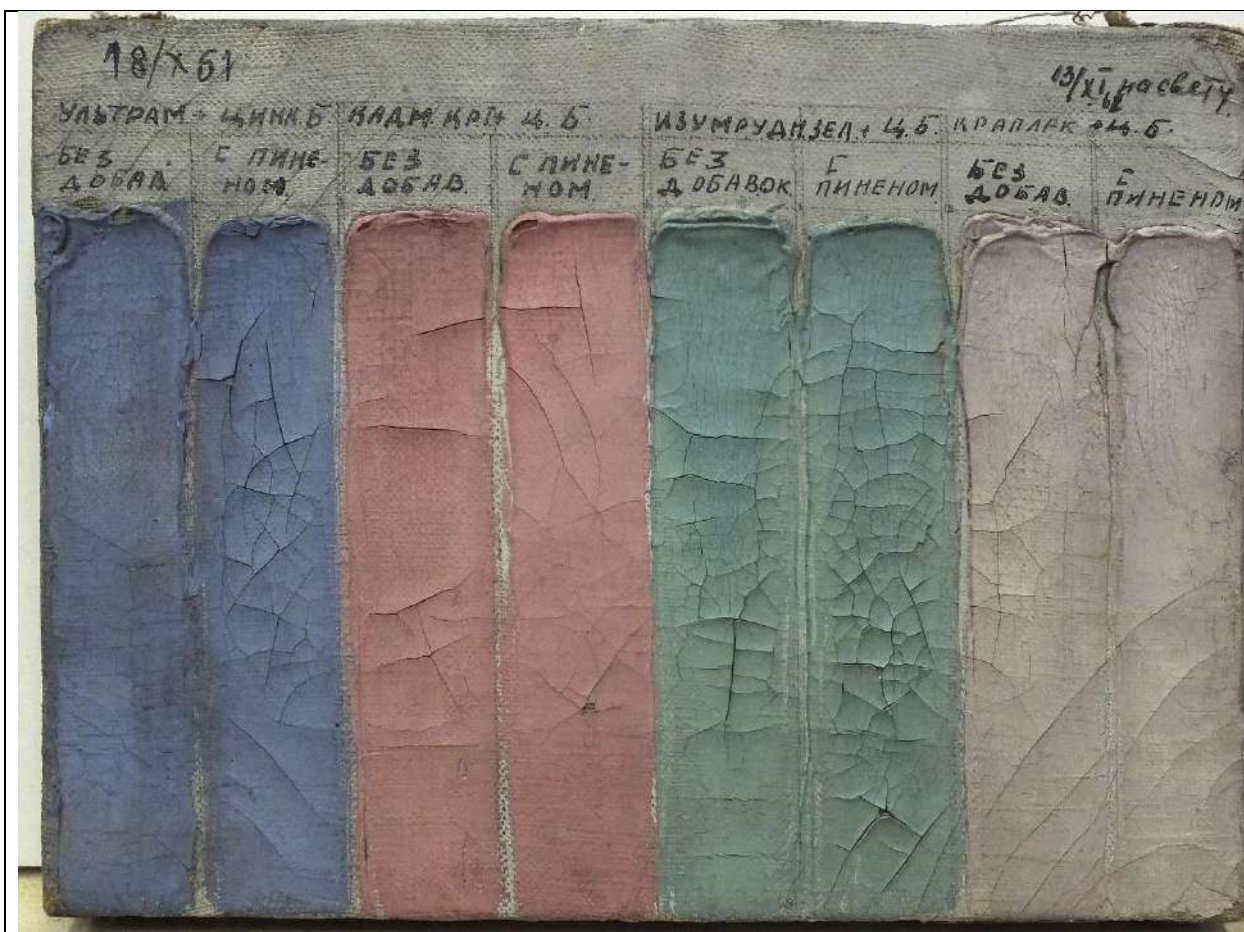
Из этой таблицы образцов красок видно, как со временем выгорел краплак в тонком слое. При этом розовый краплак выгорел сильнее, чем темный.

«Подвергнутые испытанию светом, розовый краплак, состоящий из пурпурина, заметно побледнел, темный же краплак, в составе которого был главным образом ализарин совершенно не изменился». Д. И. Киплик. «Техника живописи».



Образец 1965 года, сделанный в Лаборатории техники и технологии живописи.

Краплек красный в разбеле был частично помещен на свет, а вторая часть была закрыта плотной черной бумагой, не пропускающей свет. Как видно на фотографии, из розового цвет превратился в совершенно белый. (Так же на этом образце видно, что закрытая часть не имеет кракелюров, в отличие от открытой части. Вероятно, это говорит о том, что картины под стеклом сохраняются лучше).



Накраски Лаборатории техники и технологии живописи (18 октября 1961 года). Разбелы ультрамарина, кадмия красного темного, изумрудной зеленой и краплака (без добавок и разбавленные пиненом). Образец был помещен на свет до 13 ноября 1962 года. (Фото 2016 года).

На образце видно, что цвет сохранили все краски кроме краплака, окраска которого стала совершенно белой. (Современные краплаки, выпускаемые заводом Невская палитра имеют приставку «прочный». Вероятно, в их производстве учтен этот недостаток).

Студентка:

- А она, когда выгорает, она какого цвета становится?

М. М. Девятков:

- Ха, ну вот, когда разбел сделан, да? Ну, какого цвета? Зеленого? Как вы думаете? – Бледно-розового, а потом – совсем белый. У нас даже в нашей таблице она выгорела.

Так, что еще можно сказать о красных... Вот, тот пурпурин, это краска такая редкая очень, повторяю, и очень, так сказать, любимая художниками (роз дорэ, еще она называется).

Студент:

- Извините, а вы не сказали, какая фирма выпускает натуральный краплак?

М. М. Девятков:

- Французская фирма Лефран Бурже.

Другой студент:

- Это пурпурин вот этот, да?

М. М. Девятков:

- Нет, краплак натуральный, из красильной марены, то есть из натурального растительного красителя.

Студент:

- А вот этот французский краплак, он лучше нашего?

М. М. Девятков:

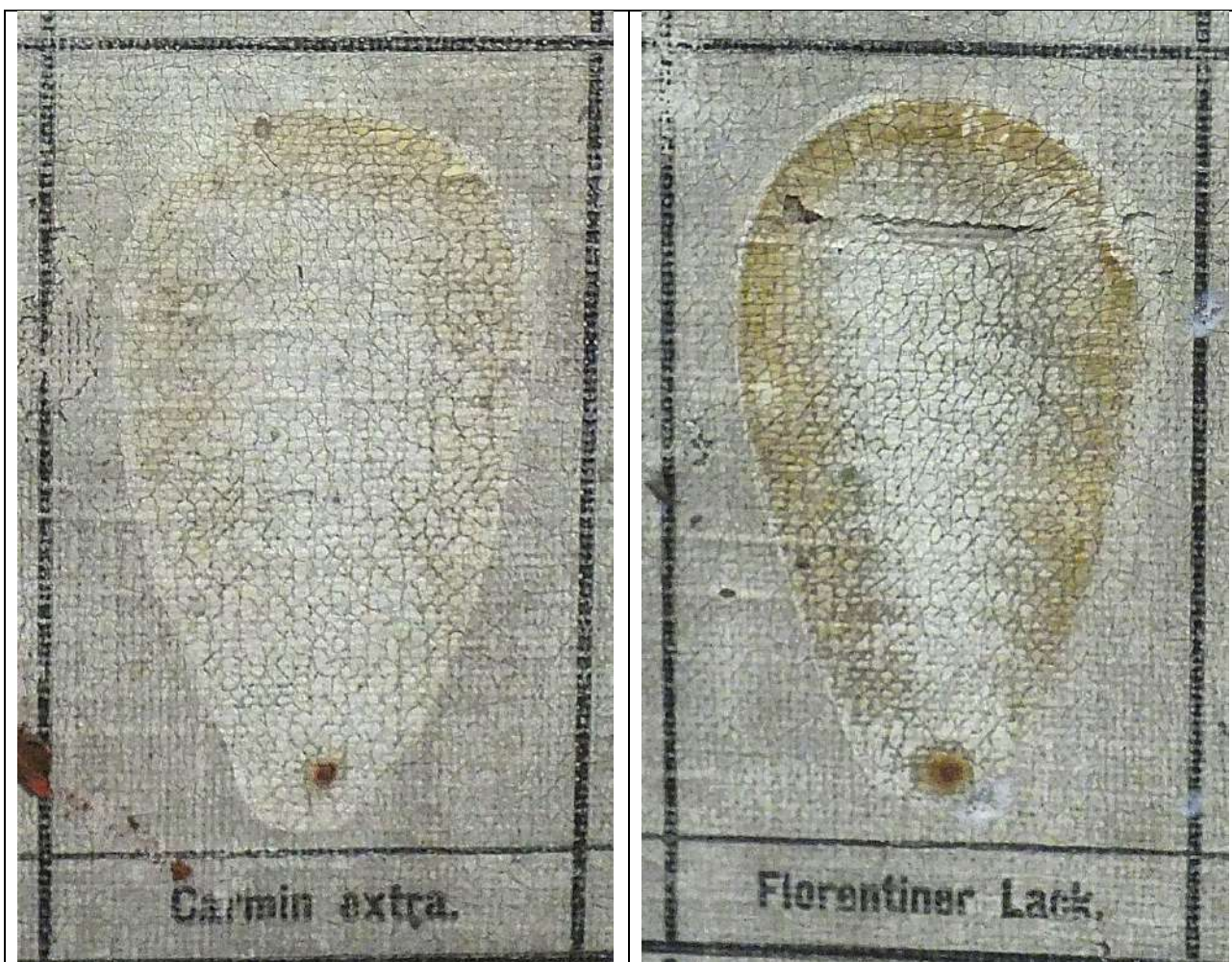
- Ну, наша краска, она не хуже, во всяком случае. Она не хуже. Но поскольку фирмам хочется поддерживать, как говорится, свой имидж, да? или свою, так сказать, амплитуду палитры, и некоторые фирмы сохраняют даже некоторые заведомо непрочные краски, но это не тот случай.

Так, применение этой краски очень широкое, даже во фреске. Что еще можно добавить... Во Франции она называется - авиньонский красный, роз дорэ. Есть еще краплак фиолетовый, но это уже в фиолетовых.

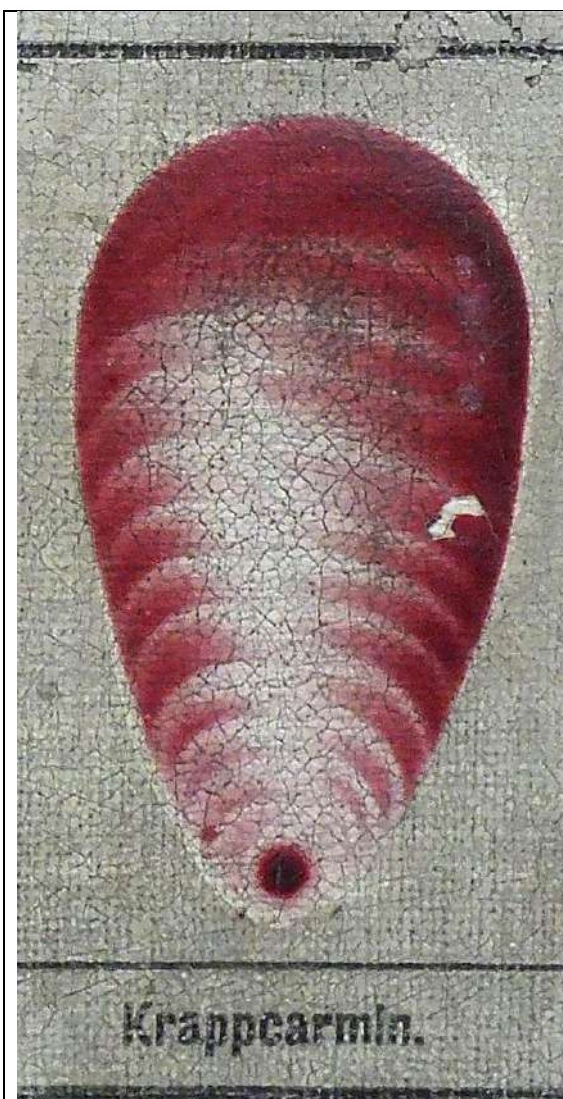
Кармин.

Следующая красная краска, очень древняя, очень давно известна, очень популярная, одна из самых близких к спектрально чистым цветам – это кармин (*кашенилевый лак, кармин лак, флорентийский лак, парижский лак, мюнхенский лак или краппкармин*). Эта краска в начале XVI века была открыта францисканским монахом из Пизы. А сырье тут – насекомые-паразиты, которые живут на кактусе. Вот этих жучков ловили, сушили, перетирали, делали вытяжку и осаждали на минеральное основание. Очень популярна и любима была эта краска. И даже появился искусственный кармин. Но при всех, так сказать, очарованиях, это краска очень непрочная на светостойкость. В акварели она вообще очень непрочная, в масле попрочнее. А в разбелах вообще, она выгорает очень быстро.

Были кармины и, так сказать, происхождения славянского: кошенилевые краски или *червень*, на Украине и в Польше. Тоже собирали со зверобоя насекомых, которых таким же образом обрабатывали, и получалась краска. Она еще называлась *бакан*. Использовалась она во фресках Ферапонтова монастыря, в Спасо-Преображенском соборе в Ярославле в XVI веке, и была очень популярна, и получила любопытное совершенно, так сказать происхождение. Оказалось, что эта краска как краситель для ткани, для шерсти, имеет исключительную прочность и именно стойкость, и использовалась очень широко в этом качестве. Так вот, по последним исследованиям проб с этих слоев краски, выяснили, что вроде бы почему червень такая прочная и стойкая? Выяснилось, что окрашенную шерсть рубили как лапшу, да? и смешивали с желтком. И получали на желтке очень прочную краску, в которой, так сказать, была использована окрашенная шерсть, перерубавшаяся очень тонким способом.



Образцы кармина, которые полностью потеряли со временем цвет.



Образец кармина (краппкармин).

«При изучении техники живописи того или иного периода по литературным источникам, необходимо относиться с величайшей осторожностью к названиям красок. Не говоря уже о том, что множество названий решительно ничего не говорят о красителе или пигменте (например, королевская желтая, парижская синяя и т. д.) иногда даже в руководствах и пособиях истинная природа краски маскируется чужим именем. Так, в «Руководстве к рисованию акварелью», изданном в 1857 году, даются превосходно выполненные выкраски. Среди них обращает на себя внимание отлично сохранившиеся выкраски кармина. Но на стр. 31 текста читаем: «кармин, пурпуровая краска, добывается из корня гаранса (марена), очень прочна», то есть под именем кармина рекомендуется нечто совершенно иное». М. В. Фармаковский. «Акварель, ее техника, реставрация и консервация».

Судя по хорошей сохранности этого образца, видимо здесь присутствует больше краплак, чем кармин. — Ред.

Ну, и еще что можно о ней сказать... Во всяком случае, у нее богатая очень история, и печальная, с другой стороны, если касаться истории чистого кармина.

Теоиндиго.



Образец испытаний на светостойкость Лаборатории техники и технологии живописи (накраски 1965 года). Часть накрások была закрыта непроницаемой для света черной бумагой и образец был выставлен на свет. Испытания показали, что теоиндиго розовая в разбеле совершенно не стойкая. Та часть, которая оставалась на свету, совершенно обесцветилась и побелела.

Так, есть у нас еще такая красочка, которая называется теоиндиго. Красная, синтетическая краска. Органическая краска синтетического происхождения, типа краплака, так сказать, по структуре. Краска, которой хотели заменить вот, как раз роз дорэ, да? получить такой же вариант, так сказать популярный. Но не получили его.

По качеству она достаточно кроющаяся, туповатая и совершенно не светостойкая, совершенно не светостойкая. Удивляюсь, что ее до сих пор выпускают. (Ред. – «Тупая» краска, это значит не меняющая оттенков в зависимости от толщины слоя, всегда одинаковая).

Так, что из красных красок я вам еще не говорил...

Киноварь.

Киноварь – тоже у нее колоссальное количество названий, много очень синонимов названий: циннобер, вермилъон, китайская киноварь, ртутная киноварь и так далее. Ее греки называли «миллос», римляне – «минимум». (Использовалась в оформлении книг, откуда пошло слово «миниатюра». – Ред.)

Состав - сернистая ртуть. Она бывает натурального происхождения, горного происхождения (минерально-натурального). В этом виде она появилась и долго существовала. (Ред. – «Горная киноварь принадлежит к древнейшим живописным краскам. За 600 лет до н. э. ее уже употребляли в Ассирии» (А. В. Виннер «Материалы масляной живописи»). Вот, это очень популярная и прекрасная краска, хотя о ней ходят, так сказать, самые разные мнения как художников, так и исследователей. У кого-то она блистательно и великолепно сохраняется и работает, у кого-то она чернеет. Краска имеет кристаллический состав. Если она переходит в

аморфное состояние, то есть, в тонкодисперсное, то она чернеет. Так что это не химическое, а физическое изменение.

Ну, что еще сказать... В XVIII веке была предложена искусственная киноварь. Начали в Китае, а после и в Европе. Во всяком случае, она, так сказать, лучше сохранилась в клеевых составах, и хуже в масляных, и еще хуже – в лаковых системах. Но, тем не менее она очень долго не сходилась с палитры, и была, так сказать, незаменима. Наш завод не выпускал ее никогда. Вот, и считалось, что палитра красных кадмиев вполне, так сказать, достаточна, чтобы найти близкий оттенок.

Так, что не ясно здесь? Или что ясно?

Студентка:

- А можно еще про фиолетовую, про крапак фиолетовый, можно?

М. М. Девятов:

- А это я скажу, когда буду о фиолетовых говорить. Обязательно скажу.

Студент:

- А вот вы сами пробовали киноварью работать? Ну так, вообще...

М. М. Девятов:

- Ну, я, так сказать, имел ее в свое время. Да и сейчас-то она в продаже должна быть, должно быть все – и натуральная киноварь. Но я ее не использовал.

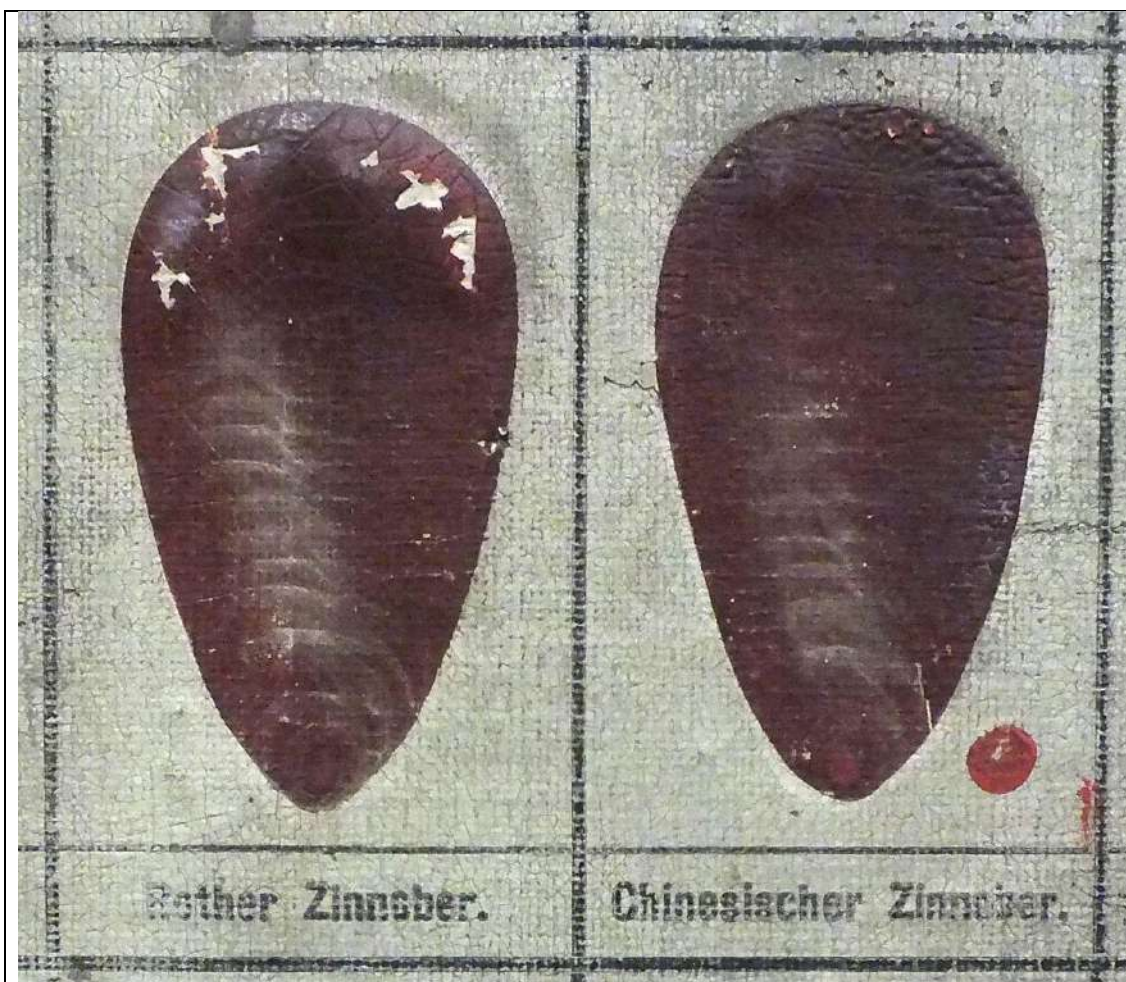
Студент:

- Связываться не стоит?

М. М. Девятов:

- Я думаю, что не стоит связываться, потому что, повторяю, вот еще в иконописи используют наши реставраторы в копировании и покупают киноварь натуральную, но достаточно это сложно. Потому что она в темпере не дает идентичного звучания как кадмии.

Но киноварей было достаточно много вариантов. Вот, так называемые ртутные киновари, и киновари, которыми аж трамваи красили. Сурьмяная киноварь, киноварь экарлат (йодная ртуть) и так далее. Тут их много, этих красок, это как бы заменители, такое имеют больше прикладное, чем художественное значение.



На образцах видно, как киноварь почернела со временем.

Так, что еще у нас из красных...

Красный аурипигмент.

Красный аурипигмент по цвету близок к красному хрому. В природе бывает в виде минерала реальгара. Это сера, сернистый мышьяк. (Плиний упоминает её под названием «сандарак» Википедия. – Ред.).

Ну, не достаточно широко она применялась, но в древности была известна довольно широко.

Сурик.

Так, следующая краска – сурик. Яркая красно-оранжевая краска, описанная еще Плинием. (Плиний - древнеримский писатель-эрудит, автор «Естественной истории». – Ред.) Была обнаружена, когда горели свинцовые крыши в Риме. (Пожар в Риме 64 г. н. э. по преданию произошел по вине императора Нерона. – Ред.)

Это обожженный свинец, окисленный свинец, соединение кислорода со свинцом. Уникальная по прочности краска (с маслом), уникальная по сиккативности, напоминает массикот. (Массикот – желтый сурик, химический состав – окись свинца. (По Киплику. «Техника живописи»). – Ред.) Кроет с маслом и сохнет лучше всех, устойчива к щелочам, во фреске годна условно. Во всяком случае, это не краска для живописи. Она недостаточно светостойкая, имеет свойство выгорать, но имеет удивительное свойство прочности. Ну, ею до сих пор еще днища кораблей красят и автомобилей дно красят, защищая, так сказать. Она особенно с маслом дает удивительно прочное соединение.

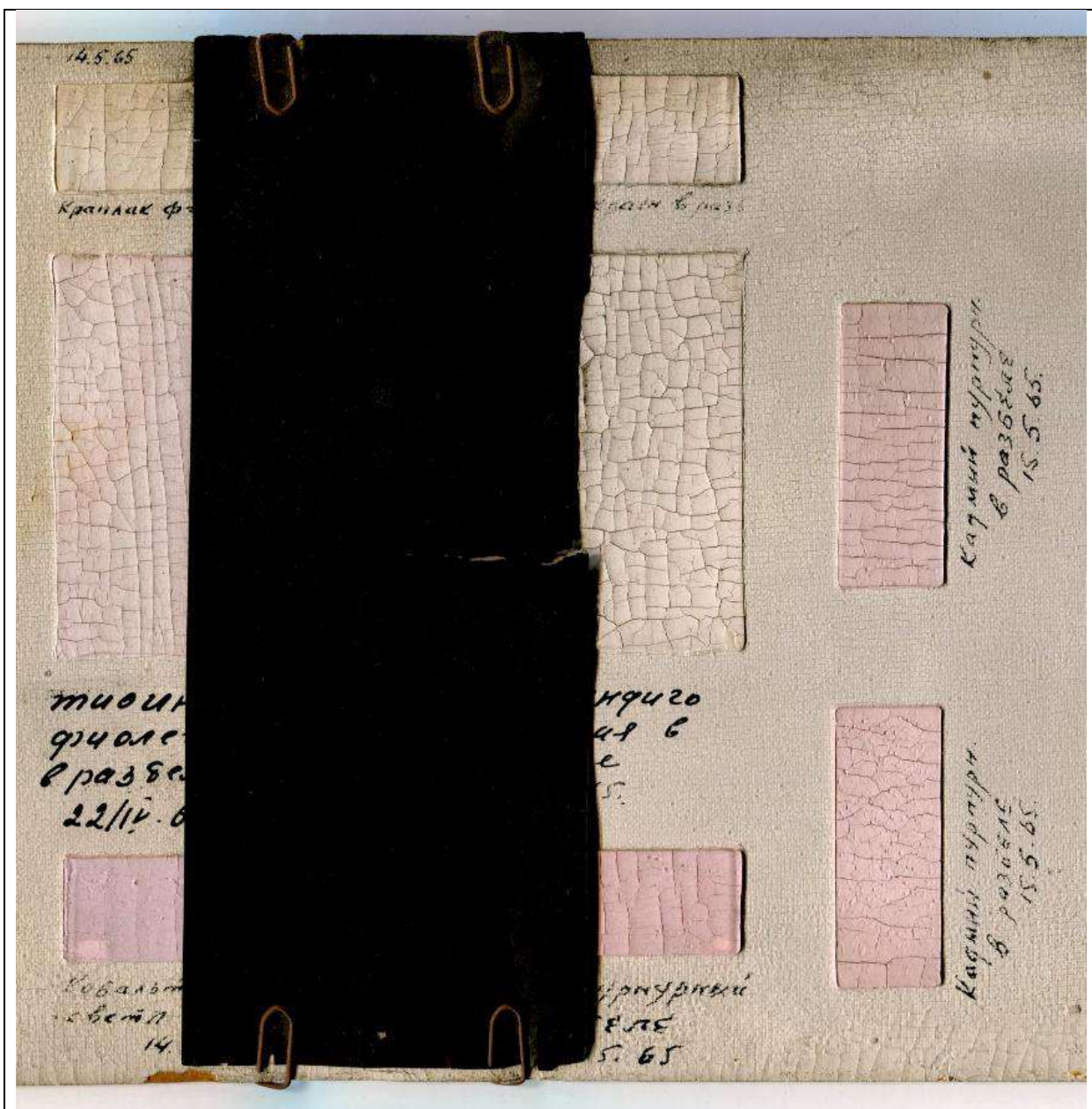
Ну, а дальше из красных, я уже даже не знаю, что вам еще назвать... Вот, можно назвать, допустим, флорентийский лак.

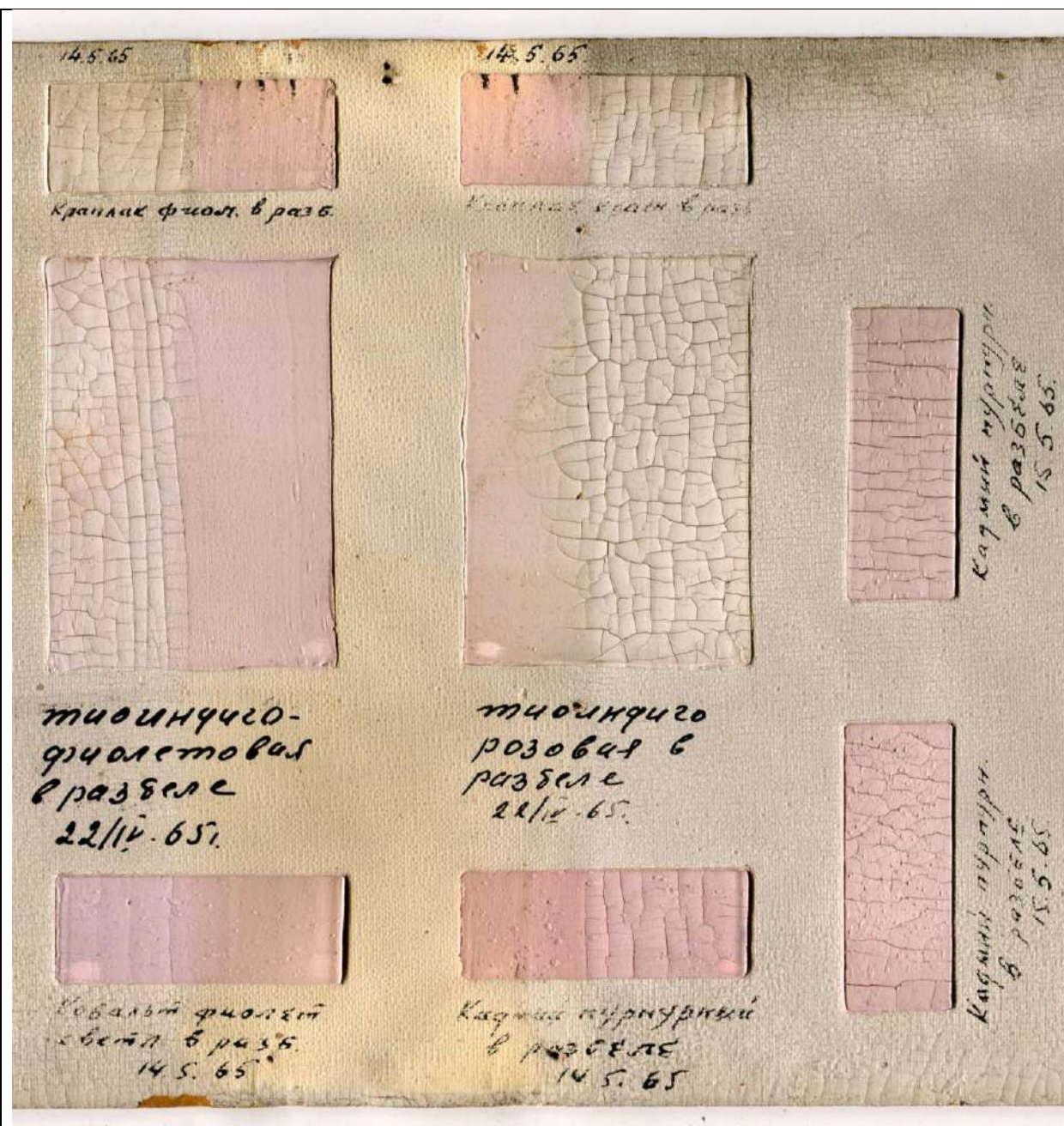
Флорентийский лак.

Флорентийский лак – красная краска натурального происхождения, растительного: из красного дерева вытяжку делали. (Флорентийским лаком раньше фальсифицировали кармин. См. М. В. Фармаковский. «Акварель, ее техника, реставрация и консервация». – Ред.) Эта краска была в свое время в употреблении даже у Тинторетто, но выгорела практически полностью, как органические краски растительного происхождения. Самые прочные краски растительного происхождения, за всю историю сохранившиеся, это краплак, который до сих пор сохраняет такие свойства и в натуральном и в искусственном прочтении. (Дешевая краска в больших тюбиках – первый признак искусственного варианта). (Ред. – А. В. Виннер («Материалы масляной живописи»)) относит флорентийский лак к кармину).



Образец флорентийского лака (кармина).
Краска полностью выгорела.





Образец испытаний на светостойкость Лаборатории техники и технологии живописи (накраски 1965 года). Часть красок была закрыта непроницаемой для света черной бумагой и образец был выставлен на свет.

Как видно на образце, лучшие результаты показали разбелы кобальта фиолетового светлого и кадмия пурпурного.

Разбелы тиюиндиго розового, а также краплака (фиолетового и розового) испытание не прошли и полностью обесцветились. Разбел тиюиндиго фиолетового сохранил только едва заметный лиловый оттенок. Вероятно, в настоящее время этот недостаток учтен производителем, о чем говорят современные названия краплака: «краплак розовый прочный», «краплак прочный», «краплак фиолетовый прочный», (Завод Невская палитра).

В настоящее время Лабораторией техники живописи также проводятся исследования красок на светостойкость. Часть красок закрывается плотной черной бумагой (не пропускающей свет) и образец помещают в светлом помещении. За результатами наблюдают в течении нескольких лет (или десятилетий).



Так, о красных все. Какие дальше будем читать?

Студентка:

- Зеленые?

Студент:

- Давайте синие!

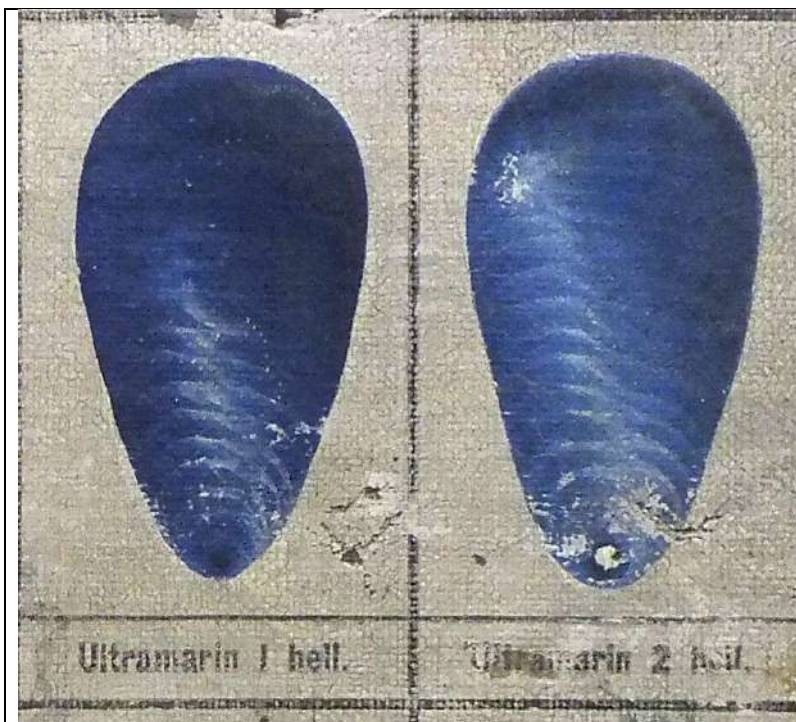
М. М. Девятов:

- Ха, нормально, будем торговаться. Давайте синие.

Синие краски.

Так, синие краски, красивые, божественные, так сказать. И исключительно красивые, с богатой историей.

Ультрамарин.



Самая древняя синяя краска, (между прочим, это была и шмальта, ну, это я потом скажу), это ультрамарин. («Натуральный ультрамарин появился в живописи не ранее XV в.» Д. И. Киплик. «Техника живописи». «Натуральная лазурь принадлежит к древнейшим краскам, применяемым в живописи. Следы ее применения в живописи мы встречаем еще в Древнем Египте». А. В. Виннер «Материалы масляной живописи» – Ред.) Эта краска была известна с древних времен, и получали ее из камня ляпис-лазурит. (Полудрагоценный камень такой есть). Знаете, в Эрмитаже колонны и столы есть, покрытые ляпис-лазуритом, да? Это такой красивый минерал. Из него практически чистого ультрамарина получалось приблизительно 1%. Остальное, это получалась, так называемая «пепельная синяя» или отходы. Она стоила баснословно дорого (и сам камень этот - очень ценный). Вот, и поэтому, естественно, и краска стоила дороже золота. Привозили ее из Тибета, Бухары, а также она у нас есть своя, свои месторождения – за Байкалом, Слюдянка. Вот, они нам привозили натуральный ультрамарин, научились его получать довольно прилично, но почему-то завод не заинтересовался (Ленинградский завод красок. – Ред.)

Краска безусловно красивая, считалась божественной, так сказать. Использовалась часто только в последних слоях из-за своей дороговизны. Иногда думали, так сказать, где-то о подкладке под лессировку и так далее. (Такой сложно-логический расчет). Но на самом деле, просто нижние слои делали из более дешевых красок, вот, а последний слой, завершающий – шел ультрамарин. Иногда он шел практически в чистом виде, то есть, не мешали его на палитре (слишком дорого было).

Студент:

- А еще выпускают натуральный ультрамарин?

М. М. Девятов:

- Ну, многие западные фирмы выпускают, и почему зря: и Виндзор Ньютон, и Лефран Бурже.

Выпускают, поскольку это, так сказать, краска дорогая, да? Но наряду с этим, есть замена, которая... о которой я скажу позже. Вот. Мы, во всяком случае, никогда натурального ультрамарина не выпускали. Но купить его можно. Во всяком случае, ультрамарин выпускался у нас, в Ленинграде.

Студент:

- А как наш ультрамарин, он хороший?

М. М. Девятов:

- Наш ультрамарин приблизительно так: французский 17%, а наш 15% насыщенности, чистоты цвета. Вот, а потом его прекратили выпускать, стали завозить импортные пигменты. Потому что эту фабрику переделали и стали делать что-то вроде, так сказать, искусственных смол.

Повторяю, краска, значит, известная, использовалась во всех способах живописи. Единственный у нее был как-то недостаток, или, так сказать, слабое место (и то не всегда) – это, так называемое «меление». То есть, то, что я говорил, иногда как «мелилась» эта краска, и становилась как бы пастельная немножко на поверхности, и могла стираться. Но это восстанавливалось легко: в реставрации методом Петтенкофера, а в живописи – способом покрытия, пропитки лаком или маслом. *(Метод Петтенкофера – реставрационный метод, при котором поверхность живописи обрабатывается парами спирта с помощью ящика-петтенкофера. – Ред.)*

Искусственный ультрамарин.

Приблизительно в 1827 г. был открыт искусственный ультрамарин. Открыл его некто Гимэ (француз). На открытие искусственного ультрамарина было положено огромное время, суммы в парижском банке, уж слишком дорого стоил ультрамарин. Вот, а Гмелин (тоже француз) стал получать искусственный ультрамарин в широком масштабе. И он стал довольно дешевой краской, вплоть до того, что синили белье, красили заборы и так далее. То есть разные, конечно, сорта ультрамарина искусственного, но во всяком случае, он стал дешевой краской.

Эти господа (Гимэ и Гмелин) получили высокие премии и высокую оплату, и довольны были своим изобретением. Да, вот ультрамарин искусственный, он даже так и назывался – ультрамарин Гимэ.

В ультрамарине очень сложный состав, и там достаточно большое количество глинозема. Вот это и вызывает, так сказать, меление. Глинозем способен впитывать влагу и физически разрушать, несколько нарушать структуру красочного слоя. Это свойственно и искусственному и натуральному ультрамарину, поскольку искусственный ультрамарин точно воспроизводит формулу натурального.

Студентка:

- То есть не важно, какой ультрамарин, да?

М. М. Девятов:

- Ну, я так вам скажу, что искусственный ультрамарин, французский, иногда лучше некоторых натуральных ультрамаринов, по крайней мере тех, которые привозили нам из Слюдянки, (из-за Байкала, да?) Вот, потому что его отделить полностью, так сказать, от камня очень трудно и дорого. Хороший ультрамарин искусственный – вполне надежная краска и очень идентичная.

Студент:

- А у какой фирмы самое лучшее производство? У Лефран?

М. М. Девятов:

- Ну, здесь много фирм. Самые две фирмы известные, и которые, так сказать, достойны уважения, это Лефран Бурже и Винзор Ньютон. Сначала были просто Лефран и Винзор, да? Потом появились напарники, так сказать, (крыша, наверное – они). Во всяком случае, это краска светостойкая, уникальная, красивая и безупречная (в хорошем производстве).

Так, все об ультрамарине. Ну, чем еще вас напугать? Мучайте меня вопросами, рад буду вам ответить.

Студент:

- А при смешивании его с белилами, нет никаких проблем?

М. М. Девятов:

- Никаких проблем, никаких проблем нет. Хотя вот есть у Завода художественных красок такие записи, что с охрой мешать нельзя и прочее, но это, я повторяю, для плохих исследователей, кто боялся ультрамарина.

Кобальтовые краски.

Так, ну, вот на смену ультрамарину, вернее параллельно с ним, появилась такая краска как кобальтовые синие краски.

Шмальта. (Смальта).

(«Открытие шмальты относится к первой половине XVI в.» «Синюю кобальтовую краску, обладающую всеми необходимыми для живописи свойствами, удалось открыть значительно позже – в 1804г. В 1859 г. был открыт фиолетовый кобальт. В конце XIX в. открыта зеленая кобальтовая краска». Киплик. «Техника живописи». – Ред.)



Самая первая кобальтовая краска называлась «шмальта». Лучший ее состав назывался королевская лазурь. Это первая, так сказать, попытка использования кобальтового синего стекла, стертого в порошок. Естественно, вы знаете синее стекло, да? которое очень широко, применялось, и до сих пор применяется. Но это получалась очень слабо кроющаяся краска, очень слабо интенсивная. Но как в каких-то подсобных вариантах, в работе, она применялась, потому что она была безусловно прочная. И так она использовалась. Повторяю, лучший вариант – кёнигс блау, то есть королевская лазурь.

Современный высший сорт шмальты, это сплав окислов кобальта с песком и с поташем.

Кобальты.

Так, но, наука и химики, так сказать, все ковыряют и ковыряют, да? Вот, и предложили синюю кобальтовую краску, обладающую всеми составами, пригодными для живописи, достаточно насыщенную, достаточно чистую, с очень многими оттенками: кобальт синий светлый, кобальт синий темный, кобальт синий спектральный. (Синюю кобальтовую краску удалось открыть в 1804 г. (По Киплику. «Техника живописи».) – Ред.)

Студент:

- А какой из них – самый хороший?

М. М. Девятов:

- Самый близкий к ультрамарину – кобальт синий спектральный.

Студент:

- А вообще, ультрамарин лучше, чем кобальт, да?

М. М. Девятов:

- Ну, по прочности, они, так сказать, одинаково, но кобальт не обладает некоторыми недостатками ультрамарина.

Студент:

- А вообще, так, у художников?

М. М. Девятов:

- А вообще, ультрамарин любят все, и, так сказать, это, бесспорно, краска ценная и теперь. Если раньше, вот я рассказывал, как-то смотрел картину Рогира ван дер Вейдена (в Амстердаме,

кажется), там с синим плащом, да? и через всю галерею зала это сияло, как вообще пламя, да? Причем они использовали краску не только как, так сказать, живописные отношения, да? А еще как символ цвета, который имел божественное значение, особенно натуральный ультрамарин.



Рогир ван дер Вейден. Снятие со креста (1435-40), Музей Прадо, Мадрид
Яркий синий цвет написан ультрамарином.

Вот, а когда начинают смешивать краски, да? там и то и то подходит. Обе краски достойные во всяком случае.

Студент:

- А кобальт дороже стоит.

М. М. Девятов:

- Ну, понимаете, дело в том, что может стоять дороже, потому что там металл - кобальт дорогой. Состав синего кобальта – глинозем и закись кобальта, (если говорить о составе). Потом зеленый кобальт появился и так далее.

Все эти краски очень прочные, абсолютно прочные.

Кобальт варьируется очень во многих вариантах, и можно получить еще восемь оттенков, но завод просто, так сказать, поставил определенную гамму, и она считается достаточной.

Красящего начала в кобальте очень мало. Там много очень глинозема и бланфика. Поэтому он не очень насыщенный. Ультрамарин – более насыщенная краска.

Ну, что еще... Чем вас напугать... Если нет вопросов...

Ладно, следующая синяя краска.

Церулеум.

Следующая синяя краска – церулеум.

Студент:

- А церулеум, он со временем теряет же интенсивность цвета, да?

М. М. Девятков:

- Нет. Он абсолютно прочный, как все кобальтовые краски – зеленые, синие.

Так, церулеум, или целин – светло-голубая краска. Ну, вы ее знаете хорошо, дорогая краска. От кобальта синего отличается тем, что в ней глинозем заменен окисью олова. Ее еще называют оловянно-кислый кобальт. Применима во всех способах живописи. Почему-то пишут, что она более устойчива при искусственном свете, чем кобальт. *(Искусственное освещение обычно имеет желтоватый, теплый цвет. Желтый цвет является противоположным к фиолетовому, то есть они нейтрализуют друг друга. Поэтому все синие краски, имеющие лиловатый оттенок, хуже выглядят при электрическом свете, зеленоватые же оттенки синего и голубых цветов при этом не страдают (церулеум имеет светло-голубой цвет с зеленоватым оттенком, а кобальт ближе к лиловатым оттенкам голубого или синего).* – Ред.)

Древний, античный церулеум, это другая краска, у них только названия совпадают. Во всяком случае, все кобальты (и церулеум в их числе) - краски прочные. Ну, церулеум значительно дороже, там в составе больше металлической окиси. *(«По химическому составу краска церулеум близка синему кобальту (глинозем заменен в ней окисью олова» (Киплик. «Техника живописи»)).* – Ред.)

Студент:

- Скажите, а из художников много кто им работал?

М. М. Девятков:

- Ну, некоторые, знаете, готовы работать золотом. Какой художник, какой, так сказать, имидж, и кому пишет, да? Если новому русскому расписывает ванну, да? то там можно применить все что угодно.

Студентка:

- А церулеум, в результате, она на много хуже?

М. М. Девятков:

- А я и не знаю ее, честно говоря.

Девушка:

- Ну, вот самые распространенные краски, это Мастер класс и Ладога, вот то, что мы покупаем.

М. М. Девятков:

- Да, в ларьке.

Девушка:

- Ладога - это имитация, а Мастер класс это настоящая.

М. М. Девятков:

- Ну, не знаю, ну, честно, не знаю. Церулеум (настоящий) я вам сказал, что он вообще очень близок к кобальту синему (по составу), только там еще присутствует металл олова. Вот, а в имитации церулеума, я, честно говоря, не знаю, что там. Знаю, что такой церулеум (настоящий) – очень дорогая краска.

Так, из синих дальше что у нас.

Марганцевая синяя.

Марганцевая синяя или марганцевая голубая. Минеральная искусственная краска. Ее цвет имеет уникальный оттенок. Ни с одной синей она не сравнима. Она имеет свои достоинства и, так сказать, свою прочность. По составу, это марганцево-кислый и сернокислый барий и окись бария. Умеренно стойкая к влаге краска, и умеренно стойкая к свету, хотя очень насыщенная и, так сказать, красивая. Ну, боится желтеющих масел – все бояться, кто синий.



У нас она не производится, хотя она нисколько не хуже некоторых... Да, вот, например, она очень прочна, допустим, в темпере. Менее прочна в масле. Ну, не важно... Но во всяком случае, наши ее не выпускают почему-то. Хотя и было раньше. Вы ее знаете?

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятов:

- Нет, да? Правильно – меньше знаешь, спокойней спишь.

(смех в аудитории)

Студент:

- А у западных производителей как она называется?

М. М. Девятов:

- Она и должна называться – Марганцевая голубая, так и называется.

Студент:

- А на французском как?

М. М. Девятов:

- А во французском прочтении у меня нет. Я попрошу, кстати, привезти ее, специально.

Хром-кобальтовые синие-зеленые и зелено-голубые краски.

Так, следующие синие краски – так называемые голубые окиси, хромокобальтовые краски. Поскольку и хром (окись хрома), и кобальт входят в такие соединения, то в зависимости, так сказать, от привата того или другого начала, они бывают: синие-зеленые и зелено-голубые, да? Встречали такие краски?

Абсолютно прочные краски. Их любил Полenov очень. Ими широко пользовались живописцы. Вот, что о них еще можно сказать – светостойкость высокая. Применение в масле, в акварели, фреска, темпера – все что хочешь.

Студент:

- А голубая ФЦ?

М. М. Девятов:

- Еще скажу. Нет, я еще не ушел.

Студент:

- А-а.

(все смеются)

М. М. Девятов:

- Хм, так, из-за двери, да? – «А где ФЦ?».

Берлинская лазурь.

Вот, в центре находится знаменитая, очень известная, очень популярная, очень широко применяемая, имеющая массу названий: *синяя милори, берлинская, парижская, прусская, стальная или железная синяя*. Краска эта предложена была предположительно в начале XVIII века в Берлине. Ну, в свое время были люди, которые искали как добыть золото нахалю, и у них эти краски получились случайно. И вот, открыли берлинскую синюю, ну, тоже - повезло.

Краска исключительная, мощная, очень насыщенная, очень плотная, темная (она даже иногда забивает кость жженую по темноте и глубине).

Студент:

- Она темная очень, да?

М. М. Девятов:

- Да, она темная.

Другой студент:

- Берлинская лазурь, да?

М. М. Девятов:

- Берлинская лазурь, прусская, милори ее называют, как только ее не называют.

Ее интенсивность и прозрачность связана с тем, что там присутствуют два начала – окислы железа и цианин (циан, вернее). *Циан* – органическое вещество, которое придает ей, так сказать, такую прозрачность и насыщенность. Считалась прочна во всех видах, но наши ее не выпускали. Только в ученических наборах как «стальную» или «железную синюю». Наш завод считал, что она не прочная на свету, хотя мы английские краски проверяли – они абсолютно прочные.

Вот, есть у нее, так сказать, свойство, что она боится щелочей и поэтому непригодна во фреске. Она имеет еще такое удивительное свойство: если она выгорает на свету, то в тени восстанавливает свой цвет (такие наблюдения есть исследователей). Не ядовита. И некоторые художники, кто ее использовал, отказывались даже от черных красок иногда, использовали ее в смеси с красной.

Студент:

- А кто ее использовал?

М. М. Девятов:

- Ее очень многие художники использовали: Ренуар, в частности. Вот, это была очень популярная краска, повторяю, особенно наряду с ультрамарином. Поскольку она появилась достаточно давно, то наряду с ультрамарином она использовалась очень даже успешно.



Ренуар. Зонтики. Холст, масло.

Вместо черной краски художник использовал берлинскую лазурь (в смешении с красной и другими красками) Взятая густо, эта краска дает глубокий черный цвет.

Студент:

- А во фреске она темнеет, да?

М. М. Девятов:

- А во фреске она просто разрушается.

Студент:

- Вообще?

М. М. Девятов:

- Она боится щелочи, да, и во фреске она не пригодна.

Так, что еще по парижской синей, берлинской лазури, или китайской синей, милори или стальной синей? Все ясно, да? Ну, сейчас она есть в продаже?

Студенты:

- Берлинская лазурь есть, железная есть.

М. М. Девятов:

- Железная, да? Нашего производства?

Студент:

- Да. *(Лазурь железная (серия «Ладога»), производство Завода художественных красок Невская палитра. – Ред.)*

Студентка:

- Берлинская лазурь есть, так называется. *(завод Невская палитра, серия «Мастер класс» (для ответственных работ). – Ред.)*

М. М. Девятов:

- Тоже есть, да. Наши, по-моему, в небольших тюбиках выпускали ее, так сказать, как второй сорт. Ну, ладно, это торговля, остановимся немножко, да?

Следующее. Кто-то спрашивал ФЦ, да?

Синяя ФЦ.

Синяя ФЦ, кто меня спрашивал? Фталоцианиновая краска, синий пигмент. Голубая фталоцианиновая краска, последняя, так сказать, появившаяся в ряду синих.

Очень интенсивная. Если бы в ней не было очень большого количества бланфикса, она бы по насыщенности не уступала бы берлинской. Она близка к берлинской по, так сказать, разбелу, а по глубине уступает. Там голубой фталоцианин и наполнитель для снижения излишней, так сказать, насыщенности.

Стойкость ее хорошая (она имеет четыре балла), и никаких, так сказать, проблем нет. Она давно применяется у нас и в Европе, и зарекомендовала себя как совершенно прочная, нового ряда синтетическая, органическая синяя краска.

Так, что дальше...

Кто это там разговаривает? Я могу вам дать слово.

Так, следующая синяя краска.

Голубец или медная синяя.

Голубец, или медная синяя, горная синь, английская синяя. Состав: основная углемедная соль (натуральный вариант).

Была известна еще древним, хорошо сохранилась во фреске. Добывается у нас в Сибири. В Богемии, Саксонии – в Европе тоже получают натуральный пигмент. Получают и искусственный вариант.

Краска не очень мощного, так сказать, свойства, но достаточно надежная и широко применялась, и пользовалась широкой популярностью достаточно давно. Натуральный состав – основная углемедная соль. Лучший сорт – английская горная синь.

Так, о синих сейчас закончу.

Студентка:

- А индиго?

М. М. Девятков:

- Вот, индиго, пожалуйста, как раз я и хотел вам о ней сказать.

Индиго.

Иначе называется – кубовая краска (*«Куб - перегонный сосуд, снаряд для перегонки жидкостей»*). *Словарь Даля. – Ред.)*

Вот, краска вообще древняя. Есть такое растение – индигофера или вайда, из него получают индиготин, это уже сейчас синтетический продукт. (*«Индиготин получен синтетически в 1897 г. и в настоящее время почти вытеснил с рынка натуральный продукт»*). Д. И. Киплик. *«Техника живописи»*. – Ред.)

Краска эта очень известная со времен Древнего Египта, и в XVI в., и в эпоху Возрождения применялась в живописи, и из-за своей непрочности погубила много произведений, и Веронезе в частности.

Большую, важную роль она имела в красильном деле. В конце XIX в. была получена искусственная краска. Применялась довольно широко и в акварели, и в масляной живописи.

Так, все по синим, хоть убейте. Может еще одну какую-нибудь предложим?

Студент:

- А можно вопрос?

М. М. Девятков:

- Да.

Студент:

- А вот сейчас такие есть краски, такие названия бывают странные - «небесно-голубая», какие-то вот такие названия. Это что такое?

М. М. Девятков:

- Ну, понимаете, это уже связано с распушенностью рынка – базар. Вы понимаете, рынок, он начинает сейчас разлагать очень многие, так сказать, явления, и, в частности, научные и порядочность в производстве, и порядочность, так сказать, в рекламации своей продукции. И вы

можете покупать одно, а получить другое, да? То есть, это делают для широты палитры, да? А что они используют? Вообще, было постановление в конце XIX века, международное постановление, что на каждом тюбике должен стоять химический состав в обязательном порядке, основной химический состав, да? То есть, свинцовые – свинцовые, да? Кобальтовые – кобальтовые, да? Хромовые – хромовые и так далее. То есть, здесь без всяких, так сказать, лирических вариантов. Вот, когда я называл бриллиантовую желтую, помните, да? Там кадмий желтый с белилами мешают, да? и продают как «бриллиантовую желтую». Вот, так что это обязательно какой-то такой вариант, где куда-то что-то не использовали, и куда-то что-то пошло, да? Ну, а сейчас контроля нет вообще, никакого контроля нет. Даже в Загорском заводе гост сняли. Так что все может быть.

Студентка:

- А парижская синяя, это берлинская лазурь?

М. М. Девятков:

- Парижская синяя, это берлинская лазурь, и стальная тоже, это все одно и тоже, да. Что я там еще называл, милори, да? китайская синяя, это все берлинская лазурь, все это – берлинская лазурь.

Студент:

- А что случилось с произведениями Веронезе? вот вы сказали индиго там...

М. М. Девятков:

- Выгорели.

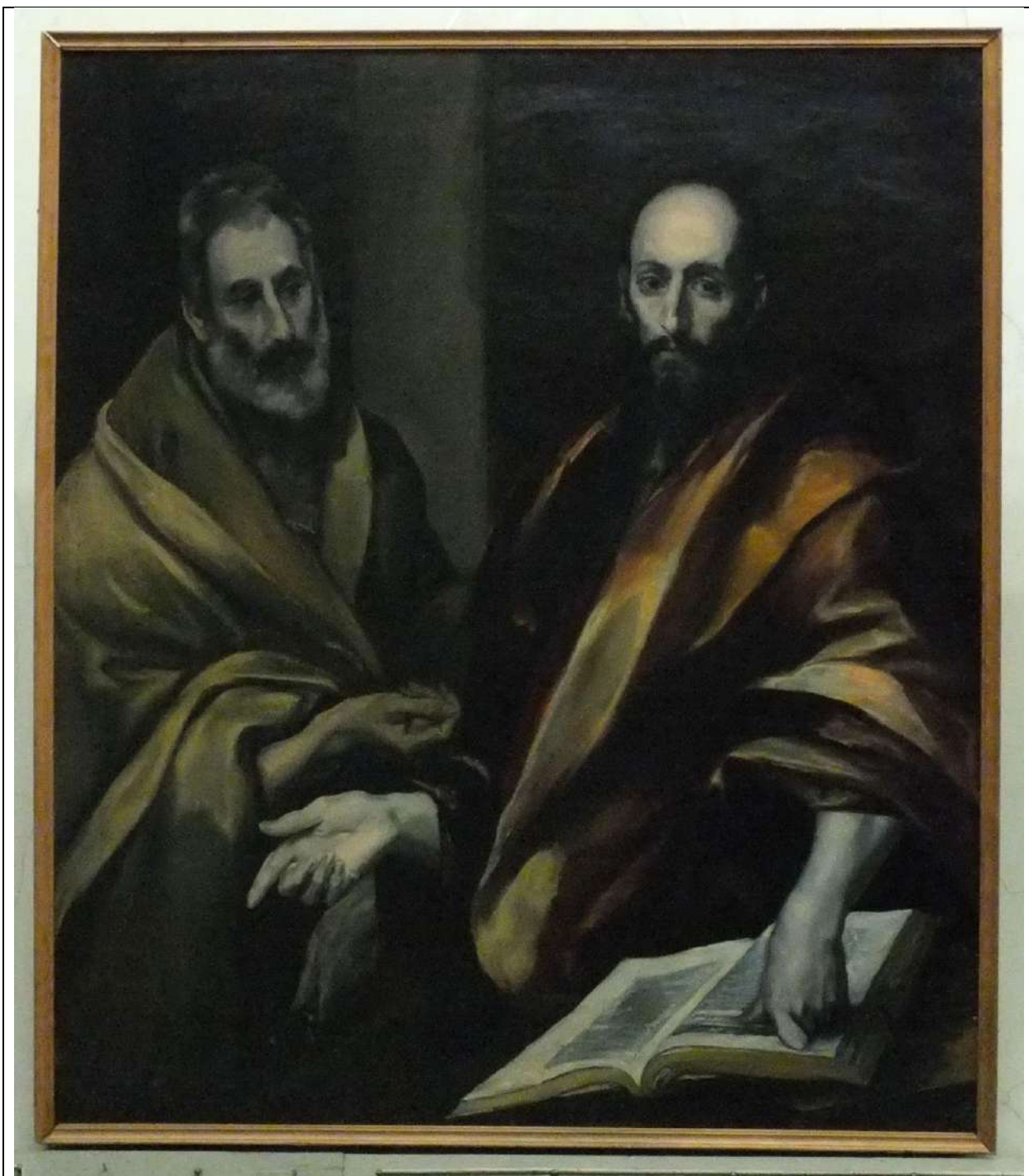
Студент:

- А-а, выгорели, да?

М. М. Девятков:

- Очень часто вот такие вот были варианты, как вот на Эль Греко, видите? Когда краски типа кармин использовались, то, так сказать, подмалевок обычно использовался под красные - желто-зеленый, да? Кармин выгорал и цвет становился какой-то... иногда цвет терялся.

Ну, это незаконченная копия, но замечательная копия, совершенно великолепная, потому и незаконченная. Она больше похожа на Эль Греко, чем некоторые точно сделанные копии, и так далее.



Копия, выполненная студентом Академии художеств им. Репина с картины Эль Греко «Апостолы Петр и Павел».



Эль Греко. Апостолы
Петр и Павел.
Эрмитаж, Санкт-
Петербург.

Так, еще есть какие-нибудь вопросы? Так, чтобы о страшном? нет, да? О страшном – никаких вопросов, да? Хм, замечательно. Не пугать опять живописью, да.

Так, какие у нас еще краски есть? Зелененькие, да? Давайте зеленые.

Зеленые краски.

Огромный выбор. Есть вариантов пять, так сказать, производных зеленых. Есть и хромовые, и кобальтовые, составные, медные, фарблаки и так далее. Тут вообще, полный, так сказать, раздрай. Самые прочные (самый прочный состав) – это хромовые зеленые краски.

Хромовые зеленые краски.



Окись хрома и изумрудная зеленая.

Окись хрома является самым прочным соединением. Раньше ее применяли как пасту ГОИ, это шлифовальный, полировочный материал. (*«Паста ГОИ (от ГОИ — Государственный оптический институт) — шлифовальные и полировальные пасты на основе оксида хрома».* — Википедия. — Ред.) И вообще, как о краске о ней никто не думал. Она очень прочна механически. Окись хрома, это, так сказать, безусловно, абсолютно прочное произведение природы. Она очень давно была известна, но как краска, окись хрома стала применяться лишь с 1838 г., то есть тогда, когда открыли изумрудную зеленую. Изумрудная зеленая, это водная окись хрома. Если изумрудно-зеленую обжечь, то получится окись хрома. Она настолько прочная, что вот даже у нас здесь стулья зелененькие, да? Применялась она в самых, так сказать, ответственных работах, но сейчас это меняется, говорят в связи с подешевлением. (*«Ввиду дороговизны хромовых зеленых красок принято вводить в них для удешевления различные подмеси, шпат и т. п.»* Д. И. Киплик. «Техника живописи». — Ред.)

Вот, окись хрома — безусловно прочная краска, немножко туповатая, кроющаяся, но очень благородная в оттенках и в разбелах. Я вообще к ней очень нежно отношусь. Она, так сказать, дает такой ненавязчивый и благородный зеленый цвет. Вот, окись хрома — краска безусловно прочная, безусловно прочная, ну, и применима она везде.

Все другие хромовые краски, (ну вот стронциановая у нас еще была), но остальные, они, так сказать, недостойны уважения. Они все зеленеют, стремясь к окиси хрома (самому стабильному соединению).

Так, изумрудная зеленая. Как я сказал, это водная окись хрома. Приготавливают ее сплавлением двуххромокалиевой соли и борной кислоты. Что о ней можно сказать... Ее еще называют Гинье (не Гинэ, а Гинье). В 1870-ом году, вот, когда открыли изумрудную зеленую, то обратили внимание и на окись хрома как на пигмент.

Вот, еще, например, была краска Виктория, да? На самом деле это смесь с цинковыми белилами. Очень много было составных красок, на основе зеленых хромовых.

По окиси хрома нет вопросов? А то я могу, что-нибудь рассказать страшное.

Студентка:

- А изумрудная, она тоже зеленеет, да?

М. М. Девятков:

- Как зеленеет?

(все смеются)

Девушка:

- Ну, вы сказали, что...

М. М. Девятков:

- Я сказал, что стронциановая и другие хромовые, не зеленые краски, им свойственно получать устойчивое соединение. А самое устойчивое соединение для них – это окись хрома. То есть, они стремятся к этому соединению. Стронциановая, как хромовая краска, (почти единственная, оставшаяся из не зеленых) имеет тоже свойство зеленеть, о чем я вам и говорил.

Так, теперь – зеленые земли.

Зеленая земля.

(«Зелёная земля (фр. terre verte), «веронская земля», «богемская земля» — натуральная краска в живописи, минеральный краситель светло-зелёного цвета из разных соединений кремния (железа, марганца, магния, алюминия) и других минералов». Википедия.

«Богемская земля - натуральная зеленая краска, употребляемая в живописи: она сходна с веронской землей. Составные ее части — кремнезем, закись железа, глинозем, магнезия, натр, вода и следы закиси марганца. Зеленый цвет этой земли зависит от присутствия в ней закиси железа. Зеленую землю находят во многих странах: Германии, Франции, Италии и на острове Кипре.

Цвет краски довольно тусклый. Веронская земля имеет более зеленый цвет, богемская — желтоватее. Эта краска была известна в глубокой древности римлянам и грекам: она была найдена в кувшинах при раскопках Помпеи». Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — Ред.).

Зеленая земля – уникальная краска, совершенно уникальная краска. Она же – закись железа. Она может иметь два вида происхождения: из закиси железа или хромовых соединений.

Зеленая земля была замечена давно. Вообще, это такая краска, как бы это сказать, самая, кажется, грязная, самая невзрачная, самая, кажется, невыразительная, да? Ну, так же как можно говорить и про охру, и так далее – про земляные краски, да? Но удивительно любимая была краска в свое время. Вот, и она составляла какую-то середину и какое-то благородное начало и так далее. Ну, и было обнаружено, что она, так сказать, способствует во фреске схватыванию с известью (если она присутствует в нижних слоях) и способствует закреплению извести с пигментом, и дает очень прочные соединения. Это одна сторона, которая была замечена. Другая сторона, которая была замечена – это то, что этот зеленый подмалевок, который делали под фреску – прорись такую, почти всей поверхности, да? это оказывало удивительно благородное влияние на все другие цвета, которые сверху клались, проходили поверх, да? То есть, она была такой прекрасной подложкой, прекрасной имприматурой такой. Она перешла и на масляную живопись. Она перешла даже на иконопись, где она вот как такая зеленоватая подкладка, вот, здесь очень четко видно - где лики, нос.



Фрагмент таблицы, показывающей все стадии написания иконы. (Из собрания Лаборатории техники и технологии живописи).

В центре показана первая прописка ликов – санкирь, которая часто выполнялась зеленой землей (потом этот цвет оставался в тенях на законченной иконе).



Андрей Рублев. Архангел Михаил.
1408 г.

На лице, в тених оставлена
незаписанной первая прописка –
санкирь.

Студент:

- А в России выпускают ее?

М. М. Девятов:

- У нас завод вообще выпускал ее в свое время, но, так сказать, как колерованную (отходы волконскоита). Там неприличные использовались такие составляющие. В общем, уцененная земля у нас выпускалась довольно давно. Честно, даже не знаю, есть ли она в продаже.

Другой студент:

- А Лефран выпускает ее?

М. М. Девятов:

- Да, должны выпускать. Эти фирмы должны все выпускать, вы просто не знаете даже полной их палитры, потому что, например, в пастели у них две тысячи наименований, более двух тысяч наименований оттенков. А в продаже там бывает 120 – 60 и так далее, да? Это разные вещи. Если заказать, они все сделают, если нет – так сделают.

Значит, три вида есть зеленой земли: хромовые соединения, закись железа и колерованное.

Краска, в принципе, прочная, пригодна во всех видах живописи, и во фреске особенно, да? Во всяком случае, она выпускалась заводом в таких вариантах довольно плавающих оттенков.

Волконскоит.

Так, следующая зеленая краска – волконскоит. Это минеральный пигмент на основе окиси хрома. Впервые появился у нас в 1927 г., некто профессор Туркин изобрел. Пикассо у нас закупал ее вагонами, потому что месторождение было только у нас сначала. А теперь уже, так сказать, копают довольно широко.

По цвету очень близка к веронской земле (зеленой земле). Ну, атмосферопрочная, лессирующая, во всех видах живописи пригодная, особенно в масле, и в фреске и так далее. Волконскоит – краска, так сказать, ну, прозрачная, да? не очень интенсивная, но достаточно благородная и мягкая так, по интенсивности, если ее даже сравнивать с веронской землей. (Ред. – «Волконскоит - минерал из группы каолинита, был открыт в 1830 году в Пермской губернии. Назван в честь светлейшего князя Петра Михайловича Волконского, генерал-фельдмаршала, участника Отечественной войны 1812 года». Википедия).

Зеленый кобальт.

Так, зеленый кобальт. Три варианта производят: светлый, темный, и с холодным оттенком.

Ну, это тоже кобальт, как и синий кобальт. Сначала был открыт синий кобальт (в 1804 г.), позже – фиолетовый кобальт, потом – зеленый. Зеленый кобальт открыт в конце XIX в.

Красивая краска с различными, так сказать, оттенками, где в основе закись кобальта и окись цинка. Это как бы составная такая краска, где окиси цинка часто бывает очень много, очень много, а, так сказать, цвета, (то есть, красящего начала – закиси кобальта) только 6%.

Студент:

- А вот, кобальт зеленый светлый?

М. М. Девятов:

- Кобальт зеленый светлый – там больше белил и все. Холодный кобальт – потому что кобальт, он может быть и синим, и зеленым, да? и его с холодным оттенком делают. Ну, он такой довольно благородный, благородная краска.

Студент:

- Холодный? - или вообще?

М. М. Девятов:

- Нет, все краски достаточно благородные – и светлый зеленый кобальт, и с холодным оттенком. Вот, темный кобальт мне не нравится, а больше нравится зеленый светлый, и вот этот с холодным оттенком.

Краска достаточно популярная, по-моему, дешевая.

Студент:

- Не-а, сто рублей.

(смех)

М. М. Девятов:

- Хорошо. Когда я работал на заводе, то возил чемоданами ее, да.

Так, краска безусловно прочная. Вот, темный кобальт содержит 6% кобальта, да? А светлые – около 2% всего, да? То есть, это почти чистые белила, а как и у всяких белил, у нее слабая адгезия. Но это я уже потом скажу вам.



Хром-кобальт сине-зеленый и хром-кобальт зелено-синий.

Что еще сказать. Ну, хром-кобальты, я вам говорил: сине-зеленый и зелено-синий, да? Они совместное проходят прокаливанию, где больше хрома, где больше кобальта – такой и оттенок.

Зеленая ФЦ. (Фталоцианиновая зеленая).

Зеленая ФЦ – фталоцианиновая зеленая. Как и синяя, так и зеленая – это фталоцианиновые краски. Она безусловно прочная, (имеет четыре звездочки) - так сказать, безусловно пригодна по светостойкости.

Близка по цвету к изумрудно-зеленой, но более интенсивная. Ну, так сказать, как бы приближается к краплаку по насыщенности (в отличии от изумрудной).

Так, и чем еще вас напугать... Напугаю последней краской вас. А, нет, не последней...

Виридоновая зеленая.

Виридоновая зеленая, кто-нибудь знает, а?

Студенты:

- Знаем.

М. М. Девятов:

- Все знают, да. Так, краска из трех пигментов, так сказать, – колерная. Органическая, синтетическая краска, крайне ядовитая по цвету, очень жесткая по цвету, интенсивная. Так ведь, да?

Студенты:

- Да.

М. М. Девятов:

- Она почти не сохнет. У нас два года не высыхала. Вот, и еще и в разбеле выгорает. Так что я бы не сказал, что о ней можно что-нибудь приличное сказать. Ничего приличного сказать нельзя. Уж и хотел бы, очень старался, но мы сталкивались с ней, когда ребята копировали в Эрмитаже, и, так сказать, употребляли ее, да? Но когда с другими красками, это незаметно.

Марганцево-кадмиевая.

Вот, ну и последняя зеленая краска, и я вас с Богом отпускаю – марганцево-кадмиевая. Это колерная, составная краска. Это марганцевая голубая (мы ее называли) и кадмий лимонный (вы его знаете). Вот этим хотели заменить известную очень в Европе краску – поль веронез. Вот, но она, из-за не очень большой прочности марганцевой, она не считается абсолютно светостойкой, но достаточно светостойкая. Вообще, она не из тех красок, на которые надо глаз класть.

Так, какие вопросы?

Студентка:

- А вот [поль веронез](#), немецкая, она хорошая краска?

М. М. Девятков:

- Ну, она, вообще-то говоря, ядовитая краска считается. Состав у нее - мышьяковомедная соль.

Девушка:

- А [глауконит](#)?

М. М. Девятков:

- Глауконит, ну, это типа зеленой земли. Она выпускается как чистая краска, но больше она используется для фильтрации масла. Вот, через глауконит пропускают масло нагретое, и фильтруют его, он является таким фильтром как бы, да?

Другая студентка:

- Извините, а про [араратскую зеленую](#) что-нибудь можете сказать?

М. М. Девятков:

- Ну, [араратская](#), [грузинская](#)... То есть, почему я вам не называл все варианты зеленой земли, начиная с [веронской](#), да? и кончая, так сказать, нашей и армянской, и грузинской и еще может быть названо очень много вариантов в той же Армении и в той же Грузии. Это земляные краски натурального происхождения, и никто не может гарантировать их точного состава и точного оттенка. Вот, но все зеленые земли, как правило, или железно-окисного происхождения или хромового происхождения, я говорил, да? Вот.

Еще вопросы? Страшные? Страшных не хотите, да?

Ну, вас не очень много стало. Хм, не придут - так и Владимиру Емельянычу прочту.

Нынче реставраторы придут, я знаю.

Лекция Ярослава Шкандрий.

Рисунок под живопись. Способы нанесения.



Я. О. Шкандрий. «Автопортрет».

Ярослав Онуфриевич Шкандрий - заслуженный художник России, реставратор первой категории по станковой живописи, ученик М. М. Девятова, преподаватель Академии художеств им. Репина реставрационного факультета отделения живописи.

Рисунок под живопись.

Я. О. Шкандрий:

- Как правило, все картины имеют подготовительный рисунок под живопись. Рисунок под живопись фиксируют. Вам это не давали?

Студенты:

- Не-а.

Я. О. Шкандрий:

- Рисунок под живопись картины фиксирует существенно характерные признаки изображения. Рисунок под живопись стал доступен исследованиям с 30-ых годов, с открытия фотографии в инфракрасных лучах. До этого не было никаких возможностей сделать рисунок картин видимым. Мы могли только предполагать его наличие в каких-то местах под красочным слоем. Вот, например, у голландцев, вот на этой большой картине, здесь красочный слой очень тонкий и можно увидеть рисунок.

История живописи во многих случаях базируется на приписывании, то есть, авторство картины трудно проследить документально, (в основном это касается картин до XVIII века).

Принадлежность мастеру или школе устанавливалась теоретически, часто лишь в верхней поверхности картины. Возможность увидеть подготовительный рисунок позволяет более полно проводить исследование памятника и соотнести его в более широком смысле со стилем

художника. Взгляд под живопись может выявить вспомогательные средства для исполнения рисунка, (такие как припорох или перспективные вспомогательные конструкции для архитектурной части) на основании которых можно сделать важные заключения относительно возникновения картины.

Техники рисунка под живопись.

Можно различать две основные техники рисунка под живопись. Это припорох и рисунок от руки.

Припорох.

Припорох относится к самым ранним формам рисунка под живопись. Он был технической необходимостью при создании средневековых картин с золотым грунтом, но применялся и позднее при изображении архитектурных конструкций.

Графья или продавливание рисунка. (применяется на жестких основах). – Ред.)

Следующим, самым главным после рисунка под живопись было золочение и проведение борозд вокруг предметов (я объясню), что позволяло не потерять рисунок, границы изображения.

Есть такой фильм – Автопортреты Рембрандта (BBC «Автопортреты Рембрандта» 1999 г. – Ред.), можно купить кассету. Там, значит, показаны все автопортреты этого художника (он часто себя рисовал), от молодых лет и до самых поздних. Ну, и что интересно, там есть один портрет, который, наверно, и в наших учебниках искусствоведческих по Рембрандту считался авторским, и был еще другой, очень похожий, который считался подделкой. Но когда провели исследование в инфракрасных лучах, то оказалось, что тот, который считался авторским – подделка. Это определили по рисунку под живописью. Было видно, что рисунок сделан неумелой рукой (намечен как для копирования, то есть рисунок в нехарактерной для Рембрандта манере. – Ред.), и автор так не мог рисовать. А тот портрет, который считали подделкой, наоборот, - оказался авторским. Хотя, как бы по образному решению тот, который раньше считали авторским лучше выглядит. То есть, рисунок имеет очень важное значение.



Автопортрет Рембрандта.



Фотография портрета в инфракрасных лучах.

После исследования в инфракрасных лучах картина признана копией ученика Рембрандта с автопортрета учителя.	
--	--



«Автопортрет с горжетом». Картина, признанная подлинным автопортретом Рембрандта.



Ян Иост. «Сошествие Святого духа». Фрагмент.
(Иллюстрации из книги Ю. И. Гренберга
Технология станковой живописи)



Фотография в инфракрасных лучах. Под
живописью виден подготовительный
рисунок.

Материалы, используемые для рисунка под живопись.

Рисунок под живопись выполняли от руки графическими средствами. Здесь имеется ввиду такие инструменты как кисть, перо, мел, сангина, умбра и так далее.

О рисунке под живопись в первоисточниках сообщается очень мало. Ченнино Ченнини говорит об угле и рисунке кистью черными чернилами. Это примерно 1400-ой год. (Ред. – Ченнино Ченнини – итальянский художник (1370 – 1440 гг.), автор «Трактата о живописи»).

Как пишет ван Мандер, (нидерландская живопись XVII века) использовали мел, карандаш, акварельные краски. (Карел ван Мандер (1548 - 1606) - поэт, писатель и художник из Западной Фландрии, автор Книги о художниках, учитель Франса Хальса. – Ред.) Вазари говорит: «начиная от Чимабуэ до Микеланджело – только плотный портновский гипс и ивовый уголь».

Несмотря на это, можно предположить, что для выполнения рисунка под живопись применялись так же и другие средства, которыми пользовались при рисовании. Наряду с кистью, на которую брались различные пигменты, рисовали тростниковыми перьями, гусиными. Рисовали металлическими штифтами (например, свинцовые, серебряные и другие из мягкого металла). А также пользовались широко и мягко рисующими средствами, такими как уголь, черный мел, сангина и тому подобные.

(«Черный мел – карандаши, которые изготовлялись из чёрного глинистого сланца, добывавшегося в Пьемонте. Позже изготовлялись преимущественно из порошка жжёной кости, который скреплялся растительным клеем. Черный уголь способствовал существенной перемене рисунка, как жанра: переходу от малого формата к большому и от мелкой, чёткой манеры рисования к широкой и более расплывчатой. Также стала подчеркиваться не линия, а светотень». Википедия. – Ред.)

С помощью инфракрасных лучей можно сказать лишь о наличии рисунка под живописью. Дифференцировать, какие именно средства – сложно. Можно только говорить о рисунках, выполненных кистью и пером. В остальном, можно лишь определить, послужат ли они сухим методическим языком или же штифтом, рисующим широко и мягко.

Кисть.

Рисунки, выполненные кистью от руки, встречаются во всех странах и во всех школах. Кисть – пожалуй самый универсальный инструмент, при рисовании применялся во всех странах мира: в Азии, в Европе, в России и так далее.

Прекрасным примером подготовительного рисунка под живопись является рисунок Яна ван Эйка Святая Варвара. Видели его? – в котором проработана каждая деталь.



Ян ван Эйк (1385/90-1441) «Святая Варвара». 1437, дерево, масло, 31 x 18 см.
Королевский музей изящных искусств 1437, Антверпен.

Кисть применяли, очевидно, во всех странах Европы до XVI века, но подлинно широкие исследования в этой области отсутствуют. Применение кисти для выполнения рисунка существует до сих пор.

Красноватые и коричневые пигменты.

К самым ранним примерам рисунка под живопись, выполненного кистью, относится применение красноватых и коричневых пигментов. Эти пигменты применялись в Германии в XIV веке, в Нидерландах, в нидерландской живописи XVII века.

Сангина.

Сангина видна на этом автопортрете неизвестного художника XIX века, где он держит палитру и сангиновый штифт.

То есть, иногда так можно увидеть, чем рисовали художники, потому что не все средства, которыми выполнен рисунок остаются в целости. Если художник использовал мел, то потом он прорисовывал кистью и мел уходил, его не видно было. Или то же самое – сангина.

Ну, иногда, на некоторых портретах где художник пишет, видно, чем он пользуется.



Виже–Лебрен. «Автопортрет».

На этой картине видно, как девушка делает рисунок с помощью двустороннего штифта, у которого с одной стороны вставлен мел, а с другой стороны – сангина.

Например, автопортрет Виже-Лебрен, который находится в Эрмитаже, и который она написала для Академии художеств и подарила его сюда, нам. А потом, после революции его, так сказать, определили в Эрмитаж. Там, в Эрмитаже много таких работ из нашего музея – «Бокал лимонада», например, был здесь. Это то, что покупали для Академии художеств, там, граф Шувалов и так далее, для того чтобы студенты учились на высоких образцах живописи.

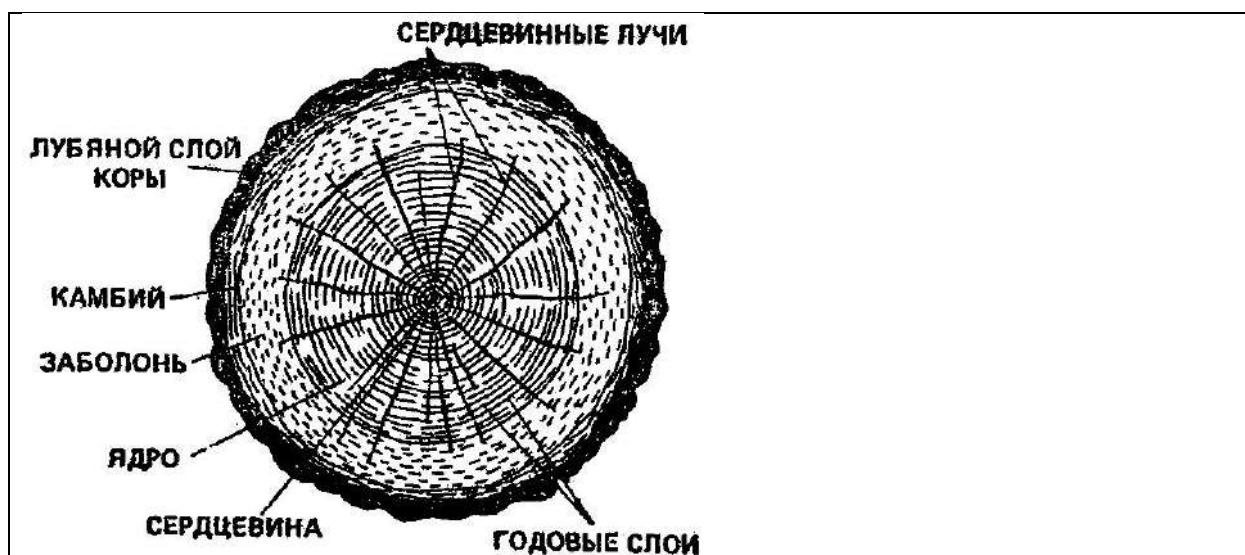
Вот, на автопортрете Виже-Лебрен видна ее палитра, видны кисти, которыми она пишет, и перед ней, значит, находится холст, загрунтованный серым грунтом, где она рисует портрет жены Александра I мелом. Там виден рисунок, глаза нарисованы и так далее. И там изображен такой вот штифт, который она держит, и он с одной стороны мел, а с другой стороны сангина.

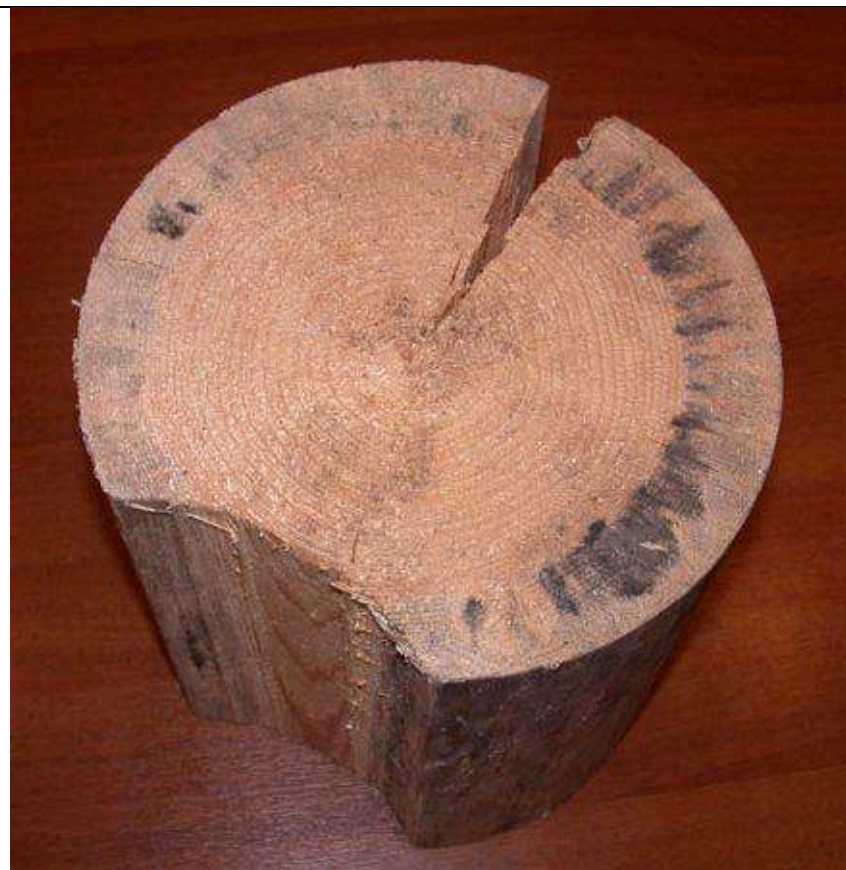
Красные и коричневые пигменты под живописью можно установить лишь тогда, когда они просвечивают сквозь живопись при переводах картин. Вы знаете, что есть такой реставрационный прием: если картина старая и ее основа износилась (доска изъедена червями, например, или же она начинает распадаться – тоже от жучков), то картина переводится на новую основу.

Вы по основам проходили, что были деревянные доски, они готовились из разного дерева. Одно дерево было более мягкое - такое как тополь, ива, ну, сюда можно включить сосну, ель, липу. И были доски, которые готовились из твердого дерева. К живописи было серьезное отношение, потому что считалось, что это деньги и слава страны. Например, в Антверпене, за качеством наблюдала гильдия мастеров. При изготовлении досок было такое правило: доску выпиливали с середины, чтобы годовые кольца были параллельны поверхности доски. Вам Михал Михалыч говорил об этом, да? И брали темную часть древесины, потому что она менее подвержена короблению, более инертна к атмосферным воздействиям и ее жучок не ест фактически, она не съедобна для него. Часто доска для живописи состояла из многих досок или дощечек. Например, одна из работ Рубенса в Англии состоит из 20 дощечек склеенных.

Когда доска была готова, то гильдия мастеров ее проверяла, и когда они видели, что она выполнена по всем правилам, которые были приняты у них, то они выжигали на ней часть герба Антверпена (башня или две руки). И затем эту доску отдавали художнику. Когда он заканчивал картину, у него так же ее проверяла гильдия мастеров-живописцев, и если работу принимали на высоком уровне, то выжигали башню, и получался полный герб Антверпена.

Как бы все было сделано по всем правилам, но оказалось, что при изготовлении досок они брали часть заболонь, белого дерева, и когда склеивали доски, то часть заболонь попадала, и вот эту часть стал есть жучок и доски стали распадаться. И возникла проблема, что с этим делать.





«Заболонь — наружные молодые физиологически активные слои древесины.

В вырастающем древе заболонь в отличие от ядра — физиологически активная часть древесины, по ней реализовывается водный ток (от корней к кроне), а в клетках накапливаются питательные вещества». В спиленном состоянии этот слой подвержен появлению плесени и грибков из-за того, что он более рыхлый и влажный, поэтому при строительстве его удаляют. «Объем заболони в стволе дерева зависит, главным образом от породы, возраста дерева и его физиологического состояния. Древесина молодых деревьев состоит почти из одной заболони. С возрастом объем заболони в стволах деревьев уменьшается».

«Если посмотреть срез спиленного не обработанного дерева, мы видим, что заболонь уже поражена плесенью. Однако же плесень не попала в более плотные слои дерева (ядро).»

(Фото и фрагмент статьи из Интернета).

Значит, одно из решений — это был так называемый перевод. Перевод авторской живописи на другую основу.

Есть два вида перевода: частичный и полный.

При частичном переводе утоньшается часть дерева, а часть дерева остается. А при полном дерево снимается до грунта. Вот в этом случае можно иногда увидеть подготовительный рисунок.

Придумали этот перевод реставраторы-столяры. Один из них был такой известный человек, его звали Роберт Никон, который делал переводы совершенно непонятным образом: ему как-то удавалось размягчать грунт под картиной, и он переводил ее как почтовую марку с одной основы на другую. Сохранились документальные свидетельства. Это было во Франции.

И был другой метод. Ну, так как у него переводы были очень дороги и не всегда удачные, то в конце концов приняли технику перевода такого столяра Хафрина (его современника). При этом методе картину клали лицом вниз, на стол, а перед этим заклеивали ее с лица специальной бумагой, которая должна была держать живопись от малейших движений, которые могли произойти во время работы. И, значит, доска удалялась столярными инструментами полностью или частично.

Эта техника перевода осталась до наших дней. Затем, реставраторы придумали еще паркетаж. Вам об этом говорили, да?

Студенты:

- У-гу.

Я. О. Шкандрий:

- Тот же самый столяр Хафрин придумал паркетаж, при котором доска утоньшается, (значительно утоньшается), выравниваются деформации. Живопись на доске всегда загибается слегка лицевой стороной вверх, потому что влага испаряется с тыльной стороны доски, которая как бы не защищена. Были случаи, когда доски грунтовались с обеих сторон, принято было, часто в Италии так делали. Выравнивали деформации и, значит, наклеивался паркетаж. Ну, об этом вам уже говорили, да? Это тоже где-то середина XVIII века, 1750-й год. Тогда же появились первые подрамники с клинками. Все это было придумано реставраторами.

Инфракрасные лучи не делают видимыми тона рисунка, так как эти лучи не отражаются от них, а поглощаются. То есть, если просвечивать инфракрасными лучами, то сангина или другого цвета материалы, они не будут видны, они будут видны только в случае перевода, который сейчас практически не проводят. (И паркетирование и перевод имеют свои недостатки. Это очень такая сложная операция).

Перо.

Перо. Этот инструмент играет важную роль уже в раннехристианском искусстве. Отмечается работа Конрада Витца (1400 – 1444 год). *(Немецкий и швейцарский художник. – Ред.)*, тростниковое перо и гусиное (то же самое). То, что удалось установить до сих пор, говорит о том, что перо применялось в живописи XV - XVI веков. Естественно, перо могло применяться только на картинах, где был клеевой грунт, и в основном это жесткие основы, деревянные.



Конрад Виц (около 1400- 1444/46). Св. Христофор. Около 1435 г. Дерево. 101,5x81.

Металлические штифты.

Полученные до сих пор результаты исследований, говорят о том, (с оговоркой, но можно сделать вывод), что штифты наряду с графитом применялись с XVI века. Ну, вот на этой работе Бальтазара вы можете потом посмотреть, когда будете в Эрмитаже, подойдите поближе (если есть

возможность) – там можно увидеть что-то типа карандаша. (Бальтазар ван дер Аст (1593-1657), голландский художник, мастер натюрмортов. Предполагается, что у него учился Ян Давидс де Хем. – Ред.)

Карандаш развивался из графитового штифта. До настоящего времени является универсальным средством для рисования.



Балтазар ван дер Аст (1579 - 1657) «Тарелка с плодами и раковины» 1630 г., дерево, масло, 46x59.5 см. Государственный Эрмитаж.

Уголь.

Уголь был самым элементарным и удобным рисовальным средством, которым располагали художники. Ченнино Ченнини упоминает его в своем заказе.

Уголь легко снимается (если нужно было править линию изображения), был дешев. По завершении поисков художника, рисунок, значит, обводится кистью, а оставшиеся линии смахиваются тряпкой или пером.

Я работал с греческими художниками в Сеуле. Там работа была – написание икон. И был там такой профессор Сазо из Кипра с учениками. И вот, они, значит, делали клеевой грунт и, ну, как бы писали на досках: брали фанеру обычную (где-то 6 миллиметров, или больше), проклеивали ее (все, наверное, на ПВА), наклеивали паволоку очень тонкую, сверху грунтовали эмульсионным грунтом обычным. Получалось так ровно все. И затем, значит, делали рисунок. Я помню, как мне было интересно посмотреть, как они это делают. Значит, берут отточенный уголек (очень острый кончик), и так легко наносятся линии, потому что там как бы уже не нужно таких больших поисков – изображение уже известно, (тех святых, которых они рисуют). И в то же время они импровизировали в плане складок одежды и так далее. Но это все по правилам, как по церковно-греческой живописи. Ну, вот так вот прорисовывают, а потом обводили кистью. То есть до сих пор это существует, этот метод существует в таком хорошем, таком очень удобном материале.

Угольный порошок.

Угольный порошок служил при припорохе. То есть он просыпался через дырочки и прорисовывал, таким образом фиксировал границы формы на грунте картины.

В европейской живописи или вот, наша икона, художники использовали этот метод. Значит, выполнялся рисунок, композиция. Он мог быть предварительно выполнен на картоне, но имеется ввиду только название «картон», потому что это мог быть лист бумаги в размер изображения, в размер приготовленной доски, например. Искалась композиция, центровалось там это все. И когда, значит, он считал уже что у него все найдено – пропорции, ритмы, форма, границы формы (границы формы в основном), тогда, значит, этот рисунок на картоне мог прорисовываться кистью, чтобы он был хорошо виден. Лишнее смахивалось, рисовались только основные линии. Все

зависело от того, какой был заказчик, сколько он платил, сколько отводилось времени на это все. Такой художник как Леонардо мог позволить себе очень долго утрясать всю композицию, над которой он работал.

Затем, значит, этот картон накладывался на основу (подготовленную, загрунтованную). А до этого бралась игла и по всем границам изображения прокалывались дырочки. Дырочки прокалывались по всем границам шилом или иглой – как угодно. (Лично я этим не занимался). Когда дырочки были готовы, то картину клали на подготовленную основу и брали мешочек с углем толченым (или с каким-то пигментом), и так, постукивали по изображению, по всей картине. И, таким образом, просыпавшийся этот порошок, он фиксировал границы рисунка. Когда это было сделано, то картон снимали и прорисовывали уже действительно. Называется это – припорох. Применялся и в нашей церковной живописи, так, например, делали списки.

Итальянские художники были как бы более свободны в своих поисках, в том, что они изобретали. Например, Мадонна Литта Леонардо по сюжету – Млекопитательница. Есть такая икона в православной живописи – Млекопитательница. Ну, и он так вот развил ее вот в такой вот образ.

А в списках, которые делали русские художники, там тоже могло быть от руки нарисовано или могла сниматься калька. Например, такая есть распространенная икона Богоматерь Казанская. Это повторение Богоматери Казанской, то есть иконы такой-то местности. Это значит, точный список с нее идет. Ну, и рисунок вот так переносится, и дальше идет фиксация.

Значит, в этом случае, когда такой прекрасно приготовленный грунт, очень отшлифованный – там нужно было выравнивать все неровности. А вы знаете, что этот грунт описывает очень подробно Ченнино Ченнини: грунтовку досок, где слой грунтовки должен был быть как зеркало. Выравнивали все неровности. Значит, насыпали толченый уголь сверху, брали скребок типа лезвия и начинали шлифовать. И там, где были бугорки или возвышенности, то там уголь снимался и были белые такие участки и было видно. И где уголь оставался, значит, там тоже надо было выравнивать. И до конца все выравнивалось.

В этом случае, на таких вот досках, на таком прекрасно приготовленном грунте (очень отшлифованном) недопустимы были поиски художника, когда он может ошибаться и где-то исправлять. Я даже не имею ввиду безумные такие искания. Просто, даже нормальные. Я рисовал одну работу, и уже хотел ее выставить, а потом смотрю – у меня ухо ниже висит чем положено. Я был поражен просто. Пришлось все переписывать. Нам свойственно ошибаться, поэтому работа должна выстаиваться. И вот в таких вот вещах все должно быть найдено до предела. Обычно на этих вещах, которые вот так вот выполнялись, сохранялись картоны. Сохранились картоны Рафаэля уже продырявленные. Я, вот, не взял с собой показать. Но это одна из причин.

Вторая причина: значит, после рисунка наносилось золото. Это был второй этап. И там, где происходило соприкосновение изображения с золотом, эти места обводились специальным таким предметом, ну, типа шила. И оставалась борозда, обозначающая границу, где есть золото. Потому что золото непрозрачно само по себе, и оно прикрывало линию рисунка, а надо, чтобы она была видна. Поэтому после припороха обводили рисунок и делали вот так – проводили борозду. Потом, когда начинали писать, то все было видно. Понятно, да?

Поэтому рисунок был очень строгий такой. Это все касается как раз работы на досках с хорошо подготовленной поверхностью и с золотом.



Рафаэль. Женская голова. Уголь. 1510 – 1511. На рисунки видны следы перевода (припорох).

Обведение рисунка или фиксация.

Значит, уголь, черный мел, а также точки перевода могли смешиваться с покрывающей краской и загрязнять ее. Поэтому перед закрашиванием их нужно было зафиксировать или удалить. Для этого служили два метода.

Первый метод - линии или точки перевода обводились либо чернилами, либо черным пигментом, к которому в качестве связующего вещества добавлялась ярь медянка.

Второй метод – покрывалось сверху лаком, и таким образом, изображение фиксировалось.

Обе манеры иногда можно установить с помощью инфракрасных лучей.

Использование мягких, широко рисующих штифтов можно обнаружить с помощью инфракрасных лучей.

Мел и свинцовые белила.

При исследовании картин, начиная с произведений первой половины XVII века, меньше определяется рисунок под живопись. Это объясняется изменением техники: широким применением цветных грунтов и использованием (в данном случае, в рисунке) таких материалов как гипс, мел, или свинцовые белила, которые не видны в инфракрасных лучах. Используемые рисующие средства иногда видны прямо на картинах. Иногда удается определить рисунок при помощи рентгена или микроскопа. Так Тинторетто (1518 – 1599 год) иногда делал рисунок под живопись свинцовыми белилами. Питер Пауль Рубенс часто применял белый мел.

Ну, почему делали рисунок свинцовыми белилами? Потому что были цветные грунты - надо же чтоб было видно, заметно. Свинцовые белила быстро сохнут, и потом, они сами по себе как бы не

агрессивны в плане краски. Это от художника зависит что выбрать, он как бы идет от своей манеры, своего понимания искусства. Питер Пауль Рубенс часто применял белый мел, ну, и другие художники использовали мел – Гиацинт Риго, Жак Луи Давид.



Гиацинт Риго. «Автопортрет». Холст, масло.
На портрете художник держит штифт с мелом.



Энгр. «Автопортрет». 1804 г. Холст, масло. Музей Метрополитен.
На портрете художник держит мел и тряпку, которой стирает рисунок.

Технические вспомогательные средства, используемые в подготовительном рисунке.

Технические вспомогательные средства, используемые в подготовительном рисунке. Это имеется в виду картон (бумага продырявленная), калька, квадратная сетка и шаблон.

Картон.

Картон называют вспомогательные рисунки на бумаге или плотном картоне, размеры которого соответствуют размерам картины. И наши дипломники, когда уходят на диплом, показывают свой эскиз, потом выполняют картон в размер картины, выслушивают замечания, и, в конце концов, переводят его.

Картон, он, значит, может состоять из одного или нескольких листов. Художник создавал его в свободном рисунке или по проработанному эскизу-наброску меньшего размера, который он переносил (*на глаз – Ред.*) или увеличивал с помощью квадратной сетки.

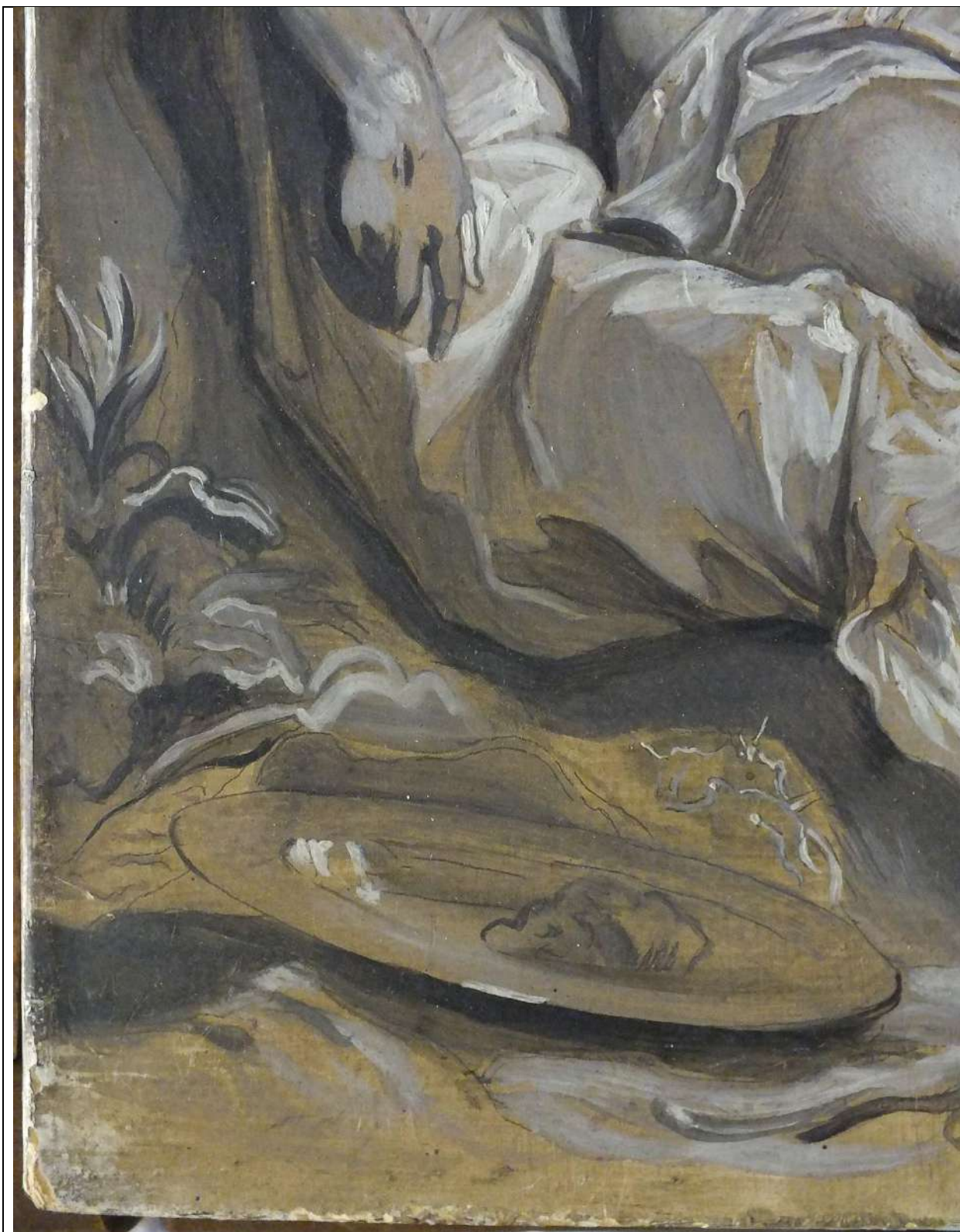
Впервые картон нашел свое применение в искусстве мозаики и узорчатого стекла, впоследствии применялся во фресковой живописи. Например, фрески Пьеро делла Франческа (1416 – 1492 год), там просматриваются точки перевода, которые были связаны с живописью и сохранились навсегда.

Ну, сетку квадратную знаете, да? Ну, у вас будет, может быть, копия (если все будет нормально) на третьем курсе. Вы будете выбирать работу, которая вам понравится. Надо идти от своего чувства, следовать внутреннему разуму и в плане даже дарования. Есть много жанров в живописи, которым художник потом следует. Есть пейзаж, натюрморт, портрет. У нас, к сожалению, в Академии как бы нет этого деления по жанрам, специализации. Но я в свое время, когда учился, я так и делал.

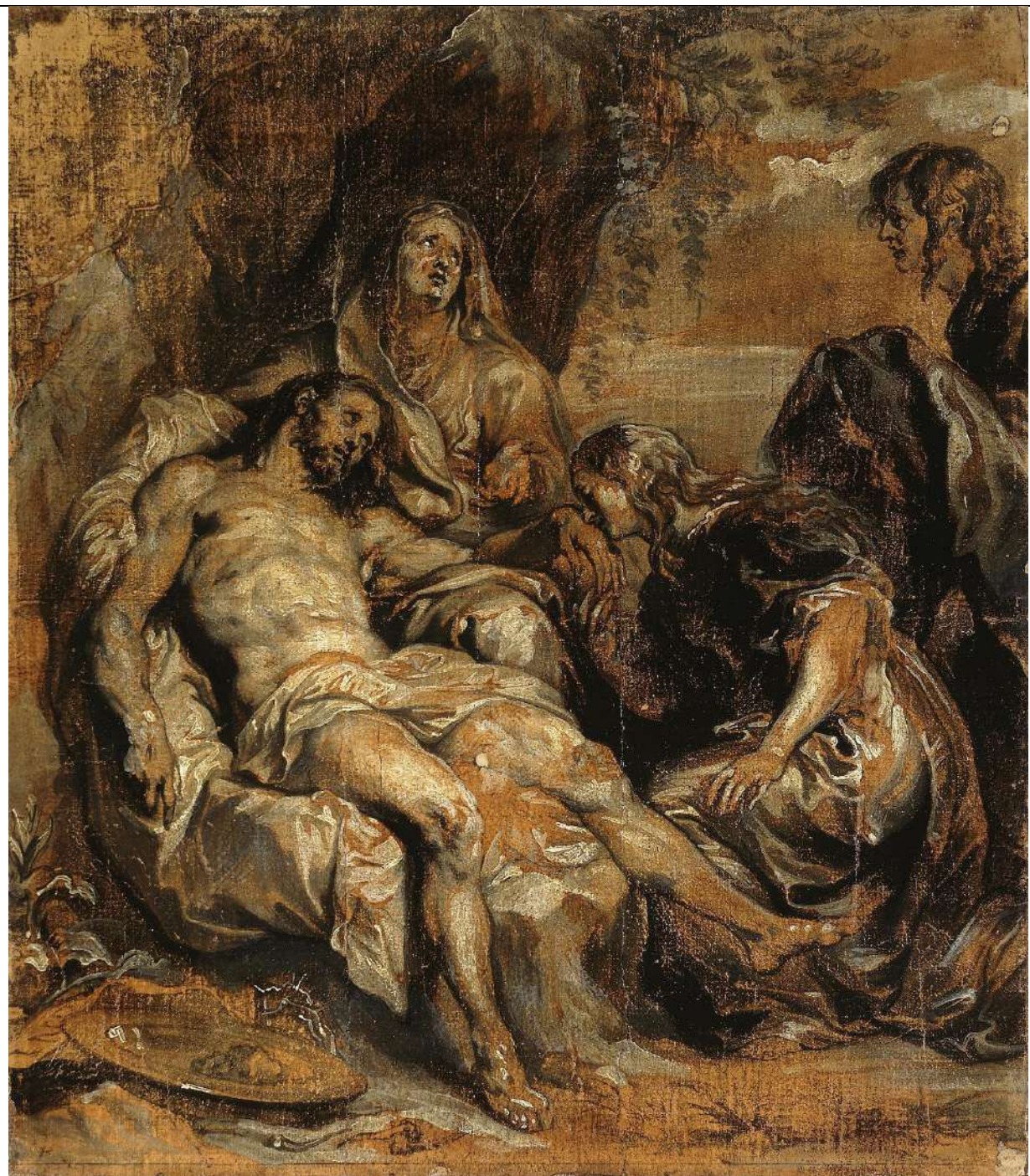
Ну, сейчас есть еще ксерокс, можно его использовать. Замечательное изобретение, любого размера можно сделать. Вот, на площади Восстания, не так дорого в конце концов, и цветное можно сделать и черно-белое – и перенести полностью весь рисунок. Можно перенести рисунок методом передавливания. Есть вот припорох, и есть такое средство, когда подкладывается типа переводной бумаги, и изображение передавливается шариковой ручкой. Или же, (в зависимости от того, какая картина) я, например, пользовался иногда иглой. Я копировал в Эрмитаже такую работу – Ван Дейка Оплакивание Христа, черно-белый эскиз. Он хранится в фондах, написан на бумаге. Авторство Ван Дейка идет под вопросом, но когда проверяли фонды, и я его увидел, то у меня не возникло сомнений, что это Ван Дейк – по смелости, по образности и так далее. И вот, я решил его скопировать. Я так же натянул бумагу, как у него. Сделал, правда, грунт. Грунт сделал на основе ПВА, и сделал его такого же тона. Перевел кальку с рисунка (была у меня такая возможность). Вот, и когда стал переводить рисунок, то при переводе, значит, если вы взяли бы шариковую ручку, например, то линии перевода были бы очень толстыми. Вот, и я взял иголку и переводил очень так аккуратненько, чтоб у меня был тончайший как паутина рисунок. И в дальнейшем, когда я работал, он мне абсолютно не мешал. Я видел всю географию изображения и мне этого было достаточно. То есть, нужно по-разному подходить. Три месяца я писал эту работу (ее здесь нет) и получил огромное удовольствие, и так познакомился с Ван Дейком, и очень заужал его, заужал этого художника.



Я. О. Шкандрий. Копия с работы Ван Дейка «Оплакивание Христа». Бумага, наклеенная на дерево, масло. 39 / 34,5 см.



Я. О. Шкандрий. Копия с картины Ван Дейка «Оплакивание Христа». Фрагмент.



Антонис Ван Дейк (мастерская ?). (1599-1641) «Оплакивание Христа». Фландрия. Около 1629 г. Бумага, наклеенная на холст, масло. 39х34,5 см.

Ну, бывают еще и такие переводы рисунка (иногда даже на иконах делали). Значит, делается сок чеснока: выдавливается среднеспелый чеснок, туда добавляется пигментик, (он может быть окрашен у вас в коричневый цвет, красноватый). И берется икона, с которой делается список. Значит, ее контур поверху можно прорисовать этим чесноком, ничего страшного нет. И потом, берете лист бумаги (он должен быть слегка влажным) и вы его так прижимаете, и когда отнимаете бумагу – весь рисунок отпечатывается на листе. И потом эту бумагу можно положить уже на ту доску, которую вы делаете и тоже прижать, и рисунок отпечатается и получится изображение такое. Но требуется большой опыт, мастерство, в том плане, чтобы это было хорошо сделано.

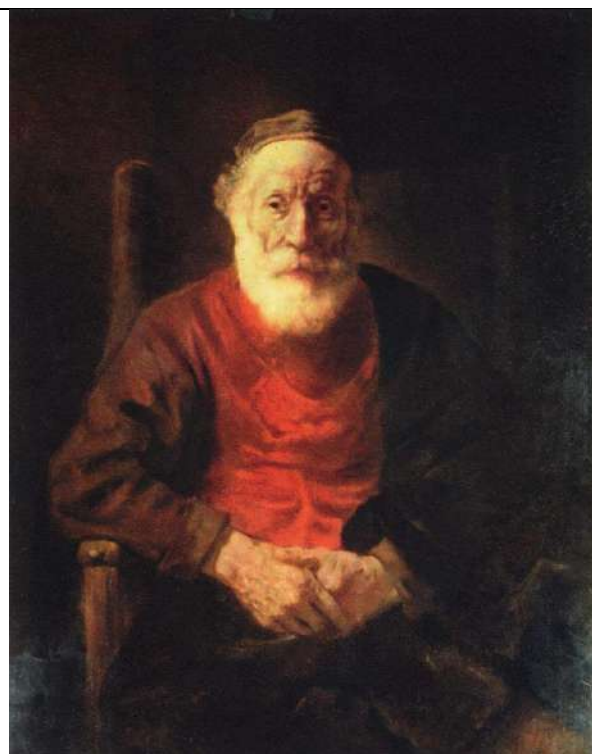
Я вам сейчас почитаю про рисунок вообще, что пишет Ченнино Ченнини. Вы, может быть, читали? (Ред. – Цитируется «Трактат о живописи» Ченнино Ченнини).

«Почему ты должен возможно больше рисовать и шлифовать, и копировать произведения мастеров?», - то, чем мы занимаемся, - «Ты должен следовать образцам, чтобы идти дальше по пути к познанию. Сделав свою прозрачную бумагу, ты должен применять такой метод: проведи прежде всего, как я тебе сказал, некоторое время за рисованием (я имею ввиду рисование на дощечках).», - Это такая, значит, специально сделанная дощечка, загрунтованная специально, и художник рисовал на ней и стирал, рисовал и стирал, и у него тренировалась рука постоянно. Сейчас можно купить обычную писчую бумагу и постоянно работать, - «Постоянно трудись и наслаждайся, копируй попадающиеся тебе лучшие произведения, сделанные рукой великих мастеров. Если ты находишься в местности, где жило много хороших мастеров – тем лучше для тебя. Но даю тебе совет, всегда старайся из имеющих наибольшую славу выбрать лучшего. Было бы в этом смысле противоестественно, если бы ты, следуя ему день за днем не воспринял его манеры и стиля. Тогда как если ты станешь копировать сегодня одного, а завтра другого мастера, ты не приобретешь манеры ни того, ни другого и сделаешься только фантастом, и влечение ко всем этим стилям собьют тебя с толку. Если ты захочешь работать сегодня в манере одного, завтра в манере другого – ты не достигнешь совершенства ни в одном. Но нужно обладать уж очень тяжеловесным умом, чтобы, непрерывно идя по одному пути, чего-нибудь не достигнуть. Затем, если природа тебя хоть немного одарила фантазией, ты выработаешь собственную манеру. Она может быть только хорошей, так как и разум и рука твоя, привыкнув срывать цветы, не сорвут тернии».

Очень хорошо сказано. Здесь изумительные высказывания великих людей об искусстве. Ну, на самом деле так, если вы, например, выбираете Старика Сезанна, работу Сезанна, как путеводную звезду. Значит, Сезанн говорил так: «Если, - говорит, - посмотришь на Рембрандта – это такая гора! А с нас достаточно и холма». То есть, подражая Сезанну, не поднимешься выше вот этого уровня, потому что ученик не может быть выше учителя, он может как бы продвинуться, но в принципе это то же самое. Поэтому, конечно, это очень трудно, но ориентироваться нужно на очень высокое.



Сезанн. Портрет старика. 1865-1868 г.



Рембрандт. Портрет старика в красном. 1652-1654 г.

«Заметь, что самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные ворота к искусству – это рисование с натуры. Оно важнее всех образцов. Доверяйся ему всегда с горячим сердцем, особенно, когда приобретешь некоторое чувство в рисунке. Постоянно, не пропуская ни

одного дня рисуй что-нибудь. Так как нет ничего, что было бы слишком ничтожно для этой цели. Это принесет тебе огромную пользу». Но, имеется в виду, значит, что кроме рисования должен быть хороший учитель, который все-таки за вами посматривает. Потому что просто работа с натуры, как писал, говорил Гёте: «Если отправить художника на природу без учителя, он удаляется и от природы, и от искусства». Ну, листики, там..., еще что-то. Там говорилось о натурализме. Есть в живописи законы, формальные средства, которые надо знать – линия, штрих, форма, пространство и так далее. Ну, если вы возьмете Квадрат (*Малевича – Ред.*), там, значит, художник занимается тем, что уравнивает черное и белое на плоскости. То есть, это относится к плоскости и к ДПИ.

В живописи художник занимается формой, пространством и отсюда все исходит, например, все, что касается мира, в котором мы живем, и плюс еще время вмешивается сюда. Потому что, когда вы работаете, проходит какое-то определенное время, например, начали в пять часов, заканчиваете в шесть, по времени. Вот, и не обязательно за ним гнаться и гнать – точно, там в 12 часов дня писать, например. На этот счет есть слова Пуссена, он говорил, что нет ничего видимого без света, нет ничего видимого без среды, нет ничего видимого без пространства, без формы и без нашего инструмента для нее. А форма, которая существует в природе, обладает колоссальной информацией, просто форма. Если вы берете кусок глины, вы его скомкали и бросили – в ней уже есть душа! Потому что она как бы представляет собой форму. Я почему об этом говорю, потому что, например, в китайской пейзажной живописи, у них для того, чтобы стать пейзажистом, нужно было сначала изучить составляющие пейзажа. Что туда могло входить. Например – деревья. Каждое дерево имеет свой образ. Например, «сосна похожа на человека с высокими принципами», - пишут они. Ива похожа на фею реки Ло или красавицу периода Мин, красота которой дошла до наших времен. Если у нее подрезаны ветки, то она похожа на девушку с подстриженной челкой. Поэтому часто в Китае изображали красавицу на фоне ивы.

Дальше надо было изучать другие деревья, например, тополь. Тополь похож на человека довольно дородного.

Дуб. Дуб, который и в русской живописи, и в песнях воспет, он дает энергетику пожилым людям полезную. Если под дубом посидеть просто – это дает энергию.

Осина. Если голова болит, то полено положить под голову и боли проходят. Каждое дерево – живое существо, оно имеет свои особенности. Вот, кто занимается деревом, деревянщики, они это знают. У меня был знакомый один, он делает музыкальные инструменты. Он называл дерево так: «кленчик», там «елочка», вот так называл все. Мы анатомию всю изучаем, а вот вы изучите деревья, которые вы пишете. Вот вы берете этюдники, выходите на природу, пытаетесь понять это живое существо, которое корнями входит в землю, и вот, как оно стоит. Как пишет Даниил Андреев: «Все они славят Господа, все живое».

Ель – интересное дерево (у Мавзолея, например), рябина тоже. Это все изучается, рисуется. И что-то вы возьмете в свою живопись впоследствии, что-то остается у вас в багажнике за спиной.

Кроме того, в то же время можно взять хорошего мастера, который вам очень импонирует и посмотреть, как у него все это делается. Это все относится к такой значительной студии.

Потом, значит, надо научиться рисовать камни. У нас даже, по-моему, есть задание – камни рисуют в Алушке. Когда поедите туда (*на практику - Ред.*), нарисуете там камни. В каждом камне нужно выявить душу. В каждом камне. Потому что никому не нужно мертвое (почему я вам про глину-то рассказал). Никому мертвое не надо. И в дальнейшем мы должны научиться их группировать. Камни могут быть разные совершенно. Они тоже имеют великий смысл, совершенно замечательный.

Потом, значит, научиться рисовать воду. Стоячую воду, или текущую, с водоворотами, и водопады. Вода, она существует во всем мире. Есть совершенно такой прекрасный трактат, автор – Ши Тао, называется «Записки монаха Горькая Тыква» (*«Беседы о живописи монаха Горькая Тыква» – Ред.*) И там есть у него трактат о воде, совершенно потрясающий.

Гора. Что такое гора? Например, мудрость заключается в пустоте ее души. У нее все есть, и мужество и мудрость и так далее. Это гора.

Овладеть пространством и климатами (сезонами): весна, осень, зима, лето. Например, в восточной живописи есть такие пейзажи (времена года). Вот, у меня есть такая книжечка, там

художник Сессю (японский), у него пейзаж четырех сезонов. Тут весна, тут лето, осень и зима – все вместе, в одном свитке, и это надо видеть - замечательно совершенно.

Я как-то писал одну работу, начал осенью, а закончил зимой, и меня это не смущало. У меня небо уже зимнее, а тут у меня еще осень (я вам говорю о времени).

И потом, когда, значит, художник набирал эту информацию, он, работая с натуры, поглядывал на работы старых мастеров. У тех же китайцев – они пишут, что какой бы у вас не был прекрасный учитель, возьмите работу хорошего мастера и обязательно ее скопируйте. Ван Мандер пишет об этом тоже. (*Карел ван Мандер (1548 – 1606 г.) поэт, писатель и художник из Западной Фландрии, автор «Книги о художниках». – Ред.*) Там приходит ученик (я не помню уж к какому художнику), приходит к нему в мастерскую, он его выбрал. А выбирали учителя из тех мастеров, (которые были тогда), которые работали по разным жанрам, мастера, работавшие в Голландии, в Нидерландах, в Германии. Вот, ему стала импонировать манера этого мастера, то, что он делал, и он пришел к нему в ученики. Ну, и тот дает ему гравюру хорошего художника и говорит: «Скопируй ее». И ученик ее копирует очень тщательно. И когда он закончил, мастер его похвалил и говорит: «А теперь скопируй ту же гравюру под моим руководством». И опять он ее копирует. И получается, что набор информации идет очень интенсивный, когда человек так работает, и в плане познания формы, и как трактовка идет. И вот так постепенно обычно набирают. И когда набрана эта информация, в конце концов появляется пейзаж, который можно было сочинить.

Там, в Китае, у них считалось, что если вы закомпонуете 5 деревьев, - то закомпонуете и хоть тысячу. А деревья могли подаваться, например, по принципу «хозяин – гость». Одно дерево – главное, другое, так сказать, по-разному - бывают старые деревья, бывают молодые деревья. И, в конце концов, он мог написать пейзаж, где хочется раздеться и отдохнуть. И это не по Ленинским местам, или там, где-то в Пушгорах (там, где Пушкин сидел и так далее), а сочиненные композиции. Вот, можно было делать такие вещи. Это можно увидеть у старых мастеров и восточной школы и западной школы - совершенно потрясающе.

А вот это современное, как бы вот это абстрактное, это где-то как бы случайности. Есть такие, которые говорят, что это начало, первые шаги, что вот, «мне это импонирует». Первый шаг делаю – бросил, и уже это покажется как нечто чрезвычайное. Там, например, остались следы от пальцев человека, может быть даже настроение его какое-то передалось, когда он это делал. Но все это к искусству не относится, а только приписывается, потому что здесь нету творчества. Здесь не создается образ, не решается, не ищется. В живописи классической все ищется, поэтому говорят, что живопись рождается в испытаниях сердца. Ищется композиция, ритмика, большие формы, меньшие формы и еще меньшие. Это можно вывести математическим путем как золотое сечение, но можно это чувствовать и сердцем при работе. Глядя на хорошие вещи, это все можно находить – и цвет и колорит и так далее.

Вот, то, что касается рисунка, сейчас еще почитаю: «Как ты должен согласовывать свою жизнь со своим достоинством и работой, таким образом следует начинать рисовать фигуру. Твоя жизнь навсегда должна быть упорядочена, как если бы ты изучал теологию или философию, или другие науки. А именно – есть и пить надо умеренно, по крайней мере два раза в день, употребляя легкие, питательные кушанья и легкие вина. Охраняй и щади свою руку, избегая ее утомлять бросанием камней, железных брусьев и многих других вещей для нее вредных. Существует еще другая причина, по которой твоя рука может сделаться столь неуверенной, что станет более зыбкой чем лист, колеблемый ветром. Это бывает, если часто пользуешься обществом женщин».

Студентки:

- Хи-хи-ха-ха-ха!

Я. О. Шкандрий:

- «Обратимся к нашему предмету. Возьми папку из проклеенных листов или из ели, легкую, прямоугольную, (такую, в которую можно бы было положить бумагу), чтобы лежали в ней твои рисунки, а также для того, чтобы класть на нее твой лист для рисования. Затем, всегда отправляйся или один, или в компании занимающихся тем же, чем ты, и чтобы никто не смог тебе помешать. И чем эти люди более знающие, тем лучше для тебя.

Когда ты находишься в церкви или в часовне, начиная рисовать, прежде всего посмотри откуда сцена или фигура (которые ты хочешь рисовать), распределены в пространстве. Посмотри, где у

нее находятся тени и света. Это значит, что тебе нужно делать тени чернильной акварелью, а в полутенях оставлять сам фон, а в светах пользоваться белилами».

Ну, у нас, в Академии, когда ее заканчивали и получали золотую медаль – давали дворянское звание. Ченнино Ченнини пишет, что живопись — это дело благородных людей. Потому что мы постоянно совершенствуемся, в плане красоты и все такое... В конце концов одеваться начнете уже (*со вкусом – Ред.*), речь у вас легче будет.

Студентки:

- Хи-хи-хи.

Студентка:

- Скажите пожалуйста, как книга называется?

Я. О. Шкандрий:

- Ченнино Ченнини. (*«Трактат о живописи» Ченнино Ченнини. – Ред.*) Это одна из лучших книг, из многих, по технике живописи. Он обладал большим опытом, работал с большими мастерами в свое время, и написал он ее в долгой тюрьме. Ну, я так представляю, что пенсий тогда не получали никаких, и когда он постарел, то вот он в долгой тюрьме оказался, сидел и писал эту книгу, и очень подробно все описал. Многие книги, ну, вот все эти там Киплики, ну, очень многие, современные книги по технологии живописи, как правило, их писали люди, не имеющие художественного образования. Они пишут диссертации (типа Виннера может быть, я так, к примеру, говорю), и они все опираются на Ченнино Ченнини. Это первоисточник. Вот, у него там очень подробно. Есть еще трактаты типа Ерминия. (*Ред. – «Ерминия или наставление в живописном искусстве», составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом (1670 – 1744 гг.)*). И вот я считаю совершенно замечательным такое произведение (китайские есть очень хорошие книги) – есть такая книжка «Слово о живописи из сада с горчичное зерно». Она у меня даже есть на китайском языке.

Студентка:

- Как вы сказали?

Я. О. Шкандрий:

- «Слово о живописи из сада с горчичное зерно». Ну, спросите у китайцев.

Другая девушка:

- Да есть она, есть. У нас издавалась давно уже достаточно.

Я. О. Шкандрий:

- Она издавалась в конце 60-ых годов, была очень популярна. На самом деле – книжка замечательная. Вот, то, что я вам говорил там, про деревья, это оттуда. Там просто только о деревьях глава есть. Там есть и рисунки разных художников-классиков: и Хуан Гунван есть, и Ван Вэй – большие мастера.

Студент:

- А Ченнини издавался?

Я. О. Шкандрий:

- Не знаю. То, что я вам читаю, это я себе сделал ксерокс, это моя личная книжка. Сейчас я вам скажу, когда... По-моему, это еще до войны, да, 33-й год.

Студент:

- А как название?

Я. О. Шкандрий:

- «Книга об искусстве или трактат о живописи».

Есть еще прекрасная книжка, китайская тоже: Кожо Сюй «О том, что видел и слышал». Если хотите, можете записать. Это искусствоведческая работа, по-моему, 13-го века. Этого человека называли Царственный ошейник. Он там пишет о разных художниках. Просто интересно даже почитать, там сведения о разных очень мастерах. Ну, были там художники, которые, например, перед тем как писать, один, значит, напивался, и начинал писать в пьяном состоянии, и когда писал в печени у него рождались камни. А трезвый он уже заканчивал.

Студенты:

- Хм, ха-ха.

Я. О. Шкандрий:

- А другой, значит, наоборот, все у него было наоборот. Он готовился, как будто бы ждал дорогого гостя – порядок, чистота и все такое. Разные манеры. У них были разные виды, разные, значит, категории живописи.

Когда собирали в Поднебесной к императору разные вещи, произведения искусства (там были прекрасные художники), то там был человек, который назывался Глаза. Он все эти свитки разворачивал, рассматривал и расставлял их по категориям. (Это, в принципе, можно даже и для нашей живописи применить, просто никто этим не занимается). У них была категория способных – нен тынь. Нен тынь - это способные. Ну, я лично к этой категории отношу (вы только не обижайтесь) Гогена, например. Потому что он не реализовался максимально.

Была категория «мяу тынь» - искусная, искусная и блестящая. Это художники типа Мириса, Ван дер Верха, художников вермеерской школы, Терборха, Метсю (в Эрмитаже). «Маленькая кисть» еще она называлась. Значит, здесь живопись потрясает своим мастерством. Там, может быть, нету даже какой-то такой, как вам сказать... но она поразительна по исполнению. Из них вот Терборх – потрясающий художник, например. Или Ван дер Верх, его часто копировали в XIX веке. Считалось полезным, потому что очень красиво положен материал в живописи, и это можно было в дальнейшем использовать, учиться как пользоваться краской.



Франц ван Мирис Старший. Мальчик, пускающий пузыри.

Франц ван Мирис Старший (1635 – 1681г.) нидерландский художник. Его двое сыновей — Ян и Виллем ван Мирис были также известные художники.

(На этой картине видно, что зеленый цвет листьев со временем превратился в голубой.

Вероятно, это произошло от выцветания желтой краски. Такое же явление наблюдается на

картинах Вермеера «Вид Дельфта» (1660 – 1661) – где деревья стали синими, и «Мастерская художника» (1666 – 1667), где лавровый венок на голове у модели стал голубым).

Была категория Ше – «вдохновенная». Это можно взять, может быть, Хальса, может быть Рембрандта, Рубенса, Маньяско, Караваджо и так далее. (Сами для себя это можете решить, выделить кого-то). Художники этого круга, у них манера живописи более широкая, и она относит его, может быть к поэтическому началу, там может быть поэтическое начало, музыкальное и так далее, - своеобразное, в общем, и красивое решение.

И была еще категория И – «воспарившая». Ну, я так, лично для себя (вы как хотите) решил, что это работы художников великих, выполненные в звездные часы их творчества. Категория «И», это может быть «Блудный сын» Рембрандта, или Гейнсборо «Дама в голубом», может быть «Камеристка» у Рубенса, где остановлено мгновение – сейчас человек уйдет, это мгновение только. И художник здесь не заботится о том, как положена краска, он ее закидывает туда. Ну, она у него красиво ложится, потому что он большой мастер и у него при всем прочем еще колоссальный опыт, накопленный в течении всей жизни. У художника может быть и вот такая работа. Ну, и есть во всех школах такие вещи, во всех школах есть вещи категории «И».

Так, ну и рисунок, значит. Что Ченнино Ченнини пишет.

Они рисовали не на белой бумаге. Бумагу тонировали в разные цвета. Там он подробно описывает телесный цвет, зеленоватый, - могут быть там разные цвета. И проводили границы изображения, пользовались, значит, карандашом для теней как бы и белилами для светов. А для полутона оставлялась бумага и ее цвет натуральный. Понятно? И этот рисунок больше всего приближал художника к живописи. Потому что здесь уже работа решалась как бы красками, (например, белилами света).

И считалось очень важным так растушевать материал, чтобы он соответствовал объему, который изображал художник. В дальнейшем, в нашей Академии этому очень большое значение придавали. Если зайдете в наш музей, там есть работы ранние академические, такие каллиграфические совершенно, нарисованы так. Помните такие? Ну, вот так было это понято, для того чтобы научиться рисовать. Но мне кажется, что в этом они завязли в конце концов, уже дальше не пойти. Здесь должна быть свобода творчества художника. Вот, но техника, как бы нанесение материала, считается красивым. Это очень радует, на самом деле. И это все начинается с рисунка.

Вот, видите: «Когда ты будешь иметь сноровку в тушевании, возьми кисть и, наполнив ее чернилами пройди кистью, следуя движению главных складок. Затем постепенно стушевывай согласно тому, как идет тень складки. Эта акварель должна быть почти как слабо окрашенная вода, а кисть всегда почти сухой. Не торопись, оттеняй понемногу, постоянно возвращаясь той же кистью к более темным местам. Знаешь, чего ты так достигнешь? Если эта вода будет окрашена слегка, и ты тушуешь с удовольствием, без спешки – твои тени будут выходить подобно тонко стелющемуся дыму. Помни о том, чтобы всегда вести кисть плоско. Когда ты в этой тушевке дойдешь до совершенства, то возьми одну, две капли чернил, влей в акварель и хорошо их смешай кистью. Затем указанным способом пройди кистью по углублениям складок, как следует выискивая их основы. И всегда помни о своей светотени, то есть, делении на три части: одна часть – тень, другая – цвет фона, и третья - пробелка. Когда это сделаешь, возьми немного белил, хорошо стертых гуммиарабиком (ниже я тебе объясню, как этот клей растворяется, и расскажу обо всех смешениях). Их достаточно самого маленького количества. И имей сосуд с чистой водой, и окунув в него твою кисть, три ею по этим стертым белилам, особенно, если они высохли. Затем возьми кисть и подправь, и выжми ее пальцами почти досуха. Потом начинай плоско указанной кистью тереть по тем местам, где должны быть света и выпуклости. Пройди кистью несколько раз, руководя ею с чувством. Затем возьми острую кисть и тронь белилами наиболее выпуклые места, а затем пройди маленькой кисточкой, чистыми чернилами складки и контуры носа, глаз, волос на голове, в бороде, подчёркивая и прорисовывая их».

Ну, здесь имеется в виду работа с тоном. Почему «с чувством»? Потому что постоянно нужно, значит, чувствовать пространство этой формы. И затем, в живописи, например, если пишется икона даже, там тон присутствует. Тон присутствует везде в живописи. Если, значит, есть в тоне недостатки, то это бросается в глаза сразу. В иконе последние удары должны быть белилами, (оживки). И если они у вас «вылетают» — значит вы где-то пролетели в тоне, значит у вас работа совершенно не доведена. Здесь, значит, имеется ввиду рисунок как бы вот с его точки зрения. Понятно вот это все? Вот он устанавливает видение. Потому что, в конце концов, в живописи это очень важно, это очень важно в дальнейшем, когда будете работать красками. Но всегда как бы здесь как по канату идет художник. Потому что все вот эти понятия, они должны быть востребованы максимально: если у вас какой-то тон, *(в черно-белом рисунке – Ред.)* значит, такой будет и цвет *(такого же тона по светлоте. – Ред.)*, и решение пространства – все вот так, все в одну сторону идет. *(Объем и пространство достигаются с помощью светло-темного тона. – Ред.)* И когда, в мастерской Рубенса, писали его ученики (они получали заказы и все это выполняли), там Рубенс мог прийти потом и пройти кистью по всем местам и оживить их. И в основном это были удары света. Понятно? В иконе это называется оживки, но они были так же в обычной классической живописи. Это просто как схема. И если этого нет — значит все будет завалено. Ну, вот, как в копиях у вас – смотрит преподаватель, а они по тону разные. Вот, копии у нас висят, вот, видите – они все по тону-то разные. Если вот, смотрите натюрморт вот этот голландский с омаром – значит, в накурленном помещении виноград пролежал два месяца уже, персики – тухлые, (с помойки взял), омара убили, и все остальное... Хотя, когда он это писал, у него набросок был...

И то же самое касается, вот там Перронно – мальчик такой обкуренный, не обкуренный. Книжка у него и одежда, которую он носит белая - не стирана уже полгода. Это все касается как бы тональности и образного решения, которое вы будете делать. Вы же отношениями идете, в основном. *(Ред. - Отношениями тона и цвета. Вероятно, имеется ввиду, что при копировании нужно учитывать потемневший лак оригинала, то есть как бы «заглядывать» под старый лак, а также учитывать некоторое потемнение масляных красок при высыхании, беря цвет как бы «с запасом» тона, то есть светлее.)*



Перронно, Жан-Батист. «Портрет мальчика с книгой». Холст, масло. Эрмитаж.



Копия с картины Перронно, выполненная студентом Академии художеств.

Вот, «Когда же ты будешь более опытен, я советую тебе ещё стремиться делать в совершенстве побелку акварелью так же, как это ты делаешь чернильной водой. Возьми белил, стёртых с водой, смешай их с яичным желтком и тушуй так же, как чернильной водой. Но это тебе будет труднее и требует большего навыка. Всё это называется рисованием на цветной бумаге и является путём, ведущим тебя к искусству живописи. Следуй ему всегда, насколько можешь, так как в этом заключается всё твоё учение. Занимайся хорошо, старательно, с охотой и любовью».

Невозможно достигнуть результатов без... Можно быть человеком одаренным, но...

Значит, есть две категории учеников: одни более способные, другие менее способные. Но они могут прорасти одновременно, независимо от природных данных. Потому что, если человек менее способен, он находится очень в рамках правил, он очень им следует, но, если у него душа стремится – все равно он, в конце концов, может вырваться из этого.

А если человек одарен очень, он как правило спешит и портит всю работу. Это хорошо видно на каких-то работах, где требуется большая точность. Ну, вот, например, музыкальные инструменты делают люди. Это тоже произведения искусства. Всё – сама форма скрипки, там надо... Они имеют эталончики, то есть, сами там не придумывают всё. Но, в конце концов, вся вот эта склейка, потом вот, значит, выборка дерева... (Такие маленькие рубаночки у них есть). И если они там, деку выбирают и ошиблись - уже звука такого не будет. Надо постоянно вот так вот... Понятно? Так же и в живописи.

Ну, может быть, у вас какие-то вопросы будут? о рисунке?

А сейчас вы рисуете с натуры, и вам вся эта информация, которую вы набираете, она вам в будущем пригодится, если даст Бог, и будет возможность работать и получать заказы.

Лекция 9.

Фиолетовые пигменты, коричневый пигменты, черные пигменты.
Масла – связующие масляных красок, виды обработки масел.

Фиолетовые пигменты.

М. М. Девятков:

- В прошлый раз Шкандрий вам читал.

Студенты:

- Да.

М. М. Девятков:

- Он из талантливых людей. Я думаю, он вам все рассказал полезное, да? Ну, замечательно!

Так, а где это наш журнал... Вы отмечаете еще там, да? Практически - и за себя, и за того парня, нет? А вы знаете, зачем отмечать, да? На каждую дату пишется тема лекции и отсутствующие, чтобы знать, кто чего совсем не знает, да? Ну, в общем, это ВАМ надо. Я-то это знаю, мне надоело даже, но тем не менее...

Значит, мы читали пигменты с вами. Какие мы не читали?

Студентки:

- Зеленые.

Другая студентка:

- Читали уже зеленые.

М. М. Девятков:

- Да, черные не читали, фиолетовые не читали. Так, ну, сегодня мы пигменты с вами закончим, я надеюсь.

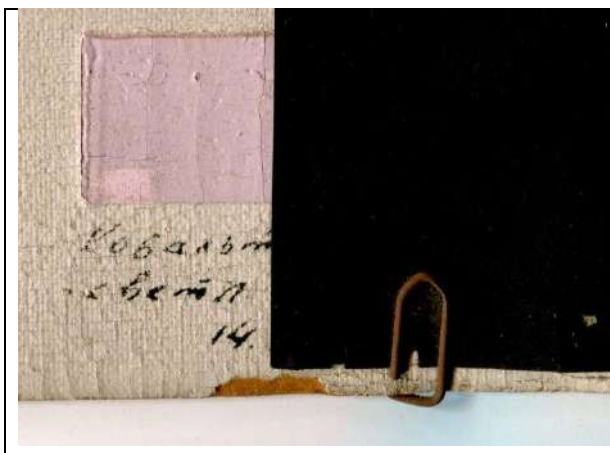
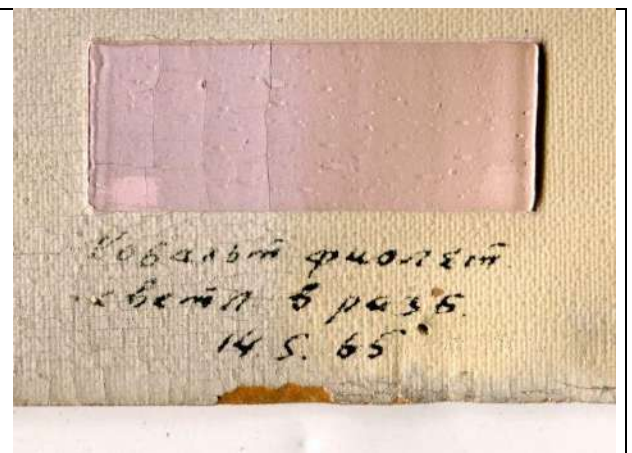
Фиолетовые пигменты.

Так, фиолетовые пигменты. Это самая поздняя краска, которая появилась на палитре. До того времени были минеральные фиолетовые туфы, железно-окисные и были составные краски, которые делались из синих и красных красок и так составляли фиолетовую.

Фиолетовый кобальт.



Фиолетовый кобальт и фиолетовый лак. Видно, что лак оказался совершенно не стойкой краской и полностью потерял цвет.



Результаты испытаний кобальта фиолетового на светостойкость в разбеле, начатые Лабораторией техники и технологии живописи в 1965 году. Часть накраски кобальта фиолетового светлого в разбеле была закрыта черной светонепроницаемой бумагой. Накраска была выставлена на свет. Как видно из результатов опыта цвет совершенно не изменился. (Имеется небольшое пожелтение краски и масляного грунта в закрытой части из-за темноты, но это несколько восстанавливается, если образец поместить снова на свет, (так как масло темнеет в темноте, а на свету снова восстанавливается)).

По-настоящему фиолетовая краска в чистом виде появилась самая поздняя, из кобальтов, из кобальтовых красок. Сначала появились синие, потом зеленые, потом фиолетовые. Они появились где-то во второй половине XIX века. Это безводный фосфорнокислый кобальт. Формулу спрашивать будут обязательно. Записали, да?

Студент:

- Повторите, пожалуйста.

М. М. Девятков:

- Безводный фосфорнокислый кобальт, или фосфорнокислая закись кобальта.

Так, это краска по-настоящему фиолетовая. По-моему, есть и кобальт фиолетовый светлый, да?

Студент:

- Да, средний, темный.

М. М. Девятков:

- Ну, там можно наклепать сколько хочешь, потому что эта краска варьируется, как и всякие кобальты – там, спектральные, светлые, темные и так далее.

Ну, что об этой краске можно сказать? Применялась она очень широко и в масле, и в темпера (и в казеиновой и в яичной темпера). Бойтся щелочей, поэтому в ПВА темпера ее нет (ПВА имеет на нее дурное влияние).

Ну, это дорогая краска. Она прочная, безусловно прочная. Ну, не пригодная, не совместимая со щелочью, во фреске. Она дорогая, потому что там 47% металла кобальта, в этой красочке. А так, во всех остальных отношениях – краска безупречной прочности.

Принципиального изменения в составе темной и светлой нет. Прошу любить и жаловать.

Хорошая краска, да? Вам нравится? Ну, кроет слабо.

Так, дальше, что мы из фиолетовых имеем...

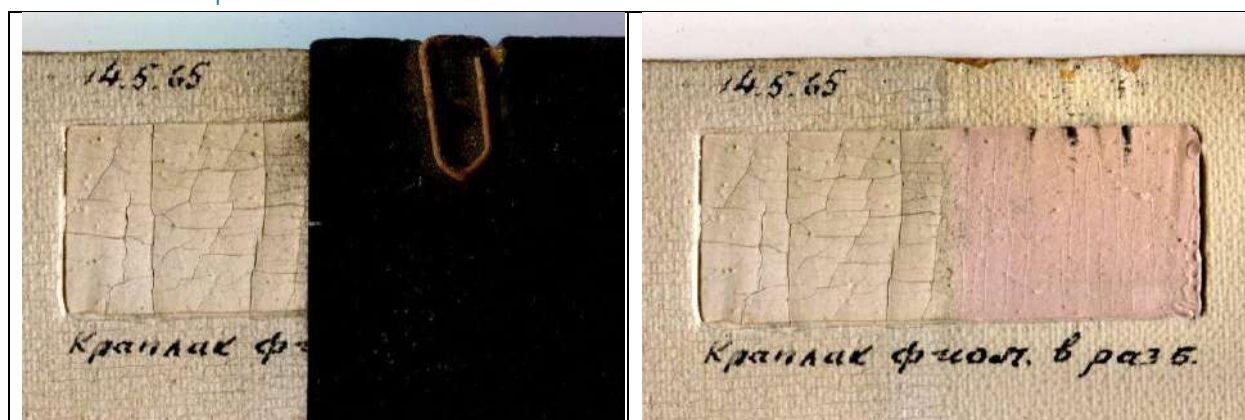
Минеральная фиолетовая или марганцевая фиолетовая.

Минеральная фиолетовая или марганцевая фиолетовая. У нас она не выпускается. Выпускал когда-то Художник, еще во времена Советского Союза. (*Завод Красный Художник, в настоящее время это завод Гамма. – Ред.*).

Ну, что еще можно рассказать... Краска хорошая, безусловно интересная. Минерально-искусственный пигмент, это фосфорнокислый марганец. Сиккативная, совместима со всеми прочными красками.

Так, следующая фиолетовая краска. (Если что не ясно, вы сразу поднимайте шум с конфликтом сторонников Юшкевича).

Фиолетовый краплек.



Результаты испытаний краплака фиолетового на светостойкость в разбеле, начатые Лабораторией техники и технологии живописи в 1965 году. Часть накраски краплака фиолетового в разбеле была закрыта светонепроницаемой черной бумагой. В таком виде накраска была помещена на свет. Как видно по результатам испытания, краплак фиолетовый в разбеле совершенно не светостойкий (так же, как и краплак красный), та часть, которая была на свету совершенно побелела.

Фиолетовый краплак. Удивительно красивая краска, глубокая, благородная. Органическая краска искусственного происхождения. Кошениль и ализариновая составляющая. Точнее? - Ализарин, кошениль, осажденные на гидрат окиси алюминия.

Удивительно красивая краска, удивительно благородная краска. Достойная краска, но абсолютно не светостойкая. Использовалась в масле. В корпусных слоях она еще более, менее сохраняется, а в разбеле выцветает и очень быстро. Поэтому краплака фиолетового, по-моему, вообще-то даже и нет. Запретили по вредности.

Капут-мортум.



Так, к фиолетовым еще мы можем отнести минеральный, натуральный, железно-окисный пигмент, который называется капут-мортум. Но мы его называем и в коричневых, и в фиолетовых. Он дает разбел достаточно холодного фиолетового оттенка. Достаточно интенсивная краска. Вообще – красивая краска. Хорошо сохнет. Атмосферно стойкая. Применима со всеми прочными красками.

(про себя)

Н-да, если на занятия будет приходить человека три, то это будет беседа просто...

Теоиндиго фиолетовая.



Так, следующая фиолетовая краска – теоиндиго фиолетовая. Органическая, искусственная, типа крапачов краска, но более прочная, (для замены крапача фиолетового). На свету стойкость высокая, краска достаточно прочная. Это искусственный органический пигмент.

Фиолетовый ультрамарин.

Так, из более древних – фиолетовый ультрамарин. В свое время эта краска была достаточно распространенная. Но конечно, никакого сравнения с ультрамарином по своей прочности она не имеет. Не очень красивая и не очень прочная. Она хуже, конечно, кобальта фиолетового, это безусловно.

Так, чем еще вас напугать...

Минеральная фиолетовая или нюрнбергская фиолетовая.

Минеральная фиолетовая, нюрнбергская фиолетовая, марганцевая фиолетовая – это все одно и то же. Близка к кобальту фиолетовому. Она есть в различных оттенках. Это фосфорнокислый марганец. Прочность спорная в разных исследованиях. Так что марганцевая фиолетовая, минеральная фиолетовая и нюрнбергская фиолетовая – все это одно и то же, все это одного порядка элементы.

Студентка:

- А была уже минеральная фиолетовая!

М. М. Девятков:

- Марганцевая... это точно, была такая, да. Ну, вы не запутаетесь, я надеюсь. Тем более вы ею не пользуетесь. (В настоящее время марганцевая фиолетовая снова появилась в продаже. – Ред.)

Ну, и последняя из фиолетовых (которая была и первой в свое время), это составная краска. Это составные краски типа: крапак и кобальт синий.

(Ну, смотрите, слушают даже, значит, меня! Теперь схватили, да?)

Коричневые краски.

Так, коричневые не читали, да? Обязательно надо коричневые читать!

Умбра.

Умбра составная и умбра натуральная.

Коричневые краски, это в общем – умбры, в различных, так сказать, вариантах и вариациях. Тут и архангельская, и феодосийская, и ван дик коричневый.

Название «умбра» происходит от названия провинции Умбрии (одной из провинций Рима). Есть она и в Европе, потом начали ее копать достаточно широко, и во многих местах ее добывали с разными вариантами оттенков. В принципе у нас было две умбры, если вы помните. (*Умбра жженная и умбра натуральная ленинградская. – Ред.*)

Была умбра ленинградского завода, которая была составная. Это была такая благородная, полупрозрачная краска, которая на самом деле была составная, так сказать, из отходов зеленой земли.

Отличает умбру состав. Это железноокисная краска с большим содержанием гидрата окиси марганца. Лучшие сорта – без примесей, это кипрская умбра.

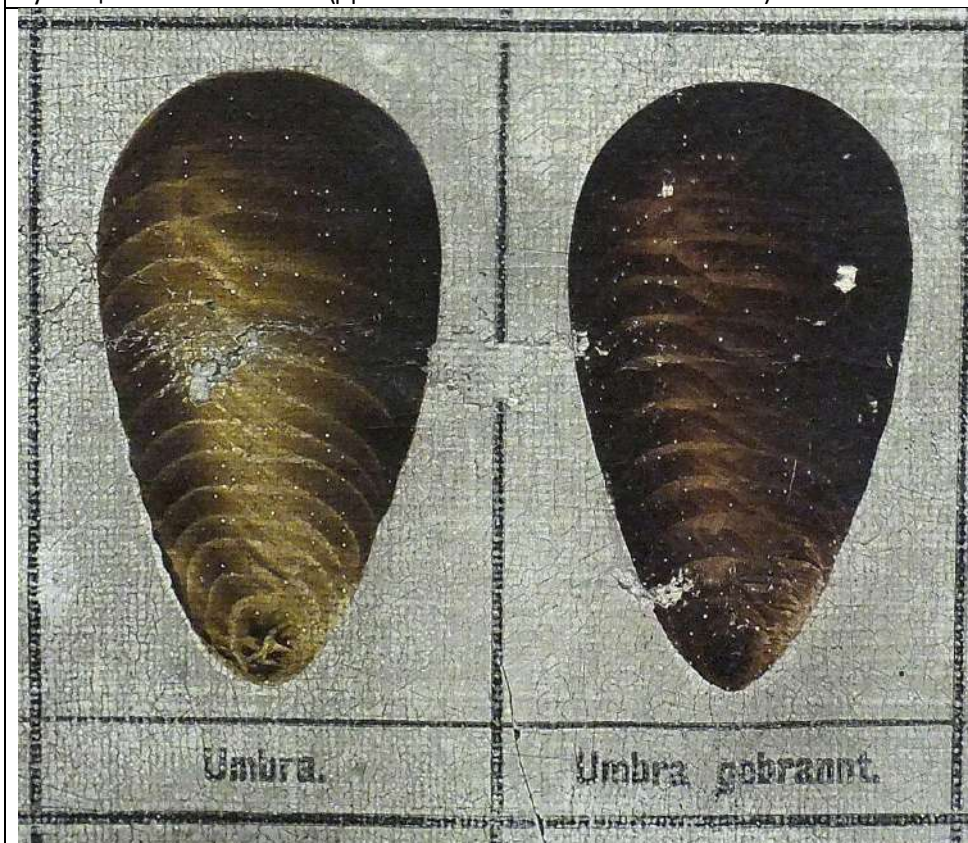
Умбра прочна во всех отношениях, функциональна. Функциональна, потому что она, так сказать, вообще была такой подмалевочной краской, краской такой прописи перед живописью. Ну, вот, например, на этой картине тоже можно посмотреть.



Студенческая копия с эскиза Рубенса «Коронование Марии Медичи».

В классической живописи в качестве первой светотеневой, коричневой прописки часто использовалась умбра.

Натуральная умбра удобна в качестве подмалевка, потому что она быстро сохнет: «умбра быстро сохнет на масле благодаря содержанию в ней марганцовых соединений, обладающих сушащими свойствами» (Д. И. Киплик «Техника живописи»).



А вариантов умбр очень много. Ну, вот умбра жженая (это когда ее запекали), и умбра составная, я сказал, да? Это была не зеленая земля, а из волконскоита, марса коричневого и феодосийской коричневой - мешали, мешали и получали такую краску. А потом появилась умбра натуральная ленинградская (карельский перешеек). Это туповатая краска, против той, которая была составная и которая давала представление несколько ложное. А вообще, умбры все должны быть немножко туповатые краски, кроющие и такие в цвете малоактивные. Поэтому ими делали такой как бы нижний подготовительный слой.

Умбра жженая.

Умбра может быть и жженая. Это та же умбра, которая обрабатывается термически. Она еще может быть более прочная, наверняка более прочная, потому что там сгорают все органические примеси, которые там могут быть. А там может быть одна примесь очень опасная, это битуминозные вещества. Поэтому об умбре говорили такие многие плохие слова, что она, так сказать, загрязняет живопись снизу, пробивает, так сказать, живопись и портит ее. Это связано с тем, что там могут быть битуминозные примеси. (А что такое битум я скажу вам еще).

Сиена жженая.



Так, сюда можно отнести и сиену жженую. Это сиену натуральную обжигают до 700 градусов. Красно-коричневая краска. Абсолютно прочная, везде безупречная и незаменимая. А на самом деле, в большинстве случаев это идут земли карельского перешейка, которые были обработаны в свое время, так сказать, термическим воздействием.

Сиена жженая – абсолютно прочная краска. Но бывает, что она приготовлена специально на заводе, но чаще ее гонят в больших тюбиках и это натуральные земли, которые подходят под цвет.

Феодосийская коричневая, архангельская коричневая.

И еще надо нам, так сказать, включить сюда такие краски как феодосийская коричневая (это Крым, Феодосия) и архангельская коричневая. Это все натуральные земли. Эти краски раньше пионеры добывали, поэтому они не были постоянно в продаже. Они, то чаще появлялись, а потом реже, меньше, но они имеют свои благородные оттенки, такие более серебристые, более мягкие, да? Или, так сказать, такой разбел дают.

Ван дик коричневый.



Где-то около города Порхова добывают эти земли. Но там много органических примесей, краска недостаточно прочная.

Марсы.



Ну, вот, так сказать, из истинно коричневых красок, были разработаны искусственно минеральные краски Георгием Фильдом в Германии. Это марсы.

Марсы – это краски искусственно-минерального происхождения. Их была целая палитра: марсы желтые, марсы оранжевые, марс красный, марс коричневый, марс фиолетовый. Ну, мы с вами знаем, так сказать, не все. Фиолетового марса мы не знаем. Марс желтый еще бывает, но достаточно редко.

Студентка:

- Почему, он продается.

М. М. Девятков:

- А, продается? Ну, слава Богу!

Студент:

- Прозрачный марс есть.

М. М. Девятков:

- Темный прозрачный есть, да.

Студент:

- Желтый прозрачный есть.

М. М. Девятков:

- Есть такой, да – желтый, прозрачный. Но конечно, если сравнивать с ЖХ, (с индатреновой желтой), да? – Они такого результата не дают. Я вам говорил, что ЖХ - это единственная краска, которая претендует на лессировочный вариант желтой, и которую используют для получения более теплого оттенка. Марсы, они все такого эффекта не дают, против ЖХ индатреновой желтой. Во всяком случае, марсы – это, так сказать, глинозем, гипс, в общем-то это железноокисные краски.

Все железные краски, так сказать, особенно прочны, особенно марсы конечно, так как они изготавливаются искусственно. Как правило такие марсы в небольших тюбиках выпускаются. А если в больших, то это земельная краска, которую гонят под марс в силу совпадения оттенка, но это уже краска более дешевая и менее надежная.

Студентка:

- А вы можете повторить, кем изобретен марс?

М. М. Девятков:

- Георг Фильд, Георгием Фильдом, немцем, в Германии, запишите. Год рождения я не помню.

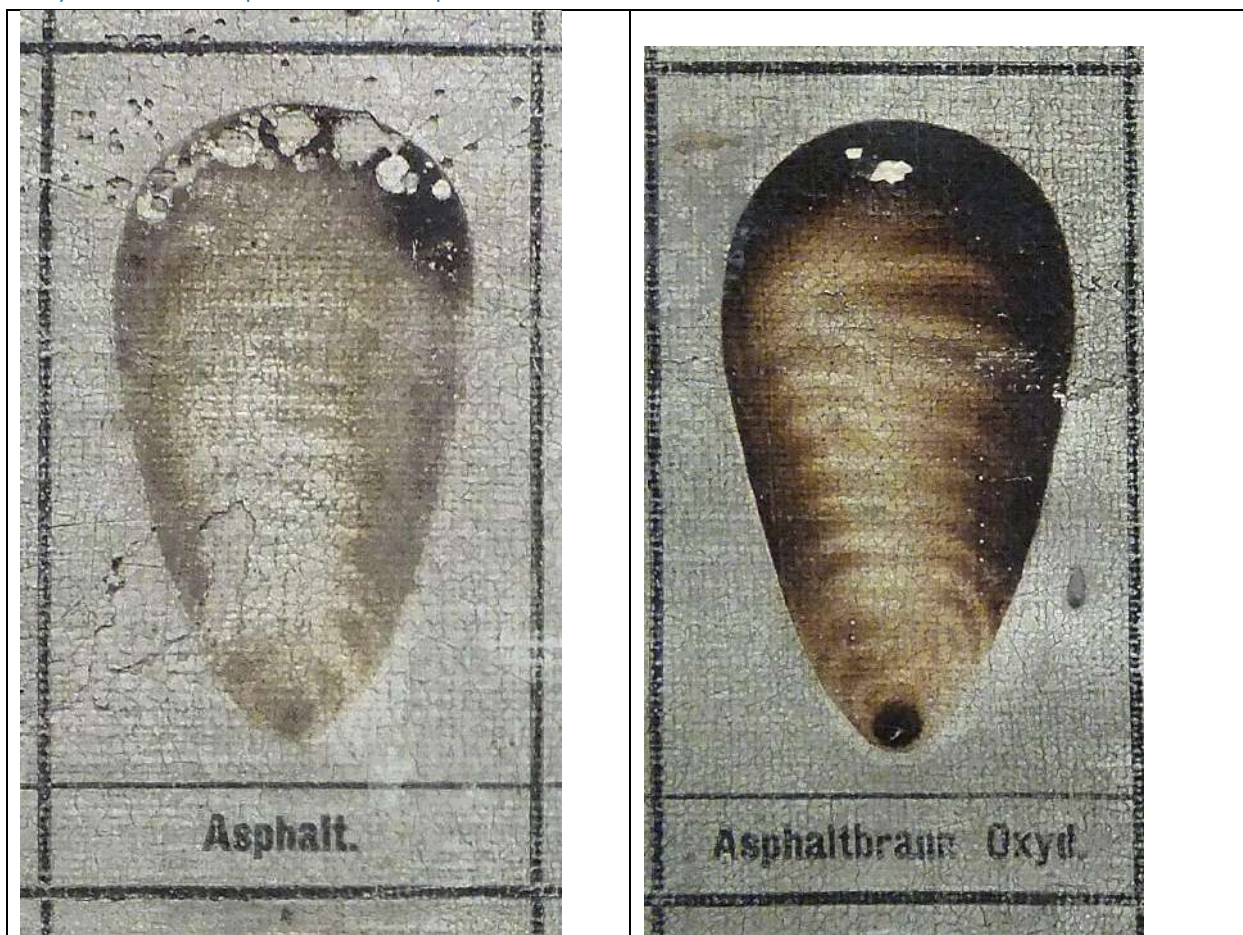
(смех в аудитории)

Я искал, но не нашел.

(«Марс желтый был известен в середине XVIII века.» (из книги В. В. Тютюнника Материалы и техника живописи). По сведениям из анонимной статьи Интернета марсы были открыты в середине XIX века. – Ред.)

Вот, но, во всяком случае, эта краска специально делалась для живописи, специально разрабатывалась для живописи и так далее... Безусловно, эта краска надежнее, особенно выпускаемая вот в таком небольшом объеме, то есть, когда она делается в заводских условиях.

Битуминозные краски или асфальт.



Так, битуминозные краски или асфальт. Это краски, так сказать, различного места происхождения. Лучшим считался сирийский асфальт с берегов Мертвого моря. Так же он есть в Баку, на Кавказе, на Кубе, в Мексике и так далее.

Очень популярная и очень любимая у старых мастеров краска. Замечательная краска по своим эстетическим качествам. Она может быть темнее и глубже кости жженой. Она имеет глубокий теплый оттенок. Ну, если сказать так, несколько публично, то она как бы создает галерейный тон. То есть асфальт, это краска, которая погружает в мягкую теплоту. Александр Иванов даже просил кого-то свою картину Явление Христа народу, перекрыть немножко асфальтом сверху, чтобы по тону ее немножко успокоить.

Во всяком случае, асфальт – это и есть битум, битуминозные краски. И при всей своей красоте, она наносила колоссальный ущерб живописи в нескольких вариантах. Основной вариант – она пробивала краски снизу-вверх. Мы даже делали такие пробы - перекрывали асфальт. (Ну, у нас мастера доморощенные выпускали тоже асфальт). Вот, потому что асфальт никогда не высыхает. И вы знаете, что как солнце выйдет, то асфальт на дороге становится мягкий и начинают ноги липнуть, да? Так вот, так же и в живописи асфальт – это то же, только он другого, более высокого качества, но в принципе – тот же самый.

Так вот, поскольку он не высыхает, его первый недостаток – он мигрирует через верхние слои и загрязняет живопись и очень сильно – пробивает насквозь. Но это еще и крапак делает, но в меньшей степени. И еще это делает сажа газовая, но в меньшей степени.

Второй его недостаток, это то, что краска «плывет» и определяется в такие разрывы типа масляных кракелюров. Вот, это то, что здесь вот видно, такие разрывы, да? А внизу, под ними видно – светлое, светлая пропись. То есть, не высыхая внизу, краска высыхает сверху и садится (сжимается), и, так сказать, плывет по асфальту и вызывает такие разрывы. Вот, по-моему – «Рождение Геракла», картина Рейнолдса в Эрмитаже – там в палец толщиной есть такие расхождения красочного слоя. Вот, это было у тех, кто увлекался асфальтом в нижних слоях.

А были и те, кто использовал асфальт разумно, то есть в верхних слоях да? где он не мог нанести столь большой вред. Кроме того, они использовали асфальт на очень прочных маслах и смолах, чтобы его как-то заставить высохнуть.

Вот, и в разбеле он, между прочим, не достаточно светопрочен.



Копия студента Академии художеств с картины Метсю Больная и врач. (Фрагмент).

Пример масляного кракелюра.

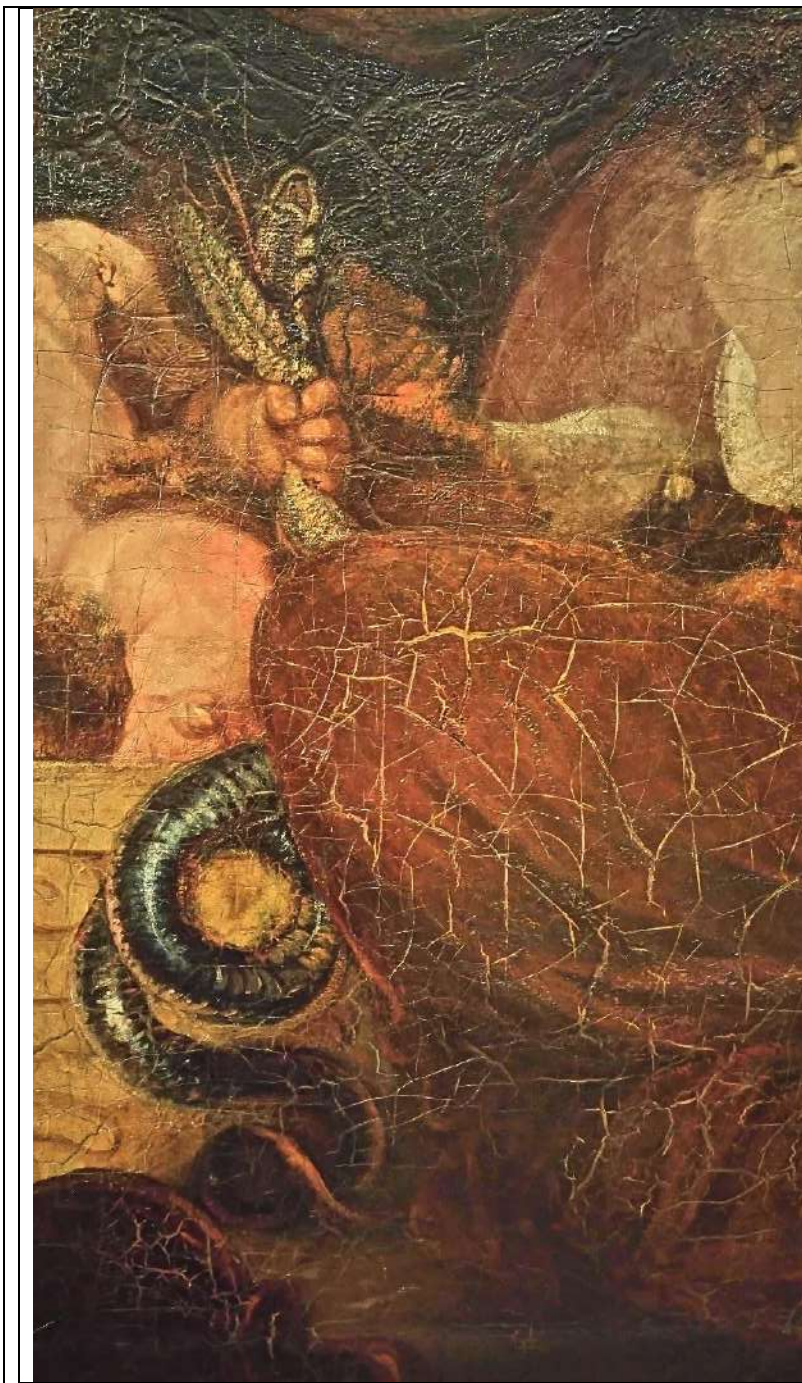
Масляный кракелюр очень похож на действие битумных красок в нижних слоях живописи. В обоих случаях действует один принцип. В данном случае картина была написана по не до конца просохшему масляному грунту. Масляные краски при высыхании сжимаются, и эта разница в объеме между высохшим верхним слоем и невысыхающим нижним и дает разрывы. Нижний слой масляной краски грунта, из-за того, что он перекрыт верхним слоем, не может высохнуть. А верхний слой краски высыхая, сжимается и образует разрывы. Этот процесс необратим, и на картине с течением времени появляются все новые кракелюры.

Битумные краски из-за того, что они практически не высыхают, дают в нижних слоях живописи тот же эффект.



Джошуа Рейнолдс. (1723-1792 г.) «Младенец Геракл, удушающий змей». 1786 г. холст, масло 303x297 см. Эрмитаж.

Справа внизу видны разрывы красочного слоя (масляный кракелюр), так как в нижних слоях живописи был использован асфальт.



Но, значит, такой Вибер есть, Жорж Вибер, технолог фирмы Лефран Бурже. Он и художник, и технолог прекрасный. (Ж. Вибер - автор книги «Живопись и ее средства». – Ред.) Он разработал такую краску - коричневую вибера, пытаясь так заменить это место в палитре. Наш завод никогда не выпускал асфальтовую группу, битумные краски. И сейчас не выпускает, да? А вот, есть коричневая вибера, которую выпускают Лефран Бурже (я не знаю, есть ли она у нас в продаже). Это на основе марсов сделана краска, то есть, на основе железно-окисных соединений, и поэтому эта краска достаточно прочная и она обладает удивительными свойствами по своим цветовым характеристикам, и не обладает теми печальными последствиями как битумные краски. Это коричневая вибера. У нас она была где-то в лаборатории. А вы ее не встречали в продаже? Нет, да? Марс желтый – пожалуйста, да?

Мумия египетская.



Так, ну, и сюда еще можно отнести (так сказать, по принципу коричневых, которые имеют разные оттенки, но близкие к асфальту по прозрачности), например, мумию египетскую.

Студент:

- Мумия?

М. М. Девятов:

- Мумия, да - мумия. Ну, вот есть такая легенда, что это из мумий. Ну, происхождение этих соединений, это прочно довольно сложившиеся вещества животного происхождения. Есть такая краска, да. Еще она называется мумиенбраун. (*Киплик пишет, что мумию действительно делали из египетских мумий, а «Mumienbraun» представляет собой жженую землю» («Техника живописи»).* – Ред.)

Студентка:

- А какая она по цвету примерно?

М. М. Девятов:

- Она, так сказать, коричневатая, по оттенкам близкая к асфальту.

Кассельская и кёльнская земли.

Так, дальше коричневые – кассельская и кёльнская земли и коричневый ван дейк (ну, этот я уже называл, да?) – это все серия красок коричневого, полуумбристого, полубитумного происхождения. Но, так сказать, по мере их распространения и применения, они имели свое место в истории. Сейчас их, наверное, нет в продаже, я так думаю.

Туфы.

Так, туфы минеральные вулканического происхождения. Они разного бывают оттенка, и черного, и коричневого, и фиолетового даже есть (в Ферапонтово использовались). В основном применялись во фреске.

Бистр.

Так, из коричневых еще бистр. Краска черно-бурого цвета. Получают ее из сажи, добываемой, так сказать, при сжигании букового дерева. Применяют только в акварели. На свету не прочна – сереет. Ну, своего рода, так сказать, достаточно распространенный в монохромной акварели

материал. (М. В. Фаворский пишет, что в конце XIX века бистр, использовавшийся для монохромных акварелей, заменяет сепия. («Акварель ее техника, реставрация и консервация»)). – Ред.)

Сепия.

Сепия – растительно-органическая краска. Раньше она была натурального происхождения. Получали ее из красильного вещества, которое каракатица выпускает, окрашивая воду, создавая такую завесу, когда за ней кто-то гонится. Но научились получать ее и искусственно, и сепия, так сказать, стала таким пигментом, используемым в основном в акварели.

Ну, и из коричневых все. Какие вопросы? Какие предложения?

Студент:

- А вы вот, ван дик представляли, как серебристый такой...

М. М. Девятов:

- Ван дик очень любили, его Моисеенко любил очень, эту краску. Да, она в разбеле такая серебристо-черная, холодная, да. Она – благородная краска и такая, не ядовитая, не насыщенная. Вот, но она в разбелах не достаточно прочная. Вот, и в первый ряд, так сказать, из коричневых красок, она не попадает. Хотелось бы, да, конечно, но...

Студентка:

- А вот самые лучшие коричневые какие?

М. М. Девятов:

- Самые лучшие коричневые краски - это марсы.

Девушка:

- Марсы, да?

М. М. Девятов:

- Да, безусловно.

Студент:

- А вот, сиена жженая?

М. М. Девятов:

- Сиена жженая – безусловно прочная коричневая краска. Но она красно-коричневая, она – горячая краска. Она и в разбеле прочная, и так – прочная. Вот, но она, так сказать, где-то уже склоняется в сторону красно-коричневых.

А марсы хороши во всех вариантах, особенно в средних тубах, не в больших, вот таких тубах, да? и не в самых маленьких. Вот, они все прочные. Но есть марсы, повторяю, и темные, и светлые, которые просто земельные, натурального земельного происхождения. Их гонят, потому что похоже и дешевле. Ясно, да?

Черные краски.

Следующие – черные. (Сколько не три – черная только чернее будет).

Так, ну, черные – это слоновая кость, кость жженая, персиковые, виноградные, пробковые, буковые, сажа газовая, шунгит, тиюиндиги черная, и марс еще появился черный, да?

В основном это краски наполовину органического происхождения и наполовину минерального происхождения. В самом, так сказать, истоке их производства стояла угольная черная. Просто тот же уголь, которым мы рисуем, перетирали, - и это была такая невыразительная, очень слабо насыщенная, но абсолютно прочная краска. А дальше - стали превращать в сажу и копать (пережигая не полностью) различные вещества природного растительного происхождения, и таким образом получали эти черные краски.

Слоновая кость, кость жженая.

Лучшей черной испокон веков считалась слоновая кость. Это первая черная и очень долго она считалась безусловно прочной. И, как пишут, она была известна со времен Аппеллеса. Это глубокая древность. (Аппеллэс, (370 — 306 гг. до н. э.) — древнегреческий живописец, друг Александра Македонского. – Ред.) Эту краску знали и делали ее раньше из отходов обработки слоновых

костей. А теперь туда загоняют и лошадей, и коров кости, и она стала называться уже «кость жженая», потому что она уже не слоновою костью, да?

Кость жженая, имеет оттенки, в зависимости от того, насколько она подвергалась во время обжига воздействию температуры. Если недожгут – она коричневая, если пережгут – она пепельная. И получить, так сказать, неполный обжиг, это довольно сложная операция. И у нас в свое время кость жженая довольно широко применялась, а потом, в определенное время она исчезла. Потом стали ее закупать. А исчезла она, потому что ее применяли, как ни странно, при производстве сахара. Но там много надо, поэтому можно было держать целый завод, а для того количества, которое нужно для художников, такое, так сказать, не потянуть.

Ну, слоновою костью, вообще прочная краска. В разбеле, повторяю, может немножко и перламутровый серый тон иметь, более, так сказать, холодный цвет иметь. Считается устойчивым цветом. Достаточно плохо сохнет, но применима во всех способах живописи.

Виноградная черная, буковая черная, пробковая черная, персиковая черная.

Ну, можно сюда отнести еще такие краски как (мы говорили уже) – виноградная, буковая (черное обугливание молодых ветвей бука), пробковая – обугливание пробки, да?

Персиковая (обугливание косточек или побегов). И еще довольно много было вариантов таких красок.

Краски эти вообще, в отличие от кости жженой должны быть более холодные и более глубокие. У нас я видел виноградную черную. Вы покупали?

Студенты:

- Да.

М. М. Девятов:

- Она немножко мутная. Она глубины той не имеет, которую она должна иметь. Но это зависит от способа производства. Все они обладают приблизительно равными свойствами, близкими свойствами и разными оттенками, но в очень тонком диапазоне. Ну, и когда, так сказать, не было кости жженой - стало дело плохо. Довольно долго не было у нас кости жженой, пока не начались рыночные преобразования. Вот, стали, так сказать, искать замену. Сначала запустили сажу газовую, которая считалась краской второго варианта, она не попадала в первый класс, в первый разряд по качеству.

Сажа газовая.

Сажа газовая – краска довольно противная. Она мигрирует, не очень прочная в разбеле. Очень интенсивная, но, так сказать, давит своей интенсивностью. (Ред. – «Мигрирующие» краски, это краски, которые будучи перекрыты новым слоем, окрашивают этот верхний слой, проникая в него. К мигрирующим краскам относится краплак и сажа газовая. Такие краски рекомендуется использовать только в верхних слоях живописи).

Тиоиндиго черная.

А потом нашли, значит, тиоиндиго черную. Нашли тиоиндиго черную – краску абсолютно прочную. Все, так сказать, составы тиоиндиго, (кроме розовой) – весьма высокого уровня. Но почему-то тиоиндиго черная, она холодная.

Студент:

- Да, очень холодная.

Студентка:

- Она вообще, в разбеле голубая такая.

М. М. Девятов:

- Ну, вот ее сносит в сторону индиго (индиго, это синяя краска).

Марс черный.

Вот, дальше стали, так сказать, искать в области черных, и нашли марс черный. Он был в разных оттенках сначала. Потом его долго испытывали сотрудники завода. Были оттенки более теплые, более темные, более холодные. Но в конце концов и он – холодный, холоднее кости жженой. Но это абсолютно прочная железноокисная краска, безупречная во всех отношениях.

Шунгит.

Ну, что еще из черных добавить нам... Шунгит, есть такая краска. Видели, нет? Ну, это Карелия. Шунга – такое место. Это природная черная. В общем-то это каменноугольного состава краски. Их только изучают, так сказать, близко. Но краска это недостаточно надежная, недостаточно выразительная. И вообще, ее применение в широком смысле не рекомендуется.

Ну, достаточно черных, да, ведь?

Главное, тут можно сейчас черную кость купить, ее привозят из-за рубежа, (может из Германии), хороший пигмент.

Вот, тиюиндиго – это надежная краска, но холодная. Марс есть, тоже теплый, он есть двух оттенков. Ну, не знаю, последний вот вышел, его проверяем. Ну, был потеплее, был потемнее. Но марс коричневый, вообще можно поймать более теплый оттенок, да? но тем не менее...

Ну, и нечем вас напугать больше.

Так, по пигментам вопросы любые, «от и до». Какие есть вопросы, какие есть замечания, какие есть предложения, дополнения. Никакой я не пропустил краски?

Студентка:

- А вы можете что-нибудь сказать по современным таким изыскам в красках. Вот краски, которые, допустим, такой салатовый цвет имеют, или, например, ярко-розовый. Интерьерные краски.

М. М. Девятов:

- Импортные?

Студентка:

- Да.

М. М. Девятов:

- Ну, по идее, понимаете, дело в том, что на определенный период времени, так сказать, импортный, западный производитель выпускал все краски - органические, (кроме белил). Краски выпускались на органических, синтетических красителях, которые находили достаточно прочными, и они могли оставлять всю палитру, кроме кроющих белил, да? И даже, так сказать, вот такой вариант делали, такие краски, которые раньше называли фарблаки. Потом их называли еще одним неприличным словом... забыл. Вспомню – скажу. Так много неприличных слов знаю, ха, а какое-то не помню, да.

(смех в аудитории)

(«К категории синтетических органических пигментов относится разновидность красочных лаков — фарблаки.

Фарблаки — это пигменты, получаемые осаждением анилиновых красителей на белую (мел, каолин, бланфикс, тальк, шпат) основу.

Как и органические пигменты, они отличаются чистотой цвета и высокой красящей способностью. Используются в масляных и клеевых окрашивающих составах для отделки всех видов поверхностей, а также для получения цветных штукатурок на основе цемента, известки и гипса, используемых во внутренних работах». (Из статьи Интернета). — Ред.)

Вот, и поэтому у нас на палитре уже многие завоевали свое место, как скажем, фарблаки синтетические - как тиюиндиго (мы говорили, да?), индатреновые, фталоцианиновые. Это все органика последнего ряда, двадцатого века (прошлого столетия уже теперь, да?), которая еще недостаточно выдержала свое, так сказать, место. Но есть и очень красивые такие пигменты, но они очень дорогие.

А что делает палитра? Палитра как рынок, знаете? – чем больше диапазон предложения – тем считается богаче выбор. «Вам розовую? – Пожалуйста вам розовую. Вам такую фиолетовато-розовую? – Пожалуйста!», и так далее, да? «Травянисто-зеленую? – Пожалуйста вам травянисто-зеленая», и так далее.

В принципе, наш завод, долгое время ограничивал палитру. Наш Ленинградский завод художественных красок (где убили уже не одного директора, вот, и который вообще, так сказать,

довольно сильно пострадал), ограничивал палитру масляных красок наиболее, ну, стойкими красками (а нестойкие я вам называл). Остальные – достаточно стойкие, надежные краски.

Да и вообще, не так много надо красок, понимаете? Вообще, красок надо минимум на палитре иметь. Я конкретно говорю: до пяти – самое большее, чтобы понять, что цвет не списывается, а составляется взаимоотношением цветов. Вот, а, так сказать, древние люди писали вообще - чуть ли не из трех красок создавали ценности, стоящие целого города. А потом стали уже красить стены киноварью, но души той уже в живописи не было.

И вот понять, что такое красота, тонкость оттенков - можно используя три не самые яркие краски (это если вам хватит мужества, конечно, и, если бы у вас было такое задание). Вот, у нас в училище было такое задание (в Свердловске я учился). Это охра, кость и белила. Охра, кость, белила – и все, да? Холодные есть, теплые есть, да? Темные есть, светлые есть. Что еще надо? Тепло-холодность есть, да? но в узком диапазоне, и поэтому здесь требуется очень большой изыск и тонкость художника, чтобы, так сказать, все тонкости организовать и все тонкости почувствовать. Это очень интересное занятие, и очень полезное занятие, особенно в начале работы, когда вы начинаете. А вы берете - кто зеленые краски, кто синие краски, кто коричневые краски там, да? А вообще, прозрачными красками подготовку делать плохо, лучше брать мутные краски. Ну, охра плюс белила – идеальное, так сказать, соотношение для выстраивания хотя бы пластического начала.

И очень, так сказать, полезность в этом есть, чтобы хотя бы одно задание у вас такое было, чтобы вы поняли, что все тонкости живописи в этом диапазоне можно почувствовать и выразить без применения таких красок как краплак или ФЦ голубая. Ясно, да?

Ну, еще какие вопросы по пигментам? (И я закрою папку).

Какие вопросы по пигментам, по всей палитре? Нет вопросов, да? Все ясно.

Студент:

- А вот вопрос, вот тонкость помола пигмента влияет как-то на качество?

М. М. Девятков:

- Да, это вопрос достаточно разумный. Я объясняю: в зависимости от пигмента. Например, кобальт фиолетовый нельзя тонко перетирать.

Студент:

- Почему?

М. М. Девятков:

- А он теряет цвет. Там должна быть определенная структура. Ну, так же как киноварь нельзя перетирать – она теряет кристаллическое состояние, переходит в полуморфное и чернеет. А некоторые краски чем больше трешь – тем лучше. Вот, сажа или кость, хоть год три – она только лучше станет, чем тоньше пигмент - тем лучше. Так что перемол имеет определенные регистры, для каждого пигмента свой, свое соотношение.

Ну, иногда это не соблюдается, и лепят, так называемый конгломерат. Это когда перемалывают пигмент, ну, когда перетирают краску с маслом, да? и когда слипшиеся частицы приобретают определенный размер, который не доходит до полного перетирания. Этот размер зависит от того, сколько раз на краскотерке прогонят эту краску, да? Ну, это делают, чтобы сэкономить время. Раз – и готова, да? и вот, из белил начинают выступать капельки масла, например. То есть нет одного понятия помола.

Вот, допустим, если взять нашу акварель, да? Она пользуется колоссальным успехом за рубежом, в частности во Франции. А у них акварель другая, поскольку это там контролируют в основном химики и технологи. Она там имеет такой тонкий помол, что похожа уже на чернила. Имеет такую слишком прозрачную, плывущую, так сказать, структуру. А наша акварель имеет некоторую зернистость и дает какую-то, даже не знаю... материальность что ли, в силу своей некоторой грубости помола. Вот, и в этом, так сказать, есть отличие. Ну, и кроме того, там больше синтетики, а у нас меньше синтетики, и краски благодаря этому... (ну, это отдельная тема) составные в основном.

Вот, так что качество помола зависит от двух вещей: от той нормы, которая положена по пигменту, и от той нормы, которую краска прошла при перетире, когда ее, так сказать, довели до ума.

Так, еще вопросы? (Вот это умный вопрос, очень умный).

Студент:

- А ваши какие любимые краски?

М. М. Девятов:

- Мои?

Студент:

- Да.

М. М. Девятов:

- Черная и белая. Знаете, да?

(смех в аудитории)

Это вот, когда было шестьдесят что ли лет (уже не помню) моему учителю, мы сделали такие две тубы – черную и белую и в дар сложили такие слова: «черная дает глубину теням, светлая дает выпуклость светам». В черной и белой заключена, так сказать, самая большая душа пластики в живописи. Это и есть черное и белое. Остальные краски можете купить на мосту Риальто в Венеции, да? *(Высказывание приписывается Тинторетто. – Ред.)* То есть черные краски и белые краски, это как бы, так сказать, фундамент, это пластика. Понятно, да? Я поэтому люблю очень черную и белую. Кстати, дай Бог память... испанский художник...

Студент:

- Халс очень любил черное и белое.

М. М. Девятов:

- Халс любил, совершенно правильно. А вообще, посмотреть на его портреты, да? И то как перо он пишет черное, черной краской, да? Вот, но я не Халса имел ввиду, а имел ввиду еще вот этого художника...

Студенты:

- Гойю?

М. М. Девятов:

- Гойю, да. Я видел как-то выставку, где-то в Гааге, кажется, да. (Ну, какая-то там международная выставка была). Вот, Гойя, он очень любил тоже черную и белую в подмалевке, и очень часто ими пользовался. И я видел несколько подмалевков такого рода у него, ну, когда только черное и белое. Это немножко имеет такой холодный разрыв. А вот когда, значит, охра участвует, да? то вот здесь я бы очень советовал этим воспользоваться, после черной. Здесь вы все поймете о живописи, без раскрашивания.



Гойя. «Трибунал инквизиции».



Гойя. «Мужской портрет».

Еще вопросы? Ну, ладно. Тогда мы переходим к следующей теме. Следующая тема у нас будет связующие материалы масляной живописи.

Связующие материалы масляной живописи.

Пишите большой заголовок: «Связующие материалы масляной живописи». Что сюда войдет. Сюда войдут масла, смолы, лаки и сопутствующие материалы (как разбавители и прочее).

Вообще, так сказать, мы можем видеть десятки способов или техник живописи, да? И если посмотреть на пигменты, то пигменты почти везде будут одни и те же. И чем же эти техники живописи отличаются?

Студенты:

- Связующим.

М. М. Девятков:

- Связующим, абсолютно точно. Связующее дает и силикатную живопись, и темперную живопись, да? и темперную такую - яичную, и акриловую, и казеино-масляную, и поливинилацетатную, да? Связующее дает лаковую живопись, связующее дает чисто масляную живопись, связующее дает фреску, да? (там свое связующее), ну, вот, в акварели и так далее, да? То есть связующее определяет даже, так сказать, такие явления как витраж и прочее. Хотя, повторяю, пигменты почти все, с небольшим, так сказать, отбором, они почти везде те же самые. Поэтому главное, решающее и определяющее - это связующие вещества.

Значит, я вам расскажу о них то, что вам наиболее необходимо знать. Что об этом думали старшие, древние художники, что об этом думают современные художники, как их готовили и так далее.

Ну, и с чего нам, так сказать, это начать, да? Так, из всех связующих, которые я там перечислял вам (включая акриловые, и темперы, и всякие, и все прочие, да?) масло – один из самых спорных материалов, спорных по своим свойствам и последствиям (ну, в зависимости от того, кто им пользовался). Почему, тем не менее, почти все основные шедевры Леонардо, Тициана, Рубенса, Рембрандта, Иванова, Сурикова, Серова, Врубеля, да? Моне Ван Гога и так далее – Моисеенко, да? были сделаны в технике масляной живописи. Почему? Какими такими свойствами обладает масляное связующее, которое обеспечивает, так сказать, такие возможности масляной живописи? Какими?

Студент:

- Ну, вплавление краски мягкое?

М. М. Девятов:

- А в акварели, что, не происходит?

Другой студент:

- Сохнет долго.

М. М. Девятов:

- Первое – она долго сохнет. Более того, двадцать лет в трубе может находиться без всякого изменения (кроме некоторых красок). Ну, «некоторые», это какие? Это те, в которых происходит внутренняя полимеризация (они дубеют в трубе, особенно коричневые).

Потом, оно долго не высыхает, позволяя, так сказать, варьировать оттенки, касания и так далее, да? И оно в сравнении с гуашью, с темперой почти не меняет своего цвета при высыхании. Меняет, конечно, (пастель не меняет совсем, да?), а масляная краска меняет, конечно (мы сегодня об этом поговорим), но в принципе, она, как бы в некоторых пределах позволяет довольно надежно пользоваться этим своим свойством.

Так вот, что говорили о масляной живописи, исходя из свойств масла. Первое, значит, упоминание – девятый, десятый век, монах Теофил пишет: «Скучно и досадно работать масляными красками, неудобно во время работы выставлять картину на солнце», - потому что не сохнет. Темпера быстро сохнет, а они к ней привыкли, да? - «с опасностью, что доска может лопнуть. Но хуже того знать и быть уверенным, что краски со временем потемнеют и разрушатся». Приговор какой-то почти смертельный. (Ред. – *Манускрипт монаха Теофила «Записка о разных искусствах»*). Но вот, что говорит Ван Дейк, XVII век (а то был девятый, десятый век): «Масло – важнейший материал живописца, о подготовке которого он должен особенно заботиться». Ясно, да? Паоло Зоммер, тоже XVII век: «Масло убивает краску, но, если оно хорошо приготовлено, никакая краска не изменится». (Ред. – *Цитаты из книги Э. Бергера «История развития техники масляной живописи»*). То есть, все дело сводится к тому, как приготовить масло для масляной краски. Ну, и кроме того, как пишет Энгр (очень его книга была популярна) - масло дает и фактуру в светах объемных, и, так сказать, корпусность, да? и прозрачность просто акварельную в лессировках и так далее. (*«Энгр об искусстве»*. Составитель А. Н. Изергина. – Ред.).

Вот, и потом XVI – XVII век Паоло Пино пишет: «Ее средствами, - (масляной живописи), - легче всего добиться сходства с природой, служащей нам образцом. Масляная краска совершеннее всего передает предметы как показывает их природа». (*Паоло Пино (1534—1565) — итальянский живописец, автор трактата «Диалог о живописи»*. – Ред.). Она и испытывается еще не долго. Фреска в 8 – 10 раз хранится уже дольше, чем масляная живопись.

Ну, что еще о масле известно, да? Вот, Медефильд (это исследователь, близкий к реставраторам) пишет: «На картинах Паоло Веронезе, которые много лет провисели в церквях, все масло так

высохло от солнца, что краску можно было бы смыть водой. (Из заключения самых выдающихся итальянских художников-реставраторов)». Вот он такие сведения приводит.

И еще, (это современная наука о маслах, XX век, начало XX века) – Всесоюзный съезд лакокрасочной промышленности нашей: «Момент начала старения пленки масла нельзя установить. Невольно напрашивается сравнение с живым организмом, у которого момент рождения одновременно представляет собой и момент начала распада. Лишь количественное преобладание роста или распада определяет свою юность или старость». Ясно, да?

Ну, вот Дега, например, (это я вам уже читал): «Я пришел к убеждению, что масло губительно действует на живопись, и перешел на гуашь или пастель». Ну, и Грабарь в этом отношении старался рассказывать много. Вот, Петтенкофер, наш исследователь, да? пишет: «Гибель масляных картин является лишь вопросом времени, если нельзя устранить или обезвредить атмосферное воздействие, атмосферное влияние. Высохшая масляная краска – смесь красочного порошка и масла (...)», – не понимаю, что он хотел сказать... Ну, ладно. Ну, все это понимают, и вообще – скушно будет, да?

Так, ну вот, это мы сказали плохое и хорошее о масле. Ну, вы помните, еще слова Ренуара: «Как вам угодно, а я без масла в живописи – никуда!». И если мы посмотрим на произведения Рубенса, допустим, да? И Хальса, да? Ван Дейка и других...

(профессор что-то роняет)

Бывает. Хорошо – не за рулем, да?

(все смеются)

Свойства масла.

Так, значит, масло само по себе – это сырье достаточно примитивное. Оно достаточно примитивное с точки зрения сырого продукта. (Ну, как, например, доска отличается от той, которая пригодна для иконы).

Первое, что происходит с маслом, если его нанести пленкой (с пигментом или без пигмента) на непитающую поверхность: первое – оно мутнеет, само масло мутнеет. Оно желтеет довольно значительно. Оно сседается или сморщивается. (Это мы выделяем проблемы, которые мы должны будем преодолеть). Масло имеет очень слабую связь с поверхностью, если она не представляет из себя специально подготовленную поверхность. Вот, и масло, масляная пленка разрушается, то есть деструкция происходит. Происходит деструкция масляной пленки, то есть, в конечном итоге – механическое разрушение. *(Ред. – Масло сохнет с поверхности, образуя сморщивающуюся пленку (одностороннее высыхание). «Высыхание масла – пожелтение масла» (конспект В. Е. Макухина). Высыхая масло сильно желтеет, а также оно желтеет в темноте и высветляется на свету (особенно на солнце)).*



Виды масел-связующих для живописи. Способы очистки масла.

Что является сырьем для масла? Ну, вы, наверное, знаете - льняное масло, да? подсолнечное масло. Кто его не знает. В метро даже иногда видишь – семечки щелкают, да? Вот, бывает маковое масло, бывает ореховое, из различных орехов (больше пользовался успехом грецкий орех). Ну, и какие еще там есть?

Студентка:

- Конопляное.

Студент:

- Оливковое.

М. М. Девятков:

- Нет, оно не то. Кукурузное тоже – нет, и касторовое – тоже нет. *(Ред. – Касторовое масло относится к невысыхающим маслам).*

И по происхождению, и по свойствам масло отличается. Но самое любопытное в том, что все эти масла имеют свои характеристики и свой состав, и свои показатели. Они разные по свойствам, по скорости высыхания, по прочности пленки во времени и так далее, (это даже без обработки). И существует, так сказать, богатый спектр способов обработки масла, чтобы оно было пригодно для живописи. Какие это способы. Как вот, Паоло Зоммер говорит: «Весьма хорошо приготовленные масла - и такая краска не изменится». И мы можем, глядя на Рубенса сказать, что да, это сохранилось долгое время.

Вот, первые проблемы на которые мы должны обратить внимание, и которые надо решать - это очистка масла. Как ее осуществляли в старые времена и в новые времена? В старые времена лучшее масло, это то, которое постояло на окне. Это было лучшим подарком для художника, и чем дольше оно стояло – тем лучше. Масло отстаивалось. Вот, ну, это относительно длительная процедура и, так сказать, неполная очистка. При этом еще происходит окислация масла (окисление масла) и так далее. *(Ред. – Имеется ввиду окислация масла кислородом воздуха).*

Было, так сказать, миллион способов очистки масла – вот, если почитать не Киплика, а Рыбникова, то там можно прочесть столько способов! Там масло прогоняли через золу, через уголь, через различные древесные опилки, через что только не прогоняли масло! Его вымораживали, взбалтывали с крошками хлеба, со свинцом (это я потом расскажу отдельно). Во всяком случае, всячески старались сделать так, чтобы масло очистить. От чего очищали масло? что там было такое от чего надо было освободиться? — Это вода, сахар, целлюлоза, слизь крахмальная, неорганические соли, фосфаты и красящие вещества. Большой довольно список, но там главное, это, конечно, органические частицы крахмального состава: сахар, вода и так далее. Все это надо было убрать, от всего этого надо было избавиться.

Как делают очистку в современных условиях? В современных условиях масло очищают на заводе. Как-то я даже видел – заливают в большие емкости и дают ударную температуру, порядка 200 градусов. При этом органические вещества сворачиваются и коагулируются, вода естественно оттуда вылетает при такой температуре, происходит некоторая окислация масла (но незначительная). А после этого через различные глины масло фильтруют, через сухие глины его фильтруют. И вот таким образом получают то самое масло, которое вы покупаете. Называется – масло, да? Раньше было несколько масел по плотности, а сейчас такое одинаковое, по-моему. Вот, это очищенное масло для широких целей, на котором, собственно, и стираются масляные краски.

Что дает очистка? Ну, она дает одно из основных свойств – это то, что масло становится чище, оно более прочно в пленке, оно ну, чуть меньше желтеет (не так значительно, но все равно желтеет), так же сморщивается или сседается при высыхании. Вот, но во всяком случае это уже продукт более подготовленный. (При промышленной очистке даже до трехсот градусов нагревают иногда). Ну, а все способы старые давно уже, так сказать, подзабыты.

Окислация масла.

Так, следующий способ обработки масла, это окислация. Окислация или окисление, то есть воздействие кислорода воздуха на масло, да? Это солнце и воздух. И иногда, добавлялись некоторые катализаторы металлы – бронза, латунь, свинец и так далее.

Ну, и в старых случаях, и вот тоже любимый наш художник... Ну, кто-нибудь вспомнит? Ну, не Глазунов, не Шилов...

Студенты:

- Наш?

М. М. Девятков:

- Наш, конечно, достаточно известный. Там солдат изображен...

Студент:

- Советских времен художник, да?

М. М. Девятков:

- Да, там солдат, стоящий на крылечке, повернулся в профиль.

Студент:

- А-а, спиной, да? Лактионов? «Письмо с фронта»?

М. М. Девятков:

- Во – молодец! Да. Вот Лактионов, он, между прочим, был очень хорошим техником в живописи. Его произведения очень надежно и прочно сделаны, и он вообще любил эту сторону своего мастерства и уделял ей большое внимание. И вот, он говорил, что для художника надо три типа масла иметь – легкое, среднее и плотное. (Об этом я скажу позже). Вот, очистка – это легкое масло, это получение легкого масла. Оксидация – это получение плотного масла. Плотность, степень плотности зависит от того, как это делать, (от времени и условий оксидации). Вы ведь знаете, оно может так усохнуть - сверху получается такая пленочка, а внизу оно будет такое густое, как мед почти, да? А если переждешь, то оно вообще окисляется так, что уже потом его бесполезно использовать. *(Все масло превратится в пленку. - Ред.)* Вот, Лактионов он эту оксидацию делал весной, когда пыли нет и комаров нет еще, да? Вот, ставил на солнышко и прикрывал очень редкой марлей (от пыли). Ставил на весеннее солнце и выдерживал в плоской посуде. Чем тоньше слой – тем быстрее происходит оксидация. Если масло в бутылке, да в закрытой – оно может стоять хоть пять лет, если полностью герметизировано – оксидации не произойдет. *(В таком виде, на солнце, масло только осветлится. – Ред.)*

Короче говоря, вот, Лактионов так себе готовил масло, и в зависимости от того, какой оно ему нужно было плотности - столько он и держал его на солнце. Ясно, да? (Вот, он был в гостях здесь, был очень доволен).

Вот, как в современных условиях окисляют масло (или делают плотное масло). Это так же (как я говорил) - очистку масла делают, но тут прогоняют через масло подогретый воздух, воздух – сильно насыщенный кислородом. Масло там кипит, бурлит и окисляется довольно быстро.

(У кого-то из студентов звонит мобильный телефон)

Вам там подсказывают, да?

...Вот, и можно в зависимости от, так сказать, степени этого взаимодействия с кислородом, воздействием на масло кислорода и температуры, можно получить любой плотности масло, нужной для художников и для приготовления красок. В краске, ведь, тоже разной плотности масло идет, но об этом мы еще поговорим.

Ну, что ж, на какие вопросы мы ответили? С маслом мы научились, так сказать, обращаться. Что дает очистка? Очистка дает то, что масло лучше сохнет, ну, и желтеет и сморщивается и адгезия остается так же, да?

Что дает оксидация? Оксидация дает более прочную пленку, более быстрое высыхание, более стойкую пленку, более блестящую пленку. *(Ред. – Оксидированное уплотненное масло иногда называют «масляным лаком», так как картины, написанные на таком масле, получают блестящими, с сочным, глубоким цветом, и не требуют покрытия лаком. Также это масло приобретает свойство давать отлив, благодаря этой склеивающей способности оно и используется в межслойной обработке. Также уплотненное оксидированное масло дает более быстрое и равномерное просыхание по глубине, меньше сморщивается. За счет его густоты оно меньше впитывается грунтом, следовательно - краски не жухнут. Полимеризованное уплотненное масло обладает теми же свойствами, за исключением того, что оно светлее и желтеет меньше всех других масел, но сохнет долго (почти как неуплотненное масло, поэтому применяется только в верхних слоях живописи)).*

Лекция 10

Проблемы масла. Смолы и лаки. Причины потери красками тона.

М. М. Девятков:

- Вам, говорят, стипендию увеличат скоро.

Студенты:

- А вам?

М. М. Девятков:

- Хм, я ее давно уже получаю.

(все смеются)

Так, ну что у нас по теме.

Шесть проблем масла: старение, пожелтение, потемнение, адгезия, скорость высыхания, растрескивание.

Ну, ладно, значит, мы с вами занимались маслами, да? Я хочу, чтобы вы выписали, по-моему, шесть проблем, шесть вопросов, на которые мы должны ответить в результате, так сказать, всего объема, который мы пройдем по маслам, смолам и лакам. Какие это проблемы? (Это первое, на что вы должны найти в конечном итоге ответ, (на что-то мы уже нашли ответ частично, на что-то – нет)).

1. Первая проблема называется так – **«прочность разлагающихся пленок или старение»**. Вот, каким образом это решается - частично мы уже говорили, частично мы ответа не нашли.
2. Вторая проблема, это **пожелтение**. Некоторые ее ставят на первое место, а некоторые нет. Но во всяком случае этими проблемами всегда занимались и до сих пор занимаются.
3. Третья проблема, это **потемнение и почернение**. (Выделяйте каждый пункт жестко). Потемнение и почернение - которое имеет место в живописи так или иначе. Я вам покажу и примеры этого и объясню механизмы этого.
4. Четвертая проблема, это **адгезия**. Все, что касается таких проблем, мы тоже этого коснемся.
5. Проблема **сиккативности** и скорости или замедления высыхания, которой тоже занимались: с одной стороны, спешили, чтобы быстро высохло, а другие художники – задерживали скорость высыхания для того, чтобы продлить работу по сырому.
6. И шестая проблема - это кракелюр или так называемое **растрескивание**. Он бывает грунтовый, (о котором мы уже говорили, и я это показывал), и есть масляный кракелюр, который связан, так сказать, с послойностью и, так сказать, с не расчётом. Ну, на это мы тоже постепенно ответим. *(Грунтовый кракелюр образуется в грунте, естественно влияя на красочный слой, а масляный кракелюр образуется или в масляном грунте, или в нижних слоях масляной живописи. – Ред.)*

Мы, значит, с вами говорили об очистке масла, да? Вот, самый простейший способ очистки, даже подсолнечного масла, (которое мы стали применять уже давно и сейчас применяем) - это просто фильтрация через, так называемую фильтровальную бумагу. (Ну, то, что называется «промокашкой», да?) Так, в несколько слоев, через воронку, и там задерживается и вода, и слизь, и большинство, так сказать, ненужных веществ. Это, так называемый самостоятельный способ очистки. А фабричный и старый способы я вам рассказывал.

Оксидацию мы рассказывали во всех вариантах. То есть, это окисление масла, частичное его как бы высыхание. (Там тоже на многие вопросы ответил, но не на все).

И самый простой вопрос оксидации, сгущения масла – это его можно варить в эмалированной или стеклянной посуде, или в бронзовой. Можете сварить сами, но так, чтобы только не взорвалось и не загорелось.

Характеристика сортов масел.

Так – характеристика отдельных масел. Я вам это говорил, нет? Но даже если и говорил, то повторю.

Льняное масло.

Значит, самое распространенное у нас – это льняное масло, о котором очень, так сказать, много писалось, и у нас, в России оно было очень популярно, особенно популярно, а в малярном деле – тем более.

Чем оно отличается? Это самое сиккативное масло, то есть быстро сохнущее, дающее довольно высокую прочность пленки при соответствующей обработке, (когда из него удалены вода, сахар, целлюлоза и все прочие остатки). Оно имеет самое большое содержание линолевой, линоленовой и олеиновой кислот. Эти вот три кислоты определяют сиккативность масла.

Студент:

- Линолевая, леноленовая...

М. М. Девятков:

- Линолевая, леноленовая, олеиновая. Эти вот три ненасыщенные (*жирные. – Ред.*) кислоты определяют сиккативность масла (скорость высыхания), и в какой-то степени прочность. Но наличие этих кислот определяет и пожелтение масла, в прямой зависимости. Чем больше этих кислот в составе масла, тем сильнее оно желтеет.



Накраски Лаборатории ТТЖ 1989 года. Слева – льняное уплотненное масло, справа – подсолнечное уплотненное масло.

Сгущаясь (окисливаясь) любое масло темнеет. Солнце отбеливает масло, в итоге после сгущения масло часто остается такого же цвета как перед сгущением. Свет является катализатором окислации масла кислородом воздуха (в темноте масло почти не сгущается). Подсолнечное масло более податливо к солнечным лучам и осветляется гораздо быстрее и значительно.

Ореховое масло.

Ореховое масло. В отличие от России, в Европе это было основное масло, которым пользовались, начиная там от Леонардо да Винчи и до современного состояния. Не знаю сейчас есть ли оно в продаже. Есть оно в продаже?

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятков:

- По-моему тоже, его нет. Нам китайцы его поставляли, но потом как-то это прекратилось.

Это масло содержиткратно меньшее количество названных кислот, но имеет свои преимущества. Оно несколько медленнее сохнет, несколько равномернее по глубине, значительно меньше желтеет. И вообще, это было одно из лучших масел, которые применялись для различного рода лаков, в которых участвовало масло.

Маковое масло.

Следующее – маковое масло, которое появилось довольно поздно, позже остальных, где-то в XVII веке.

Получали его разными способами, но об этом мы уже говорили – горячим или холодным прессованием. Лучше – холодное прессование.

Там линоленовой кислоты почти нет, и оно поэтому меньше желтеет, и поэтому оно было очень популярно, особенно во времена импрессионистов и даже раньше, да и до сих пор.

Но его отличительное свойство заключается в том, что оно - достаточно непрочное масло и довольно плохо сохнет. В некоторых местах, в тених особенно, даже через несколько лет оно может быть смыто скипидаром. Но его, так сказать, укрепляют смолами и так далее.

Подсолнечное масло.

Ну, и наконец, подсолнечное масло, которое появилось еще позже. Предложено оно было Петрушевским, использовалось у нас, в СССР, но первыми его использовали французы, и до сих пор оно используется. (Ф. Ф. Петрушевский (1828—1904) — известный русский физик, автор книги «Краски и живопись. Пособие для художников и техников» – Ред.).

Так, это характеристика масел, так сказать, общая.

Студент:

- А какое подсолнечное масло по качеству?

М. М. Девятков:

- По качеству, да. Ну, оно близко к маковому маслу. Оно достаточно медленно сохнет, требует очень тщательной очистки. Оно подвержено обработке – окиссации и полимеризации (о чем я еще не говорил). Вот, но во всяком случае, Кончаловский все краски (кроме коричневых и еще некоторых прочих), сам стирал только на подсолнечном масле. И вообще, это масло достаточно хорошее. Сейчас научились уже с маслами делать так называемую перестройку на молекулярном уровне.

Вот, но мы с вами еще не говорили о полимеризации масла, да? Мы говорили об очистке и об окиссации. Мы не говорили о полимеризации масла.

Полимеризация масла.

Что здесь, можно сказать. Что такое полимеризация? Это обработка масла термическим воздействием, но без доступа воздуха. Раньше это делали довольно сложно. Самый примитивный старый способ полимеризации масла, который известен с XVI века, это когда загородом (потому что это было очень устрашающее по запаху действие) в медные котлы заливали масло, ставили на костер, доводили до стадии кипения и поджигали сверху. То есть, температура действовала и сверху, и снизу, а огонь не пропускал кислород, более того, он как бы поглощал кислород. И таким образом масло варили. Вонь была страшная. (Ред. – Полимеризованное масло (стандоль) это масло, уплотненное с помощью нагревания без доступа воздуха. Эти масла имеют те же свойства плотных масел, за исключением того, что они долго сохнут (почти как неуплотненное масло) и меньше всего желтеют. Поскольку они долго сохнут, то их нужно использовать только в единственном или в верхнем слое живописи. Лучшее качество имеют полимеризованные масла старейших западных фирм (они более густые и совсем мало желтеют)).

Студент:

- А долго варили?

М. М. Девятков:

- А они так определяли... Только опыт определял. Они так - опускали палочку деревянную в масло, и смотрели по степени готовности масла. Если пропустить определенную степень, то масло створаживалось и вообще уже было непригодно. То есть - до определенной степени. Ну, варили почти до состояния жидкого меда.

Это масло считалось одним из самых прочных по пленке, короче говоря – одним из самых стойких в старении, и менее желтеющим, и более равномерно по глубине высыхающим (но не в полной мере).

Полимеризованные масла, они всегда темные, они всегда имеют темный цвет, типа копалового лака почти.

В современных условиях такие масла готовятся в вакуумных установках при высокой температуре и в токе углекислоты. (Не кислорода, как окислированное прогоняют, да? а прогоняют, так сказать, воздух, насыщенный углекислотой, так чтобы масло не окислялось).

При полимеризации происходило, так сказать, сшивание молекул. И масло получало, ну, самые высокие качества.

Использовалось оно вообще, как современные самые высокие полимеры для покрытия, так сказать, всего: начиная от карет и кончая тем, что в живописи употреблялось в грунтах, и вообще оно в живописи употреблялось достаточно широко. То, что оно было цветное, это не имело никакого значения, и вообще, это имеет значение условное. Некоторые говорят: «Вот, выбелил на солнце, оно такое светленькое, чистенькое – прямо как вода стало», да? Это никакого не имеет значения, оно снова вернет свою желтизну, ту, которую имело. Вот. *(Ред. – По результатам опытов, проведенных Н. А. Беленькой, льняное масло, осветленное на солнце (в закрытой бутылке), в темноте потемнело лишь незначительно. Масло освещалось на солнце (в закрытой прозрачной бутылке) с марта по сентябрь, а в темноте находилось 2 года. Незначительное потемнение в темноте, произошло довольно быстро и не прогрессировало. В целом масло стало значительно светлее, чем было изначально, в начале опыта. Тем не менее пленки масла желтеют (особенно в темноте), речь идет лишь о снижении этого пожелтения).*

Там спать собрался юноша? Да? Или собеседник хороший?

(небольшая пауза)

Вот, и таким образом готовили полимеризованное масло, которое используется в некоторых красках. Но, в основном оно используется как добавка в масла, для тех красок, которые, так сказать, плохую прочность дают, недостаточную стойкость.

Этерификация масла.

Ну, и наконец последнее, последнее, чего, так сказать, добилась наука в двадцатом веке, это этерификация масла. Это где-то в первой половине двадцатого века, делали с маслом такие операции. Так, сейчас посмотрю, тут у меня справочка по этому поводу есть. Вот, у нас тоже это стали делать, и, так сказать, получили высокие результаты. Появилось так называемое **пентамасло**. Сначала оно называлось нежелтеющее масло, потом называлось кислотное масло (буква «К» ставилась). А потом оно называлось пентамасло. Оно использовалось как маложелтеющее в таких красках, которым опасно желтение. Каким краскам опасно желтение, как вы думаете? (кто не спит).

Студент:

- Белилам.

М. М. Девятов:

- Белила. А еще?

Студент:

- Светлым, неверное, всем.

М. М. Девятов:

- Не столько светлым, сколько холодным. Пожелтение убивает холодные цвета. Для охры пожелтение не опасно, для кадмия тоже не опасно. А вот для кобальтов и, так сказать, сине-фиолетовых, холодных зеленых и так далее – это очень важно.

Это делали таким образом: расщепляли масло на составные, на глицерин и жирные кислоты. (У нас это производилось на подсолнечном масле). Вообще это делают в промышленности для получения мыла. Вот, и потом вместо глицерина использовали пентаэритрит (синтетическое вещество, имеющее более высокое содержание свободных молекул кислорода) и снова его соединяли, варили, и получали, так сказать, новое масло с новыми показателями. Это самое лучшее масло. Можно это делать не только с подсолнечным маслом... *(Ред. - но и с другими высыхающими маслами).*

Студент:

- Это вместо глицерина?

М. М. Девятов:

- Правильно, вместо глицерина – пентаэритрит.

Студенты:

- Как? Пентоэлитрит?

М. М. Девятов:

- Пента... Вы меня запутали уже.

Студентка:

- Пентаэритрит.

М. М. Девятов:

- Пентаэритрит, да.

Пентамасло или пентаэритритовые эфиры жирных кислот подсолнечного масла.

Вот, дальше проводили снова варку масла без доступа воздуха и получали масло, которое называется пентамасло или пентаэритритовые эфиры жирных кислот подсолнечного масла. Полное название – пентаэритритовые эфиры жирных кислот подсолнечного масла. (Самому бы не запутаться с вами).

Пока это лучшее масло, которое есть. Оно частично синтетическое, но только за счет пентаэритрита. Но это не влияет на его свойства, оно имеет все свойства высыхающего масла. Кроме того, оно меньше всех желтеет, более глубоко просыхает и пригодно как в лаках, так и в приготовлении масляных красок, что и делали сначала только на белилах, а потом распространили на все холодные краски.

(«В зависимости от применяемого пленкообразующего, краски выпускают двух видов:

Художественные масляные краски на обработанных растительных маслах

Художественные пентамасляные краски на пентаэритритовом эфире жирных кислот подсолнечного или хлопкового масла» Гос. стандарт СССР (1978 - 1988 г.) – Ред.)

Так, ну, что здесь не ясно вам?

Студент:

- А в работе они как-нибудь отличаются пентамасляные и масляные?

М. М. Девятов:

- Пентамасляные? А вы же пользуетесь ими.

Студент:

- По-моему то же самое, да?

М. М. Девятов:

- Да, это вообще не касается, так сказать, таких кардинальных свойств масла, кроме тех, о которых я сказал, да? – Оно быстрее высыхает, дает более прочную пленку на уровне льняного масла, не имея его недостатков. Вот, по глубине лучше высыхает и вообще, так сказать, даже меньше сморщивается при высыхании, что отвечает требованиям.

Так, ну, что здесь не ясно, какие вопросы? Я с удовольствием отвечу, если знаю. Знаете, что гусарская логика самая правильная.

Студент:

- То есть, лучше пользоваться пентамасляными красками, чем масляными?

М. М. Девятов:

- Безусловно, лучше было бы все краски стирать на пентамасле, но это более дорогое масло, потому что оно требует более строгой обработки. Его используют, повторяю, только в красках, для которых особо опасно пожелтение. Это белила в первую очередь, да? И холодные краски, краски с холодным оттенком по спектру.

Другой студент:

- А еще вопрос, а вот я слышал, что разные пигменты стирают на разных маслах. А у нас Завод красок так делает?

М. М. Девятов:

- Они так тоже делают, да. В какие-то краски добавляются даже смолы в небольшом количестве, в какие-то добавляются полимеризованные масла. Но вот самое лучшее масло – полимеризованное. Мы говорили с вами – оно прочное. Почему оно не применялось для

изготовления красок, потому что оно способно в тубе продолжать полимеризацию, (без доступа воздуха, в тубе), да? И поэтому оно не пригодно было для красок, которые должны храниться в тубе и быть довольно пластичными и подвижными длительное время. А небольшое количество допустимо.

Студент:

- А если смешивать пентамасляные и масляные краски?

М. М. Девятов:

- Ну, сколько угодно! Никакой здесь разницы нет, никакого изменения. Там изменилось только количество свободных кислот, которые, так сказать, пентаэритрит внес для высыхания и окислации масла. И это дало среднее высыхание масла.

Другой студент:

- А наши выпускают, делают это?

М. М. Девятов:

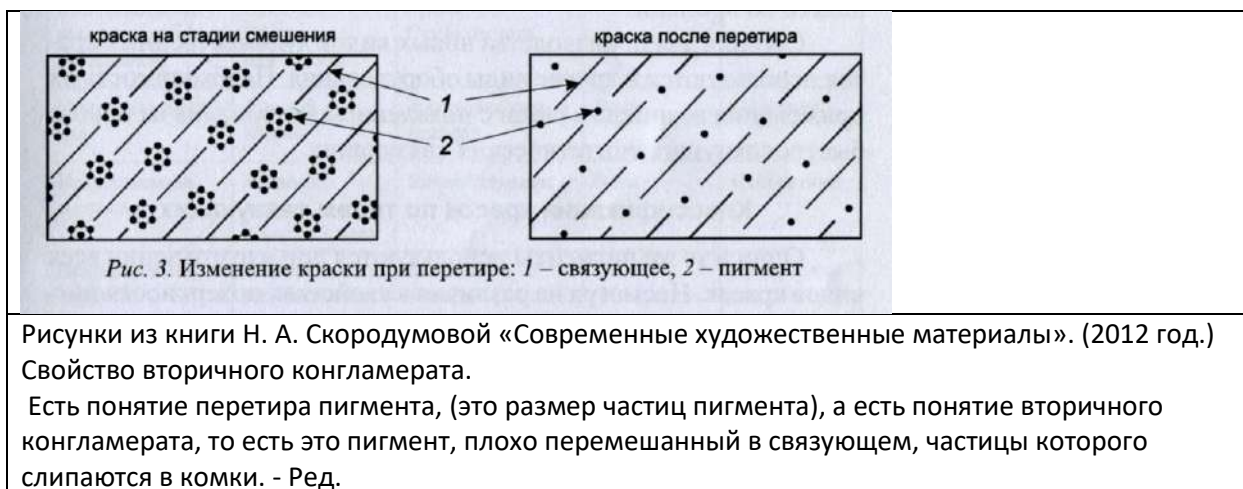
- Да, ну, вы же пентакраской пользуетесь.

Студент:

- Я имею ввиду, что у нас как бы по-умному делают и краска сама по себе хорошая, и за границей такие не выпускают.

М. М. Девятов:

- Какая краска? Нет, ну, белила у нас хуже. Мы сравнивали вообще белила со многими фирмами: Лефран Бурже, Виндзор и так далее. Те краски лучше. Но об этом я добавлю, когда буду говорить о полиэфирных маслах. То есть, наши масляные краски перетирают слабее. Наши краски имеют свойство ну, вторичного конгломерата. Я уже рассказывал, это когда не полностью растирается пигмент до размера, так сказать, мелкой частицы и частицы слипаются. И это требует многократного, многократного перетирания, и, кроме того, еще и добавления вещей, типа полуэфирных масел, (о которых я скажу позже).



Рисунки из книги Н. А. Скородумовой «Современные художественные материалы». (2012 год.)
Свойство вторичного конгломерата.

Есть понятие перетирания пигмента, (это размер частиц пигмента), а есть понятие вторичного конгломерата, то есть это пигмент, плохо перемешанный в связующем, частицы которого слипаются в комки. - Ред.

Вот, и поэтому наши краски, вот белила, если мастихином так нанести, да? они имеют свойство высаливаться на поверхности, они капельками выступают, да? Это говорит о том, что краска, во-первых, плохо перетерта, (в основном плохо перетерта), а во-вторых, она не имеет некоторых добавок, которые очень важны в данном производстве. Вот в тех красках это не происходит. Кроме того, если вот Виндзор-Ньютон краску взять и, так сказать, даже понюхать немножко, да? – У них есть характерный запах полуэфирных ароматических масел. Наши одно время, к какому-то юбилею выпустили такую партию, с добавками такого рода масел (которые замедляют высыхание, перемещают масло – так сказать, уводят масло в глубину, то есть не дают ему выходить на поверхность). Ну, и потом, проще говоря, еще и перетирание, количество перетираний имеет очень большое значение.

Чем меньше масла, тем больше пигмента – тем лучше краска. По мере перетирания краска становится жиже, в нее добавляют пигмент, таким образом она получает...

Студент:

- А раньше у нас лучше делали масляные краски?

М. М. Девятов:

- Лучше делали. Завод был с лабораторией, с научной лабораторией. Мы вместе с ними сотрудничали, так сказать, проверяли их, сами участвовали в испытаниях каких-то красок пентаэритритовых. Вот, и публиковались, даже я публиковал по этому поводу статьи. А потом стали кричать, что это патент и так далее.

Ну, вот, если есть еще у вас вопросы по маслу – пожалуйста, любые.

Масло совместимо с воском, да? Масло совместимо со смолами, о чем мы будем говорить дальше. Масло разжижается легко всякими скипидарами и всякими разбавителями типа уайт-спирит и прочие. Со спиртом масло смешивается не очень, а больше, так сказать, эмульгируется. (Если оно смешивалось – взбалтывать надо, а потом оно вновь может отстаиваться и расчленяться из спирта).

Ну, ацетон легко смешивается с маслом, но это уже, так сказать, не растворитель для масляной живописи.

Еще по маслам какие-нибудь вопросы? чтоб мне не скучно было, и что вы слушаете.

Студент:

- А вот в пентамасляной краске пигмент один и тот же, как и в масляной?

М. М. Девятов:

- Все то же самое, все то же самое. Пентаэритритовое масло, это пентамасло, которое, по существу, и есть жирное высыхающее масло с очень небольшой добавкой, повторяю, пентаэритрита, который заменяет глицерин. Вместо глицерина он идет туда, жирные кислоты идут на мыло и так далее.

Смолы, растворители и лаки.

Так, следующий раздел по связующим, (в этом году у нас быстрее идет), это смолы, растворители и лаки, а потом - функции лаков в живописи.

Смолы.

Легкие, средние и твердые ископаемые смолы.

Общее понятие «смола» имеет несколько состояний. В начале из поврежденного участка дерева вытекает жидкое вещество – живица (терпентин). Потом оно постепенно твердеет, превращаясь в бальзам (легкая смола), затем в смолу (легкая или средняя смола), и спустя миллионы лет – в копал или янтарь (ископаемая или твердая смола).

1. Бальзамы добавляются в краски (на палитре) для выравнивания высыхания масла. Как и смолы они дают маслу высыхать по всей толщине, а не образовывать сверху пленку, дают краскам большую прозрачность и блеск, обратимы. Они незначительно ускоряют высыхание масла, и таким образом позволяют сравнительно долго работать по сырому, (так как содержат в себе медленно летучие фракции эфирных масел). Бальзамы отличаются от смол менее прочной пленкой и медленным высыханием, и несколько темноватым цветом, поэтому как покрывные лаки не используются. Их часто используют и для приготовления ретушных, межслойных лаков. К бальзамным лакам относятся кедровый лак, пихтовый лак. Они имеют несколько темноватый цвет, и по этой причине некоторые художники их не используют.

2. Смолы (даммарная, мастичная) используются в покрывных лаках, так как они достаточно прочны, быстро сохнут, и обратимы (то есть могут быть удалены при необходимости, так как любое лаковое покрытие стареет), имеют светлый цвет, мало желтеют. Так же они могут добавляться в масляные краски, если требуется усилить их цвет, придать блеск и ускорить их высыхание и сделать его более равномерным по глубине. Разбавляются смолы и

бальзамы родственным для них веществом – скипидаром (пиненом) и практически не растворяются уайт-спиритом.

3. Ископаемые, твердые смолы (янтарь, копал). Наиболее распространенный - копаловый лак. Твердые смолы растворяются маслом (льняным) под воздействием высоких температур. Это необратимые лаки (так как масляная пленка необратима). По этой причине эти лаки не используются как покрывные. Под воздействие высоких температур масло уплотняется, поэтому эти лаки могут использоваться как межслойные. Иногда их добавляют в масляные краски, для придания прочности слою, особенно в лессировках, так как этот последний прозрачный слой живописи – самый уязвимый. Однако эти лаки имеют темный цвет и будучи добавленными в краски (или в межслойную обработку) вызывают потемнение. Поэтому несмотря на прочность этих лаков большинство художников отказались от их применения как добавки к краскам, (а для лессировок используют уплотненное оксидированное или полимеризованное масло).

4. Искусственные смолы, акрил-фисташковый, акрил-стирольный лаки. Эти лаки были изобретены сравнительно недавно – пытались изобрести не желтеющий и обратимый лак. Но со временем выяснилось, что этот лак все-таки темнеет и пленка его становится практически необратимой. Большинство реставраторов не рекомендует использовать акриловые лаки в качестве покрывных (они образуют такую пленку, которая в свежем состоянии снимается «чулком», то есть если ее задеть, то она начинает слезать как обгоревшая кожа). В качестве межслойного лака эти лаки можно использовать, они дают более эластичную и прочную пленку, чем натуральные смолы.

5. Межслойные и ретушные лаки. Межслойные лаки необходимы для склеивания высохшего слоя масляной краски (не имеющего проникающей адгезии) с последующими слоями масляной краски. Основным склеивающим компонентом межслойного лака является уплотненное масло. В составе ретушного лака, выпускаемого заводом Невская палитра, присутствуют: смола даммара, уайт-спирит, пластификатор, растворители (плотного масла нет). Этот лак в качестве межслойного неэффективен, но он хорошо подходит для устранения прожухлостей. Для того, чтобы писать темперой или акрилом по высохшему масляному слою, достаточно обезжирить поверхность.



1. Легкие смолы.

Бальзам.

Что можно сказать о смолах. Первое, так сказать, состояние смолы или первое появление смолы, это любое повреждение деревьев хвойных пород – они плачут как раненые, и это из них вытекает

бальзам. В зависимости от породы дерева, он называется пихтовый, кедровый, сосновый, еловый и так далее, да? Все они имеют разный состав, разные свойства.

Бальзам – это натуральная легкая смола, которая сама по себе не является смолой прочной, чтобы ее использовать в чистом виде, но как добавка она применялась уже довольно давно. Наиболее известные это канадский и копайский бальзамы. Вот, в основном бальзамы из пихты и лиственницы. Ну, в Европе, там повыврубали, а у нас в Сибири – полным-полно.

Ну, и у нас появились некоторые **бальзамные лаки**, которые вы знаете, да? **Кедровый** есть, **пихтовый** есть. Вот это как раз те бальзамы, которые в Европе имели очень большую популярность и широкое распространение.

Потом эту смолу (бальзам) собирают с дерева вот такими вороночками. Ее использовали и в медицине, и в оптике, и во многих вещах - особенно канадский бальзам. Он был лучшим для склейки стекол в оптике, потом его заменили синтетикой.

Вот, а потом бальзам начинает полимеризоваться в смолу (это то, что вы замечали на деревьях, да?), в такую смолу, которую мы называем «канифоль» на сосне или на елке, да? Это уже более твердая смола, так сказать, потерявшая эфирные масла скипидара.

Потом она падает на землю, потом полимеризуется еще многие, многие годы и десятки лет, и получаются, так сказать, средней плотности смолы. А через миллионы лет это получаются самые твердые ископаемые смолы, которые называются: янтарь, копал.

Янтарь – самая прочная смола. Это те же смолы, которые когда-то были бальзамами, но прошли такую глубокую полимеризацию в земле и которые уже вот стали - ископаемые смолы.

2. Легкие или средние смолы (мастика, даммара, канифоль).

Какие свойства этих смол. Все смолы, (то есть, бальзамы и смолы, которые мы относим, так сказать, к легким или средним смолам – такие как мастика, даммара, канифоль), эти все смолы имеют невысокую температуру плавления и довольно легко растворяются в скипидарах. То есть их можно разводить или варить в виде легкого лака. Вот, такие как вы знаете мастичный и даммарный лаки, самые распространенные у нас, да? Вот, такие еще есть: шеллак или гуммилак. У нас есть еще фисташковый лак (который пришел на замену мастичного лака). *(Ред. – Последующие исследования акрил-фисташкового лака (так же, как и других акриловых лаков) показали его отрицательные свойства. Выяснилось, что эти лаки со временем сереют и образуют практически необратимую пленку).*

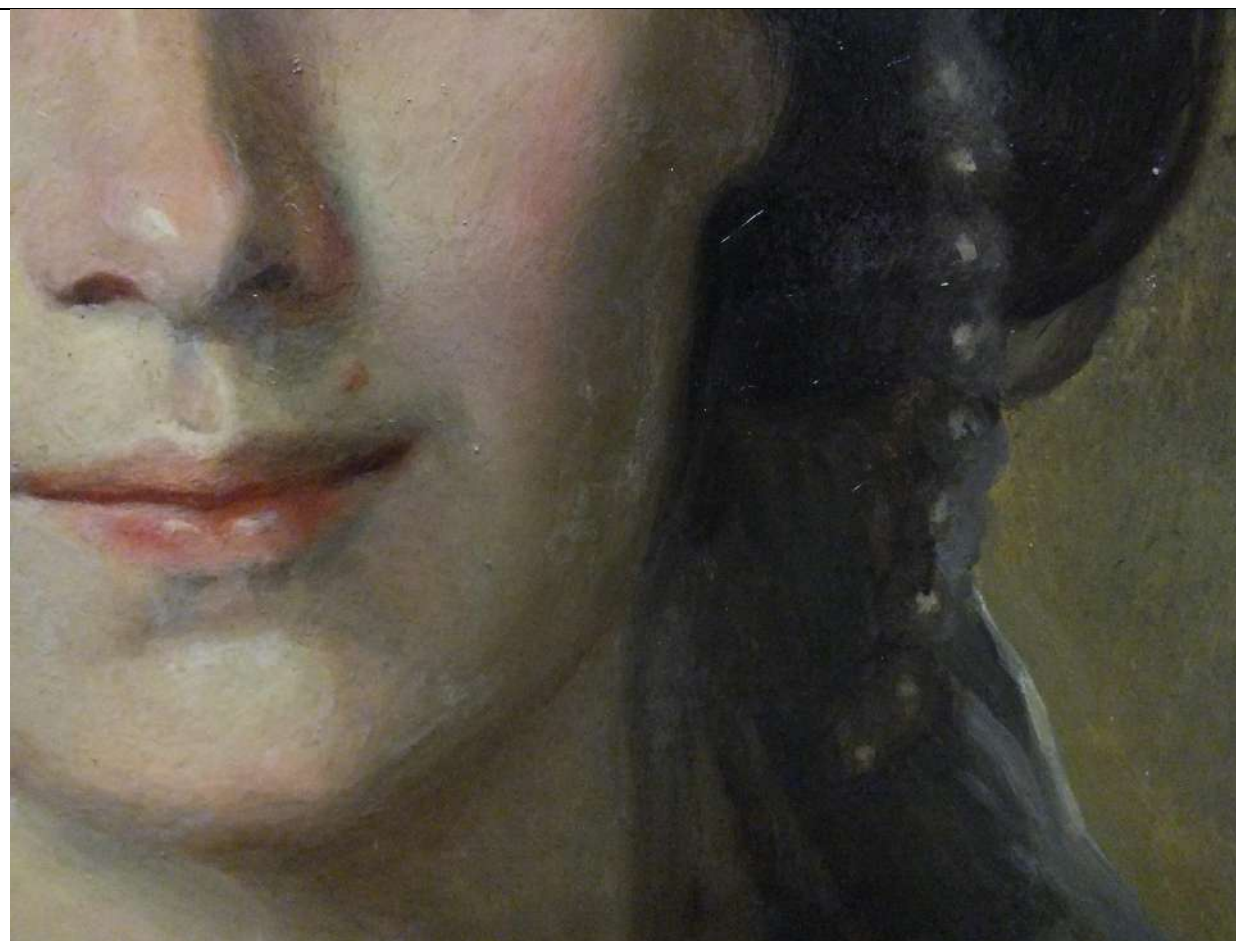
Все они обратимы. Заметьте – все они обратимы. То есть, их можно смывать скипидаром, (то есть это вновь растворение). Обратимость – это повторное растворение в том же растворителе, в котором они приготовлены. Эти лаки имеют некоторые свойства. О лаках я конкретно о каждом немножко скажу, но они имеют свойства разные. *(Ред. - Лак – это смола, разведенная в скипидаре. Например, даммарная смола, разведенная в скипидаре – это даммарный лак, и т. д.)*

Даммара.



Кусочек даммарной смолы, и примеры готового даммарного лака. (Лак – это смола, разведенная в скипидаре. В даммарном лаке 30% смолы и 70% скипидара).

Даммарный и мастичный лаки (так называемые, легкие или средние смолы) используются как покрывные лаки. При добавлении их в масляные краски (на палитре), они позволяют красочному слою быстрее и равномернее высыхать (по всей толщине, а не образуя пленку), и придают прозрачность, блеск и глубину цвету. Будучи добавленными в межслойный лак, они дают ему нужный художнику, более жесткий «отлип» и более резкие, фактурные мазки.



Студенческая копия с картины Винтерхальтера «Портрет императрицы Марии Александровны». (Фрагмент).

Пример побелевшего и помутневшего даммарного лака.

Самая подверженная, так сказать, деструкции и помутнению и побелению – это даммарная смола, хотя она шире всех и более всех используется в покрывных лаках. Она считается не желтеющей, хотя коричневеет – будьте нате как. Вот, это глубокое заблуждение существует. *(Ред. - Большинство российских реставраторов все же предпочитают в качестве покрывного лака именно даммарный лак, так как он желтеет меньше остальных и сравнительно легко обратим. Отрицательные же свойства акрилового лака выяснились лишь со временем)*

3. Ископаемые твердые смолы. Янтарь. Копаловый лак.

Твердые смолы, или ископаемые смолы, они имеют температуру плавления от 150 и до 360 градусов. Янтарь имеет температуру плавления (плавится) где-то около 380 градусов. У нас был кусочек янтаря, а вы знаете такие кусочки янтаря, в которых можно увидеть комара, муху там и так далее, да? Вроде бы идеальное связующее, которое миллионы лет пролежало в земле и сохранило в неприкосновенности такие живые организмы. А на самом деле эти мухи и комары сели когда-то на бальзам, истекающий из ствола дерева, да? который был липкий, влипали туда, их затекало сверху и... и прожили миллионы лет в глубине земли.

Так можно ли получить из янтаря такой прочнейший лак? Оказывается, в нашей практике (по крайней мере в отечественной), ходят слухи в литературе, что в Бельгии где-то научились растворять холодным способом янтарь, но это не очень убедительно пока. Во всяком случае, это требует очень высокой температуры, чтобы растворить янтарь. Он растворяется только в масле, потому что при такой температуре скипидар взорвется просто, да? Вот, поэтому нагревают до одинаковой температуры и смолу (когда она плавится), и до той же температуры нагревают масло. Потом их соединяют между собой и получается янтарный лак. Потом его разбавляют теми или иными добавками типа скипидара или чего-либо еще. Вот, но это уже не янтарь, это уже не

янтарь. Это не та прочность, потому что во время такого нагревания из янтаря уходят самые, так сказать, пластичные части его состава, мало летучие эфирные масла, и он преобразуется в вещество, которое уже далеко и слабо напоминает янтарь. Если мы возьмем высохший янтарный лак и возьмем, посмотрим янтарь - то это две большие разницы. И кроме того, масло подгорает при такой температуре очень сильно, и получается темный лак, достаточно темный лак. Мы его знаем в виде копалового лака, знали по крайней мере. Он был в продаже у нас, сейчас не знаю. Кто по ларькам ходит? Есть копаловый лак?

Студенты:

- Нету.

Студент:

- А мардан, это не он же?

М. М. Девятков:

- Мардан, это лак для позолоты.

Студент:

- Но он темный...

М. М. Девятков:

- Он темный, да. Но он на сильно полимеризованных маслах, со смолами. Это подкладка для наклейки листового сусального золота наружной поверхности, наиболее прочный. Мардан - это лак для позолоты. (Ред. – «Состав копалового лака: копал, плавленый в масле 29%, пинен – 40%, масла. Необратим, сохнет 24 часа, разбавляется пиненом, желтеет» (конспект В. Е. Макухина)).

Ну, что еще здесь можно добавить...

Синтетические смолы.

Полибутилметакриловая смола или ПБМА.

Акрил-фисташковый лак.

Так. Ну, у нас еще есть синтетические смолы, да? Есть ПБМА – акриловая смола, полибутилметакриловая смола, полибутилметакрил. В тексте она пишется большими буквами: ПБМА.

Это уникальная смола. Вот здесь видите, испытывали разные смолы вот такими пробами. Им около десятка лет. И во что они превратились, так сказать. Тут и даммара, и мастика, и копал, и все, да? А вот это акрил-фисташковый лак, или полибутилметакриловая смола. Никаких признаков ни помутнения, ни пожелтения, ни растрескивания – как ни ковырять. Вот. Это уникальная по своим свойствам смола. Не удивительно, что она легла в основу всех систем акрилового порядка: и грунтов, и красок (темперы акриловой), да? Вот, во всяком случае, она имеет уникальные свойства. Акрил-фисташковый лак содержит полибутилметакриловую смолу и какой-то там процент фисташки (пять – семь процентов) - просто для адгезии, для лучшего прилипания самой краски.

Какое уникальное свойство этой смолы. Она в чистом виде или в сухом виде, как я получал ее с завода, я обратил внимание, что она если ее в масло бросить, то она растворяется в масле без подогрева и без всякого скипидара. То есть она растворима в масле в холодном виде. Это дает такое уникальное свойство. Ну, мы сделали пробы грунтов на акрил-фисташковом лаке даже с масляной краской, и она показала прекрасную адгезию. Так как масло ее частично растворяет то получают свойства сплавления – одного из самых прочных видов сцепления. (Ред. – «Состав акрил-фисташкового лака: полибутилметакрил – до 20%, фисташковая смола – 30%, пинен с добавкой бутилового спирта, пластификатор, (...). Сохнет медленно, до 18-ти часов» (Конспект В. Е. Макухина)).





Испытания Лаборатории техники и технологии живописи. Вверху – накраски лаков 1972 года. Внизу – накраски 1986 года. Вероятно, верхний образец находился в тени, а нижний образец находился на свету. (Фотографии сделаны в 2016 году).

Как видно по прошествии многих лет - все лаки изменили свой цвет. Больше всего потемнели масляные лаки: янтарный лак, копаловый лак и бальзамно-масляный лак. (Бальзамно-масляный лак в настоящее время не выпускается. Вероятно он состоял из уплотненного масла и бальзамных смол).

Вероятно М. М. Девятков говорит о нижнем образце лаков, так как лекция проходила в конце девяностых годов. Как видно на современной фотографии, акрил-фисташковый лак все-таки потемнел, став серым. По свидетельству многих реставраторов, со временем пленка этого лака становится необратимой, она не утоньшается, а только набухает в растворителях, и отделяется вместе с тонкими прописками живописи. Свойства некоторых новых материалов можно увидеть только спустя много лет. Несмотря на эти негативные свойства акриловых лаков, акриловые грунты и краски пока нареканий не вызывают.

Так, ну, о других синтетических смолах, которые применяются в масляной живописи мы еще не очень знаем. Эта смола (ПБМА – Ред.) дала, так сказать, большой очень толчок в красках, что очевидно из этой таблицы. Очевидно, что это уникальные свойства. Она имеет так называемую линейную молекулярную связь, не трехмерную, а линейную. И она очень слабо стареет, и, кроме того, имеет свойства еще растворяться в холодном виде. То есть, краска, положенная на нее (на высохший слой), растворяет ее частично и сплавляется с ней. Поэтому так себя ведут и грунты акриловые, и краски акриловые, по которым можно писать маслом сверху.

Так, ладно, теперь чем еще должен вас напугать, если нет вопросов.

Растворители. Эфирные масла.

Масло — собирательное название ряда химических веществ или смесей веществ, не растворяющихся в воде. (Википедия).

Основные группы «масел», используемых в живописи:

- **Органические жирные растительные масла:** льняное, ореховое, маковое, и т. д.
- **Эфирные неорганические минеральные масла** являются продуктами переработки нефти. Это уайт спирит, (петроль) используемые в масляной живописи как разбавитель (не портятся).
- **Эфирные растительные масла.** Это скипидары (терпентиновые масла), получаемые из смол хвойных деревьев. Скипидары служат для приготовления и разбавления лаков, и для разведения масляных красок (быстро портятся).
- **Полуэфирные (полулетучие) ароматические масла:** спиковое, лавандовое ароматическое масло. Долго испаряются, используются как добавка в краску, замедляют высыхание красок (позволяя долго работать по сырому) препятствуют пожелтению живописи, придают ей матовость.

Так, - эфирные масла. Давайте их разберем, потому что смолы без растворителей, так сказать, не состоятельны, хотя и могут быть растворены в горячем масле.

Так, несколько групп у нас есть: три группы есть.

1) Эфирные масла растительного происхождения. Скипидары.

Есть группа растительного происхождения – так называемые терпентиновые масла или скипидары. Ну, там еще есть масло копайского бальзама и так далее. *(Скипидары получают из живицы хвойных деревьев. Копайский бальзам получают из живицы дерева копаифера, семейства бобовые, растущего в тропических странах. – Ред.)*

Лучшие скипидары считались из пихты и лиственницы – страсбургское пихтовое масло и так далее. У нас это называется скипидар. Это омыляющиеся растительные, так сказать, составы. *(Скипидар - это эфирные масла, получаемые методами экстракции или дистилляции из хвойных деревьев различных пород. – Ред.)*

То есть, скипидар - как основной материал. Сейчас уже не знаю, что выпускают под этим названием – вонища идет страшная. Раньше это было - как в сосновом лесу запах. Можно было так набрызгать на подушку, да? и... эффект, будто спишь в сосновом лесу.

Свойства скипидара.

Свойства скипидара, да? Высыхает достаточно быстро. Является естественно растворителем практически всех смол и масел. Ну, за исключением, конечно, тяжелых смол, в которые он только добавляется после варки с маслом.

Скипидар имеет свойство окисляться. Скипидар окисляется. Его нужно проверять. Ну, для живописи это еще, так сказать, относительно, - в массе краски он ведет себя еще более, менее терпимо. *(Новейшие наблюдения и исследования В. Е. Макухина показывают, что окислившийся скипидар, используемый для разведения красок в процессе живописи - фатально портит ее, и такая картина не подлежит восстановлению. Испортившийся (окислившийся, осмолившийся) скипидар делает краски невысыхающими. При повышении температуры воздуха, такая живопись начинает «липнуть», а в особо тяжелых случаях краски просто стекают вниз. – Ред.)*

А вот в реставрации, в покрывном лаке, где пинен или скипидар должен быть - это опасно. (Пинен – это одна из фракций скипидара, более тонкий разгон, но не лучше скипидара). Скипидар окисляется, поглощает кислород и полимеризуется, превращаясь, так сказать, в то исходное состояние, из чего оно было добыто – то есть, в бальзам. Желтеет при этом, мутнеет при этом и коричневеет при этом. Мы оставляли незакрытым флакон скипидара, и через какое-то количество времени (довольно значительное) он наполовину усох и стал похож на лак – липкий, темный, вязкий. Вот, ну это ни к чему не пригодное вещество. *(Ред. – Скипидар или лак (в составе которого есть скипидар) могут портиться и без видимых признаков).* Раньше скипидар был дорогой. Это у нас он сейчас дешевый. Раньше скипидар был очень дорогой материал и поэтому,

как пишут в старых источниках, что вот когда он (как они писали) - становился слегка жирным (то есть, окисленным), то его перегоняли через реторту и очищали от смолы. Ну, это сложно, как самогонный аппарат – смола оставалась, а скипидар осаждался в чистом виде. Но у нас никто, конечно, этим не занимается.

Вот, но окислившийся скипидар может быть в виде лака или в лаке. А в лаке скипидара 70%. Так что лак тоже окисляется. *(Лак представляет собой натуральную смолу (например, даммару, мастику), разведенную скипидаром (пиненом). Натуральные лаки разводят родственным им по происхождению веществом – скипидарами. Синтетический лак акрил-фисташковый тоже разводится пиненом, следовательно, он тоже может испортиться. – Ред.)*

Проверить очень просто: берется чистый (или осмолившийся) скипидар – (а он осмоляется частично даже без видимых признаков) и берете чистую белую рубашку, да? и налить... Если, когда она высохнет будет ореол вокруг, да? – значит он окислился. А если нет пятна, то можете даже белую рубашку чистить им и ничего не будет, да? Ну, рубашку, конечно, никто не будет использовать, а вот на бумаге проверить можно. Взять белую бумагу, налить слегка. Если ореол даст по краям – значит он уже все... А если сильно окислился, то он и пятно еще даст общее.

Таким образом, скипидар чтобы он был пригоден, должен храниться в полном флаконе, плотно закрытом и желательно в холодном месте без света. Ну, чтобы он был полностью залит и хорошо закрыт. И тогда с ним ничего не произойдет и ни в каком месте, да? и он не окислится. Так же и масло, между прочим. *(Во избежание окисления кислородом воздуха, скипидар (пинен) и лаки, имеющие в своем составе скипидар, нужно хранить в плотно закрытых бутылках, залитыми под крышку, чтобы не было соприкосновения с кислородом воздуха. Для того, чтобы проверить, не испортился ли лак, В. Е. Макухин рекомендует капнуть небольшое количество на стекло или другую невпитывающую поверхность. Через сутки лак должен полностью отвердеть. Если этого не произошло, то его нужно выбросить. Тройник проверить сложно, так как в его составе есть масло, а оно сохнет долго. Межстлойный лак, сделанный самостоятельно портится очень быстро (видимо от соединения скипидара (пинена) со спиртом), и его выбрасывают через два месяца после приготовления.*

Окислация масла тоже может в какой-то степени продолжаться даже в закрытой банке, если масло залито не полностью и там есть расстояние для воздуха. – Ред.)

Вот, что еще о скипидаре можно сказать? Так что проверять скипидар очень нужно. У нас некоторые студенты (которые копировали) пользовались даммарным лаком старым. Повторяю, в любом таком скипидарном лаке 70 % скипидара – значит он там тоже окисляется. Вы это меньше замечаете, потому что там уже есть смола, и лак сам по себе он уже вязкий и липкий и так далее.

Студент:

- А за какой период времени он окисляется?

М. М. Девятков:

- Ну, довольно быстро. Ну, месяца уже достаточно, чтобы он окислился. То есть вообще он должен храниться в полностью залитом флаконе. А у нас его так продавали – на три четверти залитым, да? Да еще с пробками, которые протекали. Но потом стали хлорвиниловые пробки вставлять туда и так далее. Ну, во всяком случае, чтобы скипидар сохранить (это особенно реставраторов касается) нужно его в бутылку залить полностью, под завязку и хорошенько закрыть крышкой. Тогда он будет храниться.

Так, что о скипидаре сказать – универсальный растворитель, да?

2) Неорганические минеральные эфирные масла нефтяного происхождения.

Петроль, керосин, уайт-спирит. *(«Масло — собирательное название ряда химических веществ или смесей веществ, не растворяющихся в воде». Википедия. – Ред.)*

Вторая группа, это нефтяные растворители, растворители нефтяного происхождения.

Один из первых известных в истории, и очень широко и, так сказать, литературно – это, так называемый, петроль. Теперь, там, где продают бензин, прямо иногда пишут – «петроль», да? На самом деле это очень незначительная часть из нефти, которая имеет определенные свойства. То есть, она высыхает без остатка, более медленно чем скипидар. Является углеводородом

неомыляющимся, то есть, она не окисляется, сколько бы вы ее не хранили – пока не испарится. Сюда относится уайт-спирит, лаковый керосин, бензин.

Ну, еще из каменноугольного дегтя получают бензол, толуол, ксилол и так далее. Это более опасные растворители. Самый распространенный из них – ксилол. А бензол, толуол – это очень опасные растворители, каменноугольного происхождения. *(В живописи не используются. – Ред.)*

Свойства неорганических растворителей нефтяного происхождения.

Что может делать петроль или нефтяные растворители, или уайт-спирит - нам самый понятный (разбавитель №2) помните, да? он растворяет все масла и масляные краски, не совместим с натуральными смолами. То есть, он не совместим с даммарным, с мастичным лаком, с фисташковым лаком, с бальзамами. Он их створаживает, рано или поздно. Иногда, на некоторое время создается впечатление, что вроде они соединились, но потом происходит расслоение. Только для ПБМА это, так сказать, растворитель естественный.

Вот, - чистить палитру, мыть кисти, штаны, и как растворитель для живописи естественный, он вполне широко применим. И раньше он был очень широко применим. Например, некоторые художники вспоминали, что они писали на петроле, потому что он давал более длительный срок высыхания и возможность, так сказать, лавировать краской при разжижении, в отличие от скипидара, да?

Студент:

- А если составлять тройник, то скипидара можно брать примерно, как даммарного лака?

М. М. Девятов:

- Сколько угодно, да. Уайт-спирит туда не берут. Уайт-спирит растворяет масло прекрасно, масляную краску растворяет прекрасно, да? Как разжижитель масляной краски он великолепен.

Студент:

- То есть, разбавитель №2 туда не подходит?

М. М. Девятов:

- Нет, не подходит. Для всех натуральных смол или лаков из натуральных смол легких – он не пригоден.

3) Эфирные ароматические масла.

Так, ну, и третья группа, так сказать, эфирных масел – так называемые ароматические масла. Они находятся где-то между эфирными маслами и частично жирными маслами, так как высыхая, дают пленку. Но они могут так же подвергаться перегонке и максимально очищаться от смолистого остатка.

Ну, это уникальные масла. Они называются так: спиковое эфирное масло, лавандовое, розмариновое, гвоздичное, розовое масло и так далее. Все они называются – ароматические масла. Почему? Потому что они использовались, и до сих пор используются, для изготовления духов, так как имеют очень сильный, активный и благородный запах. Значит, их свойства: они сохнут очень медленно, еще более медленно чем, так сказать, лаковые керосины. *(Лаковый керосин, это уайт-спирит. – Ред.)* Они замедляют высыхание краски не в самом, так сказать, прогрессивном его смысле, то есть, они, медленно удаляясь, уводят излишки масла в глубину, а сами выходят на поверхность. И таким образом, они дают такую полуматовую поверхность, менее подверженную желтению (что можно обнаружить на красках Виндзор-Ньютон или других фирм).

Они имеют исключительное значение для приготовления лаков для живописи. Они очень хорошо растворяют смолы, (даже твердые смолы), но на некоторое время. Вот мы перетирали в порошок янтарь и растворяли его в спиковом масле. Ну, потом, так сказать, оставить его в этом состоянии, перевести его в это состояние - невозможно. Все равно, без термического воздействия янтарь не растворить, хотя эти ароматические масла позволяют растворить его лучше, (так же как они позволяют лучше растворить и все смолы). Не удивительно, что во всех рецептах старых художников (и Франции, и Англии, и Италии и так далее) упоминается спиковое или лавандовое масла, как очень ценная добавка в краску, и как очень денная добавка в лак. В некоторых источниках даже пишут: «это большой секрет - если в белую или в голубую краску добавишь каплю лавандового масла, то она никогда не пожелтеет». И у Рубенса, кстати говоря, есть ссылка на это.

Студент:

- А оно дорогое, да?

М. М. Девятов:

- Оно очень дорогое. Вы знаете, продают иногда такие маленькие флакончики, да? ну, там бывает и еще дороже... Ну, мы получали, оно примерно раз в 35 дороже чем скипидар, допустим. Вот так, таким образом они видоизменяют процесс высыхания масла, да? – из глубины на поверхность, задерживая формирование пленки сверху, и несколько обезжиривая (в некотором роде) поверхностный слой белил, ну, или масляной краски, так скажем.

Так, какие вопросы по эфирным маслам?

Студент:

- А вот вы советуете уайт-спиритом разбавлять краски? Писать на нем?

М. М. Девятов:

- Да, идеально. Идеально, так же, как и петроль.

Студент:

- То есть, нет никакой разницы петроль или уайт-спирит?

М. М. Девятов:

- Нет, петроль, понимаете, он был несколько... У меня бутылочка сохранилась, приятели дали, от старых художников (от их отцов). Он более желтый чем уайт-спирит, более маслянистый чем уайт-спирит, но он, так сказать, еще медленнее сохнет. Но и уайт-спирит медленнее сохнет по сравнению со скипидаром. А главное, уайт-спирит, он не осмоляется сам и никаких, так сказать, проблем не вызывает в составе краски.

Ну, а ароматические масла, я думаю вряд ли вы начнете сейчас бежать и покупать их. Хотя я наверняка уверен, что они продаются в магазинах, где продается все, (за большие деньги).

Так, какие вопросы?

Студент:

- А вот как, самому, допустим, приготовить лаки, вы можете?

М. М. Девятов:

- Конечно, помогу.

Студент:

- А можно рецепт спросить? Вот, смолы сейчас всякие продаются в сухом виде, пихтовые там...

М. М. Девятов:

- Да, я вас понял. Сейчас я вам кое-что скажу по этому поводу. Ну, расскажу немножко о составах лаков и их приготовлении, да? Лак – это растворяют даммарную смолу. Даммарная смола может быть растворена в чистом скипидаре. Вы слушаете? Вот, или, так сказать, с каким-то временем, или с некоторым подогревом, да? *(Под воздействием температуры натуральные смолы плавятся. – Ред.)* И смола, она перейдет в раствор естественно и спокойно совершенно.

Ну, о составах лаков я скажу. Ну, что сказать... Состав мастичного лака, например, да?

Состав лаков.

Состав мастичного лака.

Мастичной смолы – 30%

Скипидара (или пинена) – 70%

Бутанол – 0,1%

В основном применяется скипидар в мастичном лаке, с чем связано некоторое наблюдение, что он больше желтеет.

Ну, а мастичная смола, это привозная смола – Греция, Афганистан, Пакистан и так далее.

Состав пихтового бальзама. (лака – Ред.)

Пихтовый бальзам. Ну, у них довольно близкие, так сказать, составы.

Пихтовый бальзам – 30%

Пинена – 70%

(Ред. – Время высыхания пихтового бальзама – 4 часа. Время высыхания даммарного лака – 12 часов (описание производителя)).

Состав и свойства акрил-фисташкового лака.

Акрил-фисташковый лак.

Полибутилметакрилата – 20 – 21%

Фисташковой смолы – 3,5%

Пинена – 73%

Уайт-спирита – 3%

Ну, о его свойствах я уже сказал. Рекомендуются как покрывной лак, хотя Эрмитаж от него отталкивается четырьмя ногами. В то время как пушкинские реставраторы применяли его все время, там у них особенно это важно. *(Акрил-фисташковый лак (как искусственная смола) не чувствителен к сырости, в отличие от даммарного лака, который от сырости белеет. (Мастичный лак тоже же чувствителен к сырости, но в меньшей степени, зато он желтеет несколько больше, чем даммарный лак). Однако, по последним наблюдениям многих реставраторов (А. Б. Алёшин «Реставрация станковой масляной живописи») акрил-фисташковый лак со временем хоть и не желтеет как даммарный лак, но сереет с зеленоватым оттенком. Его пленка по цвету становится похожа на толстый слой полиэтилена. К тому же пленка акрил-фисташкового лака чрезвычайно тяжело поддается удалению и утоньшению, в отличие от пленки даммарного лака. – Ред.)*

В Эрмитаже он, так сказать, не нашел применения, потому что они его считают необратимым, хотя это глубокое заблуждение. *(В настоящее время акрил-фисташковый лак завода Невская палитра заменен акрил-стирольным лаком (близким по составу), и этот лак как покрывной уже не рекомендуется в следствии его выясненных со временем свойств. – Ред.)*

Студент:

- А можно акрил-фисташковый лак с маслом использовать?

М. М. Девятков:

- Запросто, да. Некоторые просто пишут на нем. У нас, допустим, крутятся бывшие студенты, после, так сказать, знакомства с этим всем. Ну, вообще используют его как лак, и это более предпочтительно чем другие.

(Ред. – «акрил-фисташковый лак сохнет медленно, до 18 часов» (конспект В. Е. Макухина). Акрил-стирольный лак сохнет до 24 часов (описание производителя)).

Состав копалового лака.

Так, ну, о копаловом лаке я уже говорил. Он у нас готовился раньше на заводе, в заводских условиях. Но в 65-ом году это остановили. Его варили с маслом и потом разбавляли скипидаром. До 40% скипидара добавляли в него. *(Ред. – «Необратим, сохнет 24 часа, разбавляется пиненом, желтеет» (конспект В. Е. Макухина)).*

Ретушный лак.

Состав и свойства ретушного лака.

Так, ретушный лак. Вы знаете, такой у нас есть, да? *(Ретушный лак выпускается заводом Невская палитра. – Ред.)*

Ну, это попытка заменить настоящий, функциональный ретушный лак (это я буду говорить о функциональных лаках). Но сейчас скажу, что здесь в основном - даммарная смола, скипидар, спиртовая группа и большое количество пластификатора.

То есть, он как ретушный лак вообще, так сказать, достаточно непригоден. Потому что он, во-первых, растворим маслом и скипидаром. И им нельзя фиксировать рисунок. Он очень быстро сохнет, он липнет и так далее, да? И адгезию дает достаточно относительную. Но спиртовая группа позволяет улучшить адгезию. *(Ред. – Этот лак больше подходит для устранения прожухших мест).*

Кедровый бальзам. Состав и свойства.

Так, кедровый бальзам. Ну, то же самое – бальзама 30%, и 70% скипидара.

Почему бальзамные лаки не рекомендуются как покрывные? Потому что бальзам содержит какое-то количество тяжелых эфирных масел и значительно медленнее сохнет.

Как покрывные, у нас рекомендованы даммарный, мастичный и акрил-фисташковый. Повторяю, ни Русский музей, ни Эрмитаж акрил-фисташковым лаком почему-то не пользуются.

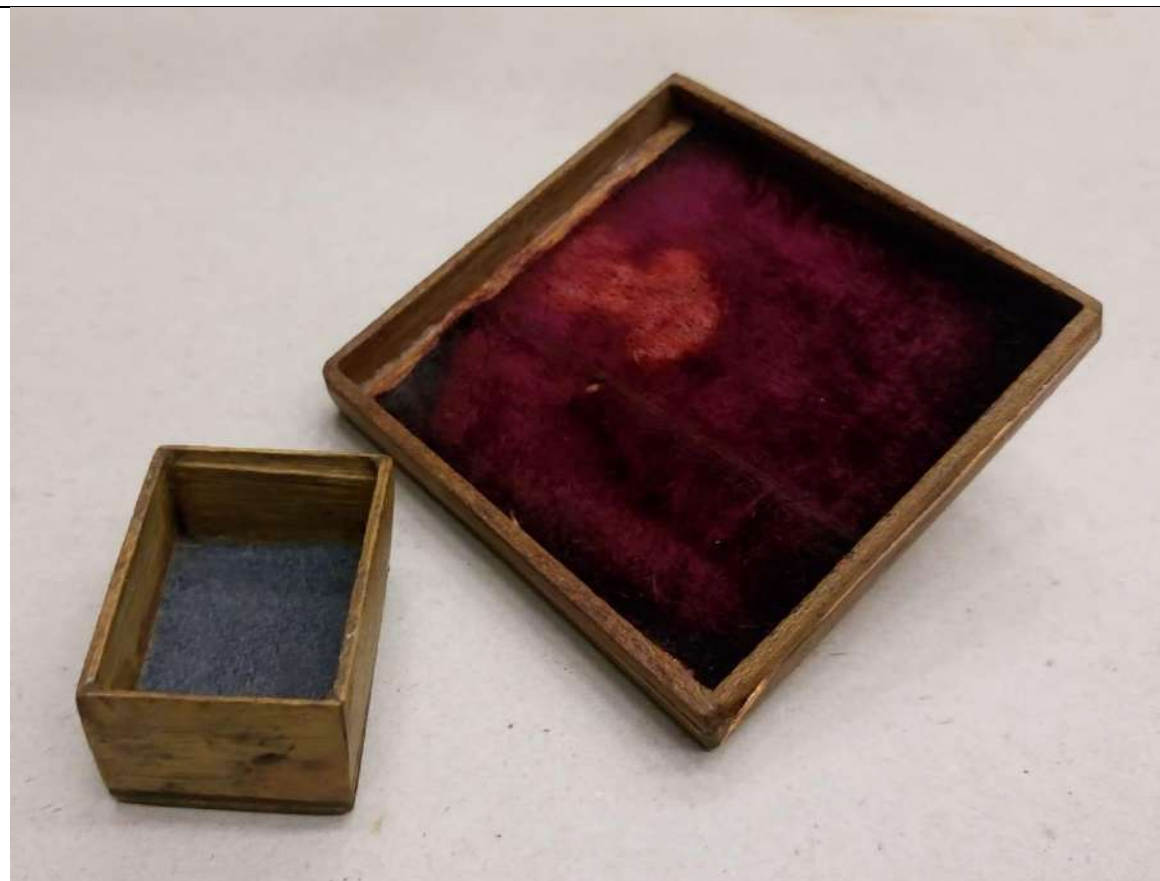
Студент:

- А чем они пользуются?

М. М. Девятов:

- Даммарным в основном. Он белеет. Вы, наверное, видели в Эрмитаже, как побеление на картинах появляется, муть такая, да? Вот, петтенкофером, парами спирта его растворяют. (Макс Йозеф Петтенкофер, (1818 – 1901) - немецкий естествоиспытатель, химик и врач-гигиенист, автор способа восстановления картинного лака с помощью паров спирта. Метод Петтенкофера состоит в следующем: с помощью нужного размера ящика на дно которого наклеена шерстяная, бархатная или фланелевая ткань (этот инструмент в реставрации получил название петтенкофер), на эту ткань разбрызгивается спирт, и ящик ставят на картину на определенное время. Пары спирта размолаживают лак, и он вновь становится прозрачным. – Ред.)





Маленькие ящики петтенкоферы (для маленьких картин или участков живописи).
Дно ящичков заклеено тканью: меньший ящичек – сукно, петтенкофер побольше – бархат.
Существуют и большие петтенкоферы.

Потом подойдет страстный поклонник, вздохнет, и на выдохе... И появляется вот такое перламутровое пятно, да? (*Даммарный лак белеет от влажности. – Ред.*) А постепенно даммарный лак белеет настолько, что он становится вообще непрозрачным по двум причинам. Первое – он поглощает воду, а вода способствует тому, что он деструктурируется. То есть, он приобретает мельчайшие трещинки, которые и создают мутную поверхность. Оплавит его спирт, и он снова прозрачный на какой-то период, да?

Вы можете даже на Рембрандте это увидеть, где он имеет темные места глубокие, и иногда потом резко такая перламутровая муть, да?

Ну, для того чтобы, так сказать, этого не было в эти лаки рекомендуют западные специалисты (Сланский, в частности) добавлять некоторое количество воска и плотного масла. Но очень малое количество, чтобы это не сняло обратимость лака, да? (*Масляные лаки необратимы. – Ред.*) Воск – для того, чтобы лак не воспринимал влагу и не слишком блестел.

Бальзамно-пентамасляный лак.

Студент:

- А вот лак такой бальзамно-масляный.

(*«Лак бальзамно-пентамасляный. Предназначен для разведения масляных красок. Состав: раствор кедрового бальзама и пента эфира жирных кислот подсолнечного масла в уайт-спирите с добавкой сиккатива. Свойства: пленка лака необратима, после высыхания не растворяется в растворителях». Торговая аннотация современного лака. – Ред.*)

М. М. Девятов:

- Да, это тройничок так называемый, да? Это очень хороший лак. Он мне сейчас здесь не попался, но я о нем скажу. Бальзамно-пентамасляный лак это, как бы сказать, естественный лак. Этот лак как норма был. (*Ред. - «Нормальным лаком» в 17 веке называли тройник, то есть смесь масла, лака и скипидара, которой разжижали краски*). Это лак, который содержал пентамасло, кедровый бальзам и скипидар, в пропорциях... что-то у меня здесь под руками нет. Попадется, вы

мне потом напомните. Ну, это лучший лак. Это лучший лак по своим универсальным свойствам, ну, о чем я еще буду говорить. (Ред. – Судя по сохранившимся в Лаборатории образцам на красках лаков, бальзамно-масляный лак со временем сильно желтеет. Некоторые художники в тройнике предпочитают использовать наименее желтеющую смолу – даммарный лак. Кедровый лак является бальзамным, довольно темным лаком.).

А-а, вот: кедровый бальзамно-масляный лак.

20% - бальзама кедрового,

40% - пентаэфиров жирных кислот подсолнечного масла (или пентамасла),

40% - скипидара (пинена).

Это лак «на палитру», готовый лак, «нормальный лак» (как называлось раньше). Ну, ладно...

Матовые лаки.

Покрывание картины лаком.

Перед покрытием картины лаком нужно прежде всего убедиться в свежести используемых материалов – лака и скипидара. Скипидар (пинен) капают на белую бумагу и после его испарения не должно оставаться никаких следов. Если же остался ореол или нечто подобное, то такой скипидар необходимо выбросить. Лак (даммарный, мастичный) проверяют, капнув его на стекло. Через сутки он должен полностью высохнуть. Если этого не произошло, то такой лак также необходимо выбросить. (Лак сохнет 4 часа «от пыли» и через сутки он должен высохнуть полностью). Некоторые специалисты пишут, что свежий лак сохнет еще быстрее: «Хороший свежий лак перестает давать отлип уже через 15 – 20 минут». (Учебник «Реставрация произведений станковой темперной живописи»). «На стекле хороший лак высыхает без заметного отлипа за 4 – 6 часов» (Пособие Лаборатории ТТЖ «Вопросы и ответы»).

К покрывным лакам относятся даммарный и мастичный лаки. Даммарный лак – наименее желтеющий. При всех недостатках акрил-фисташкового лака (акрил-стирольного) некоторые специалисты используют его в сочетании с традиционными лаками, в случае если картина находится в условиях большого перепада влажности: «смесь акрил-фисташкового лака с даммарным или мастичным и пинена в соотношении 1:1:2». (Учебник «Реставрация произведений станковой темперной живописи»).

Обычно картину покрывают лаком примерно через год, когда красочный слой полностью высох по всей глубине. «Покрывать картину лаком до высыхания красочного слоя нельзя», так как это «нарушит нормальное равномерное просыхание красочного слоя, так как лаковая пленка будет служить препятствием для доступа кислорода, необходимого при высыхании слоя. Во-вторых, благодаря значительной силе натяжения лаковой пленки, могут появиться разрывы красочного слоя». В период высыхания картина должна находиться в светлом, сухом, чистом (без пыли) помещении. «В темном помещении красочный слой масляной картины темнеет, особенно сильно в период высыхания. К потемнению красок может привести и воздействие в этот период повышенной влажности воздуха». («Техника живописи. Практические советы» Академия художеств СССР 1960 г.).

Перед покрытием лаком картину очищают от пыли сухой мягкой тканью. Иногда картину протирают слабым раствором детского мыла, затем снова протирают влажным тампоном. После этого необходимо картину хорошо просушить, оставив на сутки в теплом светлом и сухом помещении, так как необходимо, чтобы влага полностью испарилась, так как мастичный и особенно даммарный лаки чувствительны к сырости и могут побелеть.

Покрывать картину лаком нужно в теплом, светлом, сухом и чистом помещении (без пыли) и без сквозняков. Часто перед покрытием лак подогревают. Подогревают иногда и картину (например, выставляя ее на солнце), так как подогретый лак становится более пластичным. (Однако необходимо соблюдать пожарную безопасность и не нагревать лак у открытого огня, так как лак, масла и разбавители относятся к самовоспламеняющимся и пожароопасным материалам. Также необходимо избегать скопления ветоши, тряпок и бумаги, пропитанных красками и разбавителями. Пожар в Академии художеств в апреле

2014 года случился из-за скопления в мусорном ведре одной из мастерских огромного количества тряпок и всякой ветоши, которыми студенты вытирали кисти).

Для покрытия картины лак разводят скипидаром (пиненом) 1 : 1. Если требуется матовое покрытие, то лак просто больше разводят пиненом, и таким образом получается менее блестящий слой. Если же требуется наоборот, более глянцевого покрытие, то его достигают покрывая раствором 1 : 1 несколько раз, до нужного эффекта. То есть постепенно набирая необходимую толщину слоя. (Каждый слой необходимо просушивать).

Начинают покрытие картины лаком с того, что, установив картину в горизонтальном положении против света, отжатым флейцем осторожно проходят только прожухшие участки живописи, как бы выравнивая общий вид картины. (Если этого не сделать, то после покрытия лаком блестящие места будут блестеть еще больше, а прожухшие – будут заметно от них отличаться). Через сутки (когда первый слой лака высох), и, если общая поверхность выровнена - приступают к покрытию всей картины.

«Картину укладывают на столе в горизонтальном положении. Реставратор подходит к картине со стороны, противоположной источнику света. При таком положении в скользящем свете хорошо видна равномерность нанесения лака.

Плавными движениями флейца по взаимно-перпендикулярных направлениях лак равномерно распределяют по поверхности картины. Размашистость движений и излишняя поспешность могут привести к образованию пузырьков воздуха в щетине флейца, переходящих в слой лака на картине. Однако и затягивать процесс опасно. Выравнивание слоя должно быть закончено и тому моменту, когда лак начнет подсыхать, затрудняя движение флейца. Последние движения флейца должны быть горизонтальными по отношению к композиции произведения и направлены в одну сторону». («Реставрация станковой масляной живописи». ВХНРЦ, М., 1976).

«После покрытия, подождя 10 – 15 минут (пока лак загустеет), картину ставят вертикально и оставляют на просыхание на несколько дней в том же помещении. В этот период особенно надо опасаться притока холодного влажного воздуха». («Техника живописи. Практические советы» Академия художеств СССР).

Студент:

- А в составе матового лака, там воск?

М. М. Девятов:

- Во всех матирующих лаках, во всех лаках, которые создают меньше блеска, да? и которые дают, так называемое поматовение – везде содержится воск (натуральный или искусственный). Искусственный воск, кстати говоря, очень неплохой. Более того, он не содержит некоторых компонентов, которые содержит натуральный воск, который нужно еще очень тщательно очищать.

Студент:

- А можно, например, акрил-фисташковый лак сделать матовым?

М. М. Девятов:

- Ну, мы же говорили сейчас – акрил-фисташковый лак можно смешивать с маслом и с красками.

Студент:

- Нет, ну, если, допустим, надо матовый лак сделать, то вот, в акрил-фисташковый лак можно воск добавить, чтобы он был матовый?

М. М. Девятов:

- Можно добавить туда воска, и он будет более матовый. Воск, он растворится там во всех вариантах.

Другой студент:

- А бальзамно-пентамасляный лак лучше акрил-фисташкового?

М. М. Девятов:

- Это другой совершенно лак. Акрил-фисташковый – там полибутилметакрилат, а бальзамно-масляный – там кедровый бальзам и пентаэфир.

Лаки для разбавления красок, то есть лаки «на палитру».

Студент:

- А на акрил-фисташковом, значит, можно писать?

М. М. Девятков:

- Я уже говорил – некоторые пишут вообще на нем. И Горб писал на нем (у нас был проректор, такой художник). (Ред. - В. А. Горб Владимир (1903 - 1988) — советский живописец, график, педагог, профессор Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Ленинградской организации Союза художников РСФСР). И эти ребята, из группы, так называемой, Эфруз, да? Они в кружке у нас работали, и мы все вместе делали эти испытания и использовали это по чем зря.

Акрил-фисташковый лак, он несколько медленнее сохнет чем даммарный лак. Но он, так сказать, безвреден, он не вызывает пожелтения, не вызывает помутнения.

Так, ну, что интересное у меня здесь есть, чтобы вам имело смысл прочитать... «В старых классических лаках (в живописи) по существу доминируют растворители. Что вполне естественно, так как краски у них растирались на плотных маслах, которые сами по себе, без прибавления лака, - сохраняли лаковые свойства» (но это при индивидуальном приготовлении). (Ред. - Старые мастера стирали краски на уплотненных (окисидированных или полимеризованных) маслах. В промышленном современном производстве уплотненное масло не используется (используется обычное очищенное масло), так как краски на уплотненном масле не могут долго храниться в тюбиках. Они быстро загустевают или «дубеют»).

Ну, вот, живописный лак. Состав: мастика, ореховое масло, растворитель, и так далее... (Можете не записывать). (Мастика (греч. Μαστίχα) — ароматическая смола мастикового дерева. (Википедия). — Ред.)

Все старые лаки, типа тройника, (то есть лаки «на палитру». — Ред.) готовились на ореховом масле, скипидаре и с добавлением небольшого количества ароматических эфирных масел.

Так, теперь поговорим о лаках по их функциям.

По лакам есть вопросы? По названным?

Функции лаков.

Теперь мы разделим все лаки по функциям, так сказать. Есть несколько функций лаков.

1. Есть лак «на палитру» - очень важный раздел. Вот, есть лаки «на палитру». (В качестве лака мы включаем сюда и разбавитель, да?).
2. Есть межслойные лаки, их иногда называют ретушными лаками.
3. Есть лаки для лессировки.
4. И есть лаки покрывные.

Лак (или разбавитель) «на палитру».

Лак «на палитру» - делает краску более подвижной, текучей.

1. Введение лака дает сочность, яркость цвета. Краска сохнет равномернее по глубине, не сморщивается. Недостатки – тональный перепад из-за скипидара, стекловидность.

2. Писать на масле – дает валерность, минимальный тональный перепад, увеличивается прозрачность, блеск. Красочный слой долго сохнет, желтеет от количества масла.

3. Тройник – классический лак для разбавления красок 16 – 17 века, включал в себя ореховое масло». (По конспекту В. Е. Макухина).

Это ясно, да? Лак в краску можно расшифровать таким образом: «кто на чем пишет», да?

Студент:

- Это как разбавитель, да?

М. М. Девятков:

- Да. Лак, который вы, так сказать, наливаете в эту самую помойку у вас на палитре, (такую оплывшую от живописного слоя), да? Кисть туда окунаете и так далее... Вот, это - «кто на чем пишет».

Вы можете сказать, вот, на скипидаре - на эфирном масле кто-то пишет? (В литературе, разбавители (скипидары (пинен) и уайт-спирит), часто называются эфирными маслами

(натуральными и минеральными). – Ред.) Или были художники, которые это использовали? Вообще, можно писать на скипидаре или уайт-спирите?

Студент:

- Подготовительный рисунок?

М. М. Девятков:

- Не обязательно.

Другой студент:

- Ну, это зависит от манеры письма.

М. М. Девятков:

- Все правильно. Можно. Весь вопрос в том, какие это дает достоинства и какие это дает недостатки. Ну, во-первых, Моисеенко писал на них, между прочим, или Грабарь, да? Можно и на скипидаре, и на уайт-спирите писать. Весь вопрос – какие это дает достоинства и какие дает недостатки.

А можно писать «ни на чем»?

Студенты (хором):

- Можно.

М. М. Девятков:

- Да, можно.

Студент:

- В краске есть масло.

М. М. Девятков:

- Да, есть – и пошел писать, да?

Что можно писать так, и что нельзя? Ну, этюд – можно, да? Можно написать этюд в один сеанс, ну, двухсеансный этюд, да? Эскиз можно так писать.

Студент:

- Еще, смотря что пишешь, наверно, да?

(смех в аудитории и хлопки)

Студент:

- Нет, что пишешь: ну, если светлая постановка, то можно на уайт-спирите – он быстрее высохнет, а если темная, то как бы уже масло, лаки требуются. *(Глянцевая поверхность, которую дают лаки и масло (особенно оксидированное масло) проявляют темные цвета. Матовая поверхность, которой способствуют разбавители, больше подходит для светлой живописи. Темные цвета матовая поверхность делает белесыми. – Ред.)*

М. М. Девятков:

- Вы совершенно правы. Об этом сейчас не будем говорить.

А что дает, так сказать, положительного, и что дает отрицательного, когда пишешь «ни на чем»?

Студент:

- Сохнет долго?

М. М. Девятков:

- Не только долго сохнет, но разрешающая способность какая там? Можно ли тонкую работу такую там выполнить?

Студентка:

- Ну, лессировки так не получится, это точно.

М. М. Девятков:

- И лессировки не получится, и тонкая проработка не получится. То есть, разрешающая способность небольшая для тонкой детали, да? не очень большая подвижность краски и так далее.

Все это очень пригодно, когда художник пишет сразу, и, так сказать, а ля прима, да? Вот, написал ну, в один - два сеанса, (ну, редко бывает в три) - когда краска еще не высохла. Вот, но разрешающая способность там снижается и это довольно очевидно, да? Это недостаток, да?

А так, в принципе, если впитывающий грунт хороший, и краска достаточно пастозно пишется – то все нормально, может быть этюд так написан, эскиз, или, так сказать, если живопись типа Грабаря, допустим, да? Вот, или на морозе – вполне тоже возможно, и он даже так и говорил: «Вот, если я

пишу на морозе, то приходится так, немножко добавлять разбавителя в краску, иначе краски слишком густые».

Так, писать на разбавителе. Недостатки мы сказали. А что положительного дает разбавитель?

Студент:

- Подвижность краске.

М. М. Девятов:

- Подвижность краски, да. Разрешающая способность увеличивается, можно писать тончайшие детали, да? Почти как акварелью или гуашью, да?

Что еще? Краска больше желтеет или меньше?

Студенты:

- Меньше.

М. М. Девятов:

- Краска меньше желтеет. Совершенно точно. А блеск?

Студентка:

- Нету.

М. М. Девятов:

- Краска имеет более матовую поверхность, создается более полуматовая поверхность. А на адгезию как, это может влиять, нет?

Студент:

- Плохо влияет.

М. М. Девятов:

- А почему плохо?

Студент:

- Ну, а там же связующего, смолы меньше.

М. М. Девятов:

- Нет, в данном случае на адгезию в некотором роде разбавитель действует положительно, потому что он способствует миграции масла вглубь, в нижний слой и так далее, да? Это все достоинства, да?

А какие недостатки при этом можно выделить?

Студент:

- Жухнет?

М. М. Девятов:

- Жухнет – одному нравится, а другому не нравится, да? Один к этому стремится (чтобы жухло), а другой этого боится, да? Смотря, какая живопись, вы правильно сказали. Если глубокая живопись, то это недостаток, если жухнет и так далее... Первый недостаток – жухнет. Ну, это и положительное и отрицательное свойство.

Второе, (как недостаток) – краска быстро теряет подвижность. Достаточно быстро, да? То есть, она подвижна, но ограниченное время.

Студент:

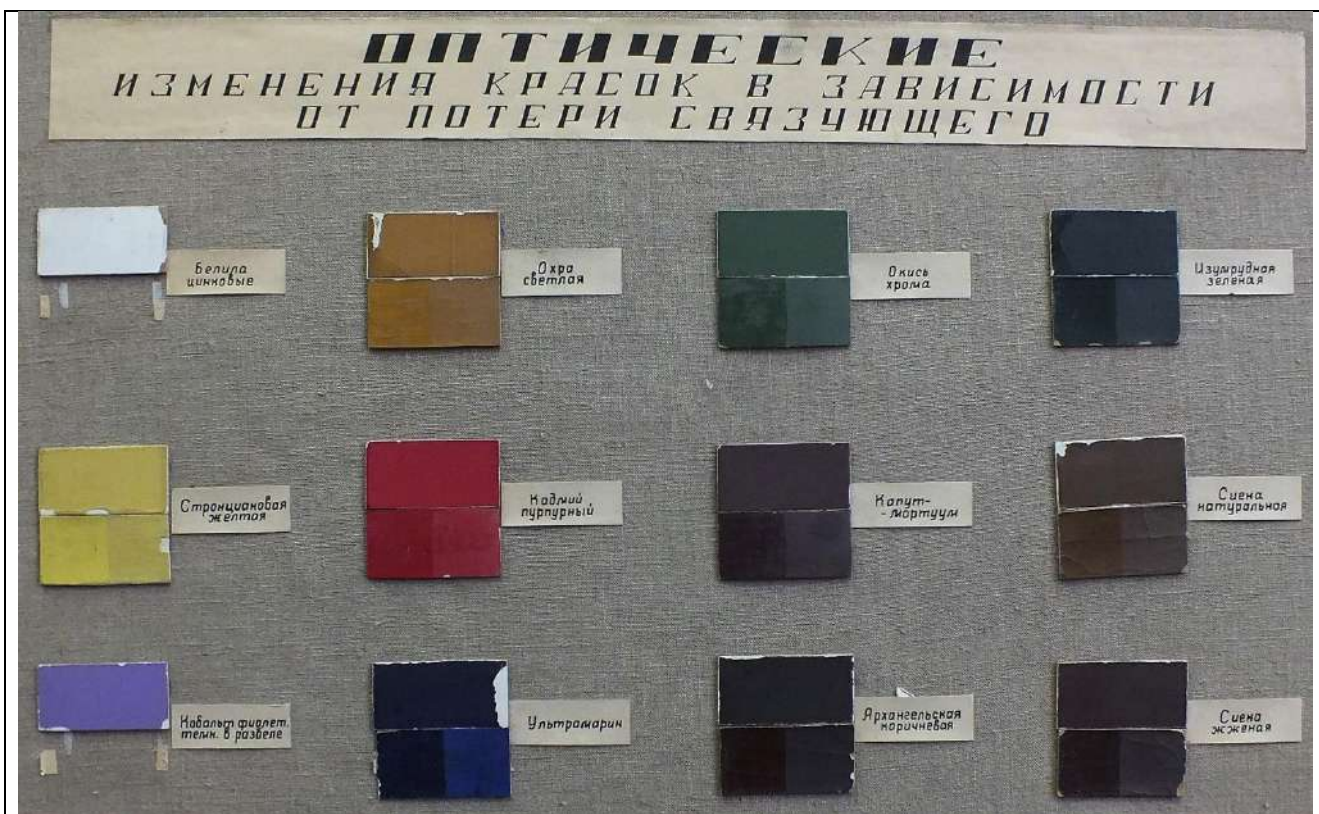
- Ну, это тоже от грунта же зависит. *(Ред. – Тянущие грунты, вытягивая из краски масло, делают ее густой и малоподвижной).*

М. М. Девятов:

- Да, от грунта, но и не только от грунта, а и от краски. Когда краска на одном скипидаре, она быстрее «становится» что ли, быстрее сгущается.

Еще недостаток, самый существенный недостаток – краски теряют тональность. В одном случае – они белеют.

Здесь у нас есть таблица. Где-то есть, не нашел... А может там есть? А, нет. Еще поищите внизу... Во-во-во! Ну, давайте, давайте. Ну, мышей нет? Да, совершенно точно, вот эта таблица.



Оптические изменения красок в зависимости от потери связующего.

Образец каждого цвета состоит из двух частей.

В верхней части – масляный невпитывающий грунт.

В нижней части – тянущий (впитывающий) грунт, в левой части которого на прожухшую краску нанесен лак.

Как видно на образцах от количества в краске связующего или наличия лака, сильно изменяется тон и даже цвет краски. Темные и среднего тона краски при прожухании светлеют, а при покрытии лаком заметно темнеют. Светлые краски при прожухании темнеют, а при покрытии лаком заметно светлеют. Таким образом явление прожухания уменьшает разницу между светлым и темным.

Причины прожухания.

1). Прожухание или матовость масляных красок происходит от потери красками связующего – масла. Это происходит, во-первых - от впитывания масла из красок впитывающими (тянущими) грунтами.

2). А во-вторых – это происходит от наложения нового слоя масляной краски на недостаточно просохший предыдущий слой масляной краски. «масло краски, нанесенной поверх другого слоя масляной краски, растворяет масло нижележащего слоя, если последний недостаточно еще просох. В результате чего происходит поглощение масла верхнего слоя краски - нижним слоем ее. При достаточном просыхании нижнего слоя масло верхнего слоя уже не способно растворить его, и потому вжухлости в этом случае не происходит». (Д. И. Киплик «Техника живописи»).

Масляный грунт (как и полумасляный грунт), состоящий из масляной краски - является непроницаемым, то есть он, будучи хорошо высохшим, не может втягивать масло из нанесенных на него масляных красок. Если же он недостаточно просох, то нанесенная на него краска может прожухнуть, по описанным выше причинам.

3). Третьей причиной прожухания или матовости является разбавитель – это скипидар (пинен) и уайт-спирит. Они, разбавляя масло помогают ему уйти в грунт (или в нижние слои не досохшей краски), а сами бесследно испаряются.

Образцы темных красок, покрытые лаком, выглядят темнее, чем образцы на масляном грунте вероятно потому, что лак дает более глянцевую поверхность, а чем больше глянец, тем глубже и темнее тон. Использование уплотненного масла в качестве межслойной обработки и как добавка к краскам усиливает глянец, а, следовательно, и глубину тона. В случае же светлых красок, использование лака или уплотненного масла делает краски более светлыми.

Таким образом, явление прожухания или матовости - осветляет темные краски и утемняет светлые (приближая к нейтральному тону), а гляцевость поверхности дает больший контраст краскам, усиливая светлоту светлых и темноту темных красок.



Верхняя часть образцов – масляный, невпитывающий грунт.

Нижняя часть образцов – клеевой, впитывающий грунт. Левая сторона нижней части образца - краска покрыта лаком.

Вот, здесь можно наглядно увидеть, что такое падение тона краски от скипидара или вообще до почернения. Видите, разницу, да? Здесь разделение, какие краски это больше изменяет, какие меньше, да? Везде под ними - белый грунт. Но какой грунт здесь, а какой здесь? Кто догадается? (Имеется в виду образец ультрамарина - верхняя и нижняя часть. - Ред.)

Студентка:

- Ну, верхний образец, наверное, просто сама по себе краска, а ниже (справа), это на пинене, а слева, наверное, на лаке.

М. М. Девятков:

- Нет.

Студент:

- Вопрос был «какой грунт».

М. М. Девятков:

- Я в данном случае про грунт говорю, да. Какой грунт?

Студентка:

- Ну, где более мутное - там клеевой, наверное.

М. М. Девятков:

- Да, здесь *(Ред. – вверху)* масляный невпитывающий грунт. А здесь - впитывающий белый грунт. *(Краска вот так видите, даже посветлела, да?) (Ред. – При прожухании (уходе из красок масла) происходит посветление темных цветов и потемнение светлых).* А при покрытии лаком, который прошел туда и сюда, да? она, видите, какой дала цвет. Вот здесь ультрамарин посветлел, да? А здесь он стал вот такой, и так далее... Вот, такие очевидные вещи, да?

Девушка:

- А на клеевом грунте целесообразно на лаке писать? или с добавлением лака?

М. М. Девятков:

- Нет, это мы скажем позже. Я хочу объяснить механизм, почему краска вообще темнеет. Вот, в данном варианте, почему она темнеет? У нас есть одна из проблем – потемнение и почернение красок, да? Вот, это связано с коэффициентом преломления между связующим и пигментом. Чем объем связующего в краске больше (включая разбавитель) – тем краска светлее. Вы можете на палитре это проверить. (Это не все краски, с белилами этого не происходит). И чем больше уходит связующего, чем больше разница в объемном соотношении между количеством пигмента и количеством разбавителя (включая связующее) - когда разбавитель уходит сюда (испаряется), а связующее может уйти только во впитывающий грунт или в нижележащий слой, и чем больше эти пропорции меняются – меняется коэффициент преломления и краска меняет тон. Если она сильно потеряла в количестве связующего – она белеет, как вы заметили, да? А при продолжении работы или при покрытии лаком, она сильно падает в тоне (темнеет), в принципе, всегда падает в тоне. Так называемая многослойная живопись, она часто ну, приводит к тому, что вот – писал, писал, и уже «заслонкой» стало, да? Поскоблишь – а там такая светлая живопись, да? Почему? Казалось бы, стараетесь попасть, попадаете тон в тон, да? к тому, чтобы было, и точнее, по рисунку правильнее, так сказать. Но краски эти потемнели, да? Потом вы уже к этой (потемневшей) краске пишете, да? стараетесь писать к соседней краске, да? Потом и та потемнеет. Это как с табуреткой, да? (эту ножку ровняешь, потом ту), и постепенно живопись чернеет. Чем более она многослойная - тем больше она чернеет. И кто не умеет пользоваться межслойной обработкой и всеми этими вещами, да? – тем больше происходит почернение. *(Ред. – Межслойная обработка восполняет уходящее масло (густое масло за счет вязкости меньше уходит)).*

Так вот, пинен, или разбавитель с растворителем в живописи дает наибольший перепад тона. Пока вы так размахаете или пишете пуантельно и так далее – это все не имеет значения. Или же если вы пишете в один раз, да? - это не имеет значения. Или же если вы пишете еще и как гуашью, то есть зная, что это падение тона будет обязательно, да? и к этому приспосабливаетесь так или иначе.

Ну, у меня есть такой хороший художник знакомый, не буду называть его фамилию, он председатель уже, там, секции и так далее... Так вот он, значит, на пинене пишет все. И вот, пока он пишет окружение быстро и ловко, он...

(запись обрывается)

Лекция 11.

На чем писать. Межслойная обработка.

1) Писать «ни на чем».

М. М. Девятков:

- Значит, масла мы прошли, смолы прошли, растворители (эфирные масла) прошли и дошли до «на чем писать», да? (если кто записывал).

Ну, вот, нет ни одного ответа, который бы был универсальным для всех. Поэтому мы разберем, так сказать, все варианты «на чем писать». Разберем их достоинства и их недостатки, изучим их и сделаем некоторое обобщение.

Ну, первое (о чем я говорил, по-моему) - это можно ли писать без всего, чистой краской? Как вы думаете?

Студентка:

- Можно и даже нужно.

М. М. Девятков:

- Да. В краске все должно быть, по идее. Краска, она очень универсальная. В ней внутри смол практически нет. Она приготовлена на таких легких маслах, хорошо очищенных маслах и может храниться до двадцати лет (некоторые краски), ну, в зависимости от пигмента. Некоторые краски подвержены, так сказать, полимеризации в тубе, вы замечали, да? особенно коричневые краски, да? они твердеют. А некоторые вообще, хоть десять лет могут лежать (как краплак или сажа газовая, да?) и через десять лет с ними ничего не происходит. Вот, поэтому всякая краска по-разному себя ведет. Но тем не менее, «без всего» писали многие художники, да? и говорили, что в краске заложено все что надо, и нечего там что-то добавлять. Ну, только если на морозе, как говорил Грабарь: «Я иногда добавляю разбавитель – краска слишком густая на морозе. А в принципе, пишу без всего». Ну, он так, правда иногда взбрызгивал работу скипидаром перед тем как продолжить писать, но об этом я еще скажу специально.

Значит, «писать без всего», какие тут достоинства? Ну, во-первых, что можно писать чистой краской? Этюд, эскиз, да? Этюд с натуры – два, два с половиной сеанса. (Дальше краска начинает подсыхать и, так сказать, начинаются уже проблемы, и уже просто так писать чистой краской не представляется возможным, по-моему, о чем я тоже скажу. Краска образует пленку, краска плохо смачивается, нарушается адгезия, вот, и прочие вещи).

Достоинства – свежесть, непосредственность ощущения, потому что этот этюд, писанный в один раз, он несет определенную, так сказать, эстетическую цельность и, так сказать, непосредственное ощущение, и свежесть определенную, и, если хороший грунт, то живопись может сохраняться, и сохраняться очень даже прилично. Какой должен быть грунт, если писать чистой краской? По необработанному холсту (то есть, прямо по грунту) какой должен быть грунт?

Студент:

- Клеевой?

М. М. Девятков:

- Молодец.

(другому студенту)

Ты ведь не согласен? Нет?

Студент (неуверенно):

- Согласен.

М. М. Девятков:

- Ну так спорь, так казать, - кулаком по столу «ни в коем случае», да? «такого не бывает!».

В основном, те грунты, которые обеспечивают адгезию за счет впитывания (или поглощения или абсорбции, да?) – в основном это клеевые грунты, включая казеиновые грунты. Вот, но появились и новые грунты – акриловые грунты, с недавних пор их продают и в растворах, и в готовых

грунтованных холстах. Они имеют тип адгезии несколько иной, чем вышеперечисленные традиционные грунты. В чем это заключается? Кто-нибудь знает?

Студентка:

- Ну, они подрастворяются слоем краски.

М. М. Девятов:

- Да, (я показывал вам табличку такую) - акриловые системы, они, во-первых, очень прочны, очень долговечны, не желтеют, не темнеют и мало растрескиваются, и способны частично растворяться от холодного масла, (которое есть в краске), да? И получается такой тип сцепления – сплавление, прочный очень (любители прочных способов еще обогатятся), и обеспечивает достаточно прочное сцепление. Акриловая система (и акриловые грунты и акриловые краски есть), это новая, так сказать, смола, очень универсальная и очень перспективная, как в красках, так и в грунтах. В грунтах, повторяю, она позволяет писать без всякой предварительной подготовки, (как и клеевые, впрочем, грунты тоже). *(Масляные, полумасляные и эмульсионные грунты перед началом работы необходимо обрабатывать межслойной обработкой. – Ред.)*

Недостатки этой работы. Ну, малая разрешающая способность. Понятно это выражение, да? То есть, нельзя там тончайшую, так сказать, проработку вести, да? Нельзя очень мелкие детали выписать, да? Краска не столь подвижная на кисти, и, так сказать, может дать в основном какой-то такой эскизный довольно тип характера - а ля прима.

Вот, другой недостаток. Ну, собственно, когда все это выполнено, в тот момент, когда краска еще не подсохла и еще позволяет работать и принимает в себя следующий слой по сырому, хоть и загустевшему слою. А в каких случаях краска сырая, но довольно твердая? А?

Студенты:

- Когда холодно, на морозе.

М. М. Девятов:

- Она тогда и в тубике будет твердая. А я спрашиваю - на холсте?

Студент:

- Ну, когда она пастообразная или немножко подсохла.

М. М. Девятов:

- Нет, даже и это неправильно. Подсохла – это уже нехорошо. Точный ответ должен быть. Как ведет себя краска на впитывающих грунтах?

Студент:

- Излишки масла из нее выходят?

М. М. Девятов:

- Правильно. И что?

Студентка:

- Пластичность ухудшается, когда масло уходит.

М. М. Девятов:

- Да, краска теряет много масла и становится твердой, но не сухой. Но без пленки, пленка на ней не образуется, а образуется просто более плотная масса за счет потери связующего, уходящего в тянущий грунт, что позволяет писать сверху, перекрывая светлое темным, а темное светлым (то, что невозможно сделать, допустим, на грунтах не впитывающих).

Вот, во всяком случае, она не пригодна в основном в том, что нельзя сделать вот такую работу как вот здесь у нас вокруг копии есть, посмотрите (некоторые из них по крайней мере) ну, вот Хальс, например, да? или взять другую из этого ряда работ, написанных в один раз, сырой одной краской. То есть, он это на тянущем грунте не смог бы сделать, это тогда надо целый арсенал принести. *(Ред. – Вероятно имеются ввиду жесткие кисти и мастихин).*



Фанс Хальс. Портрет мужчины (1650-1653).
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Пример легкого, скользящего мазка по
невпитывающей поверхности масляного
грунта (мягкими кистями).



Николай Фешин. Портрет жены с дочерью. 1922 г.
Фешин писал по тянущим грунтам (клеевым,
казеиновым) и обезмасливал краски, (т. е.
выдавливал их перед работой на некоторое время
на впитывающую бумагу). Лишившись масла,
краска загустевает, и чтобы в этом случае получить
размашистый мазок, необходимо наносить краску
мастихином или пользоваться жесткими кистями,
как это делал Фешин.

2) Писать на растворителе.

Положительные качества.

Так, второй вариант. Есть художники, которые уверяют (и это известно), которые пишут только на растворителях (типа скипидар или уайт-спирит). Есть такие?

Студенты:

- Да.

М. М. Девятов:

- Да, есть, конечно, это встречается часто. Вот, многие художники (и до сих пор некоторые из них применяют такой способ живописи) говорят, что «в краске и так много масла, и для чего тогда лишнее масло?» и пишут на одном растворителе.

Вот, и что положительного дает этот метод в живописи? Первое, что резко увеличивается? – увеличивается разрешающая способность, то есть, возможна любая проработка, любой тонкости, любая колеровка, любая, так сказать, деталь и хоть линией, и хоть как, и так далее. Вот, - это положительное.

Второе – краска больше желтеет? Или меньше желтеет?

Студенты:

- Меньше, наверное.

М. М. Девятов:

- Краска меньше желтеет, потому что она, во-первых, так сказать, слегка прожухает, она теряет лишнее масло. (Ну, не настолько долго происходит это влияние эфирного масла. Оно довольно

быстро уходит, испаряется). Вот, но краска становится менее жирная, более, так сказать, «сухая», менее желтеющая.

Что еще? Может быть такое явление, как сморщивание красочного слоя?

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятков:

- Как правило – нет. Во-первых, краска здесь имеет, так сказать, несколько двухстороннее просыхание. (На впитывающих грунтах). То есть, и снизу эфирное масло уходит из нее, оно мешает организации пленки некоторое время. Вот, это положительные качества. *(Ред. – Имеется ввиду разбавитель, который на впитывающем (проницаемом) грунте испаряется не только сверху, но в какой-то степени и снизу).*

Живопись имеет несколько матирующий характер, то есть полуматовый характер. Это хорошо или плохо?

Студентка:

- На любителя.

Студенты:

- Как кому нравится.

М. М. Девятков:

- В зависимости от того, как нравится, да. Некоторые к этому и стремятся. Одни говорят: «Вот, краска жухнет», а другие говорят: «мне это и надо» и так далее. Это тоже нельзя считать отрицательным качеством, оно является, так сказать, довольно типичным свойством современной живописи, которая тяготеет к полуматовой поверхности живописи.

Ну, и еще. Как, наконец, на адгезию это влияет?

Студентка:

- Лучше, да?

М. М. Девятков:

- Ну, во всяком случае, не ухудшает адгезию. Если, так сказать, там грунт нормальный, и если нижний слой красок не высох полностью, то, значит, происходит адгезия, и она достаточно улучшается. Адгезия не ухудшается.

Так, самым лучшим разбавителем такого рода, эфирным разбавителем, являлись всегда, так называемые ароматические эфирные масла: спиковое, лавандовое масло, розмариновое, гвоздичное и так далее. То есть, очень дорогие масла. Чем они отличались? Они отличаются от других разбавителей тем, что они значительно медленнее высыхают, дольше позволяют краске быть подвижной. Они дольше позволяют краске, так сказать, сквозное просыхание, они уводят масло с поверхности в глубину, поскольку сами вынуждены улетучиваться вверх. Вот, но это дорогое удовольствие, этим пользовались мало какие художники, но Рубенс об этом пишет определенно, а некоторые пишут, что это очень большой секрет (к чему мы еще вернемся).

Недостатки.

Так, недостатки. Какой основной недостаток этого способа живописи (писать на разбавителе)?

Студентка:

- Высыхает быстро как бы...

М. М. Девятков:

- Во-первых, быстро останавливается подвижность краски, да? Нельзя долго, так сказать, гулять по поверхности, варьировать оттенки и касания – краска быстро останавливается и на холсте, и на палитре. Это первый недостаток.

Второй, более существенный недостаток?

Студентка:

- Пастозно нельзя писать.

М. М. Девятков:

- Ну, это относительно, хотя все-таки это не предусматривается. *(Разбавитель краску «разбавляет», следовательно, пастозная живопись затруднительна. – Ред.)* Вот, хотя может быть и пастозная живопись. Во всяком случае, как говорил Грабарь, что «тяжелеют краски от мороза» и что «тяжело работать и приходится разбавлять».

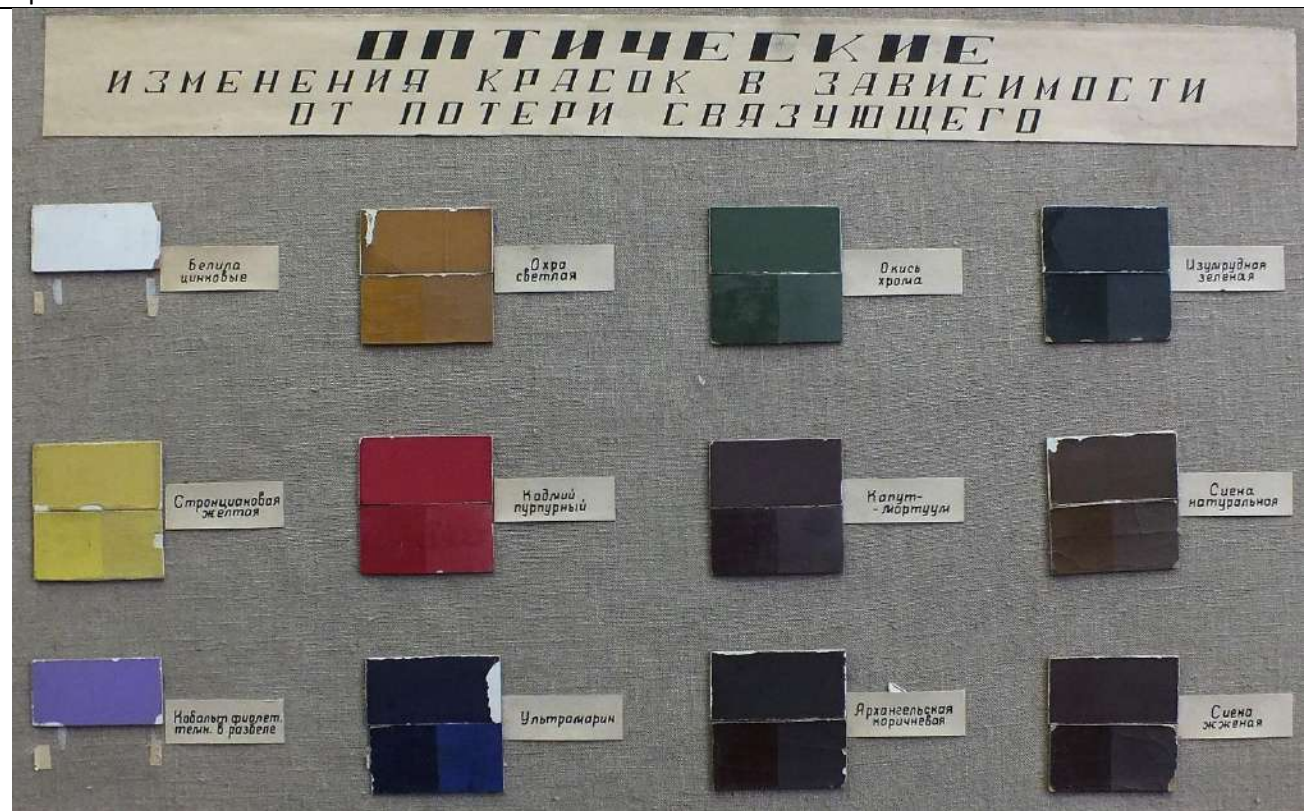
Основной недостаток, основная беда такого вида живописи, кто скажет?

Студентка:

- Ну, краску нельзя взять в полную силу, она прожухает, и цвет немного теряет.

М. М. Девятков:

- Да, правильно, совершенно верно – меняет свой тон краска. Вот, здесь таблица лежит. Видите, вот тут получаются разные тона одной и той же краски, нанесенной не на один и тот же грунт, а на белый грунт, только разных составов. Вы видите, что краска может даже посветлеть, относительно первоначального тона.



Наглядное пособие Лаборатории техники и технологии живописи.

При покрытии лаком (вот, поперек, левая нижняя часть образцов) что делалось, да? - может сильно упасть в тоне. От чего?

Студентка:

- От того, что преломление света нарушено.

М. М. Девятков:

- Да, ну, вот, допустим, краска высохла, и она у нас вот так пожухла, вот мы ее вернули - протерли лаком, - и она упала в тоне. Это очень важный момент вообще в живописи. Это очень мешает работе художника, если он такую валерную, как бы так сказать, плавкую живопись хочет иметь, да? и хочет получить точную тональность, переход тона, то есть, повтор тона и так далее, да? То здесь начинается очень сильный разнобой: краска сначала светлеет, потом темнеет. А при покрытии межслойным лаком (о чем будет дальше сказано) она сильно темнеет, сильно падает в тоне.

От чего это происходит? Это происходит от того, что вообще вся система краски имеет определенный коэффициент преломления. Он зависит от момента сочетания коэффициента преломления связующего и пигмента, да? У них определенные коэффициенты преломления. И чем больше разница этих коэффициентов преломления, тем, во-первых, краска лучше кроет. А чем ближе эти коэффициенты преломления, тем краска меньше кроет, то есть меньше меняется в тоне, и, так сказать, меньше изменяется.

То есть, изменение соотношения, объемного соотношения внутри краски связующего – масла или эфирного масла, (независимо, куда оно уйдет – одно уйдет вверх (это эфирное масло, разбавитель, да?) или жирное масло уйдет вниз) – в любом случае краска изменится в тоне

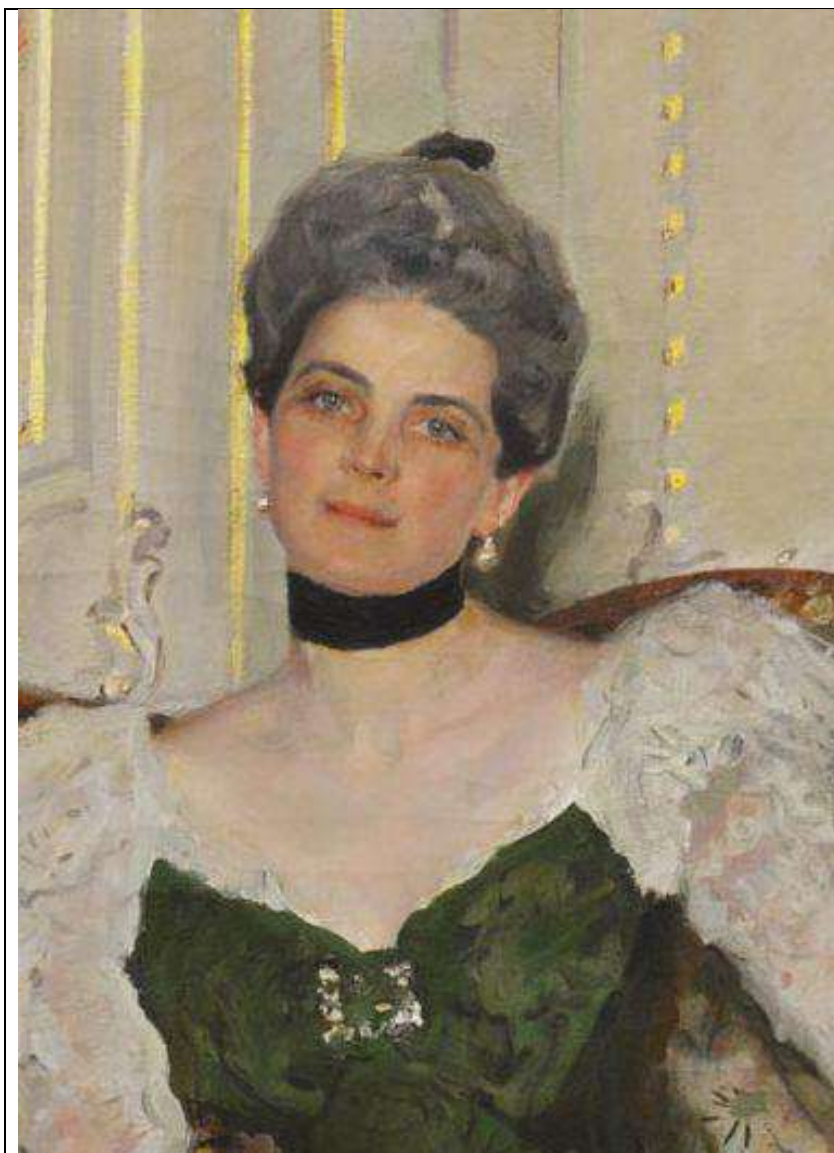
обязательно. Если краска сильно разбавлена связующим (маслом) или разбавителем – то она посветлеет, а если масло или разбавитель уйдут – то она ну, потемнеет слегка.

А если начинается повторная работа и вы уже ориентируетесь на тот тон, который положили (и который потемнел), да? То следующий тон, уже рассчитанный на него, взятый правильно к нему, да? – еще потемнеет. Вот художник старается более верно взять по рисунку, более точно, там, по цвету, - а у него это еще больше потемнеет. И так это будет повторяться много раз, пока не появляется печная заслонка.

Поэтому здесь у художника должен быть большой опыт, и он здесь работает немножко как с гуашью. То есть, он это уже рассчитывает. Избежать этого явления практически невозможно.

Избежать этого явления можно только в одних случаях (если вы раскрываете большие плоскости): это возможно в быстром варианте, да? (за один раз). Или, когда вы пишете, ну, типа пуантель, то есть, вы пишете, так сказать, дробно, и регулируете тональность, да? – вот, там темнее, там, где-то фигурку или платок рядом делаете более светлым, зная, что он потемнеет, да? и так далее. То есть – это опыт художника.

Здесь все бы ничего, но даже у Серова такие вещи были. Вот, когда он писал большие, так сказать, поверхности легко, быстро и свободно – очень хорошо, но когда доходил до лица, то тут начинались проблемы. Вот тут, я скажу, - вокруг лиц обычно желтое пятно, и само лицо. (Ну, на большинстве портретов, которые он писал долго). То есть, лицо в один раз, так лихо не напишешь.



В. Серов. Портрет Юсуповой.
(Фрагмент).

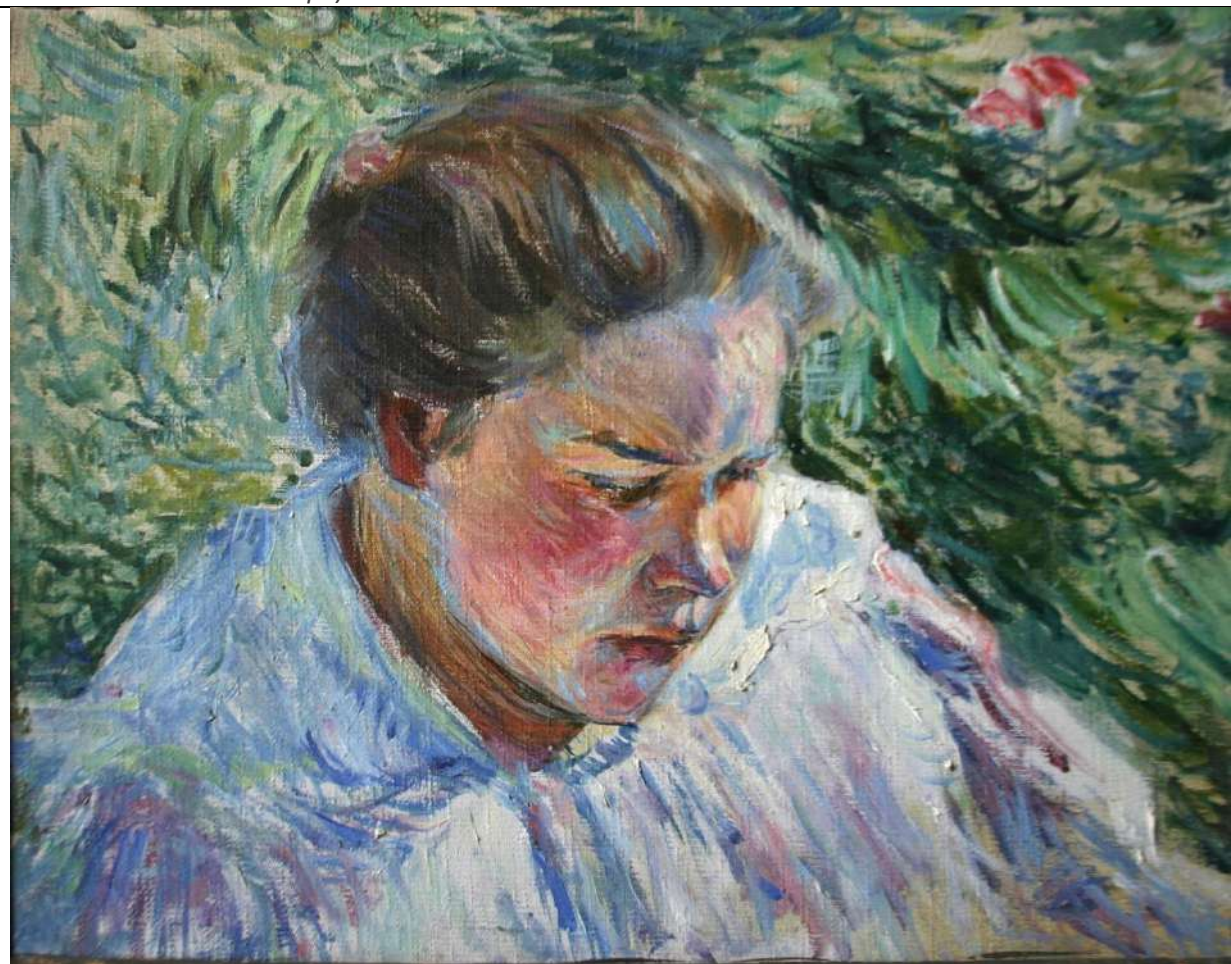
Вот, и приятель у меня есть (с этой секции, живописи, кстати), Сатин, Глеб Сатин. То же получается – пока он пишет окружение – все получается легко, а как он доходит до лица и вносит

поправки, да? тон в тон поправляя, работая на том же разбавителе одним, то начинаются уже вот эти перепады, которые, так сказать, как лишаи на лице, читаются даже в завершенной работе. И с этим не так просто бороться, и это является большим недостатком, о чем я тоже скажу – как завершать работу с тем, чтобы таких перепадов не было.

Так, это недостатки. Ну, и в эту корзину еще с какой стороны что-то можно внести как недостаток? (О достоинствах мы уже сказали). Ну, то что жухнет, это уже мы договорились, да? – туда-сюда, одним – в плюс, другим – в минус, и зависит это от манеры письма.

У нас где-то здесь был Борисов-Мусатов один, да? Он то появляется, потом снова исчезает таинственным образом. Ну, Бог с ним...

Во всяком случае, живопись в такой открытой, импрессионистической и немножко если в пуантилистической манере, да? то это вполне уместно, (писать на разбавителе), потому что там, так сказать, идет выборочный набор цвета, да? И художник легко корректирует то, что ему нужно. То есть, он не ведет работу, так сказать, в тональной цельности или в валерности по всей поверхности. *(Ред. – Пуантель или пуантилизм от фр. Point – точка. Живопись мелкими мазками почти открытого цвета, на расстоянии воспринимаемая как единый сложный цвет за счет оптического смешения цветов (в отличии от физического смешения, когда краски смешиваются на палитре)).*



Студенческая копия с картины Борисова-Мусатова «Девушка, освещенная солнцем».



Жорж Сёра. «Сена в Гранд-Жатт, весна». 1885 год.
Примеры живописи пуантелью или раздельными мазками.

Так, что я не сказал еще, или что не ясно здесь?

Студентка:

- А можно еще про коэффициент преломления?

М. М. Девятов:

- А про коэффициент преломления я вам скажу, вот, так очень ясно скажу на таком очевидном, несколько диком примере, но тем не менее убедительном.

Коэффициент преломления у стекла и у воды почти один и тот же. Если вы опускаете стекло в воду – вы его не видите практически. А если там можно заметить некоторые изменения, то очень небольшие.

Но если мы берем то же самое стекло, и перетираем его в мелкий порошок, то что будет? Какого цвета оно тогда станет?

Студенты:

- Белого.

М. М. Девятов:

- Белого, как цинковые белила, да? Почему? Потому что коэффициент преломления становится, значит – с одной стороны воздух, а с другой стороны размельченное стекло, да? А коэффициент преломления между стеклом и воздухом очень значительный, да?

Ну, а когда вы заливаете этот порошок водой, то что будет?

Студенты:

- Опять будет прозрачное.

М. М. Девятов:

- Абсолютно будет прозрачным, потому что коэффициенты преломления опять совпадают, да? и прозрачность будет цельная, потому что коэффициенты полностью совпадают.

Ну, и нечто подобное вы видите, вот, допустим, если вы побелили стену, да? или побелили потолки, или еще что-то. Вот, и у вас белая, шикарная поверхность, меловая поверхность, так сказать, ослепительно белая, потому что там коэффициентом преломления являются воздух и мел, да? Воздух и мел дают хорошую разницу и шикарно кроющую способность. Потом попробуйте промазать эту поверхность маслом, да? или даже водой, да? – Будет колоссальный перепад тона. То есть меняется, резко меняется коэффициент преломления.

Это происходит со временем и с красками обычными, по мере старения. Я не говорю о единовременном потемнении, которое происходит, если писать на эфирных маслах, да? которое как бы управляемое, потому что оно не прогрессирующее. Потому что краска, так сказать, высыхает, и тут все кончается, да? и вы видите результат через день, максимум через два, да? То краски сами по себе имеют такое свойство, что масло полимеризуясь (то есть высыхая полностью) изменяет коэффициент преломления, приближаясь к коэффициенту преломления пигмента. И поэтому на многих работах известных мастеров под лошадью появляется восемь ног вместо четырех, или появляются там, допустим, полосы у Рубенсовской «Камеристки». (Полосы, которые просвечивают – это имприматура, которая явно раньше не просвечивала). Появляются признаки воротника, там, или шляпы у Хальса и так далее.



Рубенс. «Портрет камеристки». (Фрагмент). Дерево, масло.

Старая со временем, масляные краски становятся прозрачными. Здесь сквозь них стала видна серая имприматура, нанесенная грубой кистью.



Франс Хальс. «Мужской портрет» (Фрагмент). Холст, масло.

О том, что на мужчине когда-то была шляпа говорит легкое ее очертание проступившее на фоне, а так же потемневший лоб и верхняя часть волос. Это происходит от того, что старея, масляные краски несколько теряют кроющую способность.

То есть, очень много примеров есть, когда, так сказать, начинают выступать нижние слои, в силу того, что краска теряет кроющую способность. По этой же причине (мы уже об этом говорили с вами, когда речь шла о цветных грунтах), что все, кто использует цветные, ярко выраженные темные грунты (это говорил еще Арменини) будет обязательно наказан тем, что они пробьют живопись, они съедят живопись. У Пуссена были, так называемые, болюсные, (коричневые, красно-коричневые) грунты, и некоторые его работы, так сказать, покраснели в общем тоне. У многих испанцев работы очень потемнели, особенно в тенях и полутонах, где художники писали более, менее прозрачно. И только в самых светах, где они писали очень корпусно, там в основном сохранился цвет. Получается, так сказать, большой разрыв между светом и тенью и потеря полутона, который ушел из-за снижения толщины кроющего слоя (слоя красок).
Это ясно?

Студенты:

- Угу.



Караваджо. Иоанн Креститель. (Фрагмент).

Масляные краски со временем становятся более прозрачными, и поэтому темные грунты поглощают живопись там, где она была написана тонким слоем. Поэтому многие специалисты считают, что в картинах Караваджо остались только свет и тень, а полутона исчезли.

М. М. Девятков:

- Так, что еще об эфирных маслах и о живописи на этих маслах добавить... Ну, практически это все, да? И на палитре краска останавливается быстро, и на холсте тоже быстро.

Эфирные масла.

1) **Эфирные неорганические минеральные масла** являются продуктами переработки нефти. Это уайт спирит, (петроль, иногда даже керосин) использующиеся в масляной живописи как разбавитель. НЕОРГАНИЧЕСКИЕ ЭФИРНЫЕ МИНЕРАЛЬНЫЕ МАСЛА НЕ ПОРЯТСЯ.

2) **Эфирные растительные масла.** Это *скипидары (терпентиновые масла)*, пинен, получаемые из смол хвойных деревьев, и другие *эфирные ароматические масла различных растений (лавандовое, скипидарное масло)*. Скипидары служат для приготовления и разбавления лаков, и для разведения масляных красок. Некоторые ароматические эфирные масла, служат как добавка в краску. Эфирные растительные масла, как натуральный продукт подвержены порче, окислению кислородом воздуха.

Мог бы Айвазовский писать на разбавителе? Как вы думаете? А?

Студентка:

- Нет.

М. М. Девятков:

- Ни в коем случае, да. Ему бы и в голову не пришло – сохнет быстро и так далее. А на чем бы он мог писать?

Девушки:

- На масле.

М. М. Девятков:

- Соображают понемногу, так.

Другая студентка:

- Может быть лак?

М. М. Девятов:

- Ну, «лак»! В лаке 70% скипидара.

Ладно. Следующий вариант – писать на лаке.

3) Писать на лаке.

Так, смоляные лаки. Смоляные лаки типа мастичного, даммарного, (который вы очень часто используете), может там быть и акрил-фисташковый лак, и так далее, да? Значит, смоляные лаки, их достоинства и недостатки.

Смоляной лак (любой смоляной лак, в основном мы имеем ввиду лак скипидарный) – это легкие лаки, не масляные лаки (хотя такие тоже есть). Они очень часто и многими художниками использовались, особенно вот, Корин, допустим, там поздний Нестеров их использовали, и так далее. Вот, что они дают положительного и что они дают отрицательного?

Положительные свойства.

Положительные свойства – лаки дают изменение процесса высыхания масляных красок. То есть краска с ними высыхает насквозь, да? То есть, не с поверхности вниз, а снизу - вверх. Потому что лак не может высохнуть до тех пор, пока из него полностью не уйдет растворитель - то бишь скипидар или другой растворитель, да? И поэтому лак, он задерживает появление поверхностной пленки и полностью исключает всякое сморщивание краски. *(Жирное растительное масло сохнет, образуя на поверхности сморщивающуюся пленку. То есть, оно сохнет сверху вниз. – Ред.)*

Лак, он не столько ускоряет высыхание краски, (ну, очень незначительно ускоряет, скорее в прогрессивном варианте), он делает ее более прозрачной, более звонкой, более сочной, более звучной в присутствии смоляного лака.

Адгезию он улучшает или нет (как положительное свойство), как вы думаете?

Студентка:

- Улучшает.

М. М. Девятов:

- Ни в коем случае, как это ни печально. Ни вводя в готовые краски, ни добавляя на палитре – адгезия не улучшается. Завод провел целую годовую работу, исследования, и выяснилось, что никак не влияет – что ни добавляй, и сколько не добавляй смолы в краску. Но смолу в краску, в тюбик добавлять нельзя. Краска тогда начинает твердеть внутри тубы. Вот, поэтому очень незначительное количество красок, в которые добавляют: бывают очень редкие краски, которые очень медленно сохнут, и это делают чтобы каким-то образом слегка сблизить, так сказать, разрыв между скоростью высыхания различных красок.

Краска больше блестит или меньше?

Студенты:

- Больше.

М. М. Девятов:

- Да, краска больше блестит, она, так сказать, имеет некоторый эффект лаковой поверхности (естественно в зависимости от меры потребления).

Что еще? Больше желтеет краска или меньше?

Студенты:

- Больше.

М. М. Девятов:

- В общем-то, можно и так и так сказать, и больше, и меньше. Потому что смолы все коричневеют, и, как вы знаете, и покрывные смолы коричневеют. И реставраторы с этим сталкиваются постоянно. И какие бы не были лаки сверху, они все очень сильно коричневеют. Только они коричневеют, так сказать, и на свету, а масло желтеет в тени, а на свету высветляется.

Прочность краски, красочного слоя улучшается или нет?

Студенты:

- Улучшается.

М. М. Девятов:

- В принципе улучшается. Масляно-смоляная система, как доказано и на опыте исследований картин Левицкого, Рокотова, вот эти исследования показывают, что работы, которые были написаны с участием смол сохранились лучше. Так сказать, симбиоз масла и смолы в общем-то дает хорошие результаты (особенно сырого масла, которое в основном и идет в краски).

Что еще. - Сморщивания не происходит, адгезия не улучшается, пожелтение – и так, и так, можно сказать. Но, во всяком случае, очевидного ухудшения пожелтения нет (смотря какой лак используется). Какой можно использовать лак, который ни в коем случае не вызовет пожелтения, усиления пожелтения? Ну? Кто слушал?

Студенты:

- Акрил-фисташковый?

М. М. Девятов:

- Конечно, акрил-фисташковый лак. Он сам по себе не желтеет, и не влияет на пожелтение красочного слоя, хотя он предназначен по этикетке как покрывной лак.

Какие недостатки в этом способе живописи? Если писать на лаке?

Студенты:

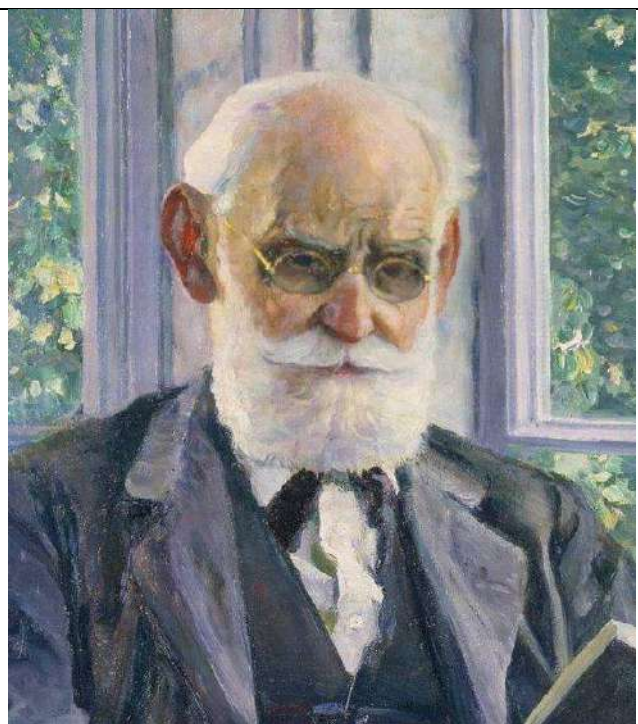
- Сохнет быстро. Краска менее подвижная.

М. М. Девятов:

- Краска начинает быстро липнуть и на палитре, и на холсте, и в кистях, да? Подвижность краски сокращается, начинается так называемый «жесткий отлип», в живописи появляется определенное, ну, мозаичность, если можно так выразиться. Это в принципе видно даже по работам Корина и Нестерова (позднего). То есть, краску нельзя долго варьировать.



П. Д. Корин. Александр Невский. (Фрагмент).



Михаил Нестеров. Портрет И. П. Павлова. (Фрагмент).

Студент:

- С одного раза закладывать ее надо, да?

М. М. Девятов:

- Ну, да. То есть, краской как бы набирают живопись, понимаете, и очень быстро это надо сделать, да? Ну, некоторые там, разбавителем поливают, конечно, взбрызгивают во время работы, и всякие способы применяют... Но в принципе краска мало подвижна, липнет (и на палитре, и на холсте) и не позволяет, так сказать, гулять мягко и нежно по поверхности холста, обрабатывая касания поверхности, валеры и так далее.

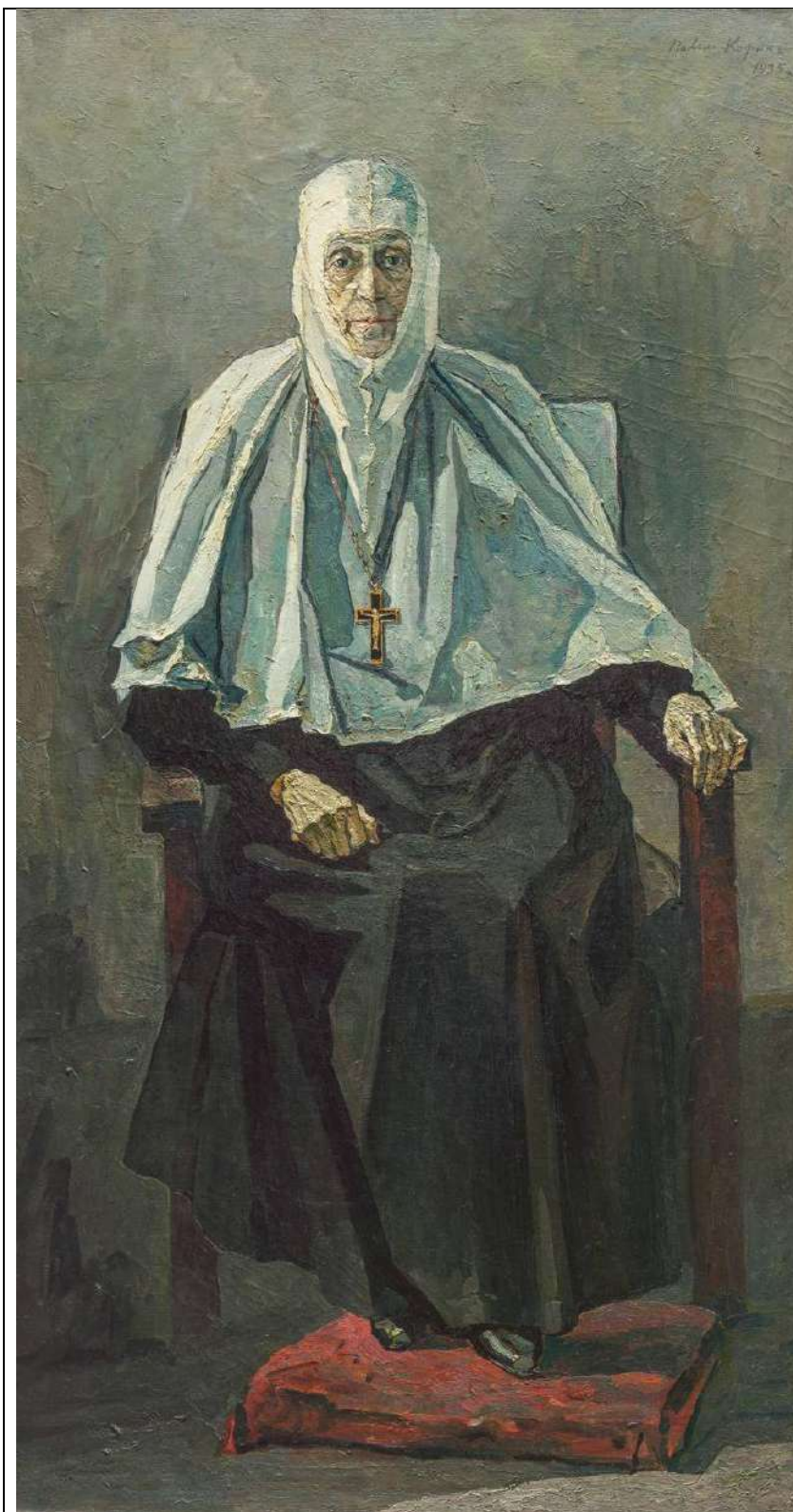
Это первый недостаток. Второй недостаток (писать на лаке) — это то, что краска становится несколько более жесткая.

Студент:

- Там еще дополнительно пленка появляется, да?

М. М. Девятов:

- Ну, как пленка? Лак, он же в краске. Мы же говорим о том, на чем мы пишем, да? Так что пленка там по-другому: просто лак фиксирует масло, превращая его в более жесткую систему. Если хорошо обработанное масло, плотное масло, то оно очень долго может сохранять свою эластичность, прочность во времени (о чем мы уже говорили), особенно полимеризованные масла, которые использовали старые мастера и Рубенс, в частности, да? То здесь краска становится несколько жесткая, и, допустим, Павел Дмитрич Корин, который писал на смолах (у него там игумена портрет есть, да?) ну, и появляется, так называемый жесткий кракелюр, и растрескивание такое иногда даже. Ну, там не только от этого, а от того еще, что он писал на клеевых грунтах, (а хотел получить блестящую, глубокую живопись).



П. Д. Корин. Схиигумения Фамарь. 1935 г. (До реставрации). (Источник tretyakov.ru)

На картине до реставрации видны жесткие кракелюры.

Значит, какой недостаток может быть? Ну, пожалуй, весь вопрос – чувство меры. Насколько это уместно, да? (Дальше станет ясно еще больше).

4) Писать на чистом масле.

Так, следующий вариант – писать на чистом масле. Можно? как вы думаете?

Студент:

- Можно.

Студентка:

- Но не нужно.

М. М. Девятков:

- Ну, это как сказать, да. Во всяком случае, очень многие художники писали на масле, и Ренуар, в частности, говорил, что краска сделана на масле и масло, это ее естественный и природный, так сказать, компонент, только надо уметь пользоваться маслом. Это замечание, которое происходит еще от Зоммера, от XVII века и до Ренуара в XX веке, да? (*Рецепты Зоммера описаны Бергером в книге «История развития техники масляной живописи». – Ред.*) Ренуар дожил до XX века, а? Кто знает историю искусств?

Девушки:

- Дожил.

М. М. Девятков:

- Ну, в основном он в XIX-ом веке жил, да?

Вот, на масле пишут те, кто, во-первых, умеет им пользоваться. У нас, например, есть такой Шкандрий Ярослав Ануфриевич, начальник лаборатории этой, да? Вот, он пишет только на масле, только на масле. Почему? Потому что масло дает возможность долго работать по сырому, да? Оно повышает разрешающую способность. (Кстати, о лаках мы не сказали, что они тоже повышают разрешающую способность, потому что в них много скипидара, во всяком лаке 70% скипидара).

Масло, оно позволяет, так сказать, варьировать и обрабатывать долго поверхность, касания и так далее, да? Вот, если масло хорошее и если, так сказать, маслом уметь пользоваться, то для таких художников, для них это незаменимая добавка, да? необходимая, я бы сказал так. Кроме того, масло не меняет тон краски, в принципе. И если в этом художник особенно заинтересован, он это прекрасно знает, он не будет применять, допустим, клеевой грунт и писать на масле, как вы думаете? Разумно это будет?

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятков:

- Берет впитывающий грунт и пишет на масле – абсурд. Это будет получаться чистый абсурд. Вот. То есть, он, с одной стороны, берет впитывающий грунт, чтобы масло изгнать из краски, да? А с другой стороны, будет его добавлять? Это, конечно, нелепость. Вот.

Но масло позволяет, повторяю, очень мягко и нежно работать, выявляя все возможности масляной краски, и, так сказать, все тонкости, и разрешающая способность увеличивается, потому что можно применять масло легкое и так далее. И поэтому многие художники ну, просто иначе и не могли. Ну, во всяком случае, Юон пишет, что Серов применял масло. Особенно, когда завершал работу. Это вот то, что я говорил – когда заканчивается работа и дорабатывается голова. Ну, это и портрет Юсуповой (вот этой мадам, да? тут наша копия), и другие портреты. Там, в музее просто видно вокруг головы желтый, так сказать, ореол - на лице и вокруг лица. Это уже межслойная обработка. Он уже там применял масло.

«Для разжижения масляных красок на палитре Серов преимущественно употреблял терпентинный скипидар и мастиковый лак. В некоторых случаях, когда было необходимо иметь матовую поверхность живописно-красочного слоя, он разжижал краски петролем».
(А. Лактионов, А. Виннер. Статья «Техника живописи Серова». Художник 1961 г. №3).

Вероятно, Серов писал на лаке со скипидаром или на пероле, а завершал на масле – Ред.

Чтобы поправка и завершающая прописка не выпала по тону, она не должна содержать, первое, - чего? (Спрашиваю, чтоб все проснулись). Что она, в первую очередь, не должна содержать, чтобы повторная прописка не выпала по тону?

Студентка:

- Лак.

М. М. Девятков:

- Правильно, молодец, - разбавитель или лак, потому что в лаке всегда содержится скипидар (разбавитель).

Значит, в первую очередь, краска не должна содержать разбавителя.

Второе, что должно в ней быть, чтобы она не изменилась? (Немного не в прямую я сейчас говорю, но вы должны уже это соображать). – Ну не должно уйти масло вниз, да? С маслом краска, или без масла – есть разница в тоне. Если у краски будет впитывающая подложка, то есть, впитывающий грунт – то неизбежно изменение тона.

Поэтому, если мы берем, так сказать, как пример в этом отношении – Айвазовского, в блистательном смысле, и не только в смысле его цены сейчас на зарубежных аукционах (ужасно высоко ценится сейчас). Так что он применял как грунт, и на чем он писал?

Студент:

- Наверное, на масляном грунте, да?

М. М. Девятков:

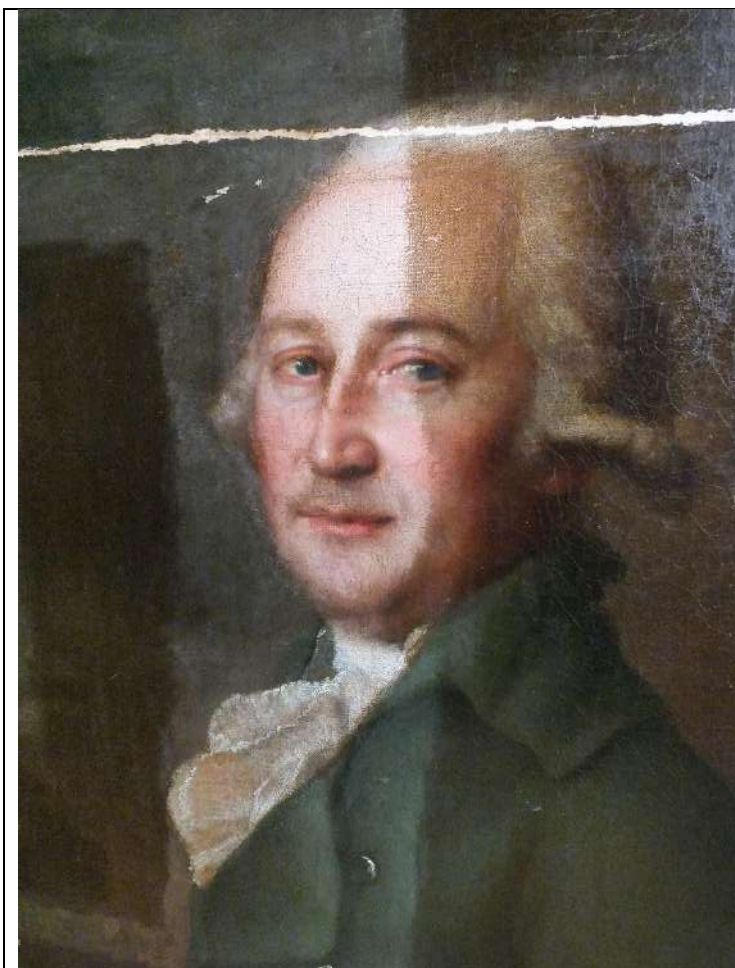
- Да, он писал на масляном грунте, и только на масляном грунте. Иногда он писал даже на полу, потому что он, так сказать, разливал его, да? *(Ред. – почти «разливал» масло по непроницаемому масляному грунту. И чтобы живопись не потекла, приходилось писать на полу (в горизонтальном положении))*. Вот, а предел пожелтения масла есть, оно не беспредельно желтеет. Больше желтеют покрывные лаки, которыми закрывают поверхность живописи, оформляют ее, да?



Процесс удаления старого, пожелтевшего покрывного лака.
(Фото из Интернета).

К сожалению, не существует не желтеющих лаков. Поэтому основное требование к лакам, (кроме того, чтобы они были наименее желтеющими), это то, чтобы они были легко обратимыми, то есть чтобы их можно было впоследствии удалить без вреда для живописи.

Пожелтение красок от масла существует, но оно едва заметное и вновь исчезает, если картину поместить в светлое место. (Масло желтеет в темноте и вновь осветляется на свету). Основная причина потемнения картин – это старый лак, который желтеет и коричневеет, а также темный грунт, который со временем «съедает» масляные краски, так как старея, они становятся более прозрачными.



Процесс удаления (утонения) старого пожелтевшего лака. (Реставратор В. Е. Макухин).

Масляные краски желтеют от масла незначительно. Однако само по себе масло, будучи не в соединении с пигментом, а нанесенное отдельно – желтеет значительно. Поэтому масляные лаки не используются для покрытия картин, а также еще и потому, что масляные лаки образуют необратимую пленку, и удалить такой лак без вреда для живописи очень сложно. Многие специалисты выступают против даже традиционного покрытия олифой икон.

Довольно заметное пожелтение масляных красок может происходить в период их высыхания, если только что написанная картина находится в темном и сыром помещении, так как при высыхании в таких условиях масло желтеет особенно сильно.

Вот, Айвазовский, он писал только на масле, и только быстро писал. Если, там художники приезжали в Париж на выставку, и работы присылали вагонами, то он приехал со свертком грунтованных холстов своих, да? и кистей, естественно. Ему говорят: «А где ваши картины?», - «А я их сейчас напишу». И поэтому, он писал иногда в один раз. Он не просто масло применял, на масле писал, но он писал на большом количестве масла. Иногда холст лежал горизонтально, потому что оно могло потечь, и вот, чтобы успеть насытить его и разыграть всю свою цветовую симфонию, которую он, так сказать, задумывал, да? он клал холст на пол. Ну, и могли быть и какие-то поправки, но по второму разу по всей поверхности он никогда не писал. По всей поверхности второй раз он никогда не писал. Только если касался деталей, исправлений каких-то и так далее.

Так, что хорошо здесь и что плохо? В этом способе - писать на масле?

Ну, что хорошо – мы сказали, да? – разрешающая способность увеличивается, да? снижается падение тона (общее изменение тона). То есть, если масло не уйдет, а разбавитель не добавлен, то краска вообще мало меняется, хотя она все равно меняется, но это со временем, это прогрессирующие процессы длительного характера.

Следующее положительное свойство: долго работает во времени, да? (можно долго писать по сырому). Не меняется в тоне. Что еще? Сморщивается краска? Может сморщиваться краска? А?

Студент:

- Может.

М. М. Девятков:

- Конечно может. Если много масла и толстый слой краски, то она обязательно может сседаться, сморщиваться. Потому что смол там нет, идет поверхностное высыхание и так далее.

Но, повторяю, маслом пользовались огромное количество художников и очень успешно. А особенно те, которые очень старательно берегли тон. Вот, Крымов, например, да? Он там, спичку зажигал, вы знаете историю эту, да? Зажигал спичку, чтобы, так сказать, попасть в состояние

природы – сумерки, предсумерки, поздние сумерки и так далее. И он хотел иметь какой-то индикатор в сравнении. Вот, и он лучше не придумал, чем спичка, да? Все хохотали над ним, но тем не менее – это известный факт.

Крымов пользовался всегда масляными грунтами, потому что он очень берег тональность, сохранение тональности, неизменность тона. Вот, те, кто это оберегал, те писали на масле.



Н. П. Крымов. Серия пейзажей с белым домиком в разное время суток.

Н. П. Крымов (1884 – 1958) обратил внимание на изменение общего тона (от светлого до темного) в разное время дня, и при разной погоде, которое часто не замечают художники, которые часто пишут пасмурный день или вечер таким же по светлоте, как и солнечный, ясный день. Для того, чтобы уловить эту разницу, необходим некий камертон, или эталон, сравнивая с которым, можно определить степень освещенности, а следовательно, и степень общего светотемного тона, который нужно изобразить на картине. В качестве такого камертона (на который не влияет освещение, и который всегда остается сам по себе неизменным) Крымов предложил пламя спички.

"Главной задачей живописи является передача общего тона картины, то есть общее потемнение или посветление светосилы. Только то произведение можно назвать живописным, где угадана светосила». Николай Петрович Крымов. «О значении тона в живописи».

Студентка:

- А Рейхет на чем писал?

М. М. Девятков:

- Ха, хороший вопрос. С Рейхетом мы были на одном курсе. (*«В. И. Рейхет с 1949 по 1955 проходил обучение в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, в мастерской В. М. Орешникова.» Википедия. – Ред.*)

Вот, и Рейхет очень любил писать чистой краской (это если при мне). А дальше, через какое-то время, да? Уже не знаю.

Вот, Брюллов писал на масле. Ну, ладно, я потом посмотрю вам еще, и так далее. Крымов только на масле писал, Лактионов писал на масле, и любил, чтоб масло было трех сортов (ну, это я вам тоже говорил).

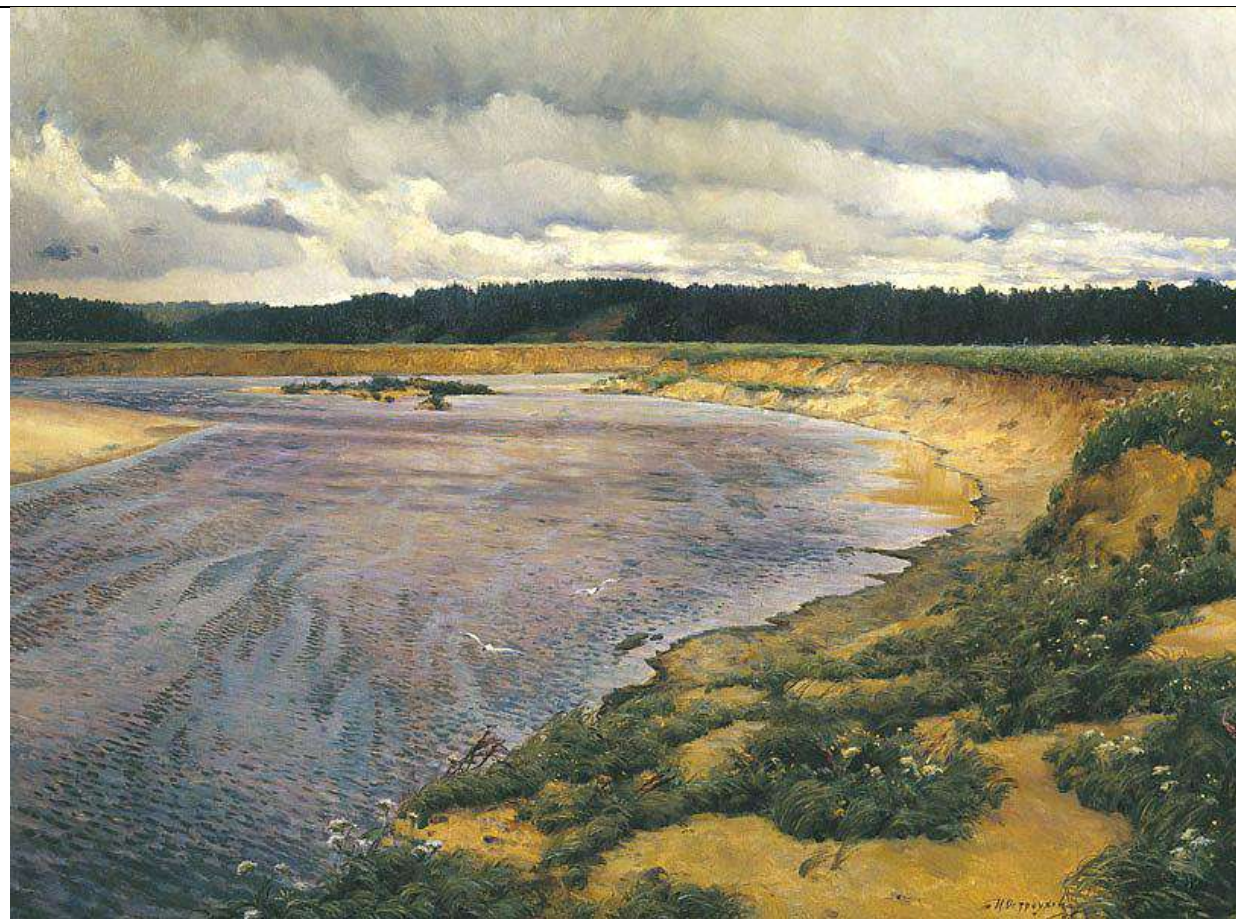
Ну, ладно. Вот, картину «Сиверко» Остроухов писал только на растворителе, (только на эфирном масле), да? И издевался над Левитаном, который писал на лаках. «Вот, - говорит, - моя Сиверко сияет и свеженькая, как только что родилась. А у него пожелтела неимоверно». (Ред. – *Бальзамные лаки, обладающие темноватым цветом, могут быть причиной некоторого потемнения живописи*).

«Разбавителями и лаками Левитан пользовался очень широко, возможно именно поэтому живописный слой его картин имеет целый ряд дефектов – потемнение красок, различный кракелюр (трещины). Ряду произведений Левитана угрожает осыпание слоев, недостаточно хорошо связанных друг с другом. С этой точки зрения полотна Левитана требуют особенно осторожного обращения с ними и строгого соблюдения правильных условий хранения в музеях и частных собраниях. (...)

Нижний, подмалевоочный слой имел быстро улетучивающийся разбавитель, скоро высыхал и имел матовую поверхность. (...) В процессе работы, в зависимости от того, насколько сочным и блестящим предполагался красочный слой, на этот подмалевок наносились различные лаки, играющие роль соединительной прослойки и в свежем состоянии хорошо принимающие краску. Каковы эти лаки, пока установить не удалось. (...) Анализ краски фактурного слоя, обнаруженный на кромке одной из картин, выявил наличие в нем мастикса. Можно предположить, что в качестве разбавителя художник пользовался мастичным лаком. (...)

И. Левитан сам не грунтовал холсты и пользовался покупными. Грунт на них плотный и эластичный, как правило белого или несколько охристого цвета. В картинах «Март» и «Лунная ночь» грунт голубовато-серый. (...) в большинстве случаев эмульсионный грунт с добавлением свинцовых белил. «Март» и «Владимирка» написаны на масляных грунтах».

(Г. Карлсен, О. Кочик, М. Виктурина. Статья «Особенности техники живописи Левитана» Художник 1963 г. №8).



И. Остроухов. Сиверко. 1890 г.
(«Сиверко – холодный северный ветер». Википедия).

Так, что о масле еще можно сказать. Ну, масло может быть легкое, может быть среднее, может быть плотное, да? Смотря какие цели вы ставите перед собой. Но это в следующей части. А сейчас мы будем говорить о таком варианте как тройник.

5). Писать на тройнике. Двойник и тройник («нормальный лак»).

Вот, писать на тройнике. Слышали такое выражение? «Двойник», есть такое выражение, да? Двойник – это лак (в котором 70% скипидара), и еще добавляют скипидара, да? Потому что на чистом лаке писать очень тяжело.

Вот, и есть понятие «тройник». В старину это был основной лак, в принципе. Он даже назывался «нормальный лак», в котором присутствовало масло (плотное или менее плотное, да?), смола, эфирные масла (разбавители) те или другие, иногда и ароматические эфирные масла.

Студентка:

- А каким лучше работать?

М. М. Девятов:

- Вот, сейчас я вам скажу, (самый интересный вопрос).

Тройник, сам по себе несет три элемента, да? Он несет в себе свойства масла (и вы можете сами сделать масло (уплотнить), и немножко туда добавить лака и скипидара, да? или скипидарного лака. Тройник может представлять собой основу из скипидара (эфирного масла), и только добавлять туда немножко масла или лака, да? Ну, вы знаете поведение каждого элемента, да? И как свойства будут меняться, если какой-то компонент будет превалировать, да? Если это эфирное масло – вы знаете последствия прекрасно. Если будет превалировать лак – то вы уже знаете последствия. Если будет превалировать масло – вы тоже приблизительно знаете последствия.

Поэтому, это никогда не записывалось, но в некоторых старых рецептах есть указания, как они это измеряли, ну, там в фунтах и унциях и прочее, да? Вот, но всегда при этом оговаривалось, что каждый мастер привыкает к тому или иному составу лаков, которые его устраивают.

Есть ли у нас такой лак? В готовом виде, а? Есть? Ну, кто назовет? (Пока все не заснуло).

Студентка:

- Ретушный? Нет?

Студент:

- Бальзамно-пентамасляный?

М. М. Девятков:

- Бальзамно-пентамасляный! Есть такой лак?

Студенты:

- Есть.

«Лаки масляно-смоляные.

Лак копаловый представляет собой сплав копала с маслом, разбавленный пиненом (скипидаром) с добавлением сиккатива. Лак темного цвета. Время высыхания не более 24 ч.

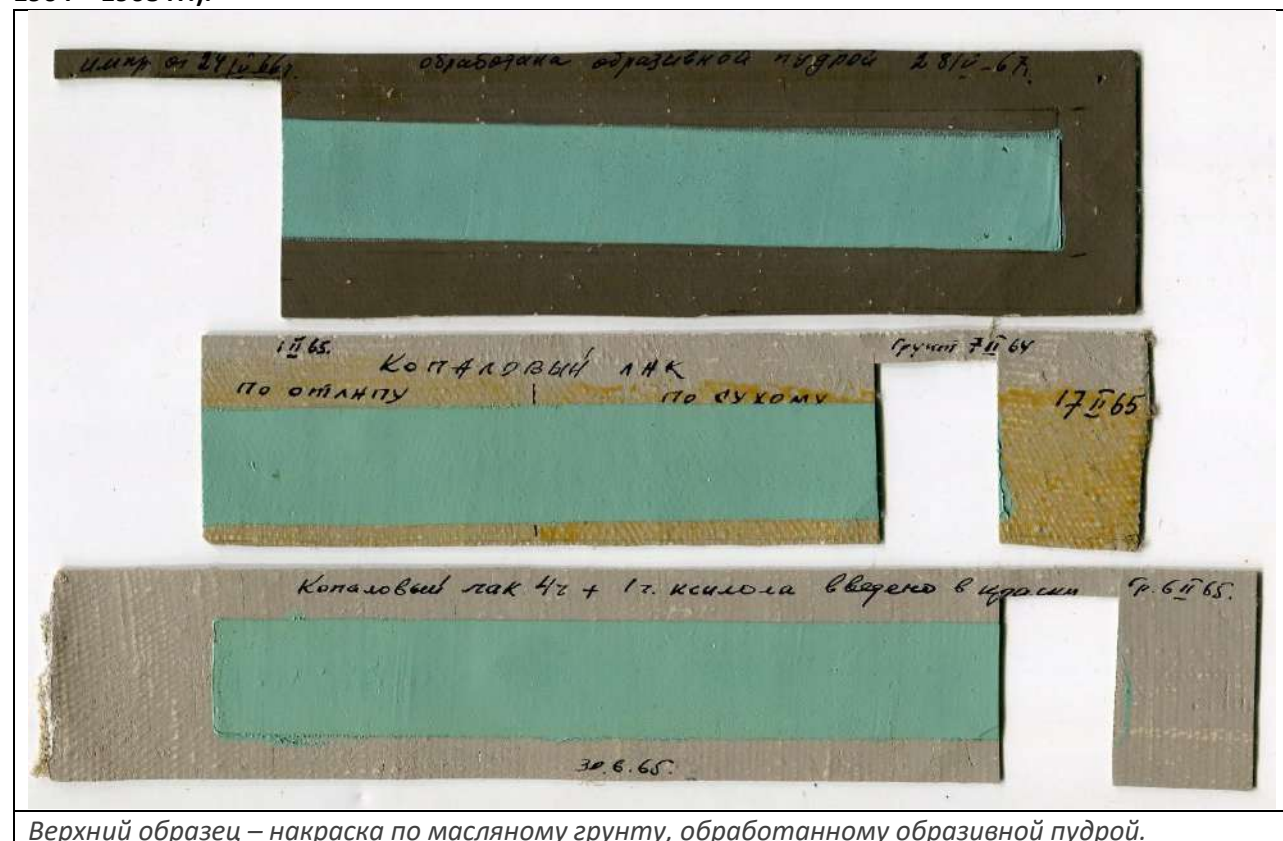
Лак бальзамно-пентамасляный представляет собой раствор смеси бальзама кедра сибирского с ПЭ в уайт-спирите.

Пленки масляно-смоляных лаков необратимы, после высыхания не растворяются в растворителях. Время высыхания не более 48 ч.» (Торговая аннотация. Фирма Таур).

Масляные лаки необратимы, поэтому как покрывные не используются. Они используются для разбавления красок при работе. Однако копаловый лак имеет довольно темный цвет и сам по себе сильно желтеет (темнеет), по этой причине многие художники отказались от применения его как добавки к краскам.

Бальзамные лаки также имеют несколько темный цвет, и по этой причине некоторые художники их не применяют как добавку к краскам и к межслойному лаку. (Масла и лаки сами по себе желтеют довольно значительно, но будучи добавленными в краску, при соединении с пигментом, это пожелтение едва заметно).

Накраски кобальта зеленого светлого с цинковыми белилами, нанесенные на масляный грунт с различной межслойной обработкой. (Испытания Лаборатории техники и технологии живописи 1964 – 1968 гг.).



Верхний образец – покраска по масляному грунту, обработанному образивной пудрой.

2-й образец – окраска по межслойной обработке копаловым лаком.

3-й образец – копаловый лак введен в краску.

По сравнению с верхним образцом, в котором нет копалового лака, нижние образцы почти незаметно пожелтели. Межслойная обработка копаловым лаком, оставшаяся на поверхности масляного грунта – значительно пожелтела. Из чего можно сделать вывод, что в соединении с пигментом смолы и масла желтеют значительно меньше, чем просто нанесенные на поверхность.



Верхний образец – окраска по межслойной обработке лаком кедрового бальзама.

Нижний образец – окраска по межслойной обработке бальзамно-масляным лаком.

На образцах также наблюдается едва заметное пожелтение. Там, где лак нанесен просто на поверхность, наблюдается сильное пожелтение. (Фотографии сделаны в 2016 году).

М. М. Девятков:

- Вот, там этерифицированное масло (самое лучшее, что у нас есть), самый лучший бальзам кедровый и хороший скипидар.

Так, сейчас мы посмотрим, если у меня он есть, но должен быть... Копаловый перестали сейчас делать.

Студентка:

- А хороший он был?

М. М. Девятков:

- Ну, он был не очень хороший. Там приблизительно 40% масла, 20% смолы, и порядка 20% скипидара.

Но повторяю, что этот лак – самый универсальный из тех, что у нас продаются. Он пригоден для всего – на нем можно писать, на нем можно делать межслойную обработку (о чем мы еще будем говорить), на нем можно, так сказать, все кроме покрывного использования, да? (Необратимые масляные лаки не используются как покрывные. – Ред.) Он достаточно мягкий, достаточно небыстро сохнет (то есть, позволяет работать), разрешающую способность имеет хорошую. Вот, и, так сказать, мне он представляется ну, как бы оптимальным вариантом, приближенным к понятию «нормального лака». «Нормальный лак» всегда содержал эти компоненты. Правда иногда содержал и воск, иногда он содержал воск.

То есть, тройник – понятие универсальное, да? Это понятие очень подвижное, и вы можете корректировать его в свою – в ту или иную сторону, поскольку вы знаете свойства каждого составляющего его элемента, и знаете свои потребности или свои привычки, или свои, так сказать, намерения.

Так, ну что еще о масле? Адгезию масло улучшает?

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятков:

- Нет, не улучшает. И не может улучшить. (Ред. – *Склеивающие способности приобретает только уплотненное масло*). Второе – пожелтение снижает?

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятков:

- Наоборот, может только увеличить. Ну, о сморщивании мы уже говорили. Высыхание по глубине имеет какое?

Студент:

- Долго очень сохнет.

М. М. Девятков:

- Ну, сверху вниз, и так далее, пленкой, да? Вот, и что иногда с этим боролись: одни - способом грунтов (тянущих), другие - способом лаков всяких.

Вот, но тем не менее, масло – это естественный продукт. Если оно очень хорошего качества, то оно очень удобно и очень необходимо в работе. В тонкой, мягкой работе, где необходима мягкость, валерность, соединенность – без него не обойтись.

Так, что не ясно по лакам, разбавителям в красках, а также тройникам и всем «на чем мы пишем»? (Ретушный лак пока не называю). Нет вопросов, да? Возмущений, протестов там – нет? Заявлений личных? Спят, видимо, что ли. Ну, и без тетрадки! А-а – нет, тетрадка там есть! Есть у вас тетрадка, да? Подпольно пишете, чтоб не списали, как в преферансе, да?

Ну, ладно. Теперь такой раздел, который является, вообще-то говоря...

Студент:

- Апчи!

М. М. Девятков:

- Будьте здоровы. ...Который является вообще, как бы ключевым или важнейшим в технике живописи. Это так называемые межслойные лаки.

Межслойная обработка и межслойные лаки (ретушные лаки).

«Межслойные лаки (ретушные) – это лаки между слоями красок. Выполняют четыре функции – освежить полупрозрачную поверхность, создать рабочий отлив, снять перепад тона, обеспечить адгезию (соединение слоев).

Состав межслойного лака: в основе межслойного лака – уплотненное масло. Чем масло гуще, тем лучше.

Способ нанесения межслойного лака – поролоном. Сначала густо, после вытереть почти насухо». (По конспекту В. Е. Макухина).

Вот, межслойные лаки. Их называют иногда ретушными лаками - не всегда удачно. Некоторые лаки попадают в эту категорию (особенно лаки для живописи). (Ред. – *В строгом понимании межслойные лаки – это лаки, склеивающие слои живописи. А ретушные лаки – это лаки, устраняющие прожухлости*).

Вот, это лак, который редко почему-то появляется в продаже, а ретушный лак очень популярен. Вот, наш ретушный лак (Ленинградского завода художественных красок) вроде бы стремился к этой цели, но...

Смысл здесь в следующем: мы с вами прекрасно знаем, что, если подсохшая работа, (я уж не говорю о старой работе, а просто – подсохшая работа), взять мягкую кисть, взять масло и попытаться ее смазать. Что будет?

Студентка:

- Стечет оно.

М. М. Девятков:

- Да, скатываться будет как с гуся вода! Это говорит о том, что масло, даже слегка подсохшее (то есть образовавшее устойчивую пленку, и не просохшее даже на всю глубину), уже не принимает следующее масло, да? Потому что это новое масло не только не проникает, не только не

растворяет, но даже не смачивает эту образовавшуюся пленку. Это самый худший вид адгезии называется – **полярная адгезия**.

Что предусматривает собой межслойная обработка? Она предусматривает собой четыре функции (приблизительно), которые все очевидны и необходимы и использовались всегда, и, так сказать, действительно использовались и активно использовались и это было так же привычно, как чистить зубы по утрам, хотя это не все делают, да? Желательно это иметь во время работы.

Значит, «межслойная обработка и межслойный лак» - мы так будем называть этот раздел. Он очень богатый, очень интересный, очень серьезный и очень важный.

Вот, первая функция. Первое, - есть понятие «освежить работу». Есть такое понятие?

Студенты:

- Есть.

М. М. Девятов:

- Да, ну, так: пятна – здесь глухо, а здесь блестит. Черти что, да? Одни (если высохло) - то протирают всю поверхность чем-то, да? Другие протирают только какие-то участки, а третьи сбрызгивают, и так далее – не важно. То есть, надо работу освежить, чтобы увидеть оптическую цельность того, над чем вам предстоит работать, да?

Это первое – освежить работу, увидеть оптическое единство своей работы перед тем, как продолжать. Потому что то, что пожухло, было светлым, а станет темным, да? Проявятся некоторые углубления, которых вы совсем не ожидали.

Вот, второе. Значит, надо улучшить впитывающую или смачивающую поверхность красочного слоя, в зависимости от его возраста. Это тоже имеет значение, да? И здесь есть два способа: механический и химический.

Механический способ обработки.

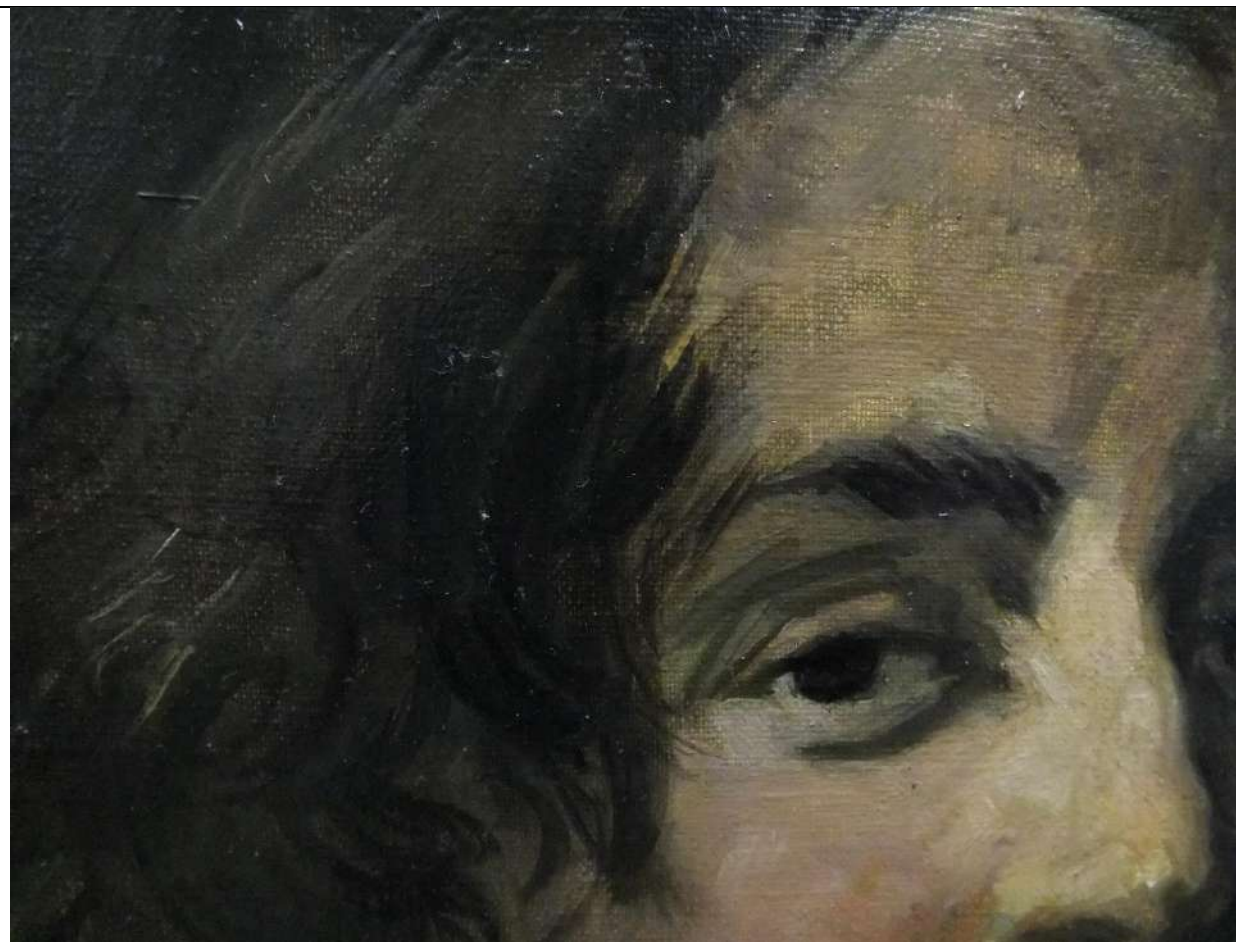
Механический способ, да? Ну, вы наверняка слышали, даже в воспоминаниях о Рубенсе это описывается, дескать «достаёт старую работу, достаёт острый нож и как опытный хирург начинает что-то соскабливать, что-то срезать, что-то выравнивать, что-то зачищать» и так далее. Это механическая обработка. Некоторые это делают по всей поверхности, ну, например, шкуркой (наждачной шкуркой). Некоторые это делают, (вернее делали, в лучшие времена)...

Студент:

- Мاستихином?

М. М. Девятов:

- Некоторые это делают бритвой, лезвием бритвы. Или мастихином, да, - но это не очень удачно получается. Вот. Очень многие это делают бритвой. Во-первых, свободно удаляется грязь, которая накопилась – всякие волосья, которые из кистей у нас активно вылезают, вот, потом садятся всякие летающие и ползающие. Потом, значит, переставляют работу, (например, когда в Эрмитаже копируют, да?) и иногда в таких проходных местах оставляют ее, и потом начинают возмущаться, что поверхность в безобразном состоянии, да? (Причем работа имела приличное состояние). Вы с этим сами потом столкнетесь. Особенно вот, видите, вот там у нас маленькие работы. *(В музейных помещениях, где художники оставляют свои начатые копии, часто бывает много пыли и сора, которые прилипают к свежей краске. Особенно это заметно на маленьких работах с тонкой гладкой живописью (например, маленькие голландцы). – Ред.)*



Студенческая копия с картины Ф. Хальса Мужской портрет. (фрагмент).
Пример налипания на живопись соринки и волос от кистей.

Студент:

- А Серов скоблил картины свои?

М. М. Девятов:

- Вот, когда он писал Юсупову – скоблил. Когда он писал некоторые работы долго, как, например, Морозова, да? - сто сеансов, она вся нагружена. Вы помните эту картину, да? – Конечно скоблил. Вообще, удаление краски, это было естественное состояние, которым пользовались очень многие художники, и пользовались очень аккуратно. Так, чтобы поверхность не имела на себе всякой дряни.

Я не подобрал вам работы, чтобы вы увидели на примере как этот выход очевиден в данном случае.

Но, во всяком случае, это великолепная копия, по проработке, по всему, по умению пользоваться всем, о чем мы говорим и так далее. *(Видимо речь идет о студенческой копии с картины В. Серова Портрет З. Юсуповой. – Ред.)*



Студенческая копия с картины В. Серова Портрет Юсуповой.

Так делали и старые художники. Но чем бритва плоха? Ведь она пойдет по верхушечкам мазков, да? Или же вы выбираете их до нулевой поверхности, то есть - «до рояля», да? или вы не доберетесь до углублений между мазками и фактурой живописи (это естественно), да? Это

художники хорошо знали, и поэтому они использовали раньше еще один метод (и это записано и описано).

Значит, они брали полотняную тряпочку, насыпали туда тонко измельченную пемзу (тончайший порошок пемзы) и в зависимости от состояния работы (или она очень старая или не очень старая) – на скипидаре или на воде замешивали этот порошок и обрабатывали поверхность.

Что предусматривала эта механическая обработка? Она облагораживала поверхность. Если вспомнить Рубенса, да? – где-то они, например, выбирали фактуру там, где она была неуместна, и просто сохраняли ее там, где она была нужна. Они удаляли лишние слои краски там, где они были неуместны и мешали продолжению работы или были неудачны и так далее.

То есть, поверхность обрабатывалась в смысле фактуры, фактура облагораживалась, становилась, так сказать, приятной и нужной художнику, да? И в то же время, поверхность при этом всегда прочищенная, проскобленная, она уже всегда хорошо смачивалась и легко принимала краску, да? Вы согласны?

Если же вы будете это делать шкуркой или лезвием, то это сделать трудно, но тоже можно. Если работа очень гладкая, то это легко, а если фактурная, как, допустим, там, Хальс, или что привести в пример, даже не знаю... даже Рубенса (у него до миллиметра есть наслоения в светах и абсолютно «под ноль» в тенях или в полутонах). Так что по-разному у них было. Вот. И поэтому, если эта процедура выравнивания (или механическая обработка) входила в планы художника – это одно. А если нет, то был второй способ, который тоже использовали и очень активно – это химический способ.

Химический способ межслойной обработки.

Вот, химический способ. Об этом тоже много написано. Ну, много есть и ерунды по этому поводу, как, допустим, Иогансон пишет: картошкой протирали, луком, чесноком. Я представляю себе, так сказать, Гибель Помпеи, да? и чесноком протирать, да? – Убиться можно. (*Размер картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи» 465,5 × 651 см. – Ред.*). Это действительно очень хороший материал, и особенно – есть такое понятие: **вытяжка спиртовая из чеснока**, которая очень эффективно действует не только как средство, улучшающее смачиваемость, но вообще – как ретушный лак. То есть, она до того любопытно работает, что она не только позволяет по высохшему слою дальше писать маслом, но она позволяет по слою масляной краски дальше писать на водяных красках, на темпере дальше писать, да? И в миниатюрах это очень хорошо использовалось (где нужно было). Или в отдельных местах своей работы (не в миниатюрах), художники ее использовали, когда хотели, допустим, что-то переписать, или что-то, какие-то места вернуть или перенести – или ногу или еще что-то, да? И они прекрасно знали, что если по второму разу, по темному писать белым, или перемещать что-то, то обязательно цвет провалится, и надо будет долго ждать пока краска высохнет, чтобы еще слой нанести, и так далее. И они использовали, так называемые краски на воде, то есть – темперные краски. И здесь использовались какие-то средства, и в частности – чесночный раствор, которым они обрабатывали предварительно поверхность, и это им давало хорошую адгезию, хороший эффект.

Ну, чем можно еще химически обработать? Можно нашатырным спиртом. Корин пишет о Нестерове, что он все свои работы перед повторной пропиской тщательно протирал нашатырным спиртом. (*Ред. – Есть мнение, что после обработки поверхности нашатырным спиртом нужно обязательно дожидаться полного его испарения (около суток), иначе остатки нашатырного спирта могут привести к почернению живописи*).

Что дает нам спирт? (Если увлечься, то можно и спиртом). Это очень сильное средство, его можно, конечно, разжижать (чтоб он не так сильно действовал). Но он сильно действует, и на самые старые работы, и на самые заскорузлые поверхности. Он может, так сказать, хорошо снять без лишнего сожаления и пленку. Ну, а в наших условиях (если больше ничего под рукой нет) – ну хоть скипидар! И то это будет лучше, чем ничего, да? И он тоже работает. Он улучшает смачиваемость – безусловно. Можете протереть работу скипидаром, и попробовать маслом мазнуть – вы увидите, что масло будет легко ложиться, да? Вот, скипидар имеет некоторые свойства, так сказать, снимать излишнюю за жиренность поверхности и так далее.

Ну, используют и ацетон, или добавку ацетона. Используют и нитра растворители как добавку, но в крайних случаях.

Во всяком случае - тем или иным способом сделать поверхность пригодную для того, чтобы на нее легко и естественно ложилось масло, и так далее.

«Ложу для живописи». Межслойный лак.

Следующая процедура.

Значит, мы обработали поверхность, и механически или химически освежили ее, да?

Третье. Нам нужно создать рабочую поверхность, или «ложу для живописи», (как это называл Иогансон: «ложу для живописи»). (Б. В. Иогансón (1893 - 1973) — художник и педагог, один из ведущих представителей социалистического реализма в живописи, профессор, президент Академии художеств СССР с 1958 по 1962 год. — Ред.) Ну вы представляете в сухую работать? Надо чтоб впиталось, вписаться туда, да? Нужно найти краской те краски (первого слоя), и даже если они будут тон в тон попадать к исходным, они никогда не лягут, они не войдут туда, они не впишутся туда, да? Как говорят, они могут вписаться туда только если по маслу («как по маслу»), как масло по маслу, как по сырой палитре, да?

Вот, поэтому надо создать рабочую поверхность, которая предусматривает следующее.

Первое. Значит, нужно, чтобы краска легко ложилась, легко разносилась по краям - то есть, стусевывалась, списывалась, да? и так далее. Причем, это можно сделать не на всей работе, а часть только обработать, да? Вот, это делается, чтобы поверхность легко воспринимала новый слой и была, так сказать, подвижна. При этом, каков состав того, чем вы будете протирать эту работу? - Это называется «[межслойный лак](#)». Что такое межслойный лак? И как его наносить?

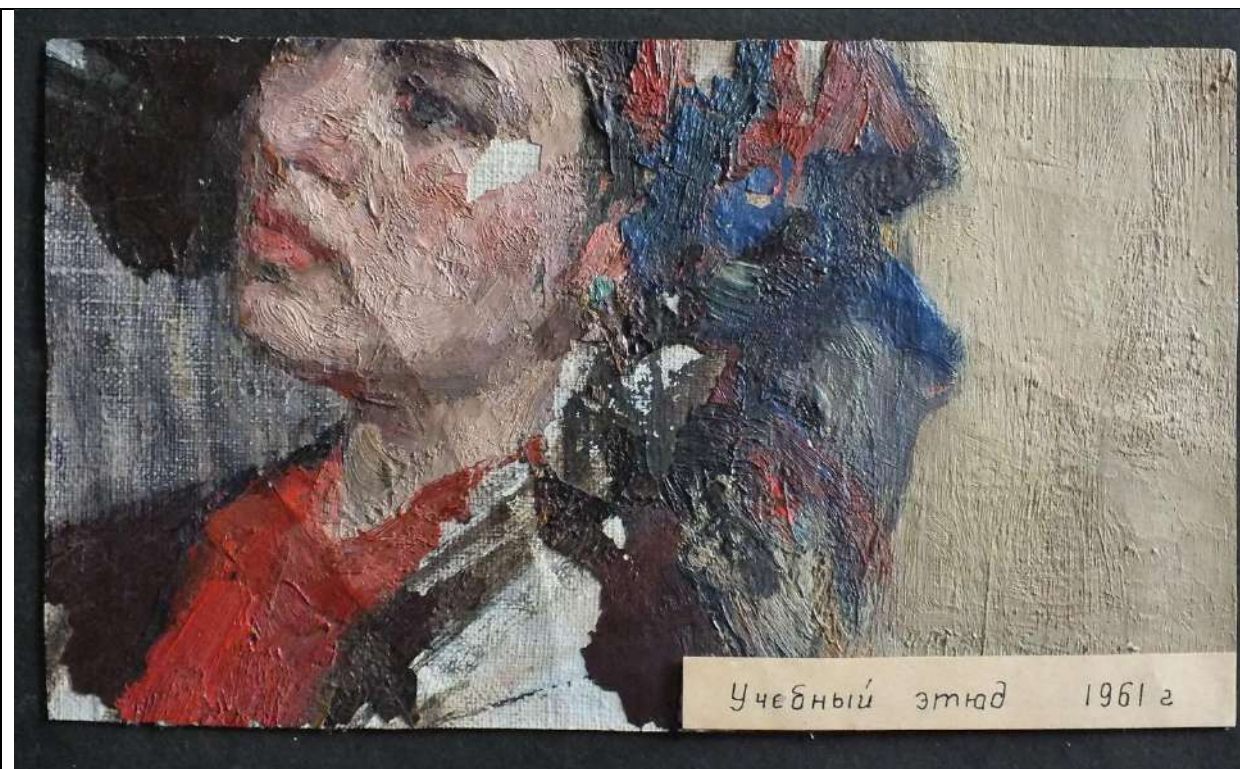
Вот вы обработали поверхность: обезжирили, все хорошо прошкурили, да? убрали, так сказать, излишки недостойные, и – наносите межслойный лак.

Первое. Межслойный лак, он насыщает поверхность (не временно, а на длительный срок), насыщая, углубляя, так сказать, ее живописные свойства, углубляя и насыщая живописные свойства красок, которые лежат внизу, да?

Второе. Он создает рабочую поверхность, по которой легко и мягко можно работать.

И третье - самое главное. Самое главное сейчас скажу – именно межслойная обработка, именно она обеспечивает прочную адгезию – связь нижнего красочного слоя с верхним красочным слоем.

Дайте-ка вот эту работу. Вот, видите, как вот здесь отваливается краска до грунта. Вот, пример – по необработанной поверхности написано масляными красками. Вот, это один очень недальновидный художник делал, да? и даже неплохо работал, видите, да? Много приличных мест у него тут, хорошая живопись. И это не от протыкания происходит, не от излома, да? а здесь осыпание идет просто практически в своеобразном полете. Никто этот холст не нагружал, не сворачивал, никто не снимал с подрамника – а краска отваливается. У нас ни одна копия, которая исполнена, так сказать, грамотно, (с межмолекулярными компонентами и межслойной обработкой) не имеет каких-либо таких негативных качеств в принципе. И близко не имеет, и не должна иметь, что подтверждается на сто процентов, на сто двадцать процентов – вот таких вот явлений при грамотной работе быть не может. Вот этот пример я вам показывал на первых лекциях, вы помните, да? И на многих работах наших старых, тех, которые у нас тут сохранились, это явление наблюдается.



Пример отставания красочного слоя от эмульсионного грунта.

Эмульсионный грунт содержит масло. Поэтому он требует межслойной обработки так же как масляный или полумасляный грунт, или же, если живопись ведется по просохшему слою масляной краски.



Пример отставания верхнего слоя масляной краски от нижнего.

Без межслойной обработки, верхний слой масляной краски, нанесенный на высохший предыдущий слой, соединяется с ним только на время. Впоследствии верхний слой отваливается.

Достаньте-ка вот там, еще этюды есть. Во-во-во. (Повторенье – мать ученья).

Вот, ну, тут, видите, что происходит, да? Это вырезанные фрагменты. Они не согнутые, ни разломанные, ни поврежденные. Это расслоение, имеющее такой же характер, как и вот эти этюды наших студентов 61-го года, которые у нас тут учились, получали пятерки, наверное, да? и которые не писали следующим слоем через год, а писали, как постановки у нас пишутся, да? Так – подсохло, два дня прошло, да? работа подсыхала и быстро писали сверху. И потом отваливается, ну, в принципе, как сухой лист осенью, да? – Вот, осень настала, птички давно перестали летать...



Студенческая работа.

Пример того, как верхние слои масляной живописи, нанесенные по высохшим предыдущим слоям без межслойной обработки, через какое-то время отваливаются.

Ну, и чтобы подтвердить это, чтобы это было, так сказать, очевидно, мы сделали такой пример: в лабораторных условиях мы повторили, так сказать, симитировали, или создали такую ситуацию, при которой это явление можно объективно проверить и доказать.



Примеры испытания межслойной обработки.

Два верхних образца – кобальт зеленый светлый.

Два нижних образца – белила цинковые.

На всех образцах использован масляный грунт. В верхних образцах каждой пары, по масляному грунту была произведена межслойная обработка. Все образцы подвергали механическому воздействию на специальном аппарате (испытания на натяжение, изгиб и излом). На данных примерах видно, что там, где была проведена межслойная обработка - краска хорошо сохранилась, а на нижних образцах, там, где ее не было - краска осыпалась.

Для этого мы сделали, так называемый, масляный грунт (единый), и проверили все краски. Представляете, все 37 красок испытывать, да? даже в этом помещении столько человек не хватит. Испытали все краски и нашли самые слабые звенья. Какие краски у нас хуже всего пристают?

Студент:

- Белила?

М. М. Девятов:

- Правильно! Сам догадался, или слышал?

Студент:

- Догадался.

М. М. Девятов:

- Догадался? Ну, молодец, хороший человек.

Вот, белила и краски, содержащие белила. Второй слой мы делали из кобальта зеленого светлого. В кобальте зеленом светлом 3% цветового начала, кобальта, да? а все остальное – цинковые белила. То есть, то же считай – белила, да? Ну, и чтобы разница была очевидна, мы провели такой эксперимент. И вот, мы здесь видим, что ломай не ломай – краска держится там, где была межслойная обработка. Здесь все, видите, изломано вот так, машиной специальной. И вы видите, что здесь краска сыпется и отваливается, а вот здесь она держится. Ну, мы так делали: отрезали кусочки и их испытывали, для того чтобы можно было проверить через месяц, через два, через три, через год, через полтора года и так далее.

Вот, и пришли к абсолютному выводу, что вся наша живопись подвержена этому недостатку. И это не только у нас, это везде свойственно, по всей стране и в течении многих десятков лет все писали так. Этим никто не хотел заниматься, всем это было до лампочки. Ретушного лака французского не было, знаний тоже не было. Да и лака этого и не хватило бы, он был дорогой. Его выдавали академиком иногда, попадалось и нам немножко. Это сейчас уже все есть.

Ну, то есть, явление это очевидное, это совершенно очевидно, я вас не обманываю. Вот, значит, основная функция межслойного лака, которую мы называли – это адгезия между слоями.

Что такое межслойный лак и как он наносится. После всяких разговоров с моими учителями и так далее, и докладов, и диссертаций, значит, получилось следующее. Вот, наш преподаватель об этом и писал, и говорил так, что «знаете, даммарным лаком покроешь – хватает как зверь», липнет, да? «адгезия должна быть прекрасная». Хм. Он это говорит и параллельно достает эти работы. Смотрит – а оказывается, хм – все отвалилось. Никакого эффекта, да? *(Когда М. М. Девятков был студентом, технологию живописи в Академии художеств преподавал А. М. Лентовский, автор книги «Технология живописных материалов». – Ред.)* Потому что даммарная смола по своей структуре против масла – деструктурируется. Она становится очень жесткая, превращается в пыль практически – и нет ничего. Липкость дает, да, но временную. Дает временную имитацию того, что это вроде липнет, да? А на самом деле – ни черта не липнет.

В общем, из всех вариантов, которые мы проверили, мы убедились в следующем: единственным и самым надежным межслойным составом лака может быть только жирное высыхающее масло, причем, чем оно более плотное, то есть полимеризованное, ну, то есть, уплотненное – тем это эффективнее. Потому что склеивать можно веществом, которое прочнее, чем связующее склеиваемых структур, да? А как только начинается вот это сближение единиц, то если связующее внутри них сильнее чем то, которое склеивает слои, то слой, он осыпется просто, как даммарный лак, да? и мастичный тоже будет осыпаться и очень даже хорошо.

Как наносится межслойный лак.

Вот, но его неудобно наносить, да? Значит, межслойный лак можно наносить по-разному.

Можно наносить его пульверизатором, можно его наносить губкой, можно наносить его кистью, можно наносить его пальцем. Вот. И много примеров того, что все это раньше знали хорошо, а потом почему-то захотели забыть.

Ну, вот, я сейчас кое-что прочту. Де Майерн, XVII век, да? Приготовление янтарного лака... Так, это не то... Это я просто не подготовился... Ладно. У меня здесь есть несколько цитат, но я потерял, да. Ну, вы мне поверьте, что я скажу вам правду. Поверите?

А, вот – трактат Арменини *(Джованни Баттиста Арменини (1530 - 1609), итальянский художник и писатель, автор трактатов по технологии живописи. Трактат Арменини приводится в книге Э. Бергера История развития техники масляной живописи. – Ред.)*

Вот что пишет Арменини о межслойном лаке и его нанесении: «Для того, чтобы это можно было легче выполнить *(то есть, нанести лессировку или прописку. – Ред.)*, требуемое место смазывается совсем светлым ореховым маслом, причем окунают в масло два пальца и затем ладонью равномерно распределяют по поверхности. После того, как это сделано, поверхность вновь хорошо вытирается кусочком полотна, так как иначе краски от времени потемнели бы». *(Избыток масла приводит к пожелтению, так как масло имеет свойство желтеть. – Ред.)*

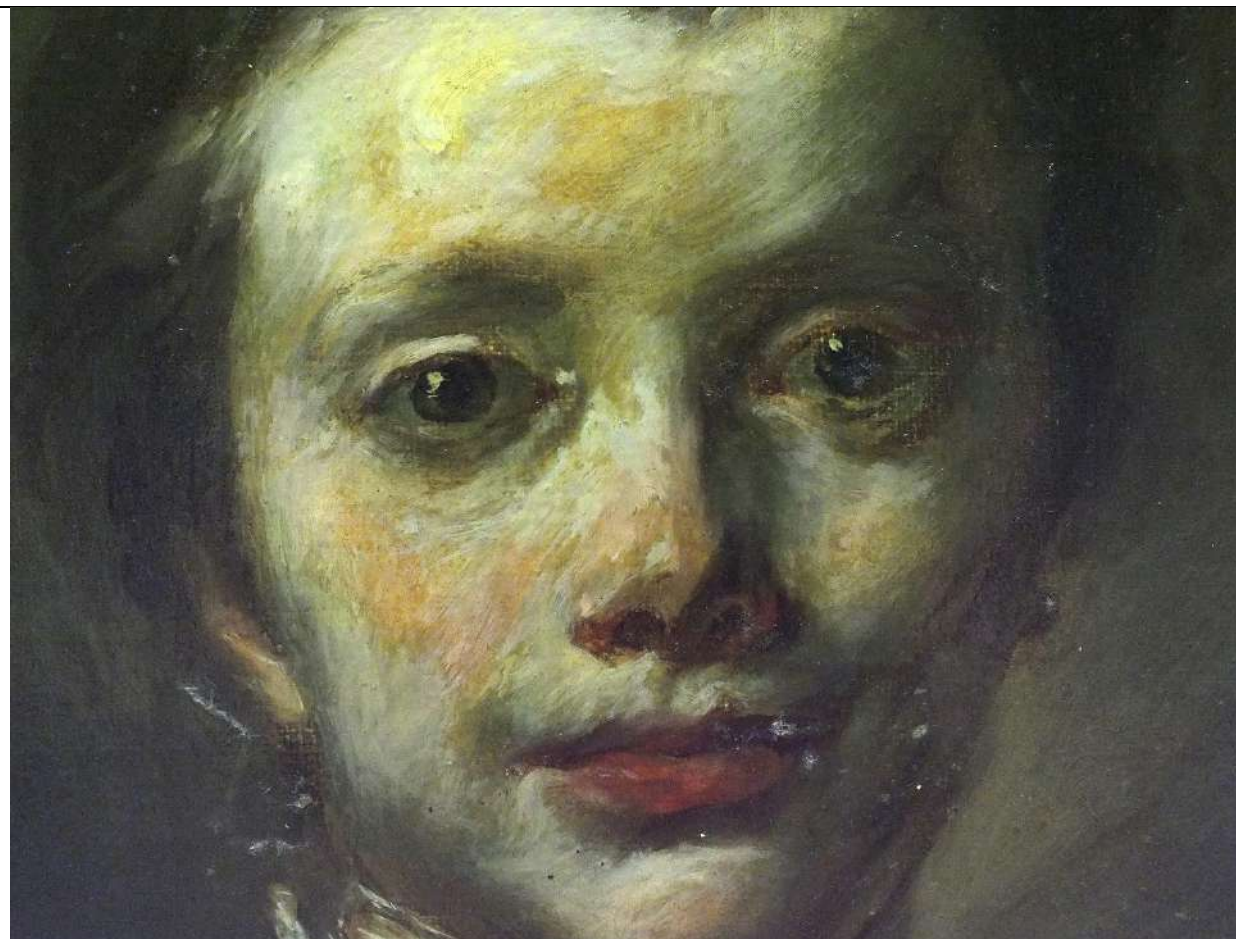
Вот, это делается перед повторной пропиской. И еще, вот, что пишет Паоло Пино. *(Паоло Пино (упом. 1534—1565) — итальянский живописец, автор трактата «Диалог о живописи» - Ред.)*. «Для этого следует хорошо протереть все место кусочком полотна, смоченного, (слегка окунутого) в светлое ореховое масло», - то есть, не пальцем здесь, да? - «Как только масло

устойчиво вытрут сухим белым полотном, тотчас вновь обходят (где нужно) уже написанные вещи – ретушируют, смягчают, лессируют, делают корпусные прописки, и никогда не оставляя ничего, даже самого малого, что могло бы оскорбить ваш глаз». Ясно, да? И таких примеров много: и времен Рембрандта, и так далее, да? Там, у меня еще есть цитаты. Сейчас еще подберу, разберу свой архив – и прочту.

Ну, вот, что вам из этого ясно? Самое главное (о чем я не сказал, но вернусь еще): первое, это то, что масло должно быть основой. Оно может быть разжижено для удобства нанесения, потому что разбавитель, он испарится и уйдет, да? Кроме того, надо дожидаться и вытереть все это, насухо практически, иначе это ужас будет, да? *(Излишки масла на поверхности могут впоследствии сильно пожелтеть, так как масло само по себе, без пигмента, сильно желтеет. – Ред.)* Вот, и после этого пишут, да? Но самое главное то, что все это позволяет и почти лессировать, да?



Ж. Б. Перроно. Мальчик с книгой. Эрмитаж.



Копия студента Академии художеств с картины Ж. Б. Перроно «Мальчик с книгой». (Фрагмент).

Студент протирал работу межслойным лаком (или просто маслом, чтобы убрать прожухлости) и не убирал излишки. В итоге, через некоторое время масло пожелтело, и лицо на портрете покрылось желтыми пятнами. Удалить такую высохшую масляную пленку достаточно трудно, это можно сделать только реставрационными методами. Масло, находясь в пигменте желтеет едва заметно, но находясь отдельно - желтеет очень сильно. Поэтому рекомендуется «напитать» поверхность межслойным лаком и через двадцать минут тщательно убрать излишки, таким образом остается только отлип. Также рекомендуется обрабатывать только ту поверхность, на которой предполагается работать.

Лекция 12.

Межслойные лаки. Лессировка. Покрывные лаки.

«Лак для лессировок.

Основой лессировки являются межслойные обработки. Лессировка не должна жухнуть, не должна быть обратимой. Основой лессировки должно быть жирное густое масло. Она не должна стекать или мигрировать. (По конспекту В. Е. Макухина).

М. М. Девятков:

- Так, ну что мы с вами в прошлый раз исследовали?

Студенты:

- Лаки.

М. М. Девятков:

- Межслойные лаки, да. Значит, мы с вами говорили и о «лаках в краску». Таким образом я хочу спросить вас: отличаются ли принципиально лаки, вводимые в краску, (или разжижитель), у старых мастеров и у художников, ну, после XVIII века? На сообразительность вопрос. (Мы об этом говорили).

Студентка:

- Качество скипидара отличается, может быть?

М. М. Девятков:

- Почему? Ну, там могло быть еще лавандовое масло, терпентиновое масло. Почему позже стали применять больше лаков и больше масла, а?

Девушка:

- Скорость высыхания чтобы изменять?

М. М. Девятков:

- Нет. (Ну, это плохо усваивается). Дело в том, что все краски старых мастеров (там, уровня Рубенса и так далее) были стерты на очень плотных маслах. Они стирали свои краски на очень плотных маслах. Эти масла сами по себе уже представляли собой масло-лак за счет сгущенности. Поэтому старые мастера (в большей части) применяли только легкие растворители, хотя и в то время были отличия.

Я не буду вам читать... Ну, хотя прочту некоторые из выписок, которые делали сами художники. Вот, например, Юон пишет: «Тем же материалом надо разжижать краску, на котором она приготовлена, на котором она стерта – то есть, отбеленным льняным маслом только», - это перенял он у Серова, учителя своего, - «а лучше еще – ничего не применять», а использовать краску сразу из тубы. Только если мороз – тогда только использовать разбавитель.

Так, опять же, вот, лак в краску. Нестеров, (это уже, видите, – не старые мастера, а конец XIX века): «Только отбеленное льняное масло, и немного терпентинового скипидара. Последнее десятилетие он стал применять даммарный лак со скипидаром». Ну, это чувствуется по жесткости его письма. И так далее... Все почти пишут только о красках Виндзор Ньютон, (но это со слов художников, которые записал Виннер).

«Ван Дейк краску любил жидкую, не плотные масла, но зато в краску вводил терпентиновое масло со смолой (в отличии от Рубенса, который применял только разжижители, так как краска у него была стерта на плотном масле)» - это то, о чем я говорил вам.

Ван Гог: «писал без всякого разжижителя и лака – просто краской из тубы».

Чуйков: «всегда старался писать «из тубы», и если мороз или необходимо, то добавлял разжижитель – отбеленное льняное масло, даммарный лак и скипидар. В последнее время – копал с терпентиновым маслом. Чем меньше разжижаешь краску – тем лучше она сохраняет цвет».

Сарьян Мартирос Сергеевич: «Если надо сохранить блеск на поверхности произведения, то разжижаете краску терпентиновым скипидаром (на терпентиновом масле) и добавляете немного даммарного лака. Если надо иметь матовую поверхность или полуматовую поверхность – то уайт-спиритом (разбавитель №2)».

Крымов. Ну, это я уже вам говорил – подсолнечное масло, только облагороженное до одного – двух лет. И баста – ни лаков, ни скипидаров, ни петроля.

Вот, Лактионов. Тут довольно много написано: «Он всегда предпочитал предварительную консистенцию своих красок путем введения в них жидкого масла, и лишь в крайнем случае применял различные разжижители. Если не заменить фабричное масло в краске, то ее разжижают средней плотности облагороженным маслом. Масло №1: промывал два, три раза в воде, процеживал, и две - три недели (март, апрель) уплотнял это масло на солнце. Использовал его для лессировок», и так далее. Ну, ладно, достаточно.

Межслойные лаки.

Так, межслойные лаки. Что вы усвоили о межслойных лаках? Первая их функция, какая?

Студентка:

- Освежение работы.

М. М. Девятов:

- Молодец какая. Освежение работы, чтоб было видно, что ты будешь делать дальше.

Так, вторая функция?

Другая девушка:

- Улучшение впитывающей поверхности.

М. М. Девятов:

- Улучшение впитывающей поверхности?

Студент:

- Для адгезии.

Другой студент:

- Для связи.

Девушка:

- Для связи, чтобы краска потом не отвалилась, а держалась.

М. М. Девятов:

- Это правильно, да. Еще какая операция для этого была необходима?

Студентка:

- Межслойная обработка механическая или химическая. То есть, обезжиривание нижнего слоя.

М. М. Девятов:

- Хорошо. Обезжиривание, да и разрыхление.

Девушка:

- Обезжиривание, чтобы краска вплавлялась бы туда.

М. М. Девятов:

- Значит, что еще давала межслойная обработка, межслойный лак?

Другая девушка:

- Ну, писать по нему удобно.

М. М. Девятов:

- Да, это называется «ложе для живописи», совершенно справедливо.

Что составляло самую, так сказать, суть состава межслойного лака? Что в составе межслойного лака является главным и важнейшим?

Студенты:

- Скипидар?

М. М. Девятов:

- «Скипидар!». Ну что, вы ничего не запомнили, да? – Уплотненное масло! Уплотненное масло (до посинения повторять можно).

Что после нанесения межслойного лака необходимо сделать?

Студент:

- Подождать немножко.

М. М. Девятов:

- Да, совершенно справедливо. А потом?

Студентка:

- Излишки тряпочкой снять.

М. М. Девятов:

- Ну, подождать, да? И убрать все лишнее с поверхности! Чтобы не было у вас вот этого самого «поливания», да?

Вот, времен Ван Дейка запись (*Фрагмент трактата де Майерна, который приводится в книге Э. Бергера История развития техники масляной живописи. – Ред.*): «Когда я впоследствии спросил у г-на Ланир о применении этого лака, он мне сказал, что надо смешать две части очень светлого орехового масла с одной частью указанного янтарного лака», - (то есть, плотного очень лака на плотной смоле), - «и хорошо соединить их на очень медленном огне. Для того, чтобы им

пользоваться, надо слегка пройти очень мягкой губкой, намоченной в этом лаке, по подмалевку и немедленно писать сверху. Когда работа подсохнет, по ней легко писать, вновь протерев ее лаком. Он говорит, что узнал и получил этот рецепт от сеньоры Артемизии, дочери Джентилески, которая чрезвычайно хорошо пишет и несколько больших картин которой я видел».

Ну, везде повторяется – или плотное масло, или янтарный лак, или копаловый лак, и так далее. Это всегда было, так сказать, основным условием.

Ну, ладно, и этого хватит.

Теперь, когда вам надо удалять лишнее масло, как вы будете поступать? Каким образом вы будете удалять лишний межслойный лак?

Студент:

- Тряпочкой?

Студентка:

- Рукой лучше.

М. М. Девятов:

- Тряпочка будет ворс оставлять. Рукой снимать да, можно. Скорей - выравнивать после снятия.

Студент:

- А если все это нанесли, допустим, из пульверизатора, и если начнешь это стирать механически, то можно работу повредить.

М. М. Девятов:

- Ну, ясно. Вот, я вам говорил о нанесении межслойного лака путем пульверизатора. Это самый лучший способ.

Другой студент:

- А разве можно межслойный лак наносить на еще не высохшую живопись?

М. М. Девятов:

- Ну, дело все в том, что она в одних местах высохла, а в других не высохла, да? И найти этот стык трудно. И когда вы начнете механически это наносить, то можно размазать там что-то, растворить и прочее. Поэтому выборочно можно это делать со скипидаром.



Пульверизатор-уголок. Применяется, если есть опасность повредить живопись, нанося лак кистью, ладонью или капроновым тампоном.

Состав межслойного лака:

Уплотненное масло – 1 часть,

Спирт – 1 часть,

Скипидар - 3 или 4 части (можно 6 или 10 частей в зависимости от удобства нанесения с помощью пульверизатора).

Лак (смоляной) добавляется в зависимости от того, какой художнику необходим «отлип».

«Мягкий отлип» - применяется при необходимости долгой работы по сырому (хотя бы в течении дня), для плавности мазка, мягкой валерности, легкой естественной разносимости. При этом используются как корпусные, так и прозрачные (лессировочные) красочные слои. Для получения мягкого отлипа в основе системы межслойного лака должны присутствовать компоненты только масляного характера.

Жесткий отлип – применим при необходимости фактурно-выраженного, отрывистого мазка. В этом случае в систему межслойного лака добавляются компоненты смоляного характера, но не более чем на 1/3 объема масла. (...)

Какой должна быть структура межслойного лака, чтобы она выполняла функции межслойной обработки наиболее эффективно и удачно. Мы уже говорили, что обезжиривание может быть отдельным процессом, но может быть достигнуто межслойным ретушным лаком, если в него введена активная спиртовая группа. Все ретушные лаки содержат спиртовую группу, которая обеспечивает хорошее смачивание без предварительной химической обработки. Ретушный лак С-Петербургского завода масляных красок содержит эту группу и обеспечивает хорошее смачивание без предварительной химической обработки. Однако названный ретушный лак

очень неудобен в работе – он слишком быстро сохнет, дает жесткий отлип, легко смывается естественными растворителями и лаками, не создает удобного ложа для живописи и не обеспечивает надежную адгезию, так как основой его связующего является хрупкая даммарная смола. (Ред. – Состав ретушного лака С-Перербургского завода: смола даммара, уайт-спирит, пластификатор, растворители).

Вместе с тем этот лак может быть эффективно использован как межслойный лак, если в него ввести 1/3 плотного жирного высыхающего масла. При этом из-за наличия спиртовой группы в лаке возможно его расслоение, поэтому при использовании, его необходимо тщательно взбалтывать». (М. М. Девятов. «Статьи о технологии живописи»).

Межслойные лаки, в составе которых есть скипидар и лак, а также спирт – очень быстро портятся (вероятно, спирт ускоряет окисление скипидара). Обычно больше двух месяцев такой межслойный лак не хранят, так как окислившийся скипидар может фатально испортить живопись.

Вот я специально попросил Володю, и он принес (специально приготовил) очень удобный прибор. (Ред. – Имеется ввиду пульверизатор). Это самый удобный прибор в процессе работы. Он наносится, значит, на поверхность вот так вот: Пш-ш-ш-ш-ш-ш-ш. А потом вот так вот: Пшик – пшик – пшик....

(смех)

Потом вот так протираете, да? И он при этом наносится очень тонким слоем. И его не надо удалять. Видите, да? Почему, как вы думаете? Чем вы гарантированы, что вы не нанесете слишком большое количество масла? Что для этого там должно быть?

Студентка:

- Скипидар нужен или растворитель какой-нибудь.

М. М. Девятов:

- И все?

Студенты:

- Спирт?

М. М. Девятов:

- Ну, какие основные компоненты, которые здесь присутствуют? Хотя бы два назовите.

Студентка:

- Масло и спирт?

Студент:

- Разбавитель и масло.

Другая девушка:

- Масло, спирт и разбавитель.

М. М. Девятов:

- Масло, разбавитель, спирт, да, совершенно точно. Лишнего здесь не получится нанести, понимаете? Почему лишнего не будет здесь и не потечет? Чем это можно обеспечить?

Студент:

- Спирт испарится.

М. М. Девятов:

- Ну, спирт испарится, да. Ну как гарантировать, чтобы у вас не было излишков, которые по полусырой поверхности, местами можно нанести? Как избежать этих излишков?

Студентка:

- За счет того, что спирт испаряется, а лак остается тонким слоем.

М. М. Девятов:

- Там лака нет. Там только может быть плотное масло.

Девушка:

- Ой, да? - Тогда масло тонким слоем.

М. М. Девятов:

- Ну, а ведь можно так вот положить работу и надуть так, что аж потечет. Чем же вы гарантируете, что у вас не будет излишков?

Другая студентка:

- Смотреть надо, сколько дуешь.

М. М. Девятков:

- Нет, ну, это знаете переведение вопроса в плоскость теории. Чем можно гарантировать, что у вас не потечет и не будет излишков масла, (которые вытирают там, полотняной тряпочкой или тампоном, завернутым в капрон, или губкой)?

Студентка:

- Поставить работу надо вертикально.

М. М. Девятков:

- И что?

Студент:

- Да невозможно это гарантировать!

М. М. Девятков:

- Это возможно гарантировать, потому что если у вас потечет, когда работа в вертикальном положении находится, то вы это сразу заметите. А если вы ее положите, то там можно сразу надуть столько, что у вас все потечет. Вот, если у вас работа будет в вертикальном положении, то вы этим самым гарантируете, что у вас не потечет. А если у вас не полностью перекроется, да? То тогда вы это место тихонечко разотрите пальцем (как я показывал, да?) – и вы увидите, что там останется очень тонкая пленка. Почему тонкая пленка останется?

Студент:

- Ну, потому, что распыление равномерно происходит, наверное.

М. М. Девятков:

- Нет. Во-первых, плотным маслом распыления не будет.

Студент:

- Ну там же спирт и скипидар?

М. М. Девятков:

- Там, главным образом – скипидар. И его там в три - четыре раза больше, чем масла! И не меньше. Вот. И скипидар, и спирт, они уйдут достаточно быстро, а останется очень небольшая пленка, которая вполне достаточна для того, чтобы получить необходимую нам межслойную обработку.

Другой студент:

- А можно спросить?

М. М. Девятков:

- Да?

Студент:

- А вот, если живопись уже просохла, то межслойный лак лучше рукой втирать?

М. М. Девятков:

- Можно наносить и так, и сяк, и рукой, и губкой, и тампоном. Главное – снять лишнее. Как пишут Паломино и Пачеко, они и рукой это снимали, да? (*Испанские мастера XVII – XVIII в. Их трактаты приводятся в книге Э. Бергера История развития техники масляной живописи. – Ред.*)

Студент:

- Именно рукой втирать, да?

М. М. Девятков:

- Втирать и рукой можно вполне. Иногда вы при этом чистите поверхность от всякого сора, и лишних всяких остатков от кисти, от мусора, пыли и прочее, да? вычищаете бритвой, и она снимает у вас излишки масла, и потом вы снова его из глубин разравниваете. Это навык, который нужно проверить и использовать, и уметь пользоваться этим. Это абсолютная практика, профессиональная. Не даром об этом говорили Паломино, и Пачеко, что двумя пальцами наносить, да? а потом они еще протирали тряпочкой (именно боясь излишнего нанесения межслойного лака).

Так, из тех способов, механических и химических, которыми мы предваряли подготовку поверхности, что мы можем использовать? Для обезжиривания поверхности, для смачиваемости поверхности?

Студентка:

- Ну, шкурку, или бритву или мастихин (если механическая обработка).

М. М. Девятов:

- Да, шкуркой, бритвой, мастихином. Но это не всегда удачно, потому что это пройдет, так сказать, только по верхушечкам, не заходя в углубления между мазками.

Девушка:

- А еще мешочком с песочком.

М. М. Девятов:

- Да, старые мастера использовали тампон с очень мелко тертой пемзой. И она выравнивала поверхность и облагораживала фактуру и, так сказать, давала возможность равномерно обработать всю поверхность.

Студент:

- А чем удаляли потом пыль?

М. М. Девятов:

- Дело все в том, что после этого пыли не будет. Вы ведь обрабатываете песком в сыром виде, так что вы, снимая, все убираете, понимаете? Там пыли не будет. Собственно говоря, когда шкуркой по сухому - то там все будет оставаться в шкурке и оседать вниз. Там это не предусмотрено. А тампон, он просто слегка промывает и слегка разрушает, слегка, так сказать, растворяет пленку, как и нашатырный спирт, как и спирт со скипидаром - самое распространенное, так сказать, явление вот такого обезжиривания или улучшения смачиваемости поверхности.

Это ясно, да? Вы лучше спрашивайте, я вижу, что вы не все знаете.

Студент:

- А сейчас продается?

М. М. Девятов:

- Что?

Студент:

- Ну, пемза, тертая уже.

М. М. Девятов:

- Хм, да, и тряпочки продаются, и капрон продается, да. В крайнем случае, у соседки попросите. Так, какие чисто живописные преимущества дает межслойная обработка? Вот, мы говорили, что становится легче писать, и это называется «ложе для живописи». Какие живописные преимущества дает регулярно проводимая межслойная обработка?

Студентка:

- После межслойной обработки мы видим краски в том тоне и цвете, в котором мы их положили, то есть, они не просевшие, не потемневшие и не побелевшие. А когда мы кладем следующий слой, мы уже даем отношения не к потемневшим (просевшим) краскам, а к таким... к первоначальному цвету.

М. М. Девятов:

- Молодец, правильно. Значит, чему препятствует еще нанесение межслойной обработки?

Студентка:

- Прожуханию.

М. М. Девятов:

- Правильно, уходу масла, а значит...

Девушка:

- Значит живопись будет ярче и насыщеннее, пятнами не пойдет со временем, и не будет отваливаться.

М. М. Девятов:

- Ну, это мы уже говорили, да. Я хотел сказать, что...

Другая девушка:

- В тоне не будет меняться?

М. М. Девятов:

- Вот! Очень точное и тонкое замечание. Это предотвращает падение в тоне верхнего слоя (следующего слоя). Потому что вы хотите, чтобы краска не потеряла из своего состава часть связующего (масла), которое может уйти вниз, а это масло и есть - межслойная обработка, то есть

межслойный лак. А чтобы связующее не ушло вверх, чего не надо вводить в краску лишнее количество?

Студентка:

- Разбавителя.

М. М. Девятов:

- Молодец! Ты одна уже можешь читать лекции.

Да, не надо разводить там эфирных масел. А если даже они и вводятся, то в какой-то начальной стадии, там это можно. А в завершении работы, когда нужно уже попасть в цвет наверняка, уже разбавлять эфирными маслами краску нельзя. Вот, например, там Гейнсборо, да? (портрет герцогини де Бофор) на лице или на таких местах, открытых, как бюст и так далее - то там, это очень заметно. И если у вас произойдет падение тона, то оно может произойти только по двум причинам – либо была плохая межслойная обработка, либо краска была разжижена каким-либо эфирным маслом. Эфирное масло нельзя на последней стадии применять, ни в коем случае. Вот, поэтому Тициан писал, завершая пальчиком, и так далее – чтобы краску уложить тонко, или если вязкая краска, и чтобы она не меняла своего тона.

Ну, что еще из межслойной обработки... Повторяю, это очень важный момент во всех отношениях. При копировании это совершенно необходимо, для живописи тоже, но мы уже, так сказать, давно многие вещи забыли, отвыкли и так далее.

Есть вопросы еще?

Студент:

- А вот клеевой грунт, он требует межслойной обработки?

М. М. Девятов:

- Зачем? Клеевой грунт на что рассчитан?

Студент:

- Ну, да, на матовость.

М. М. Девятов:

- На впитывание в первую очередь, да? Так зачем межслойная обработка, да?

Еще вопросы? (более членораздельные). Нет, да? Ладно. Сейчас поговорим о лаке для лессировки, и что делают лессировки.

Лаки для лессировки.

Да, ну, я только что говорил, что межслойная обработка, это уже есть подготовка к лессировке, потому что это насыщение нижнего слоя живописи плотным маслом, да? и это позволяет наносить и лессировку, и корпусные слои и сколько угодно раз, каждый раз повторяя межслойную обработку (как об этом говорили Паломино и Пачеко, да?). Это вносит такую, ну, глубину, мягкость, таинственность, валерность, глубину, прозрачность и прочее. То есть, это дает живописи очень многие качества, которые без этого невозможно, бессмысленно достичь.

Ну, и еще мы говорили о составах ретушных лаков. У нас есть Ленинградского завода ретушный лак, да? так что его можно применять. Там есть спиртовая группа, там есть скипидар, там есть даммарный лак, и там много, так сказать, пластификатора, (чтобы даммарная смола не была столь хрупка, потому что она сама по себе адгезию не обеспечивает). Вот, и его можно использовать, если в этот обычный ретушный лак Ленинградского завода добавить уплотненного масла, по крайней мере добавить треть уплотненного масла. Почему я все время повторяю: «уплотненное масло, уплотненное масло» (для межслойной обработки). Почему? Кто ответит членораздельно?

Студентка:

- Тут есть два момента: во-первых, чисто химически уплотненное масло, оно полимеризованное, и цепочки связей у него гораздо крепче, чем у обычного масла. А с художественной точки зрения, оно не такое желтое, оно более белое и не так на цвет влияет. *(Сгущаясь, льняное масло все-таки желтеет, но если оно окисляется на солнце, то этого не происходит, так как солнечный свет осветляет масло. Подсолнечное масло, окисляясь на солнце светлеет. Оно обладает несколько меньшей связующей силой, чем льняное масло, зато оно более светлое, поэтому многие художники предпочитают использовать именно его).* – Ред.).

М. М. Девятов:

- Ну, первая часть – правильно. То, что уплотненное масло дает более прочную пленку. Оно и меньше мигрирует, то есть меньше уходит вниз, и оно меньше наследуется, забирается следующим слоем, да? Вот, оно меньше пропускает вниз вашу последующую пропись.

И во-вторых, оно хорошо связывает слои, потому что межслойный лак должен быть по своей связующей прочности прочнее, чем связующее самих красок. Ну, нельзя склеить глиной два листа фанеры, да? Там должно быть что-то такое, что при изгибе будет хорошо держать. Мы уже говорили, что некоторые называют там, даммарный лак. Вот, но он хрупок, и при изгибе масло более эластичное, а лак более хрупкий. Поэтому в составе межслойного лака должно быть плотное масло. Оно выполняет там именно роль прочного связующего вещества, да? Кроме того, оно сообщает глубину цвету, позволяет наносить лессировки и так далее и так далее.

Что такое лессировка.

Теперь о лессировках. Что такое лессировка? Это весьма распространенное и часто очень вульгаризированное понятие. Большинство, так сказать, плохих учеников (как мне рассказывали мои помощники, и я это слышал), они говорят так (ну, когда никуда не годится живопись у него): «а я пролессирую». И создавалось впечатление, что все он переписет, что все можно лессировкой исправить.

Что такое, по существу, лессировка? В самом упрощенном, примитивном виде, который только можно себе представить - это сначала сделать масляной краской гризайль, (монохромную или бихромную гризайль), вот, и потом, поверх того, насыщать ее цветом, полупрозрачными или прозрачными слоями. То есть, это в самом упрощенном варианте, понятно, да?

На самом деле, это более сложное явление. То есть, лессировка сопровождает весь процесс живописи, на всех этапах, особенно если живопись многослойная. То есть - делать межслойную обработку, лессировать и еще, так сказать, писать корпусно. То есть, это вообще такая чередка естественного, неразрывного между собой метода и понятия живописи. «А кто не лессировал?», да? – такого не было. Лессировок не было только у примитивов, только в самих древних образцах живописи и у примитивов. А в профессиональной живописи лессировка естественно сопровождала живопись. Ну, некоторые художники вообще практически почти не пользовались лессировкой. Кто например?

Студенты:

- Ван Гог.

М. М. Девятков:

- Правильно, он точно не пользовался. Но это не только Ван Гог, но и Грабарь.

Да, ну, ладно. С другой стороны, лессировка, это мощнейшее средство, которое, так сказать, позволяет использовать одно из самых сильных свойств масляной живописи – ее прозрачность, глубину и насыщенность цвета. И многие краски разделяются на лессирующие и не лессирующие, да? Ну, трудно лессировать, допустим, капут-мортумом или окисью хрома, да? (*Сильно кроющими красками.* – Ред.) Хотя и это можно делать, да? У Файнберга написано (в книге «Лессировка и техника классической живописи»): «можно лессировать даже белилами, если вы хотите получить какую-то туманную среду, или вуаль», или что-то такое, да? То есть, весь вопрос в том, какая целесообразность этого понятия. Кроме того, лессировка всегда забирает много света, то есть, она отбирает светосилу вашего живописного произведения. Кроме того, **лессировка никогда не должна быть обратимой**. То есть, она не должна быть растворимой после высыхания. Почему? Какой в этом смысл? Почему она должна быть обязательно необратимой? Первый слой – обязательно необратимый, почему?

Студентка:

- Она будет таким изолирующим слоем между двумя слоями более пастозной живописи.

М. М. Девятков:

- Да, нет. Тут просто – чтобы не смыть ее, понимаете? Если она будет обратима, (а обратима, это значит, что ее составляют легкие смолы и так далее) - то они просто будут смываться от межслойной обработки, даже от любого протирания и даже от последующего письма. То есть, она, так сказать, потеряет себя. Поэтому лессировка должна быть необратима, а для этого, что должно быть в составе лессировки? Какое связующее?

Студент:

- Масло.

М. М. Девятов:

- Молодец! Масло, да. И чем более плотное масло - тем это лучше.

Второе. Может лессировка не желтеть?

Студент:

- Нет.

М. М. Девятов:

- Молодец. Она не может не желтеть, потому что это масло, да еще в тонком красочном слое, где превалирует масло. В такой краске довольно мало пигмента, поэтому она не может не желтеть.

Как это учитывали художники? Они учитывали это таким образом (и это есть даже в тривиальных изданиях, где написано, что они делали подмалевок более просветленный, если он был рассчитан для подкладки, для последующей прописки лессировкой), то есть, они делали подмалевок более просветленным и более холодным, да? Тогда это пожелтение было не опасным. Потому что если даже эта лессировка и пожелтеет, то она, так сказать, и должна этот элемент занести. Таким образом, как правило, лессировка делалась на теплых красках типа, там, что я вам называл – ЖХ или индатреновая желтая, да? которые мало отбирали света и много вносили теплоты, и тем самым, так сказать, как-то собирали и объединяли работу. Ну, и потом, лессировка – это настолько сложное и разнообразное явление, что, так сказать, никак и словами не объяснишь... она сопровождает живопись постоянно, это неотъемлемая часть живописи, обогащающая ее, и значительно обогащающая. И украшающая и обогащающая ее цветом и глубиной и все прочее.

Когда отказались от лессировки?

Студент:

- Когда стали писать по тянущим грунтам.

М. М. Девятов:

- Правильно, когда появилась живопись по тянущим грунтам, когда появились импрессионисты, когда начали, так сказать, писать и стремиться к матовой живописи и так далее. С тех пор лессировка, как явление стала немножко уходить.

Студентка:

- Лессировки требовали больше времени в работе, потому что они сохнут дольше.

М. М. Девятов:

- Ну, я не скажу, что больше времени они требуют. Вот, допустим, ну, вот Хальса взять, да? Когда лессируют, то лессируют не так же вот всю картину сверху до низу, да? так ее не лессируют. Ну, художник, он где-то пишет корпусно, где-то полупрозрачно, где-то прозрачно, да? И потом, мы же говорили, что там должно быть уплотненное масло обязательно. А оно должно высыхать быстрее. И потом, там пожара не было, важно было качество.

Ну, из старых художников были и те, кто писал без лессировки, допустим, такие художники как Хальс, например, он в поздних работах почти не применял лессировки. А потом, когда отказались от блестящей и глубокой, темной живописи, то лессировка стала уходить.

Состав лака для лессировки.

Так, теперь о составе лака для лессировки. Что там очень важно? Какой там очень важный момент? Если лессировку обозначить самым простым словом - то она должна быть как вазелин по структуре. Понимаете? То есть, она не должна течь, она не должна собираться, там, около пылинок или волосинок, да? То есть, она должна ложиться и не маневрировать, то есть, не стекать и так далее. Поэтому всегда было одно условие – чтоб это было плотное масло.



Порошок аэросила. (Из собрания Лаборатории техники и технологии живописи).



Накраска с аэросилом 1966 года.

Как видно на этой фотографии образец с аэросилом сильно потемнел, вероятнее всего, что потемнело масло, в котором был растворен аэросил. (Фотографии сделаны в 2016 году).

Второе. Туда иногда вводили специальные стабилизирующие моменты от текучести, так сказать. Ну, современное такое вещество – это аэросил (воздушный силикат). Вы о нем ничего не знаете, но у нас он есть, и сейчас я даже покажу баночку. Вот, если вы возьмете и смешаете его с маслом, то жидкое масло становится как вазелин. То есть, он стабилизирует текучесть. Потому что лессировка, которая начинает течь или подтекать, да? и собираться капельками, и, так сказать, собираться у каждой соринки, то это очень безобразный вид, очень неприличный вид, напоминающий старую клеенку и так далее. То есть, лак для лессировки делался всегда таким, чтобы он был мало текучим. Для этого использовалось плотное масло и туда добавляли бальзам, туда иногда добавляли воск, туда добавляли пастообразующие вещества типа аэросила и так далее – порошки, которые не окрашивают масло, а только делают его более вязким, менее текучим и все, а цвет они не изменяют.

Студент:

- Апчихи!

М. М. Девятков:

- Будьте здоровы.

Студент:

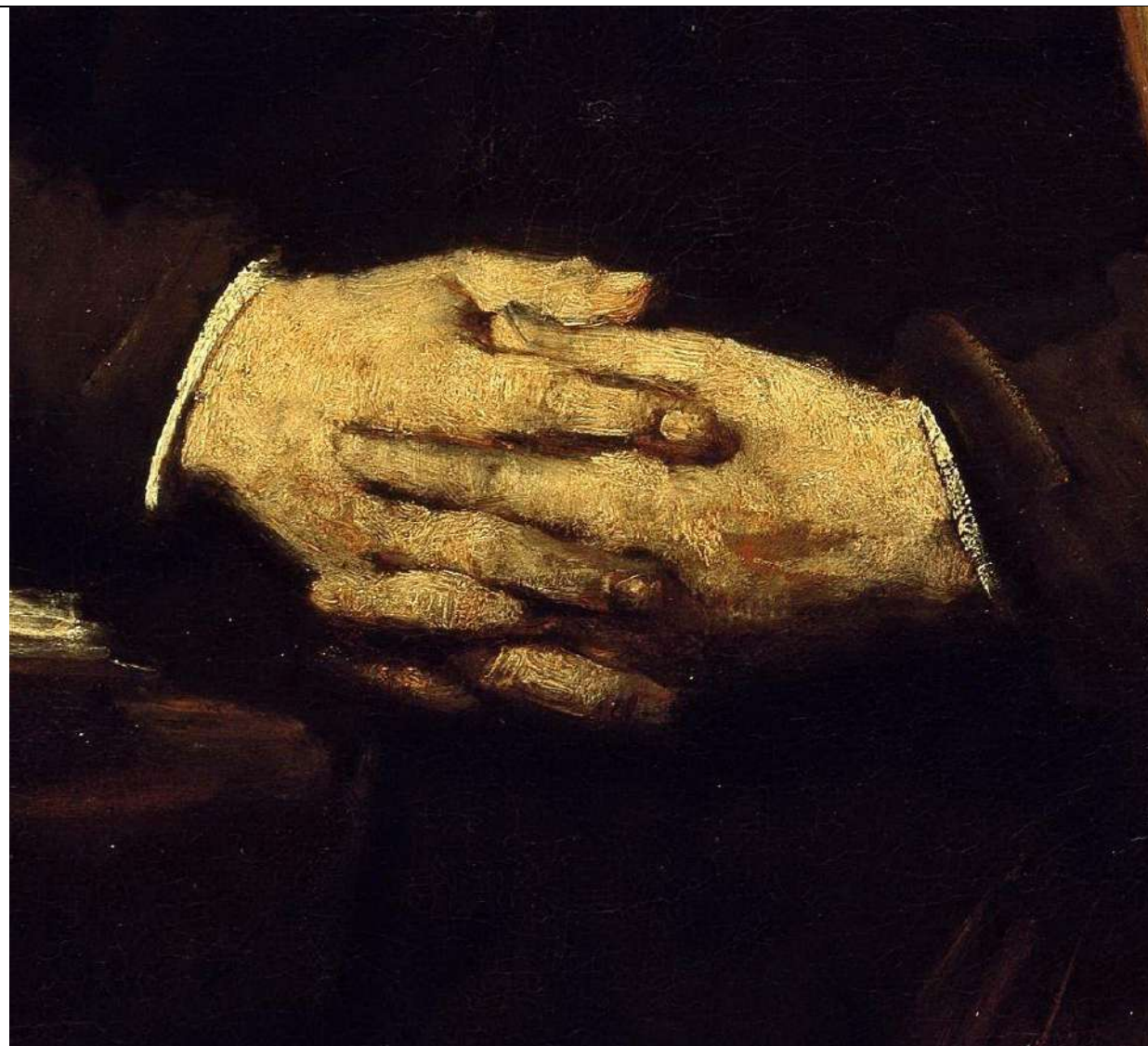
- Спасибо.

М. М. Девятов:

- Вот. Это тоже ясно, да? Лессировки, как правило, можно разжижать и наносить кистью очень такими изящными, так сказать, прописками, если (опять повторяю) там присутствует бальзам и плотное масло. Если разжижитель есть, то он быстро уходит (испаряется), а за лессировкой не успевает, так сказать, перемещаться. А чаще всего лессировку наносили пальцем. Чаще лессировку наносили пальцем.



Питер Клас. «Натюрморт». (Фрагмент).



Рембрандт. «Портрет Яна Амоса Коменского-Комениуса». (Фрагмент).

Что давала лессировка? и подготовка под ней? Чем она отличалась, так сказать, принципиально? – Она выявляла фактуру. Лессировка выявляла фактуру. Если фактура была заложена и не прочитывалась, то лессировка, так сказать, внося свой слой, ее выявляла (тем более, если она наносилась там, пальцем или ладонью, да?). Лессировка вносила красочный слой частично между фактурой и выявляла эту фактуру, проявляла ее, так сказать, какую-то большую многоцветность. Ну, например, тут вот был Питер Клас, натюрморт с лимоном, да? Как тут лимон делается – сначала делается фактура, потом наносится лессировка и снимается лишнее, да? и выступает нижний, более светлый слой, а лессировка заплывает, задавливается в более глубокие, так сказать, места красочного слоя. И так же вспомним Рембрандта, да? руки старика или старухи, да? Там лессировка выявляет эту фактуру не за счет того, как Ван Эйк выписывал каждую морщинку, а за счет того, что он фактурой набирал такой слой, который это выдавал как фактуру поверхности именно тем, что лессировка входила в углубления красочного слоя.

Ну, и то, что лессировка необратима, это я уже сказал, и что она использовалась очень широко и повсеместно, и что она использовалась на всех этапах работы и нельзя говорить так, что «вот, я сделал, а потом пролессирую», да? В некоторых предметах это правомерно, на некоторых участках это правомерно, а в принципе, лессировка – это явление естественное на всех этапах живописи.

Что еще о лессировке я не сказал? Масло обязательно желтеет, да? Поэтому применяли масла ну, наиболее качественные (*менее желтеющие – Ред.*) – ореховое, маковое (уплотненное) и так далее. Ореховое масло, кстати, – самое лучшее в данном случае. Вот, а бальзамы тоже

стабилизировали масло и сгущали, чтобы оно не текло и так далее. Повторяю, оно должно быть типа вазелина жидкого, да? чтоб вы могли его наносить, разравнивать там, где надо и снимать там, где надо, да? и так далее. Часто на наших картинах дипломных или не дипломных вот видно, как превратно понимают лессировку: смотришь – так иногда там течет масло после этого, да? просто потоками по поверхности. А он там жидким маслом лессировку делал, да? Слышал вроде где-то о том, что это масло должно быть. Вот это какая-то вульгаризация очень сильная.

Так, что здесь не ясно?

Реставраторы часто делают подмалевки (подготовки) заведомо более светлые и холодные и потом их доводят лессировками до нужного тона, чтобы они, так сказать, «попали в среду» (так это называется у вас), попали в общую тональность.



Джулио Романо. «Любовная сцена».

Часто при удалении старого лака (в случае неудачной реставрации), снимаются и верхние теплые лессировки, обнажая живопись в «мертвых тонах», то есть пробеленную, светлую, холодную живопись, сделанную с расчетом на теплые лессировки. Некоторые специалисты относят эту картину как раз к таким случаям неудачно удаленного лака. Зато на этом примере мы можем видеть, как примерно выглядела «живопись в мертвых тонах», то есть подготовка под лессировку.

Есть вопросы по лессировкам?

Студент:

- А вот полимеризованное масло как можно применить? Хорошо им писать, да?

М. М. Девятов:

- Полимеризованное масло – прекрасно! Это самое прочное масло и самое менее желтеющее. Это самое прочное во времени масло и именно полимеризованное масло и применяли чаще всего в данном случае. Ну, туда добавляли иногда и копаловый лак, иногда добавляли разбавители. То есть, масло можно довести до состояния именно почти жидкого меда, полимеризуя его, да? А что такое полимеризованное масло? Чем оно отличается от окисленного? Никто не знает, да? Ха-ха.

Студент:

- Разный процесс обработки.

М. М. Девятов:

- Разные процессы обработки, совершенно правильно. **Окисленное масло** – это окислившееся масло, то есть, полу высохшее масло, да? Как я говорил: два, три сантиметра масла Лактионов наливал в плоский сосуд (прозрачный), и в апреле – марте месяце выставлял на крышу, да? Вот, это окисленное, окислившееся масло, то есть, частично высохшее. Оно поэтому и

прочнее, потому что уже многие химические процессы окисления уже произошли. То есть, они происходят уже не на работе, в процессе высыхания, да? а до того.

А **полимеризованное масло** – это масло, обработанное без кислорода воздуха только температурой, как правило в вакууме. Оно всегда цветное, как светлый копаловый лак почти. Это совершенно не имеет значения для работы – вы видите, что используете. Вот оно – самое прочное. Оно более равномерно высыхает по глубине, оно не сморщивается. Его использовали раньше. Тогда его варили в медных котлах, поджигая и сверху, и снизу, чтобы не допустить кислород воздуха и создать температуру необходимую. (Сверху поджигали, чтобы кислород воздуха, так сказать, не соединялся с маслом). Ну, и щепочкой проверяли готовность (нужную плотность масла, которая была нужна художнику). Ясно, да? Поэтому полимеризованное масло использовали широко, и Рубенс, в частности.

Ну, ладно... Ну что, о межслойной обработке есть вопросы? Задавайте. Нет вопросов? Ладно. Следующий лак, который мы должны с вами изучить, это покрывные лаки (или защитные лаки, или консервирующие лаки).

Покрывные лаки (защитные лаки или консервирующие лаки).

«Покрывные лаки выполняют две функции: эстетическую и защитную.

Основные требования к покрывным лакам – они должны быть обратимыми (Ред. – так как со временем темнеют все лаки, то должна быть возможность удаления старого лака без вреда для живописи), прозрачными, не мутнеть, не темнеть, быстро сохнуть (Ред. – чтобы не успела прилипнуть пыль).

Лак заканчивает картину». (По конспекту В. Е. Макухина).

Требования к покрывным лакам.

Все эти лаки использовались в двух качествах: они с одной стороны, как бы защищали живопись от старения, от воздействия среды (газов в воздухе, влаги, пыли и всего прочего), а с другой стороны, они давали эстетическую добавку к живописи. Как писал Дюрер своему заказчику, что картина «непокрытая лаком», и вот «я через год приеду и покрою свою картину лаком сам, своим лаком. И она проживет на 100 лет дольше», да? Это была, так сказать, очень тонкая процедура, имевшая очень большое значение в двух отношениях: во-первых - в сохранности. Вот, мы в реставрации снимаем покрывные лаки, и оказывается, что под покрывными лаками живопись достаточно свежая. А так – желтая, коричневая до безобразия. То есть, всю нагрузку покрывной лак берет на себя. Поэтому он должен быть обратим во всех случаях - это первое требование, главное требование. Ну, и он не должен быть цветным, желательно. Но, хотя ходят слухи, что применяли цветные покрывные лаки, но это больше к легенде относится.

Значит, лак должен быть обратим - это первое, он должен быстро сохнуть (*чтобы не успела налететь и прилипнуть пыль. – Ред.*), он не должен мутнеть, и желательно, чтобы он не желтел, хотя это не реально. Единственный лак, который мы на сегодняшний день имеем, который не желтеет, это какой?

Студенты:

- Акрил-фисташковый.

М. М. Девятов:

- Акрил-фисташковый, совершенно справедливо. (*В настоящее время известно, что акрил-фисташковый лак со временем сереет, приобретая цвет толстого полиэтилена. К тому же он необратим, то есть, его нельзя удалить без вреда для живописи. В основном как покрывной лак используется даммарный лак, реже – мастичный. Даммарный лак – наименее желтеющий.*) – Ред.)

Вот, поэтому лаки внесли очень много смуты во все представления о живописи. Вот, допустим, Синьяк пишет в журнале Монд в 35-м году, что он смотрел выставку старых мастеров-колористов, но это его, так сказать, не удивило, он ее и раньше видел. Но он пишет, что он видел в Италии одну вещь Тинторетто, где одна часть живописи сохранила покрывной лак в неприкосновенности

с окружающей средой. И это поразило его – он увидел живопись импрессионистов! А было так: был написан Тинторетто фриз в одной из церквей, и он так, промахнулся и написал этот фриз длинней чем надо, и вот эту оставшуюся часть завернули и, так сказать, законсервировали. Вот, и потом, когда этот участок подняли (его специально хранили), то там оказалась очень свежая, чистая живопись. Так вот Синьяк и говорит, что это превратное понятие «коричневые очки старых мастеров», это очень большое заблуждение. Старые мастера, они видели также, как и импрессионисты, они видели и холодные цвета, и все прочие и колорит у них был очень чистый и, так сказать, открытый.

Ну, и еще вот такой пример: в Голландии открыли (от лака) одну из картин Хальса, к которой уже давно все привыкли, да? ее видели много раз и с колоритом которой уже все, так сказать, сжились, и поэтому были поражены тем что они увидели, потому что картина изменилась в колорите принципиально. Ну и дело дошло уже до того, что поднялся протест (у нас это реже бывает, а там реакция общественная достаточно активная). Поднялся большой скандал, вплоть до чуть не определения в суд. И тогда к реставраторам (которые убеждали, что ничего не испортили) был прикреплен специальный химик, доктор Слим такой. И следующую картину уже расчищали только в его присутствии, а он брал пробы этих, так сказать, удалений лака и исследовал их. И он сказал, что все фиолетовые, синие и зеленые – холодные цвета, все приближались к желто-коричневым тонам (из-за потемневшего лака). До такой степени искажалась живопись.

У нас тоже был скандалчик с Юдифью. Ее тоже, так сказать... Ну, не так, как на Западе, а более варварски... Ну, стали чистить, а у нас основной принцип реставратора – тампон, да? Если тампон желтый – значит лак. Ну а если там лессировка тоже желтая? Да? Но я этого не касаюсь...

Вот, но вдруг там уже пошли и зеленые тампоны и всякие прочие. Ну потом сняли с работы этого реставратора (не буду вам его называть, он уже помер). То есть, не у всех по уму, как говорится. «А вот там рентген показывает, что там было пять камушков, а потом осталось три», да? «Значит, то было правильное, а это – неправильное». Как будто художник не мог переписать, да? Вот в принципе, лессировки там зеленые, синие – это очень редкое явление. Просто это не лессировка, а экономия ультрамарина в последнем слое (потому что он был дорог). Вот, и у Юдифи поэтому лицо там немножко выпадает - до него еще не дошли. Если будете внимательно смотреть, то увидите. А расчистили там достаточно, до подмалевка почти, в некоторых местах. Тоже был скандалчик такой, на уровне министерства культуры и, так сказать, нашей профессуры и так далее...



Джорджоне. Юдифь. (Сохранившаяся фотография до реставрации).



Джорджоне. Юдифь. (После реставрации).

Ну, таких вещей очень много. В Эрмитаже существует подпольный такой список – сколько работ «смыто». Почему это происходит? Объяснить очень легко: я вот говорил, что живопись делалась более холодная и более светлая, а лессировка делалась теплая (то есть, желтая) и так далее. Даже некоторые зеленые тона проявлялись посредством синих и желтых, голубого и желтого, и так далее.

Ну, и где остановиться реставратору, когда вы говорите, что «лак должен быть легко обратим» и все прочее (это в идеале, да?) А в XVIII веке и в конце XVII века применяли как покрывные уже плотные копаловые масляные лаки, и это считалось, так сказать, очень прочным, прочной защитой и все прочее. Так, некоторые указы существуют (которые скрывают тщательно в Эрмитаже), там написано: «к дню рождения Его Величества покрыть полы и картины лаком». Вот, и поэтому удаление вот этих прочных лаков, масляных лаков (как копаловый лак и все прочее, да? которые были в моде определенное время), это сложная проблема. Более того, продавались как лаки такие составы как вот «если вы хотите, чтобы у вас живопись была как у Рембрандта», да? и так далее. Вот, то есть удаление лака – на этот вопрос сейчас никто не может ответить, ни преподаватели, ни ученые. Где разница между желтым лаком и лессировкой, да? Где

остановиться? когда вы уже доходите до... Я лично видел, как до подмалевка смывали в Эрмитаже старейшие реставраторы старейшие картины. Ну, и факт остается фактом – существует огромный список работ (и даже сейчас некоторое из этого можно увидеть), где, так сказать, удаление покрывного лака закончилось с удалением и лессировок, которые несли основную живописную гармонию (окончательную).

Ну, что еще сюда можно добавить к покрывным лакам. Ну, как наносить покрывной лак, да? Покрывной лак должен быть очень свежий. Почему? Что там может быть испорченным, нехорошего, в покрывном лаке? У нас сейчас покрывные лаки – это мастичный лак, даммарный и акрил-фисташковый (он, допустим, в некоторых музеях вообще не применяется, ему почему-то не доверяют). *(Ред. – Недавно изобретенный акрил-фисташковый лак, (как и любой лак с содержанием акрила) со временем показал свои отрицательные свойства, и отказываться от него реставраторы начали еще в то время, когда читались эти лекции. Он со временем зеленеет и сереет, и образует необратимую пленку, которую возможно снять только с верхними тонкими прописками живописи).* Что может быть непригодного, или как определить непригодность лака?

Студент:

- Хрупкость его.

М. М. Девятков:

- Хм, да... С картиной, да? вместе? – Ха!

Студентка:

- Слишком загустевший?

Девятков:

- Не «слишком загустевший», а что там может произойти в лаке?

Другая студентка:

- Осадок может выпасть?

М. М. Девятков:

- Осадок – это уже плохой состав. Ну, что изменяется в покрывном лаке? То, что делает его непригодным?

Третья студентка:

- Может осмолиться пинен, разбавитель.

М. М. Девятков:

- Все правильно, не растворитель может осмолиться, а скипидар. Самое решительное, что изменяется в покрывном лаке – он может загустеть, скипидар просто может загустеть до состояния лака. То есть он окисляется. Потому что в любом цельном флаконе или в готовом составе лака: 70 % представляет собой скипидар и только 30% там смолы.

Скипидар проверить очень легко: на чистый лист бумаги капнули – и через 10 минут все будет ясно. Останется пятно-ореол – значит он окислился. Если он не осмолился, то никакого пятна не будет, да? И можно им спокойно чистить белую рубашку. Вот если он осмолился, то будет пятно и ореол довольно заметный.

Так это же самое происходит и в лаке. Но там как же вы его можете, так сказать, определить, что он там осмолился?

(пауза)

Ну, здравствуйте! Ну, кто у нас там умный есть?

Студентка:

- Ну, если его открывали хотя бы раз, если он в контакт с кислородом вступал хотя бы раз – значит процесс уже запущен.

М. М. Девятков:

- Нет, да дело даже не в этом. Ну, лак полагается заливать полностью, если, допустим, его готовить. *(Ред. – имеется ввиду заливать в бутылку «под крышку», чтобы не было соприкосновения с кислородом воздуха внутри самой бутылки).* Нет, хорошие реставраторы готовят из чистого скипидара или смолы лаки сами, а если их покупают, то доливают до макушечки бутылки, (там как правило не долита одна пятая часть, да?), прочно закрывают – и в холодильник, да? Так делают. Ну а проверяют как, окислился он или нет? Ну, разумные идеи?

Студент:

- Он, наверное, цвет поменяет?

М. М. Девятов:

- Нет, цвет он не поменяет. Если в небольшой степени, то цвет он не поменяет. Очень просто: свежий лак на свежем скипидаре должен высыхать 40 минут - «от пыли» называется, когда он не принимает пыль (даже меньше, там не 40 минут). Вот, и за 4 часа он должен высыхать полностью. Если этого не происходит, то значит лак окислился и там появилась коричневая смола низкого качества (типа канифоли). Вот, и такой лак непригоден. В краску его добавлять можно, ничего страшного, но как покрывной он уже непригодный.

(Ред. – В последствии выяснилось, что осмолившийся скипидар (пинен) и соответственно скипидарные лаки ни в коем случае нельзя добавлять в краски, так как картина при этом тотально разрушается: краски не могут никогда высохнуть и при повышении температуры (особенно в летний период) просто начинают стекать и от картины постепенно ничего не остается. От этого пострадали даже некоторые известные художники: их ответственные заказы приходилось полностью делать заново, так как ничего исправить в этом случае нельзя, такую работу можно только выбросить. В. Е. Макухин на своих лекциях показывает студенческую копию, написанную с применением в качестве разжижителя красок, таких вот осмолившихся пинена и лака. Этой копии более десяти лет, краски с нее почти полностью стекли, она до сих пор липкая, и краски с нее продолжают стекать при повышении температуры, особенно летом (в сильную жару они приходят в движение и оплывают даже спустя десять лет)).



Студенческая копия с картины Виллема Дейстера «Офицеры в караульне».

За эту копию была получена отличная оценка, она была взята в фонд, а через пару месяцев краски стали оплавляться и стекать сами по себе. Эта картина до сих пор липкая, несмотря на то, что ей более десяти лет. (В центре виден прилипший кусок бумаги). Так действует несвежий, осмолившийся скипидар, попадая в краски - он уничтожает картину не давая ей высохнуть.



Дейстер, Виллем Корнелис. 1599-1635 «Офицеры в караульне». Эрмитаж.

У нас есть такие примеры, когда копию сделали, покрыли лаком и через год она имела отлип и принимала пыль и не высыхала. Он (студент) не проверил лак, да? Ну, что еще естественно для живописца. Для реставратора это, конечно, недопустимо.

Так, ну, еще, один вариант с покрывным лаком. Значит, покрывной лак предусмотрен для того (в идеале), чтобы его нанесли, а потом, когда он, так сказать, утратит свои свойства... А какие он свойства утратит? – Он пожелтеет, он белеет. Какой лак белеет?

Студент:

- Который в Эрмитаже.

М. М. Девятков:

- Да, он белый, сине-белый. Вот белеет и довольно сильно – даммарный лак. Даммарный лак белеет и мутнеет, это происходит от того, что он воспринимает воду легко, он, значит, разрушается, как битое стекло становится, полупрозрачным. Вот тогда его восстанавливают регенерацией - парами спирта по способу Петтенкофера. Такой есть способ, ящичек такой (внутри

тканью оклеен), его там спиртом сбрызнут, смочат поверхность, потом поставят его (на картину) и пары спирта оплавляют деформировавшийся даммарный лак, да? И он снова становится прозрачным. А через некоторое время, после, так сказать, страстных вздохов посетителей, желающих чуть ли не носом смотреть, да? он снова деформируется, белеет. Там в музее веревки натягивают специально, скоро там еще и проволока будет, да? Вот это свойство даммарному лаку особенно присуще. Масличный – в меньшей степени подвержен этому явлению, хотя и он тоже это имеет это начало. Ну, вот на столько лак может помутнеть, что он вообще становится белым. И некоторые картины, чтобы увидеть, что там, что это, да? обрабатывают петтенкофером и смотрят, какая там живопись, и оказывается, что это просто помутневший лак.

Студентка:

- Скажите, а почему тогда не доверяют в других музеях акрил-фисташковому лаку, если он не имеет этих недостатков?

М. М. Девятов:

- Вы знаете, традиции есть такие. Вот, почему, допустим...

Девушка:

- Ну, здесь написано, что с 72-го года уже покрывают и он не пожелтел.

М. М. Девятов:

- Ну, да, эрмитажные реставраторы по традиции считают несколько иначе, акрил-фисташковый лак - считают, что он необратимый и не применяют.



Образцы окрасок разных лаков, сделанные Лабораторией Девятова в 1986 году по белой кафельной плитке. Эта фотография сделана в 2016 году, и на ней видно, что акрил-фисташковый лак через много лет стал серым. Меньше всего изменился даммарный лак, больше всего потемнел янтарный масляный лак. Масляные лаки темнеют больше всех лаков, и они необратимы, поэтому не используются как покрывные.

Сланский в этом отношении рекомендует (Богуслав Сланский, реставратор, который ведет подобную мастерскую (вел) в Праге) он советует в книге своей (Ред. – Б. Сланский «Техника живописи»), чтобы лак даммарный был более-менее устойчив и не подвержен влаге в него нужно добавлять немного воска, и чтобы он более был эластичный и менее хрупкий – немного плотного масла. Немного – там, один, полтора процента. Это для того, чтобы с одной стороны – чтобы он не очень сильно блестел, с другой стороны – чтобы он не принимал влагу (воск этому препятствует). А масло способствует его предохранению от деструкции, от его излишней хрупкости.

Нанесение лака.

Ну, итак, как наносят лак, покрывной лак, да? Вот готовая картина. Считается, что лак наносить надо минимум через полгода и так далее, да? когда краска подсохнет, иначе он где-то будет впитываться, где-то жухнуть и так далее. Вот, это далеко не все соблюдают, но в музеях – там строже.

Поверхность очищают от пыли, даже иногда промывают с детским мылом, высушивают, нагревают. *(Ред. – Подогретый лак распределяется по поверхности равномернее. Часто подогревают и саму картину (например, на солнце)).*

Свежий лак разбавляют минимум в два раза (на флакон – еще флакон скипидара чистого). И потом лак наносится специальным флейцем, который хранится в полиэтиленовой обертке, прячется, так сказать, от пыли. Делается все это в помещении, где нет пыли и не работает пылесос, да? Вот, и на горизонтальной поверхности широко и легко наносят лак, один или два слоя. Причем это делать надо довольно аккуратно - в одном направлении, в другом направлении и так далее, до тех пор, пока лак не начинает прихватывать кисть. Вот, старые мастера даже говорили так, что они нанесут покрывной лак в помещении, в которое несколько дней не входили, и потом на цыпочках уходят, хм, из этого помещения, чтобы не поднять пыль, чтобы на этот лак не села пыль. Ясно, да? Ну, у нас труднее это сделать, но ничего.

Вот, ну, культура лака покрывного во многих степени поменялась. Лаки стали матирующими, то есть блеск перестал быть таким достоинством, а напротив иногда даже. *(Ред. – Мода на матовую живопись началась в начале XX века).* Но защищать живопись надо. Поэтому есть так называемые матирующие лаки, которые в большинстве - искусственного или натурального воска. Они и защищают живопись, придают некоторую полуматовость (ну, если это светлая вещь). А если темная вещь – то они «мутят» глубокие места, и поэтому не пригодны. Привозили нам голландцы когда-то рембрандта такого, да? *(Ред. – Имеются ввиду матовый лак серии REMBRANDT голландской компании «Royal Talens»)* и все глубины там имеют такой мутноватый налет.

Так, ну и последнее, что я могу еще вам сказать – о лаке-бутерброде. Лак-бутерброд – есть такой. Французы придумали такой лак-бутерброд в конце XIX века, (когда широко стали применяться такие легкие масла, как маковое, бальзамные, легко растворимые и недостаточно прочные и легко размываемые), то, так сказать, покрывной лак приобрел, так сказать, деформировался в такую систему: зная, что если будут его снимать и наносить снова, да? с ним вместе попадает и красочный слой, да? Но они знали, с другой стороны, что копаловый или янтарный лак (хороший, хорошего качества) не растворим, не обратим, да? как все масляные лаки. И вот они выставляли на свету, так сказать выбеливали его, да? и покрывали это все тонким слоем копалового лака, дожидались его высыхания в условиях, где на него не сядет пыль, и потом наносили обычный лак – тот, который и брал на себя всю гадость среды, все надругательства атмосферы, все надругательства человечества и насекомых. И его удаляли до копалового лака (тонкого слоя), где он уже не снимался обычными средствами, которыми снимали лак обычный, да? Такой лак назывался «бутерброд», его применяли довольно широко. Они знали, что копаловый лак чуть-чуть пожелтеет, но они считали это меньшей потерей, чем испортить живопись.



Образцы на красок разных лаков, сделанные Лабораторией техники живописи в 1966 году.

Фотография сделана в 2016 году. На этой фотографии видно, что больше остальных пожелтел копаловый лак (так как копал растворяется только в масле, а масло сильно желтеет).

Так, ну что еще я не говорил, что еще я не сказал? Или какие вопросы?

Ну, иногда применяют для защиты стекла, вы знаете, да? В Москве это достаточно распространено, и в Русском музее. В Эрмитаже – меньше, но тоже бывает. Но так трудно смотреть, да? Так смотришь и видишь – можно и так рубашку поправить, и так...

(смех в аудитории)

Вот, придумали так называемые стекла не блестящие. Что можно через них видеть? Соответственно не очень-то и видно. Видел я такие стекла в Пушкинском музее, в Москве.

Вот, а самый лучший способ в данном варианте, это я видел, по-моему, в Голландии. Это такие стенды, закрытое плотно (герметически) стекло, не вертикально, а под углом, внутренний свет. Не подышишь страстно, да? не потрогаешь и не блестит. А главное, в этих вакуумных стендах содержится нужная температура и влажность, да? и прекрасно сохраняется живопись. Видел своими глазами, очень удобно – стекло наклонное, если зал не освещен со всех сторон, а специальная подсветка только снизу, только внутри, то получается очень симпатичная защита и отсутствие всякого блеска, и защита от, так сказать, сторонних, внешних газов в воздухе витающих, влаги и прочих вещей, пыли и прочее. А главное – любителей, которые дышат.

Так, какие вопросы? Кстати, вот такой вот фисташковый лак реставраторы бригады Казакова и Ильцена, (которые работали в Пушкине, а там очень много помещений, которые плохо отапливаются, в которых еще не закончена реставрация) они использовали только акрил-фисташковый лак. Были очень довольны, очень хорошие результаты, хорошая сохранность. Тем более, как показывает этот пример он не желтеет, не мутнеет и не трескается, и не изменяется, короче говоря. (Ред. – Свойства новых материалов часто проявляются только спустя многие годы). Вот, некоторые художники пишут на этих акрил-фисташковых лаках (но это я уже говорил). Пишут – почему зря и с большим удовольствием.

Ну, вопросы? Слушаю внимательно, пока еще способен ответить.

Можно ли исправить окислившийся лак, покрывной? в котором окислился скипидар, а?
(тишина в аудитории)

Ну, решительнее! Да - нет?

Студент:

- Нет

Девятов:

- Правильно, нет, категорически нет. Потому что никак вы его перегонкой не сделаете и так далее. Это бесполезное занятие. Можно его использовать для каких-либо целей, типа в краску вводить. *(Ред. – Последующий опыт показал, что в краску вводить окислившийся лак или скипидар категорически нельзя, это уничтожает картину и исправить уже ничего невозможно – краски навсегда теряют способность высыхать и постепенно стекают с основы).*

Вот, а скипидар можно ли исправить? Окислившийся, а?

Девушка:

- Нет.

М. М. Девятов:

- Вы правы, даже в старых веках, когда скипидар был очень дорогой, его добывали очень тяжело и, так сказать, он ценился очень высоко – его исправляли, ну, перегоняли, типа самогонного аппарата, да? В сухом остатке – смола, а в чистом остатке летучая часть – чистейший скипидар или терпентиновое масло. Это они делали. Ну, сейчас это никто не будет делать, себе дороже. Да и потом, кажется, самогонный аппарат не используют уже, а в нем будет варить скипидар, да?

(смех)

Вот. Да и самогонный аппарат не у каждого есть, да? Так что вот так. Ну, если нет вопросов, я вас с миром отпускаю.

Лекция 13

Старофламандский и староитальянский способ живописи.

Какие основы: дерева, холста, бумаги. Какими приемами пользовались и чем они отличались, какие существовали приемы.



Рогир ван дер Вейден. (ок. 1399-1464) «Св. Лука, рисующий Мадонну». Нидерланды XV в. холст (переведена с дерева), масло. 102,5x108,5 см.

Ну, самое раннее, как по литературе это называется – ранняя фламандская или ранняя итальянская живопись, (раннефламандская и раннеитальянская живопись). Что ей предшествовало? Или что в этот период вкладывается? В этот период входит, так сказать, еще очень сильная традиция темперной живописи на жесткой основе по левкасу (*Ред. – Левкас, это клее-меловой грунт с абсолютно гладкой поверхностью, обычно наносился и наносится на деревянную основу*), которая была очень привычна, распространена и, так сказать, достаточно широко распространена и привычна. Чем отличалась эта живопись? Эта живопись эстетически отличалась тем, что это была очень статичная, очень проработанная, очень хорошо прорисованная живопись, с условным понятием освещения, ну, как вот, например, Рогир ван дер Вейден, да? Так свет как бы шел из-за головы художника и освещал равномерно все пространство. Понятие глубины или воздушного пространства как бы не существовало. Четкость была «от и до» – ясная и полная. С натуры, как правило, в то время не писали, не писали с натуры непосредственно. Делали рисунки и сохранились такие рисунки, на которых есть даже обозначения что какого цвета, что само по себе говорит о том, что это явно рисунок предшествовал самостоятельному исполнению потом (иногда с манекеном, иногда какой-то дополнительной натурой). Но во всяком случае, это все-таки строилось по принципу такой очень, ну, можно сказать, локальной, очень жесткой и четкой прорисовкой, очень тщательной на всех планах. Немножко, так сказать, немножко в плоскостной манере. То есть то, что способствовало темперной живописи и работе тонкой кистью и подвижным штрихом чаще всего. Это была темперная, типично темперная

живопись. Вот это было началом перехода к масляной живописи. В чем состоял этот переход? – В том, что масляная живопись следовала как бы за первым слоем темперной живописи, как правило, все прорабатывалось, потому что считалось, что темперной живописью художник владеет больше и ею можно более тонко управлять. Статичность, как я сказал, некоторая застылость, так сказать, характерна. Характерно также и, повторяю, как бы, абстрактное освещение – ни напротив света, ни бокового света, а остается как бы такая постановочная несколько манера.

Эту темперу (*Ред. – имеется ввиду вариант, когда рисунок делается темперой по белому левкасу и картина продолжается маслом*) перекрывали специальным слоем (защитным) сначала, от того, чтобы поскольку эта живопись делалась на доске с левкасом (белым левкасом) ее покрывали защитным слоем (если дальше шла масляная живопись) от того, чтобы белизна или, так сказать энергетическая светосила левкаса не была потеряна от впитывания в мел, из которого состоял левкас. При попадании масла в мел, он терял светосилу и терял светоотражающую способность и вообще, так сказать, коричневел. Это был такой защитный слой, легкий защитный клеевой слой. (*Ред. – Слой темперы препятствует пожелтению левкаса от масла, так как в темпере есть пигмент, препятствующий этому процессу, и есть связующее. Однако, если писать масляными красками по чистому левкасу, то изолирующий слой должен обязательно быть: «Когда рисунок выполнялся темперой, то поверх него, прежде чем приступить к живописи, наносили слой прозрачного клея и один или два слоя масляного лака, после чего лишь приступали к живописи масляными красками» (Д. И. Киплик «Техника живописи», Фламандский метод живописи)*). После чего шла имприматура. (*Ред. – Имприматура это масляный лак (уплотненное масло с добавкой смол) с добавкой пигмента - полупрозрачное мутноватое серо-охристое покрытие*). После чего (и до изоляционного слоя, и после него) шла тщательнейшая проработка рисунка. Ну, с разной степенью завершенности, но большей частью достаточно завершенная, проработанная во всех деталях, так, что она, так сказать, сохраняла свою просвечивающую динамику и через последующие слои. А именно воздействие белого, оно прекрасно действовало как хороший экран, оно сообщает определенную светосилу и яркость.



Ян ван Эйк (1385/90-1441) «Святая Варвара». 1437 г. Дерево, масло. 31 x 18 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.

Пример рисунка (с оттушевкой) по белому левкасу.

После этого выполнения рисунка (который мог быть сделан как клеевыми, как темперными, так и реже – масляными красками), наносилась имприматура, которая перекрывала этот рисунок поверх и рисунок оставался под имприматурой. Рисунок иногда был достаточно жесткий, так, чтобы он фиксировался. Например, он мог быть сделан черной краской, черной акварельной краской.

Имприматура позволяла работать как светлыми тонами поверх нее, так и темными тонами. То есть она составляла какую-то середину, среду, обобщающую среду. И как де Майерн писал, что такая подготовленная живопись (особенно у художников, так сказать, не очень большого полета) при покрытии имприматурой казалась уже завершенной.

(Ред. - Гренберг Ю. И. «Технология станковой живописи»: «Особняком среди сочинений XVII века стоит рукопись Теодора Тюрке де Майерна (1573—1655), хранящаяся в Британском музее. Врач по профессии де Майерн, будучи сначала королевским окружным врачом в Париже, а затем лейб-медиком Карла I и Карла II в Лондоне, посвящал свой досуг химическим и физическим опытам в области фармакологии и красок для живописи. Интерес к искусству побудил его собрать сведения о материалах живописи, а любовь к точным наукам заставила критически осмыслить и проверить опытным путем собранные данные. Источниками, используемыми де Майерном при составлении рукописи, служили книги по искусству, медицинские и алхимические сборники, рабочие книжки художников и, что особенно существенно, устные сведения, полученные им непосредственно от живописцев в их мастерских. Материал, собранный де Майерном, тем более интересен, что он представляет собой обобщение сведений о живописи периода расцвета фламандского искусства и, в частности, таких его корифеев, как Рубенс и Ван Дейк».

Рукопись де Майерна приводится в книге Э. Бергера «История развития техники масляной живописи»).

Ну, вот действительно, если вы посмотрите на эту доску, на левый нижний угол, да? вы увидите, что там уже очень много ясно. (Ред. – Вероятно имеется ввиду незавершенная студенческая копия с картины Рогира ван дер Вейдена «Св. Лука, рисующий Мадонну»). Очень много ясно в форме, в пространстве, в пластике, то есть достаточно все читается. И в то же время пропадает это черное. Не согласны?

Студент:

- Согласен.

М. М. Девятов:

- Вот, причем имприматура, как мы говорили, всегда была мутная, то есть с кроющими красками, такими как белила, неаполитанская желтая, там какие-то еще добавки, которые предпочитал тот или иной художник.

Студент:

- А зачем мутная?

М. М. Девятов:

- Мутная для того, чтобы... прозрачная имприматура имеет свойство поглощать верхние слои, вот, а мутная имприматура, даже в тонком слое позволяет отражать, то есть передавать ее со звучанием, так сказать, какого-то плотного кроющего слоя снизу, хотя он был достаточно прозрачным. Мутная, но прозрачная из-за того, что он был тонким слоем. Кстати, это так же возможно, такой способ также возможен и теперь, и в любой вашей работе.



Студенческая копия с картины Рогира ван дер Вейдена "Св. Лука, рисующий Мадонну". Оргалит, темпера, масло. 1970 г. (студент С. П. Слесарский).

На этой не завершенной копии виден промежуточный этап работы. Видна имприматура (полупрозрачное покрытие серо-охристого цвета, нанесенное по белому грунту).

Имприматура – это полупрозрачный слой, часто нанесенный грубой кистью, неоднородный, «живой», имеющий светлый, мутноватый цвет, который ему придают обязательно присутствующие в его составе белила. Цветным или тонированным грунтом называется непрозрачное, «глухое» покрытие.

Имприматура может быть выполнена маслом, а может быть и темперной. Масляная имприматура относится к полумасляному грунту (По Киплику именно ею пользовались старые фламандцы, чтобы масло не уходило из красок в клее-меловой грунт и сохранилась звучность и насыщенность цвета, а иногда это был просто прозрачный слой уплотненного масла (масляного лака)).

В 2016 году Эрмитажем были опубликованы результаты исследований и реставрации этой картины. Выяснилось, что по белому клее-меловому грунту был нанесен тонкий слой имприматуры, состоящий из свинцовых белил «со следовым количеством свинцово-оловянной желтой краски», то есть имприматура была слегка желтоватой, почти белой. «Очень тонкий слой имприматуры, в соответствии с исследованиями, проведенными в Лондонской национальной галерее, характерен для большинства ранних нидерландских произведений, написанных на деревянных основах. (...) имприматура светло-серого оттенка была обнаружена на картинах Ван

дер Вейдена «Читающая Мария Магдалина» и «Обретение мощей святого Губерта» (обе – Лондонская национальная галерея), а имприматура светлого розовато-серого оттенка была найдена на картине «Пьета» (Лондонская национальная галерея). На эрмитажной картине нами было установлено наличие тонкой чуть желтоватой имприматуры, состоящей из свинцовых белил с небольшим добавлением свинцово-оловянной желтой краски. В отличие от этого, на бостонской картине (Ред. – Авторском варианте той же картины) не было обнаружено имприматуры».

Также по результатам этих исследований было обнаружено, что живопись велась слоями. В нижних слоях использовались в основном «мертвые тона», то есть разбеленные тона, которые лессировались сверху почти чистым цветом.

Красные участки живописи: «на основной части одеяния и в складках, красные пигменты нанесены в три слоя (...). В нижнем слое в качестве красного пигмента использована киноварь. В промежуточном слое красным пигментом служит, видимо, кошениль (источником которой являются мелкие насекомые). Лессировка сделана с помощью краплака, в состав которого входит органический красный краситель, содержащийся в корнях марены. (...)

Различие оттенков красного достигалось путем варьирования толщины первых двух слоев и степени разбеливания их свинцовыми белилами. Так, на более темном участке одеяния святого Луки в нижнем слое была обнаружена практически не разбеленная киноварь, лежащая тонким слоем (...). На более светлом участке красного в этом же слое киноварь довольно сильно разбелена свинцовыми белилами, а слой – несколько толще. Второй красный слой на обоих участках состоит из разбеленного органического красителя, возможно, кошенили (...) при этом на более светлом участке этот слой более тонкий. (Ред. – вероятно кошениль имеет более холодный цвет, и этим вторым слоем художник изображал холодный полутон). Такой способ написания красных участков был довольно характерен для художников ранней нидерландской школы. (...)

Такие же красные пигменты, как на эрмитажной картине, нанесенные в той же последовательности, были обнаружены и на авторском повторении данной картины, хранящемся в Бостонском музее изящных искусств, а именно: кошениль и киноварь, разбеленные в разной степени свинцовыми белилами, положенные в два-три слоя, с преобладанием киновари в нижнем слое, с нанесением красного краплатового лессировочного слоя».

Синие участки живописи: «Для написания синего плаща Мадонны было использовано два вида натуральных синих пигментов – азурит и натуральный ультрамарин. В качестве нижнего слоя был положен азурит, разбеленный свинцовыми белилами. В верхнем слое обнаружена смесь азурита и натурального ультрамарина с преобладанием последнего. При этом надо отметить, что был использован ультрамарин высокого качества, в виде крупных кристаллов, которые обладают наиболее глубоким синим оттенком. (...)

Нанесение двух синих пигментов послойно таким образом, что в верхнем слое лежал дорогой ультрамарин, а снизу какой-нибудь более дешевый синий пигмент, (например, азурит, как в данном случае) применялось для уменьшения стоимости материалов. При этом такой подход позволял усиливать оптический эффект передачи глубины синего цвета и, судя по всему, использовался нидерландскими мастерами уже в 15-ом веке». (...)

На авторском повторении этой картины из собрания Бостонского музея обнаружены некоторые отличия в написании синего цвета: «Так, на нашей картине синие пигменты положены в два слоя, а на бостонской – в три. Если нижние слои имеют одинаковый состав на обеих картинах – смесь азурита со свинцовыми белилами, - то в следующих слоях наблюдается отличие. На бостонской картине вторым слоем была положена смесь ультрамарина со свинцовыми белилами, а сверху нанесен слой чистого натурального ультрамарина. В нашем случае в верхнем слое лежит смесь ультрамарина с азуритом практически без свинцовых белил».

Фиолетовый участок платья Мадонны: «пигменты наносились в следующей последовательности: (Ред. - по выше описанной имприматуре) положен довольно толстый слой азурита с большим количеством связующего, на поверхность которого нанесен тонкий слой красного органического красителя (возможно кошенили) (...) в котором также видны отдельные включения азурита. Наложение тонкого красного слоя на синюю основу зрительно воспринимается как фиолетовый цвет. (...) Коричневатый оттенок появился в результате значительного потемнения связующего в процессе старения. (...)

На версии картины из Бостонского музея обнаружили некоторые отличия в написании фиолетового платья: «оба слоя представлял собой смесь красных и синих пигментов»».

Зеленые участки живописи: «Слои немного отличаются по цвету вследствие варьирования добавленного количества свинцовых белил и свинцово-оловянной желтой краски к ярь-медянке. Так, нижний светло-зеленый слой содержит относительно большое количество свинцовых белил и свинцово-оловянной желтой. В последующих трех темно-зеленых слоях преобладает ярь-медянка».

Также исследование картины показало, что некоторые участки масляной живописи (зеленые) завершались яичной темперой. Такая техника, когда масляная живопись заканчивалась темперой применялась и в русской иконописи с 17-го века и называлась способом «фряжской манеры» (см. «Реставрация станковой темперной живописи» под редакцией В. В. Филатова): «для того, чтобы темперные краски хорошо ложились на слой масляной живописи, его протирали луком». Для этой же цели служил и чеснок.

Для работы по высохшему масляному слою или масляному грунту темперой ПВА или акрилом, его обезжиривают пемзовым порошком с разбавителем №2» (по опыту Н. Беленькой межслойная обработка на плотном масле не очень хорошо смешивается с этими красками).

Этими синтетическими красками хорошо делать подмалевок (он быстро сохнет и можно быстро набрать фактуру). Затем по высохшему слою краски нужно сделать обычную межслойную обработку на плотном масле и писать маслом

Чем принципиально отличалась старая эта школа, это, так сказать, огромным приватом рисунка и пластики перед проблемами колорита. При чем очень редко, вернее в очень редких случаях менялся рисунок. Рисунок оставался, как правило, так сказать, неукоснительно завершенным и постоянным. Уже сам цвет имприматуры и рисунок – они уже создавали определенную цветовую характеристику и создавали многие, так сказать, участки живописи, которые очень незначительно обрабатывались красочным слоем. Приват – это композиция, которая делалась заранее и на отдельном, как у нас называют теперь – «картоне», да? на отдельном листе, тщательно переносилась клеточками или припорохом, или каким-то другим способом на доску.

Студент:

- А цельём переносилось? Вырезалось цельём?

М. М. Девятков:

- Нет, цельём не вырезалось, это на иконе было. Вы имеете ввиду...

Студент:

- Ну, да, да – пропись.

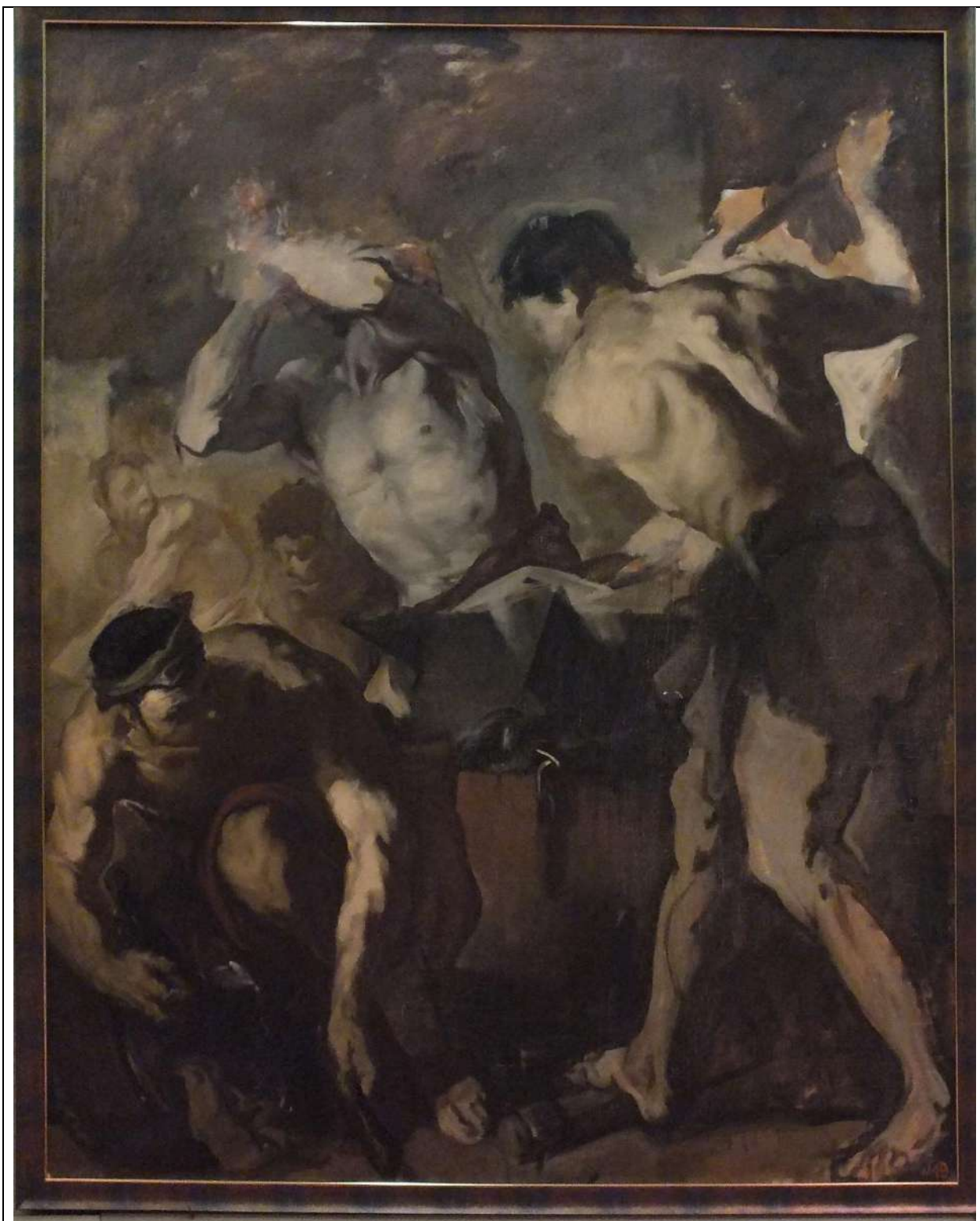
М. М. Девятков:

- То, что на иконах было, да? Графья, да? Нет, это не процарапывалось как правило, это был рисунок, так сказать, достаточно интенсивный, и он так просвечивал до конца работы, он оставался, так сказать, рабочим элементом полностью не перекрываемым.

Вот, что здесь еще характерно? Кроме такой манекенности и локальности решения? Это такая вот бесконечная ясность, до конца горизонта, это я уже говорил, да? Отсутствие такой воздушной среды, перспективы, скованность некоторая поз. Вот, и повторяю, все это делалось, так сказать, на предварительных рисунках и точно фиксировалось. Приват рисунка, повторяю, был безусловным, потому что и в композиции, и в прориси решались вопросы пластики образа и так далее. Все уже было похоже.

Поверх имприматуры, в зависимости от разных школ и разных художников, начинался процесс как бы, так скажем, раскрашивания или введения колористического момента, который тоже мог быть значительно различен от монохромного подхода. То есть продолжение пластики светотени, выработки светотени (бихромной), когда участвовало огромное количество цветов, в основном простейших, теплых и холодных, опять же продолжая пластику, продолжая рисунок, продолжая, так сказать, развитие формы. Этот процесс мог быть и в локальных цветах, (в упрощенных, локальных цветах), которые, так сказать, были очевидны в своей откровенности и открытости. Или могла быть (ну, если там уже в то время кадмий был) могла быть и живопись а ля прима в каком-то смысле, когда опытный мастер (значит, средней руки мастеру это было непозволительно), а

опытный мастер уже мог, так сказать, каким-то образом в каких-то фрагментах писать в окончательном цветовом строе, и обогащать цвет или насыщать цвет так, как нужно. Тот, кто проработал локальными цветами или, как вот здесь можно посмотреть (правда это не совсем то время), «Кузница Вулкана», вот за вашими спинами бирюзовая живопись - средняя фигура. Там какая-то скромная пластика и тепло-холодность уже присутствует. Вот, и потом уже, так сказать, после условной подготовки, ну, шла полукроющая, кроющая и так далее живопись. Но всегда она была достаточно тонкослойная, всегда учитывала все, что было сделано до того, иначе зачем это нужно было делать и где-то закрашивать пастозным слоем? Вот, то есть это все вкладывалось или складывалось в окончательное решение. Это вот характерно для ранней фламандской, для ранней итальянской живописи (манеры живописи). Многие эти элементы сохранились, и эти художники использовали позже эти приемы (*Ред. – Имеются ввиду более поздние мастера, такие как Лука Джордано*), и это было, так сказать, типичным явлением.



Студенческая копия с картины «Кузница Вулкана» (Лука Джордано 1634-1705).

На незавершенной копии виден подмалевок бихромными тонами (центральная фигура).

Гризайль (фр. Grisaille от gris — серый) — вид живописи в светло-тенивых тоновых градациях (без участия цвета), выполненной черной или коричневой краской, обязательно с белилами. Белила придают всем краскам холодный «серый» оттенок.

Гризайль может быть выполнена только холодными тонами (бело-серо-черными), а может иметь тепло-холодность, то есть иметь коричневые теплые тени и холодные свет и полутона (смешиваясь с белилами коричневые краски становятся холодными), это так называемая бихромная живопись.



Лука Джордано. «В кузнице Вулкана». Эрмитаж.



Ян ван Эйк. (1385 – 1441 г.). Иоанн Богослов. Гентский алтарь. Гент.



Ян ван Эйк. Жена донатора. Гентский алтарь. Гризайль покрыта цветной тонирующей лессировкой.

Ред. – Л. Фейнберг в книге «Лессировка и техника классической живописи» выделяет несколько видов лессировки:

- Тонирующая – наносится на гризайль или на подмалевок в разбеленных тонах (ровным слоем),
- Моделирующая – наносится более интенсивно в тенях и более тонко на светах,
- Лессировка, выявляющая фактуру – наносится на фактурно выраженный подмалевок и затекая в неровности этой фактуры, подчеркивает ее (кожу лимона, морщинки и т. д.),
- Слитая лессировка – наносится на полупросохший слой белильного подмалева, при этом частично сливаясь с ним,

- Ретуширующая – слегка усиливает или ослабляет моделировку (обычно на завершающих стадиях работы).

Эта живопись (*Ред. – Раннефламандская живопись*) была всегда светоносная, то есть с очень хорошей отдачей энергии белого левкаса, при тонкости слоя в живописи. Очень цветная и часто локальная, достаточно локальная и очень насыщенная в цвете, откровенно насыщенная в цвете.

Эта работа незаконченная, так что там поэтому в подготовке к красному, там должна быть еще работа, и так далее... К сожалению, эта работа в Эрмитаже находится под колоссальным количеством лаков. Ее не раскрывали и, так сказать, представление о ней мы имеем очень слабое. (*Ред. – Речь идет о картине Ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну».* Реставрация по утоньшению толстого слоя старого лака этой картины, была произведена в 2015 году. Примерно за сто тридцать лет до этого была проведена техническая реставрация по соединению двух половин картины, так как когда-то она была распилена на две части и в таком виде, по частям, была приобретена Эрмитажем в разное время. В то время, когда М. М. Девятов читал эту лекцию (девяностые годы) эта картина еще оставалась под толстым слоем лака и в таком виде ее копировали студенты).



Рогир Ван дер Вейден. «Святой Лука, рисующий Мадонну». (До реставрации. Картина покрыта толстым слоем старого лака).



Рогир ван дер Вейден. (1399 – 1464). «Святой Лука, рисующий Мадонну». 15 век. Нидерланды. Картина в процессе реставрации: видны стыки когда-то разъединённых частей, снят старый темный лак. (Фото сайта Эрмитажа).

«Итальянские мастера предпочитали под рисунок цветной грунт различных оттенков: зеленый, желтоватый, розоватый, применялся и серый, на котором рисовал, например, Доменико Гирландайо, и голубой, который любил Леонардо да Винчи. Исключение составляют Рафаэль и другие мастера умбрийской школы, пользовавшиеся белым грунтом.

В 15 – 16 в. для размывки чаще всего применяли коричневую легкорастворимую водяную краску-бистр, по тону близкую к чернилам того времени». (Таблицы Лаборатории ТТЖ).



Доменико Гирландайо. (1449 – 1494 г.). «Портрет старика с внуком». Италия. 1480-е. Староитальянская манера живописи. Староитальянская манера идентична старофламандской манере живописи. Это живопись на доске, по белому левкасу наносился тщательный рисунок, затем могла быть имприматура светлого (мутноватого) цвета.

Затем пришла, так называемая «итальянская манера». Это живопись на холсте, по цветному, часто темному грунту. Рисунок более свободный, наносился на цветной грунт.

Студент:

- Вот эта вот?

М. М. Девятов:

- Да, эта. Эта работа, так сказать, на половину восстановили ее, не успев больше сделать. Но то, что сделали – уже хорошо.

Студент:

- А лак везде снимают или в Эрмитаже только?

М. М. Девятов:

- Все можно снять, да?

Студент:

- Но лучше не надо, да?

М. М. Девятов:

- Но лучше, да, не надо. Во-первых, это очень сложное, так сказать, явление – снятие лака при таких старых произведениях. Тем более, если и так не так у нас их много, а иногда – единицы, а уже примеры того, что снимали...

Другой студент:

- А каким методом лучше со старых работ снимать лак?

М. М. Девятов:

- Лак? Как бы...

Студентка:

- А ты переходи на отделение реставрации, тебе и расскажут.

М. М. Девятов:

- Да. Так же, как и сейчас – снималось тем, что аккуратно, тампоном снимались, «смывались» весь помутневший, покоричневевший или сильно пожелтевший лак, слои лака, иногда деформированные и побелевшие даже. Ну, в общем, в основном это присутствовали такие элементы как спирт и скипидар, и тампон показывал, что, если желтое, так сказать, желтый цвет

на тампоне – ну, это как бы подтверждало, что это пожелтевший лак, да? Но до сих пор никто никогда и никому не может ответить, где остановиться? Да? Где остановиться? Потому что под лаком есть лессировки, которые могут быть тоже желтые, теплые, и где остановиться – это надо иметь огромное художественное чутье. Вот с Джорджоне такой вариант случился, когда мы посмывали больше, чем надо и скандал был огромный по этому поводу. И вообще (я уже вам говорил) есть список работ в Эрмитаже, где нечто подобное происходило, когда смывали до подмалевка. Там все ясно – там есть форма, все вроде бы авторское, да? Вот, а то что эти лессировки были прозрачные и полупрозрачные и несли в основном теплый характер – вот это, так сказать, подходило и под цвет лака, да? И конечно сложный очень вопрос других цветов, совсем уже – там уже больше боялись. Но и там была сложная структура, как я говорил, допустим ультрамарин присутствовал в тончайших слоях только сверху, потому что была слишком дорогая краска. Я видел такого Рогира ван дер Вейдена в Антверпене, по-моему.



Рогир ван дер Вейден. Снятие с креста. Музей Прадо.

Там такое сияние, так сказать, и через несколько залов – зайдешь в какую-нибудь анфиладу, издали – горит. И при всей чистоте и откровенности, цвет воспринимался символично, не так как у нас «попал, не попал к этому или к этому», да? А как было задумано художником, и сам по себе цвет имел символическое и сугубо философское значение и оберегался, так сказать, от разрушения его всякого рода оттенками. Вот, его разнообразие строилось уже за счет того, что под этим нанесением красочного слоя всегда уже присутствовали элементы, сложные элементы подготовительной работы, которые включались в него и обогащали его, особенно в касаниях, особенно в полутенях, и где-то даже они почти просвечивали: ну, например, у Рубенса, который ближе всего сохранял эти традиции. Была даже шутка такая, говорили в то время, что мол он настолько мало перекрывал большую часть холста или доски (а он доски очень любил, любил писать на доске), и шла такая шутка, что его живопись и его дутая слава также мало кроющиеся, и его тонкий слой так же быстро утратится, как и его дутая слава. Но они были неправы. Рубенс – это самый величайший по технике мастер.

Студент:

- Скажите, а как вам кажется, вот недавно отреставрировали работу Тарквиний и Лукреция, которую в Эрмитаже нашли, такая живопись розовая слишком.



Рубенс. Тарквиний и Лукреция. (Картина была приобретена в Германии после войны).

М. М. Девятков:

- Ну, это сейчас трудно сказать. Я, честно говоря, не могу, так сказать, категорически осудить. Это надо очень внимательно смотреть. Я пока не составил себе такого точного представления, но то, что это Рубенс – это безусловно. То, что им не отдадут назад, это тоже уже решено. Это частная собственность, кто-то купил когда-то, это зафиксировано. И по требованию Эрмитажа сначала временно говорили, на несколько лет. А теперь сказали, что вообще не отдадут, потому что это частная собственность.

Студент:

- Чья собственность?

М. М. Девятков:

- Ну, кто-то купил в свое время, не знаю, какой-то офицер, допустим, в Германии, да? из какого-то частного собрания. Купил ее, привез, и это его собственность. Он не украл, не скрывал. Вот, потому что вывозили вагонами оттуда. Некоторые вещи вернули, как Дрезденскую галерею, да? Некоторые скульптуры Египта вернули, Пергамский алтарь вернули, да?

Студент:

- Жалко.

М. М. Девятков:

- Но очень многое и не вернули. Так же очень многое из того, что было вывезено в Германию тоже не вернули нам до сих пор. Так что это вопрос, так называемых завоеваний поле войны, репараций, или как там еще это называется.

Ну, вот это древний старофламандский или староитальянский способ. Вопросы любые?

Поэтому живопись была блестящая, всегда была полупрозрачная, всегда была откровенно цветная. Повторяю, регулятор цвета от зеленого до фиолетового, да? Вот, сохранялась цельность цвета, цельность пятна. И даже вопрос там, перевода рисунка на белое по клеточкам, по гребенкам, да? То она строилась и уже там многое в теплохолодности включает из того, что было в рисунке. Она уже, так сказать, там участвовал цвет грунта, цвет левкаса, цвет рисунка и пропись. Даже если она была монохромная, она все равно никогда не была одноцветная, она складывалась из тех или иных, так сказать, тональностей, не закрашивалось ни одно пятно глухо, потому что иначе это теряло бы всякий смысл. В одном из писем Рубенс писал, что сохраняет (особенно в полутонах) живопись полупрозрачную: «иначе, - говорит, - твой цветной грунт или имприматура стала бы бессмысленной. А в светах грузи сколько угодно, никогда лишнего не будет».

Какие есть вопросы? Возражения? Сомнения? Так хорошо бы пройти по Эрмитажу и посмотреть, да?

Вот, редко, но бывают изменения, которые делал художник (очень редко). Это при рентгене или при просвечивании в инфракрасных лучах очень хорошо читается и видно – что изменил художник. Но это, так сказать, очень частное явление.

Так, что не ясно? Кто у нас сейчас так пишет? Ты?
(смех в аудитории)

Студент:

- В принципе реставраторы, которые копии делают.

М. М. Девятов:

- Да, реставраторы, которые делают копии, они стараются во всяком случае, стараются. Не всегда это получается, но стараются. Копирование – это школа, образование. Чтобы вы знали, что Рубенс ни один десяток лет провел в Италии, занимаясь только копированием, и суммировал те знания в своих работах, в свой прием живописи, манеру и так далее.



Тициан. «Девушка в меховой накидке».

Рубенс. Копия с картины Тициана «Девушка в меховой накидке».



Тициан. «Женщина в белом».



Рубенс. Копия с картины Тициана «Женщина в белом». (Фото с сайта Галерикс).

Студент:

- Это кто?

М. М. Девятов:

- Рубенс.

Студент:

- А-а-а, Рубенс...

(смех в аудитории)

М. М. Девятов:

- А? – А-а-а-а... Ну, ясно.

(все смеются)

М. М. Девятов:

- Постепенно эта живопись стала изменяться. Сначала, конечно, впереди стояла всегда (при всяких изменениях в технике живописи) впереди всегда шла эстетическая программа преобразования. Итальянцы (и фламандцы) везде уже стали, так сказать, стремиться к живописи с натуры, к живописи с более свободной системой освещения – боковым освещением, контрфорс и так далее, с более, так сказать, свободной манерой расположения композиции, и фигур в холсте. Более театрализовали или драматизировали композицию. Постепенно ушла доска из применения, и появился холст (как мы уже говорили), который не выдерживал традиционного белого левкаса (который пытались делать по традиции некоторые художники, но выяснилось, что все сыпется, да?) и левкас клеевой на холсте был неприемлем. Поэтому, значит, из экономии в основном (а белила свинцовые были очень дорогие) из экономии стали делать грунты в основном цветные, в основном темные. Потому что туда шли самые дешевые земляные краски типа умбр, всяких оттенков фузы (остатков с палитры). И часто этому предшествовало (для того, чтобы забить холст и перейти к той поверхности к которой они привыкли – гладкой поверхности доски), чтобы забить эту фактуру они использовали такой слой, который назывался «кернавел» (испанское,

итальянское слово – не знаю, очень похоже). Это такая предварительная замазка холста. Что-то туда шло, какая только дрянь туда не шла – и мука, и трава, и мелкие опилки, и любое наполнение, которое могло, так сказать, каким-то образом выровнять поверхность холста. Туда входило, конечно, масло, и входило масло плотное. Туда входили иногда и эмульсионные составы. Но во всяком случае это «кернадо» (иногда очень сомнительного состава) предшествовало очень часто грунту. А потом уже шел, так сказать, вот, последний слой грунта из дорогих красок, в основе которых были белила, угольная черная и какие-то цветные краски (в зависимости от того, что хотел художник, по его вкусу и так далее). Вот такие грунты и живопись на грунтах. Вот висит – «Бой ночью», да? (Ред. – Имеется ввиду студенческая копия с картины Сальвадора Роза «Ночная схватка»). (Это вот современная висит, вот такого темного грунта). И этот грунт вообще стал, так сказать, распространенным. Сначала его преодолевали, перекрывали белилами, но не сильно, белила были очень дорогие (свинцовые белила только были тогда). Вот, а некоторые использовали эффект этого темного грунта как прием живописный, да? – из глубины, из темноты вот набирали, так сказать, световые удары, создавая театральную и драматическую ситуацию на холсте – достаточно быстро. Причем, повторяю, живопись тогда шла, применялась с натуры.



Студенческая копия с картины «Ночной бой». Сальвадора Роза (1615 – 1673).

Раньше для таких коричнево-красных грунтов часто использовалась краска болус. Сейчас этот цвет делают с помощью охры красной или английской красной.

Прием, который называется поздний фламандский способ, или вообще – итальянский способ или раннеитальянский. Итальянцы первые перешли на такую чисто масляную живопись (ее оценили и так далее, применяли), они все это соединили с темперными подкладками, да? Они раньше начали использовать такой чисто живописный подход в живописи с натуры. Хотя, повторяю, что изменилось технически? – Рисунок уже шел не под имприматуру, а поверх имприматуры. Рисунок уже не был столь, так сказать, консервативно фиксированным, точно фиксированным. Ну, у разных художников по-разному, но он имел более свободное прочтение и менее обязательное.

Ну, как бы неизменность его уже, так сказать, не влияла. Кроме того, началось освещение типа театрального, да? Любое ночное, боковое, выборочное и так далее. Такое и у Рембрандта было, были окна, которые закрывались фрагментами, оставляя только возможность осветить то, что он хотел осветить, остальное закрывалось тенью.

Что здесь характерно? Для этой манеры, да? Повторяю, рисунок все равно оставался преобладающим элементом. Второе – подмалевок мог быть также монохромным, бихромным, как вот я здесь могу показать на этой картине «В кузнице Вулкана», в средней фигуре. Причем эта бихромность определялась именно художником и могла быть с большим или меньшим разрывом теплостойкости. Но все ради того, чтобы приват рисунка, приват формы, приват образа всегда предшествовал цветовому решению. Всегда предшествовал цветовому решению. Это как общее явление. Они рисовали это очень все достаточно тщательно, причем было это с натуры. Была их живопись, так сказать, локальная, то есть во всех этих тонах, условных тонах. Но во всех случаях она предшествовала завершающему слою. Как классическая живопись считается – трехслойной, да? эта живопись подготавливала последний слой последний слой колористического и окончательного цветового решения. Ясно, да?

Техническим элементом, которым это сопровождалось – появилась очень высокая фактура. Где и почему, кто скажет?

Студент:

- В светах?

М. М. Девятков:

- Конечно. На темных грунтах вообще набрать – это сложно. Они только под зимние пейзажи делали белые грунты, тратились белилами. В светах набирался достаточно плотный слой живописи, иногда имевший, так сказать, какую-то фактуру, какие-то фактурные элементы, которые тоже использовали как выразительное средство. Живопись получила такую, ну, большую, так сказать, валерность, большее разнообразие в цвете, большее живое ощущение. И как просто писали в то время: «живопись позволяла передать все, что мы видим, что дает нам природа».

Вот. Ну, к этому периоду относится вообще вся классика – позднефламандское и итальянское искусство, которое почему-то во Фландрии называлось итальянским (ну, это в области скорее истории искусств). Живописное раскрытие уже шло с учетом фактуры от которой называла свою красоту и сложность форма, да? И руки Рембрандта вспомнить, да? или лимон у Класа, да? где фактура позволяла при прописи полупрозрачной выявлять, так сказать, богатство даже одной краской, ее разнообразием в зависимости от того каким слоем она наносилась на эту неровную поверхность фактуры. Фактура, собственно, и выявлялась после прописи и лессировок или тонких прописей, которые шли поверх фактуры. Ну, как можно взять посмотреть здесь, например. *(Ред. Вероятно имеются ввиду студенческие копии, висющие на стенах аудитории, где проходит лекция).*



Рембрандт. «Портрет старого еврея» (Фрагмент).



Питер Клас. Завтрак с рыбой. (Фрагмент).

В принципе, стали смотреть на живопись как бы снаружи – внутрь помещения, да? Как бы мы находимся за пределами помещения и смотрим внутрь помещения, в котором выступают из глубины полутемной среды какие-то более или менее ясные предметы. Это и у Рембрандта можно посмотреть и даже на этих копиях здесь это можно увидеть хорошо, да? Они растворялись в этой глубине, да? То есть той, так сказать, ясности света на всем, на всю глубину пространства уже не было. Появилась и так называемая воздушная перспектива. Но она больше появится потом, уже у импрессионистов особенно. Но и тогда уже она начинала появляться.

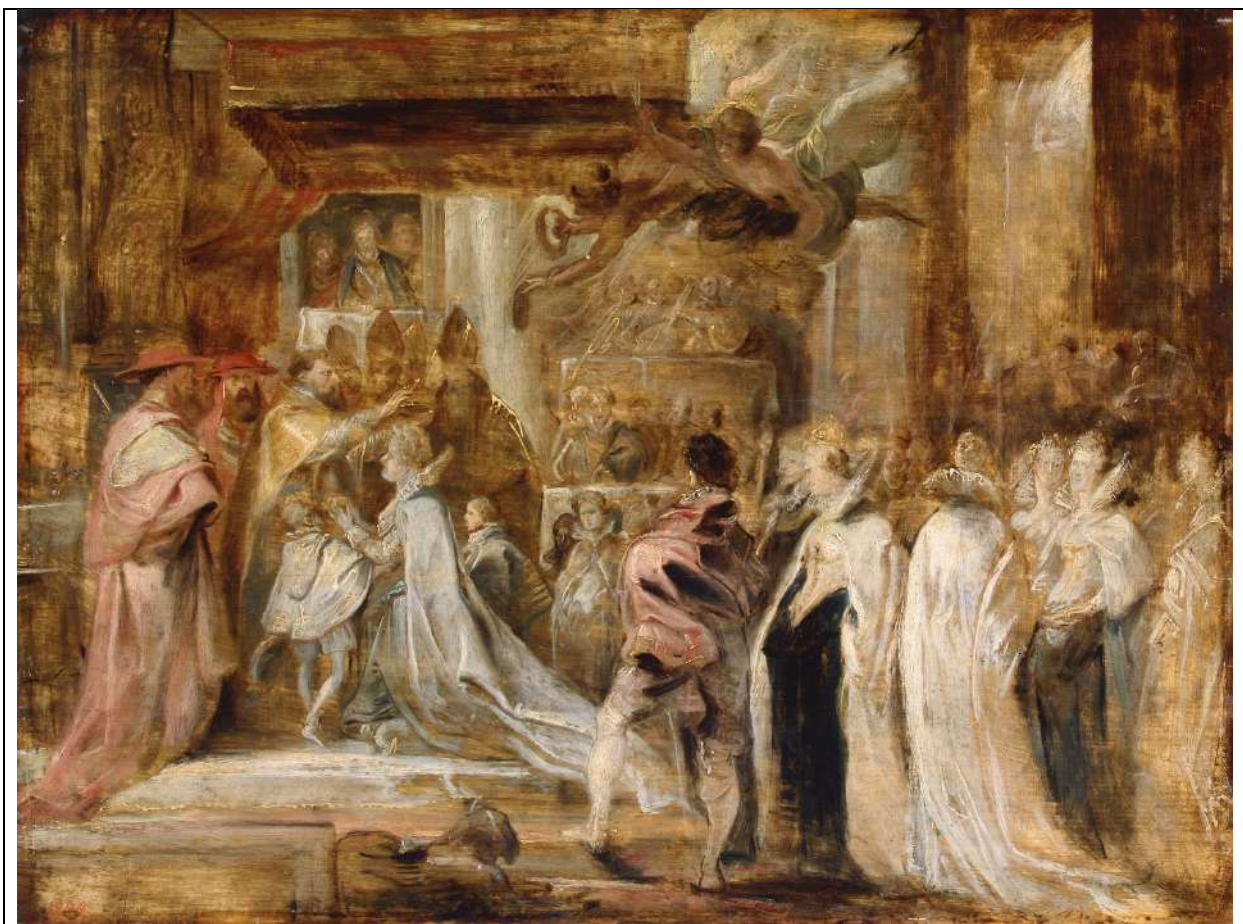
Ну, что характерно к этому периоду живописи, это очень динамичная пластика, очень активная, динамичная пластика, очень активное использование света, выборочное иногда использование света, умение что-то вообще не видеть, а что-то вырывать из глубины активно, и, так сказать, использовать все возможности масляных красок.

Ну, вот что еще сказать? Хорошо писали. И Тициан, и Веронезе, да? и Веласкес, и Гойя, Рибера и так далее. Дольше всех сохранил вот эту самую культуру белой доски и такую прозрачность (особенно в полутонах и в тенях), и светоносную живопись – это Рубенс. Он больше всех сохранил. Но он уже перешел на рисунок поверх имприматуры, а не под имприматурой, хотя тоже делал белую доску и покрывал ее имприматурой, но рисунок и все у него было сверху. И заметьте, рисунок не контуром. И везде, посмотрите, четкого контура нет. Везде это сделано светами. Везде

сделано: света – светами, выходами этих светов, да? Вот, а контуры, так сказать, немножко растворялись в этом, в этой среде.



Рубенс. «Охота на львов».



Рубенс. «Коронация Марии Медичи». Эскиз. (Вероятно, неоконченный эскиз). Копия этого эскиза висит в аудитории, где читал лекции М. М. Девятов.

Ну, что я еще могу сказать, чего сам не знаю... Если вопросы есть, то будет проще.

Студент:

- А вот говорят, что Рембрандт добавлял в краску типа порошок стекла или что-то такое.

М. М. Девятов:

- Все правильно, да.

Студент:

- Это было, да, такое?

М. М. Девятов:

- Это не то что было, это доказано. И Данае знаменитая - это нашли на Данае. Он добавлял там кварцевое стекло. Это было известно хорошо, что они вообще добавляли в краску (иногда для фактуры) такой наполнитель, тот, который не садится под краской при высыхании. Кроме того, стекло давало такую усиленную глубину, прозрачность и глубину свечения изнутри. Эти грани не только были прозрачны, но они еще отражали свет. Вот, и кроме того, это вот такое вещество, которое абсолютно прочно и вечно и никак не могло внести никакой, так сказать, беды в красочный слой. *(Ред. – Имеется ввиду, что стекло не может вступить в химическую реакцию с другими пигментами).* Это точно так.

Студент:

- А почему сейчас не добавляют?

М. М. Девятов:

- Хм, сейчас не добавляют рисунка даже. В живописи не добавляют рисунка.

(смех в аудитории)

М. М. Девятов:

- Приходишь, смотришь, а рисунка нет.

Студент:

- А это стекло было в виде порошка?

М. М. Девятов:

- Не в виде очень мелкого порошка, а, так сказать, более-менее зернистого.

Да, так вроде в цвете – ничего, говорят, но уже не на том месте, да? Вот, или глаз уплыл, да? Не хватает рисунка. Это основная проблема, так сказать. Основное отличие современной живописи - это потеря пластики, потеря рисунка, когда еще не дай Бог срисовывать умеют, да? А они умели рисовать. Что значит рисовать умели? Умели свободно владеть формой даже и без натуры, даже и без натуры – по памяти, по воображению, да? Ну, ты ангела же не привяжешь там, чтоб позировал? за ногу и так далее.

Задавайте вопросы, мне так легче будет отвечать, потому что я знаю много, в общем так как-то все это излагать довольно сложно, потому что мы обо всем этом так или иначе уже говорили. Так, есть вопросы?

Этот период можно отнести к расцвету, самому высокому расцвету – так называемой эпохе Возрождения, куда попадают только самые великие имена, самые великие художники. Потому что здесь использовалось все, что может дать масляная живопись – фактура, прозрачность, глубина, насыщенность.

Студент:

- А вот у Веласкеса были какие-то особенности в живописи? Технические?

М. М. Девятов:

- Были, были. Вот, я видел, по-моему, в Нью-Йорке, там в галерее, в Метрополитен музее. Я видел работу, которую, ну, так сказать (там тоже есть усердие не по уму, бывает у реставраторов), и работа, которую, так сказать, вообще – смыли, всю живопись смыли. И остается любопытный подготовок, такой охристо-зеленоватый и красноватый тон. Вот, красный участвовал (заметьте, да?) и такой зеленовато-желтый участвовал. И в этой такой проработке – это определяло всю форму, весь образ и все прочее, да? И это было типично для него, такой ну, как бы средний тон, иногда еще его называли какими-то там названиями, да? *(Ред. – Вероятно имеется ввиду вердаччо – зеленоватая краска, которой предварительно прокладывали лицо и тело.*

(Подробно описано в трактате Ченнино Ченнини). Так же существовало понятие «мертвые тона», то есть разбеленные, светлые и холодные тона подмалевка, которые потом сверху лессировались цветом). Который каким-то образом позволял войти в живопись, вот этот подмалевок сделан таким, чтобы он хорошо входил и позволял всем цветам хорошо жить сверху, да? Чтоб не забивал цвета, в отличие от того, когда применялись такие подмалевки выражено цветные или коричневые как в позднем академизме. Там этого не было, да? И у него валер всегда был выше чем цвет. Пластика, валер, да? у него, у Веласкеса был выше, чем цвет. Вот иногда смотришь на его цветные работы и смотришь на хорошие репродукции тоновые, да? Так вот в тоновых репродукциях мне иногда кажутся работы значительно интереснее (представляются, да?), чем я ее вижу потом в цвете. На самом деле это для Веласкеса характерно, потому что у него приват валерный, приват пластики был очень очевиден.



Веласкес. (1599—1660). Сибилла.



Веласкес. Святой Антоний посещает святого Павла.



Веласкес. Филипп IV в охотничьем костюме.



Александр Иванов. Натурщик. 1820-е годы. Учебный этюд в Академии художеств. Холст, масло.



А. Иванов. Натюрщик. Фрагмент. (Пример позднего академизма).

Студент:

- А вот «валер», в каком смысле?

Другой студент:

- В тональном?

М. М. Девятов:

- В тональном, в тональном смысле – валер, да. Хорошее развитие тона, пластики, да? Хорошая проработка тона и пластики, которая позволяла, так сказать... Но это я говорю опять же про фигуру и говорю о том, что там сделано, грубо говоря, - теплохолодное, монохромия, да? Больше бихромия, да? Но ведь она при появлении любого цветного рядом явления, она уже кажется, так сказать, богатейшей по цвету. В нее нужно внести уже минимальные оттенки, хотя она всего-навсего не столько пластика, а тепло-холодность. Это такой довольно открытый уже слой грунта (там, в тени), и красно-оранжевый в свету. Но при присоединении между собой они, так сказать, показывали теплый свет, холодный полутон и теплую тень. И это давало уже решение, причем в простейшем, в простейших элементах, не отвлекающих художника от более сложных задач, когда уже в цвете хорошо, а глаз не на том месте. Ну, это вам все понятно.

Так, что здесь еще и какие еще могут быть вопросы?

Ну, были, допустим, такие подмалевки, известно, что некоторые подмалевки в то время (именно в то время – это в 16-м, начале 17-го века), когда цветные подмалевки делались так умышленно, заведомо противоположного тона, да? Никогда под красное, красное не подготавливали. И никогда под синее, синее не подмалевывали, да? То есть, никогда под зеленое – зеленое не подготавливали. Это как раз «масло масляное». Делалось так, что, допустим, под красное, как правило шло желто-зеленое, желто-зеленый подмалевок. Вот, если на Эль Греко посмотреть, то там можно в некоторых местах увидеть очень хорошо. (Ред. – *Имеется ввиду копия с картины Эль Греко «Петр и Павел», висящая в аудитории*). К...ин, художник был, который копировал, о котором я расскажу, если не рассказывал. Вот, там, на этом плаще малиновом везде проходят такие желтоватые, зеленоватые тона, да? Мало того, что это просто красиво, вот, мало того, что это ну, разрушает локальность цвета, да? (Ред. – *Локальный цвет, это цвет предмета, без влияния на него окружающей среды, то есть - одинаковый цвет*). И это говорит о том, что он где-то боялся еще, так сказать, доводить до конца, просто уже иссяк. Вот, но это говорит о том, что вот эта сложность в подготовке заведомо противоположным цветом, (цветом подготовки, да? не однотонной и не аналогичной окончательному решению), было тоже приемом довольно известным. Под оранжевое, там – фиолетовое, или под фиолетовое – оранжевая дана и так далее.

То есть это делалось и потом использовалось, конечно, уже и импрессионистами с успехом, но не в той последовательности, не в той манере, но мы об этом скажем позже.



Эль Греко. Петр и Павел.

Что здесь не ясно еще?

Вот работа любопытная в этом отношении – натюрморт с луком, забыл фамилию...

Студент:

- Немец какой-то?

М. М. Девятов:

- Да, немец, 18-го века. Паудис, по-моему. Ну, когда не надо – помнишь, да? Посмотрите, насколько здесь мало цвета, да? Насколько здесь мало цвета, насколько здесь приват тональности

и валёра тонального - что вообще если ее, так сказать, рассматривать близко, то можно сказать, насколько она сближена по цвету, и там единственно что выходит из какого-то серебристого, золотистого тона – это лук (так, определенным цветом еще фиксируется). Остальное находится в этой среде вот этого, так называемого теплохолодного, бихромного решения, где превалирует пластика и тонкий вкус художника. В общем, это вещь, по-моему, ставит его в очень высокий ряд. Хотя это единственный кто у нас ее скопировал (по-моему, монгол) хорошо, быстро (до этого он Ренуара копировал), и говорит: «вот, я еще одну работу решил сделать». И эта работа считается, так сказать, самой высокой оценки у нас, чуть ли не похвалы.

Студент:

- Из всех вот из этих?

М. М. Девятов:

- Из копий вообще. У нас мало копий, которые ну, так, доходили до оценки «похвала совета».



Прудис, Христофер, (1618-1666) Натюрморт. Германия. 1660 г. холст, масло. 62х46,5 см.

Так, какие еще вопросы?

У Гойи я видел, (выставку Гойи, в Гааге, по-моему), такую выставку ретроспективную, например - «Гойя во всех периодах». Тот очень сильно любил, так сказать, вот серебристо-серые, чуть ли не черно-белое, ну, несколько в таком как бы холодном плане. Вот, много очень работ таких, и видно, что он их просто, так сказать, очевидно решал их в первой стадии откровенно совершенно без цвета. Тициана есть работы, которые, так их описывают (по-моему, там что ли Венера с

вишнями, но не помню я сюжет), где среднюю фигуру он решил переписать, она не устраивала его, да? (Это из истории известно). Он ее снова прописал в черно-белых тонах, как бы повторил тот подмалевок, который он делал. (Ред. – вероятно, речь идет о «Мадонне с вишнями» Тициана).

Я хочу сказать, какие бы ни были великие колористы в то время, та эпоха все равно имеет под собой величайшую культуру рисунка, пластики и формы, и это очевидно, и без этого никуда, сколько не дергайся и сейчас никому не удастся. Делать абстрактные вещи при этом (какие угодно авангардные вещи) можно делать художнику, обладая этим багажом. Вот, ну, как на примере Пикассо и так далее: «Ах, вам такое надо? – вот», да? А наоборот это очень трудно. Наоборот – это очень трудно. Авангардисты, так сказать, сделать такую работу... Серьезная живопись дает крылья, а там крылья отсутствуют.

Студент:

- Скажите, а вот Гойя, он тоже лицо сначала, ну, форму моделировал, как он ее видел и потом уже цвет вводил?

М. М. Девятов:

- Да, да.

Студент:

- Даже в лице?

М. М. Девятов:

- Да, даже в лице. Тонированный грунт и практически черно-белое. Я копировал вот эту вещь. В Эрмитаж она приезжала из Парижа, по-моему. (Ред. – Вероятно речь идет о копии, сделанной М. М. Девятовым с Автопортрета Рембрандта).



М. М. Девятов. Копия с Автопортрета Рембрандта.



Рембрандт. Притча о виноградики. (Этап бихромного подмалевка).



Рубенс (и мастерская?) Пир у Симона фарисея. (Бихромный подмалевок).



Рубенс. Пир у Симона фарисея.

Студент:

- Это ваша копия, да?

М. М. Девятов:

- Да. Вот, и я умышленно, ну, как бы игнорировал лаки, которые были очевидны и неправомерны – я видел близко и видел, что это лаки верхние и они явно, так сказать, уже фальшивые и явно искажающие, да? Я как бы их опускал и старался увидеть красоту вот этой тонкости серебристых тонов и так далее. А в принципе – серый и розово-золотистый, да? Вот такой очень узкий диапазон, очень узкий диапазон. Ну, чтобы в этом диапазоне находилась колоссальная культура формы. А колоссальная культура формы в узком диапазоне цвета, ну, как бы ват открывает какое-то чудо благородства и красоты, отличное от раскрашивания, так сказать. Вот.

Какие еще вопросы? Пожалуйста, с удовольствием отвечу.

Они вели, так сказать, вот такую работу. Вот, натюрморт с этими, с мухами, да? Вот мне он очень не нравится, как художественное произведение. (Ред. – Вероятно имеется ввиду какой-то голландский натюрморт). То есть вызывает у меня такое немножко эстетическое не очень приятное ощущение, но проработка там фантастическая, да? и трудолюбие художника, который это нарисовал тоже очень высокое.



Бальтазар ван дер Аст (1593 – 1657) Нидерланды. Натюрморт с цветами и фруктами. (Возможно, имеется ввиду этот голландский натюрморт).



Ван дер Аст. Корзина с фруктами. (Возможно эта работа не завершена, или с нее слишком тщательно удаляли лак реставраторы. В яблоках и груше на первом плане читается холодный подмалевок).

Ну, а, так сказать, разные вещи – вот Гойя и это, да? Хотя сделаны приблизительно в одно время. То есть при схеме, которая вообще существовала довольно жестко и ясно, да? в личных, или как сказать – в личностных качествах «как я выражаю свое лицо», так свое лицо каждый выражает по-своему и различия между ними очень огромное, да? Взять там, допустим, Дюрера и Боттичелли, да? Или там Тьеполо и Кранаха, да? В общем, так сказать диапазон там огромный. Когда говорят, что вот «я хочу выразить себя, я хочу». Да выражай! Научись рисовать, слава Богу. Тут выражать себя надо уметь чем, да? «Я хочу петь». А голос надо иметь, да? культуру надо иметь и так далее. Вот здесь вот бесконечно много можно об этом говорить, вам на искусствоведении говорили, наверное. Но можно сказать, что даже вот такие огромные мастера, которые блистательно рисовали, да? владели, как Брюллов, например. Вот он готовил такие вот эскизы, в которых у нас иногда и законченная голова менее прорисована, да? Там явный приват светотени, а не цвета, да? Что говорит о динамике от формы к цвету. И набор цвета, поскольку темный грунт – набор плотный светов даже в тех цветных местах, как синее, да? Как бы оно не освещалось, оно белым не будет, да? А он берет его белым практически, да? Это говорит о том, что он динамику формы строит не по принципу локальности, а по принципу динамики композиции. Я считаю так – лучше.



Студенческая копия с студии К. Брюллова.

Вот. Какие вопросы? Ну, кто-нибудь не согласен? Или хочет сказать, что нет, это все ерунда, они писали прям вот так вот, тридцатью шестью красками и сходу.

То есть этот так называемый классический трехслойный метод (его так называют иногда, да?) о котором мы говорили - что в первом этапе решаются в рисунке композиционные проблемы (но в рисунке - в пластике, да?) Во втором слое решаются пластические моменты светотеневые, как скульптурные, объемные, пространственно-объемные с решением светотеневых проблем. И третий слой, который решает в окончательном варианте колористические моменты. Это не значит, что это было так раздельно, это иногда, так сказать, перепутывалось, и была тогда так называемая спиралевидная система, когда художник проходил слой... Ну, это отличались стилисты от колористов, да? Знаете эти понятия? Стилисты – у которых приват рисунка был. Ну, например, Дюрер и так далее. И колористы, например, Рембрандт, тот же Тициан, да? Одни говорили, что «пока я не прорисую все до конца и с абсолютной ясностью, я не знаю, как мне заниматься живописью» - говорил, например, Дюрер. А Тициан говорил: «Если я нарисую, я не знаю, как мне заниматься живописью». Ха! То есть «рисунки мне мешают», да? И тем не менее тот же Тициан делал монохромные подмалевки и так далее, и решал пластические моменты.



Тициан. Святой Иероним.



Тициан. Чудо новорожденного. (На неоконченных фигурах справа виден бирюзовый подмалевок).

«Основателем итальянского метода живописи можно считать Тициана. В зависимости от поставленных задач он пользовался или нейтральным темно-серым, или красным грунтом. Картины свои писал гризайлью очень пастозно, так как любил живописную фактуру. Характерным для него является небольшое число используемых красок. Тициан говорил: «Кто хочет сделаться живописцем, не должен знать больше, чем три краски: белую, черную и красную, и пользоваться ими со знанием». При помощи этих трех красок он доводил живопись человеческого тела почти до полной законченности. Недостающие золотисто-охристые тона он наносил лессировками». А. Арзамасцев. "Итальянский метод работы масляными красками".

«...Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные подмалевки, исполненные густо насыщенной кистью, в чистом красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краску, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением, при помощи всего лишь четырех мазков, вызывал он из небытия обещание прекрасной фигуры. Подобного рода наброски настолько пленяли наиболее строгих ценителей, что многие стремились их приобрести, желая проникнуть в тайны живописи. Заложив эти драгоценные основы, он поворачивал свои картины лицом к стене и порой

оставлял их в таком положении месяцами, не удостоив их даже взглядом; когда он брал их снова в работу, он разглядывал их с суровым вниманием, точно это были его злейшие враги, дабы увидеть в них какие-либо недостатки. И по мере того как он открывал черты, не соответствовавшие его тонкому замыслу, он принимался действовать, подобно доброму хирургу, без всякой жалости удаляющему опухоли, вырезающему мясо, вправляющему руки и ноги. Работая таким образом, он корректировал фигуры, доводя их до той высшей гармонии, которая способна была выразить красоту природы и искусства. Чтобы дать возможность высохнуть картине, он быстро переходил к следующей, производя над ней аналогичную операцию. Выбрав надлежащий момент, он покрывал затем эти остоны, представлявшие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывая его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что ему, казалось, не доставало только дыхания. Никогда он не писал фигур *alla prima*, имея обыкновение утверждать, что импровизатор не может сочинить ни умного, ни правильно сложенного стиха. Последние ретуши он наводил ударчиками пальцев, сглаживая переходы от ярчайших бликов к полутонам и втирая один тон в другой. Иногда тем же пальцем он наносил густую тень в какой-либо угол, чтобы усилить это место, либо же лессировал красным тоном, точно каплями крови, в целях оживления живописной поверхности. Именно так доводил он до полного совершенства свои фигуры». М. Боскони «Богатые сокровища венецианской живописи». Мастера искусства об искусстве.

Но это образно выражает разницу, разницу подходов просто, принципиальную. Ну вот и у этих самых колористов поэтому такая спиралевидная система, у них шли эти слои, потом они (уже после, так сказать, решения цветовых проблем) могли возвращаться снова к подмалевку, монохромному подмалевку. Потом снова это прописывать цветовыми слоями и так по несколько раз, и так запутывали (как Рембрандт или Тициан) наших художников, которые смотрят, копировать пытались, что это вообще почти бесполезное занятие. А если еще посмотрят на рентген, да? Такая картина, типа «Несение креста», да? Там оказывается еще три головы есть, и так далее (которые потом он убрал). Вот, и часто такие явления происходят в этой живописи, которая связана с колористами, и которая выбрала такую сложную систему. А стилисты, они точно совершенно – так, так, так, так, да? – ясно до конца и последовательно.

Ну что еще? Скучно?

Студенты:

- Да нет.

М. М. Девятков:

- Нет, да? Может споем?

Ну, ладно, так сказать, все так или иначе меняется, менялась и эта живопись. В какую сторону? В сторону **академизма**, да? Особенно у нас это прочитывается сильно. (Не удивительно, что у нас появились первые авангардные, так сказать, явления). Появились приезжие художники, которые в какой-то степени схематизировали предмет, ну вот то, что я вам рассказывал, что работали колерами, да? Работали, там модель, рисование. Вот, и все это делалось очень последовательно, потом это все снова возобновлялось и начиналась какая-то схема цветовая. Уже появился так называемый подготовок. Цветные грунты еще сохраняются. Но уже пропись или подготовок уже идет коричневый, как правило умбристый. Да и здесь даже вот у Брюллова это можно увидеть, да? Превалирует там коричневый цвет, и потом он становится как бы классическим таким. Вот, и потом колерная живопись, да? Упрощалась схема, ну, и кроме того, так сказать, надоели сюжеты религиозные и мифологические, да? Начал возникать протест у студентов. По рисованию были такие пособия, где присутствовал почти математизм такой в подходе. Вот, и многие художники покидали Академию художеств. Ну, это вы знаете, да? Во главе с Крамским, там четырнадцать художников, только Репина не уговорили, они там несколько талантливых художников как угодно уговаривали, да?

Вот, ну а о Скобееве я вам не рассказывал? вот об этой копии? (Ред. – Вероятно речь идет о копиях с картины Эль Греко «Петр и Павел»).

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятков:

- Не рассказывал, да? Ну, это любопытный очень пример, вот как раз из того, о чем мы говорили, так сказать – абсолютно точно. Где-то здесь даже есть холст (может снятый с подрамника, даже может вон тот, посмотрите, может здесь внизу лежит холст). Был такой у нас талантливый художник Фабин...

А-а, нет, да? Нет и Бог с ним, может быть здесь найдем. А, вот, нашел.

Определенно вот он очень талантливый колорист, очень талантливый художник – Фавин, учился у Моисеенко. Оба они, Скобеев и Фабин копировали вот эту вещь. Можете внимательно посмотреть близко. Ну вот, значит, тогда был месяц на копирование (сейчас два, да?), по утрам и в выходные дни в Эрмитаже и так далее. И вот, значит, я ему пытался объяснить, что не все так просто, что вот «срисовать – и дело шляпе», да? И говорил, что вот там есть еще подмалевки, условные подмалевки, они использовали так называемые бихромные подмалевки, которые потом очень легко входили в живопись, да? Они использовали так называемые колера и так далее, да? Он: «Не морочьте мне голову!» - говорит.

(смех в аудитории)

Вот, и говорит с таким почти озлоблением. А там как - он пытается тон в тон писать, да? а картина эта до сих пор очень мало раскрыта, она находится под очень большим слоем лака, а поскольку там просел красочный слой (там фактура холста проступила, да?) и когда немножко утоньшали лак, то по верхушечкам лак сняли, да? а в глубинах лак остался. И там смотришь – там голубое, а между этих выходов голубого – желтый лак в глубине, да? Отойдешь – они суммируются как у импрессионистов - пуантальная живопись, да? И цвет там голубой, а он говорит вдруг: «Да какой голубой!» То есть... А он еще на костылях. Вот, то есть я так обходил, хм, в сторонку. Думал – не дай бог, да? Вот, и так проходит почти месяц. И он говорит: «Знаете, вот там вот я пишу, зажгли свет – я уже не знаю, что делать, все меняется. Вечер – солнце, дом освещается (здание рядом соседнее) – желтый рефлекс появляется, опять все меняется». Он нервничает, уже готов бросить кисти, так сказать, и в буквальном смысле это делал. Говорит, что «это все бесполезно, абсолютно невозможно». Ну, я тогда (не помню, как его звать) говорю: «Ну давай попробуем представить: ты – ученик, а я – учитель» Хи-хи «Ты попытайся понять то, что я тебе скажу, то, что тебе поможет выйти из положения. Вот смотри, что мы здесь имеем, полностью имеем. Мы имеем пластику, да? Великолепную пластику, динамичную, активную. Выразительную пластику, да? Она сохранилась? Сохранилась, да? Потом мы имеем композицию, да? – Полностью сохранилась, образный ряд сохранился полностью, да? Ну, валер там, с этим... все это ясно, да? А что не сохранилось? Или изменилось?» Я ему говорю: «Колорит изменился, да? Вот ты посмотри близко – там голубая, да? А рядом желтые пятнышки лака, внутри, да? А в сумме ты их видишь теплым, да?» Вот так вот Фадин и пытался писать. «Давай разложим, так сказать, упростим на палитре оставим всего... вот, допустим для Павла – золотисто-розовые света (причем откровенно участвовали там яркие краски), и сине-зеленый полутон (чуть ли не берлинская лазурь)», ну он брал там и синюю – ультрамарин с изумрудкой, да? Вот, и теплая тень. Ну, немножко он тени подзавалил, но в основном теплая тень, теплый был холст у него. «И вот эти три пятна у тебя – свет, полутон и тень на палитре составленные, почти колера, да? И между ними связки – тень с полутонном играет, свет с полутенью играет и так далее, да? То есть они имеют очень большое количество вариантов. Вот, и плюнь на все. Занимайся только пластикой. Теплое, холодное сохранилось? Что теплей, что холодней сохранилось, да? – Прекрасно. Вот, ориентируясь на это обнажи только их, обостри немножко. И упрости палитру дальше и не занимайся другими красками вообще. Кончились – составь эти смеси снова». Он уже знал из каких красок они состоят. И началось... Прихожу к нему через там несколько дней – он уже, так сказать, вкалывает, народ сзади стоит, ему – почем зря. Он говорит мне: «Свет включают – мне плевать, у меня есть палитра, у меня уже есть все элементы, из которых я строю. Вечерний рефлекс появляется от солнца (от здания) «мне, - говорит, - уже плевать». Бросил, так сказать, костыли, хи-хи и в полную силу... и еще месяц сверх нормы работал в полное удовольствие. То есть он зацепился за что-то, понял, что это очень важно и что, собственно, я это и объяснял вам, да? То, что очень важно, то, что в этой средней фигуре *(Ред. – Имеется ввиду копия с картины Луки Джордано «В кузнице Вулкана», средняя почти гризайльная фигура)*, и вернемся вот Петр слева, да? У него там свет такой золотистый более или менее, серо-зеленоватый полутон какой-то такой и теплые тени, да? Но

света более теплые чем у Павла. То есть другая структура. Он все это построил, и ультрамарином с охрой почти писал, то есть холодными. И вот самое большее – охра, теплыми писал плащ, удивительно красиво. У него чутье очень хорошее, живописец очень тонкий. Даже там видно, как это красиво и как это, так сказать, вообще не мешает дальше вести эту работу.

Книга там с желтой, да? Вот, посмотрите на этот холст, она вот там такая желтая, да? «Ну не может, - я ему объясняю, - не может быть она такая, да и не была она никогда такая. Посмотри, она вся под лаком». Вот, а он (Ред. – Видимо имеется ввиду студент Скобеев и его копия с этой же картины) это все суммировал, да? Но он глухонемой, ему объяснить это было трудно. Талантливый, но глухонемой и делал он всего этот фрагмент почти то же количество времени. А этот (Ред. – Фардин) сделал эту работу, которую тоже оценили, она оценена очень высоко и очень, так сказать, почтительно всей кафедрой, и вообще, я считаю, что иногда больше напоминает Эль Греко, чем некоторые, так сказать, как бы скопированные с него окончательные вещи. Потому что он как бы раскрыт, в нем как бы раскрыт вот тот скелет, на чем строился живописный строй всей работы, да? Здесь это очевидно показано, почти как на учебном пособии. И он не боялся совершенно, брал книгу так. Руку писал – почти голубые и зеленые полутона открытые, более открытые чем там, да? Вот, и был очень счастлив. Но он потом уже, так сказать, очень уже устал, два месяца все-таки вместо одного, да еще третий этаж, да на костылях и так далее. Ну вот был очень рад, и работа второго месяца была для него восторгом и радостью, истинным восторгом. Да, он уже не мучился, ему ничто не мешало. «Пусть, - говорит, - хоть там сзади полк стоит – мне плевать на них совершенно, пусть свет зажигают электрический, какой угодно – мне плевать, я совершенно вижу свою структуру. Я знаю, что я делаю, я знаю свои возможности, у меня рабочая палитра». Ясно, да? Очень он такой хороший художник, хороший художник появился, проявился в этой связи. Знаете его, да? Вот. Это пример разумного подхода и умения попытаться хотя бы понять, как это делалось. Хотя я тут объясняю студентам, всем вам до одного объясняю, что вам бы давали не одно задание (а вам может ни разу ни одного не дают), а давали бы хоть одно задание - допустим вот тепло-холодная гризайль или бихромная гризайль. Ну, так: охра, кость, белила, да? Вот если вы в этом разобрались... Вы даже можете взять оранжевую, ультрамарин, белила – не важно какой диапазон теплохолодности вы возьмете, но не больше трех красок, да? Вот, и попытаться написать с модели. В модели есть пластика, теплохолодность, да? Все есть, характер и все, да? насколько вы упрощаете.



Эль Греко. Петр и Павел.



Студенческая копия. (Вероятно, о ней говорит Девятов).

У нас было задание в Свердловском художественном училище. Там у нас был прекрасный педагог, он нам ставил обнаженную со спины (и такая красивая мадам была), и вот: охра, белила и кость, да? Все. И ни одной краски. Удовольствие колоссальное. Настолько, так сказать, скованно и настолько свободно, что себе трудно представить. Деваться некуда, да? Какой диапазон, небольшой, да? Поэтому все внимание обращалось на тонкости и теплохолодности и на все тонкости пластики, валеры, построение гармонического построения.

Вот там мы часто болтаем просто: «тепло-холодное, тепло-холодное» - пустая болтовня. Вот там вы понимаете, в тепло-холодных, насколько она, так сказать, проста и сложна, да? какие варианты она в себе скрывает и какие тонкости – можно понять вот на этих всего трех красках, да? Специально напишите работу, одну хотя бы. Я бы сказал – каждую. Вот, но у нас одна была такая работа, когда я учился в Свердловске вот была, так сказать, - более интересное задание. Да, была обнаженная. Вот, очень интересно. Потому что у каждого человека свои есть сильные или более выраженные свойства – менее выраженные свойства, да? Вот, и поэтому вот здесь надо свои силы использовать именно те, которые у вас более заложены, а уж больше ценности чем рисунок, пластика, вообще и быть не может. Быть не может, да? Свобода рисования - это крылья для полета.



Веронезе. Снятие с креста.



Студенческая копия с картины Веронезе «Снятие с креста».

Вот, ну и вот тоже Веронезе «Снятие с креста». Ну, там один удачный вариант, который писался как бы в открытую, очень талантливым художником. Вот просто он интересен, там попытки того, что там настолько тонко написан Христос, да? ну почти монохромно, да? Но он очень сложный, он очень сложный, очень тонкий в теплохолодности, в очень узком диапазоне. Вот, и поэтому это являлось как бы ну, фундаментом всей этой классики, всей этой классики, которая имела прочтение в основном поздней, что называется эпохой позднего академизма. Ну и потом влияние французов, да? Когда приезжали и говорили: «Мы-то здесь, а они-то там», да? Вот и начались, так сказать, - появились русские импрессионисты, появилась другая школа, следующая.

Есть еще вопросы? Нет вопросов. Ладно, благодарю вас за внимание.

Лекция 14.

Манера живописи позднего классицизма, импрессионизм, авангардизм, соцреализм, современная школа.

«Для живописной поверхности картин Рембрандта и Рубенса была характерна неравномерная фактура – на светах ярко выраженная и гладкая в тенях. В более поздний период академизма (Давид) фактура стала примерно одинаковой, менее выраженной, более однообразной и гладкой.

Как сделать краску густой (набрать фактуру): на тюбик ПВА 1 чайная ложка мела (работает, как и воск, чтобы краска была более густой». (По конспекту В. Е. Макухина). Вероятно, имеется в виду темпера ПВА.

Значит, старофламандская или итальянская школа, да? Потом, по-моему, мы дошли до академизма, да? Поздний академизм, это была такая как бы сказать, ну, техника уже с некоторыми элементами механизма, и я бы сказал рациональности такой, не достойной лучшего применения. Кстати говоря, вот все наши академики, которые копировали (кстати о копиях, да?), которые копировали в Италии, даже лучшие из них, они все копировали ну, как у нас говорят «с репродукции». То есть они копировали как бы только изобразительную часть, а техника была чисто академическая. Это можете наверху посмотреть, в верхнем ряду, да? *(Ред. – Имеются ввиду Рафаэлевский и Тициановский парадные залы музея Академии художеств, где в верхней части располагаются копии с произведений итальянских мастеров 16 – 18 веков)*. Еще Грицай а свое время сказал, что «вот копии у вас выставляют студенты намного технологичнее и ближе к автору чем этот вот высокий ряд академистов», академистов, которые выполняли, так сказать, изобразительную часть.



Музей Академии художеств. Рафаэлевский зал.

Копии с фресок Рафаэля выполнены Ф. А. Бруни в 1830-х годах маслом на холсте и были вмонтированы в стену.

Таким образом академизм (поздний, так сказать) вносил, начал вносить некоторые элементы раздражения и протестов. Во Франции уже начались новые течения, появился импрессионизм. У

нас уже начались признаки авангардизма. Во всяком случае этот период как бы надо считать – прошел.

Из того периода большого, я вот вам не рассказывал про этот портрет, вот Ван Дейка висит парный портрет, не рассказывал?

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятов:

- Ну так расскажу, это любопытная история. Значит история такая: кто-то заказал эти портреты (это два курфюста, один из них стал королем Англии).

Студенты:

- Левый или правый?

М. М. Девятов:

- Который из них я не знаю, честно говоря, я не спрашивал.

Студент:

- Слева, вот, сбоку.



Студенческая копия с картины Ван Дейка «Двойной портрет принца Карла Людовика курфюста, и принца Руперта».



Ван Дейк. Двойной портрет принца Карла Людовика курфюста, и принца Руперта. (Картина одного из зарубежных собраний).

М. М. Девятков:

- Наверное, да. Ну вот, и за рубежом покупали их (по крайней мере три). Два я знаю - один я видел в Париже, одна говорят где-то в Америке. Потому что тогда не было фотографии и репродуцирования, и, так сказать, каждый хотел иметь по портрету. То есть чтобы каким-то близким там и прочее, делали так называемые повторы, вот авторские или с учениками (там мастер только завершал). И вот наши представители императорского двора ездили туда, и это не полковники в отставке, как очень часто у нас бывало – представителями культуры, а ездили очень образованные люди, покупали то, что стоит, да? И то, что они привезли сюда, это было, значит, явным подтверждением этого. Вот, а история ее потом была довольно сложная. Началась революция и офицеры Белой гвардии уезжали в Новороссийск, уезжали за рубеж и везли, конечно, тоже не что-то походя, да? А брали то, что считали очень ценным, да? Это еще раз подтверждает, что это работа достаточно интересная. Вот, и он, значит, доехал до Новороссийска, и где-то тихо умер, бедный, на какой-то квартире, и картина эта там была сложенная раз, два, в четыре раза - на восемь квадратов сложенная валялась в той квартире, где он снимал, в съемной квартире, да? И вот он помер. И потом как-то наш уже, советский летчик, какой-то офицер снимал эту квартиру и ему рассказали, что вот знаете, лежит у нас вот такой интересный вариант, не посмотрите ли вы, может он пригодится кому-нибудь? В Эрмитаж или где-нибудь, да? Потому что это был очень солидный человек, который ее оставил. Ну, и привез этот офицер ее в Эрмитаж. В Эрмитаже, так сказать, слегка развернул Брянцев (Брянцев был тогда начальником в лаборатории), посмотрел, сказал: «А-а, это копия поздняя. Отдайте в институт Репина ученикам, пусть тренируются». Вот, и нам попала эта вещь. З...на такая, по-моему, ее делала несколько лет. В общем ей надо было не меньше четырех лет. Вот, провели полную реставрацию, собрали,

сдублировали из восьми кусков, которые были уже по краям все разрушены. Вот, провели исследование, послали в Англию микрошлифы, макро-фото и микро-фото для, так сказать... Ну, оттуда пришел ответ, что это да, это действительно семнадцатый век, что это школа Ван Дейка, но что это копия, и «подлинник только у нас». Но по тому, как она была исполнена и не закончена - видно было, что это работа не копииста, а работа художника, это в лучшем случае ученика Ван Дейка, а в более здравом смысле – с участием Ван Дейка.

Ну и, значит, у нас были произведены всяческие меры к тому, чтобы ее привести в порядок. Потом на обходах, когда мы ее показывали в процессе работы и так далее, наши самые светлые умы, самые образованные, такие как Моисеенко, Мыльников, Аникушин сюда приходили, смотрели ее и мы были убеждены, что это не копия. По всему характеру ведения работы мы знали, что такое начатая копия, и значит у нас тоже опыта достаточно в этом отношении, и сказали: «Да, это вещь очень стоящая и здесь чувствуется рука очень большого мастера». Ну, и мы взяли и все это описали в газете Вечерний Ленинград. Тогда принято было - стенографировали, рассказывали, интервью давали и там опубликовали все это дело. А она, значит, уже шла на стадии завершения реставрации и копирования. Это копия с нее, которую Таня Залкина должна была сделать, у нее время для этого было. Вот, и мы рассчитывали, что если даже она не закончит, мы ее закончим потом, потому что картина, она перешла в полное ведение нашей лаборатории, института, как собственность (выкинутая из Эрмитажа, так сказать, документально). Но прошло, значит, месяца полтора. Она сначала работала наверху там, в реставрационной мастерской. Там начали разбирать потолок сверху, квадратный метр перекрытия, и потом почти провалился этот потолок, и его там ремонтировали. Ну, не успели они там докопаться, мы ее перенесли сюда, она у нас лежала вот здесь на столе буквально. И вот, значит они переместились сюда, вскрыли где-то ночью. Вот, очень хамски, явно, так сказать, по наводку работали скобари, срезали ее с подрамника грубо, даже нижнюю руку часть порезали, у нас остатки остались этого подрамника, свернули в дудку и унесли. Ну, утром начался большой переполох. Сначала наша милиция и наше КГБ занимались, потом из Москвы чуть не оттуда вообще вызвали. Собак стая целая здесь работала, все следы искали. В общем выяснили, что ее вынесли через двор за Академией, через графический факультет, там вроде где-то через двор. Охрана наша получила сигнал, конечно, отсюда, что в мастерской что-то открыто. Но они так посмотрели по времени, там четыре часа или три часа, да? «Ну, что, все равно милиция приходит на работу часов в восемь», ха-ха, да? Решили подождать. Начальнице еще сигнал дали, так сказать, тревогу подняли только после восьми или около девяти часов.

Ну и тут нас таскали, конечно, по всем, так сказать... на допросы, и меня таскали несколько раз и всех таскали и опрашивали и все прочее. Причем здесь висело очень много копий и очень много даже оригиналов с портретов царской фамилии, подлинников, и много копий здесь висело небольшого размера, которые можно было не вырезая вынести спокойно совершенно. Ничего, шли точно за этой работой. Вот, и потом, значит, начались длительные поиски, работала очень большая команда вокруг этого. Но из последнего, что можно здесь сказать... Как-то позвонил через год приблизительно, через два... Да, был суд потом, поймали каких-то, какую-то банду, человек пятнадцать приблизительно или восемь, от восьми до пятнадцати. По-моему, присутствовало на суде восемь. Я на суде был, меня спрашивали: «как вы считаете, почему ее украли, и что это, копия или такая ценность, и чего она стоит?». Мы говорили, мы и до этого говорили: «давайте сделаем международную экспертизу, и экспертиза сказала – если даже она и копия того времени, она стоит приблизительно там тысяч триста золотых рублей», да? Или это много больше, чем долларов того времени. Вот, то есть очень высоко ее оценили. И на суде спрашивают «а почему тогда она у вас», да? Мы объяснили всю историю. Представителей Эрмитажа вызвали. Они открестились, сказали, что «да, мы отдали и не несем никакой ответственности» и так далее. «Спрашивайте с института Репина» и так далее. Ну вот, и тех, кто был представлен из жуликов, за ними числилось 150 икон, каких-то еще там соборов ограблено на сколько-то еще грабежей и прочее вещей. И потом их требовали описать, как это происходило, да? Вот, и как они выносили. Ну и видно было, что рассказывал тот, кто не участвовал и не знал об этом. Говорили: «мы проходили мимо каких-то манекенов в латах металлических». У нас тут нигде нет, да?

(смех в аудитории)

И прочее, описывали явно фантастические такие вещи, но где-то сказали, что ее унесли вниз – и во двор. Ну, там отпускали собак и все прочее и все бесполезно. Вот, чем кончилось. Ну, уже так казать, перестали мучить нас следопыты и московские очень высокое начальство было здесь. Вот, и потом – звонок сюда сначала был и потом мне был домой звонок: «С вами говорит полковник милиции». Я думаю (ну можно себе представить) - это не имеет смысла. «Это у вас украли?» Я радуюсь: «Да, у нас. Вы что, знаете, где она есть?»

- А вы скажите, сколько она стоит, - он сказал еще такой, - «Это для себя», да?

(смех в аудитории)

Да, и повесил трубку. И таких звонков было по крайней мере два.

Студент:

- То есть спросили еще, да?

М. М. Девятков:

- Да, нарисовались в холостую. Потом нам говорили, в каких местах китаец там, где-то какой-то ресторан, Шанхай он назывался, и там собирается такая публика, всякие осведомители посылаются туда и все прочее. Но во всяком случае так она ушла и с концами и ничего не нашли.

Студент:

- И до сих пор ничего не известно?

М. М. Девятков:

- И до сих пор ничего неизвестно. Но все исследования, повторяю, и оценка ее, если даже это копия, да? (а мы называли ее как незаконченный вариант авторский или мастерской Ван Дейка) все говорило о том, (и на суде я это все говорил), что это действительно очень, так сказать, дорогостоящее и у нас барахло не покупали.

Студент:

- А сейчас она как бы все равно является собственностью академии, да?

Другой студент:

- Полковника милиции собственностью.

М. М. Девятков:

- Она – да. Она считается собственностью института, так сказать. Вот, но это все плохая копия и незавершенная и мы ее тогда принесли сюда для того, чтобы ее здесь закончить как следует и решили, что уж такой вариант иметь у себя совсем даже и не плохо. Вот такая история да? Вот, причем она выполнена была очень, так сказать, последовательно, явно не ученическим способом, не самодеятельным способом.

Девушка:

- А почему она плохая?

М. М. Девятков:

- Эта?

Девушка:

- Да.

М. М. Девятков:

- Ну, она в сравнении с тем... что здесь было, да? Она, конечно, слабая копия, да, незавершенная. Так выглядит издали – ничего. Вот, но дает полное представление. Потому что, когда я видел ее в Париже, я мог сравнить это и убедиться в этом. Вот такая история, из страшного. Так что так называемые репортеры или газета Вечерний Ленинград, услужил вот такую вещь. Если бы ничего не публиковали, да? никто бы об этом и не знал. Вот, вся история и, так сказать, все перипетии очень взволновали некоторых... Ну, а тех ребят, которых поймали, там кого на сколько посадили, во всяком случае, так сказать, на нас не повесили ничего, никаких обвинений никому не было. Единственно, что мы после этого поставили железные решетки даже вон там, да?

(смех)

И сигнализации сколько полагается, решетки с замком, от двери тоже сигнал идет, а там еще решетки, тоже с замком. Так что вот такие дела. Да еще замок так сделан, с внутренней стороны, чтобы туда было подобраться трудно. Ну, старались в общем. Хотя воровали, конечно и больше воруют свои. Например, заберут копию, да? на какое-то время повторить дома, да? И так повторяют, повторяют...

(смех)

Мы все ждем, ждем... Вот, да так и не дождемся.





Ван Дейк. Портрет принцев. Вверху – в процессе реставрации. Внизу – после реставрации.
(Фотографии, сохранившиеся в Лаборатории техники и технологии живописи).



Ван Дейк. Портрет принцев. (Фрагмент).



Фотографии, сохранившиеся в Лаборатории техники и технологии живописи.

Ну вот так. Теперь по технике, значит, продолжим. Ну, вот с такой, с эстетической точки зрения следующий этап можно назвать, ну – импрессионизмом можно назвать. Потом постимпрессионизм, да? Но первый этап это те, кто прошли академии, которые получили хорошее образование, да? и начиная новые, так сказать тенденции или открытия, признавая, принимая новые тенденции в живописи – открытия живописи были еще на очень высоком уровне, еще были на очень высоком уровне мастерства и так сказать профессионализма. Ну вот чем отличается эстетически эта живопись и против чего она, собственно, выступала? Она выступала ну, с одной стороны, выступали, во-первых, против так сказать сюжетов, которые навязывали в Академии, особенно дипломникам (и не только дипломникам), вы это знаете - это и религиозные, и мифологические в обязательном порядке, да? В этом был очень и хороший момент, но был и слабый момент – что это было, так сказать, удалено от жизни и так далее. А хороший момент был в том, что была сравнительная конкуренция – кто лучше сделает один и тот же сюжет, и это все прочитывалось, так сказать, очевидно, и было наглядно видно. Это был один момент, с которым боролись. Второй момент, с которым боролись – ну, все уже видели эти свежие, открытые, так сказать цветные этюды, которые уже начали появляться под влиянием в первую очередь французских импрессионистов. Но наши пошли дальше, да? Наши – первые в авангарде. Вот, ну, а уже постимпрессионисты они, уже где-то отталкиваясь от этого, не имея уже школы, ну, уже, так сказать, были обречены идти к авангардизму. Но абсолютно они были убеждены, потому что уже в школе началось: «пишу, как вижу», да? «как чувствую». Теперь, значит так: зеленого цвета натурщица - «А я так чувствую!» Вот, то есть момент индивидуального восприятия и отсутствие так сказать твердой и жесткой школы и школы образцов ну, вот породили это явление.

Значит, первое – боролись с сюжетикой, второе – с темной, как правило слегка коричневатой живописью, свойственной этой эпохе и дипломным работам более-менее, в которых уже какие-то появлялись моменты, но во всяком случае, так сказать не в полной мере. Ведь я вам рассказывал, на живопись смотрели в 18-м веке как бы с улицы в помещение, где так сказать фигуры постепенно уходя в глубину растворялись в полумраке, исчезали и это очень типично и даже вот и для этого Ван Дейка, да? и для Эль Греко и что угодно, и сколько здесь можно привести примеров,

достаточно, да? Вот, и повернулись как бы наоборот, стали смотреть как ранние итальянцы из помещения на улицу, да? То есть на весь свет, на весь так сказать цвет, на все богатство освещения, на всю сложность освещения, на всю рефлексную гамму, изменения цвета в этом окружении. То есть пошли на живопись, открывая все тонкости реального примера, реальных отношений, ну, так сказать, изучения тонкостей цвета, вплоть до... Я не помню, в воспоминаниях одного из импрессионистов он написал так: «Я до того дошел в этих своих тонкостях восприятия, что когда мать умерла, я не столько переживал, как смотрел как меняется цвет лица у нее по мере того, как она лишается жизни» у него на глазах, да? Да, это уже так сказать фанатик, да. Ну вот, и, короче говоря, появилась эта живопись импрессионизма, а технику ее можно назвать одним простым словом - «а ля прима». А ля прима, хотя она имела несколько вариантов, но это сам подход, да? - с натуры, сразу. Отказались от цветных грунтов начисто, да? Грунты стали белые, для всех это стало уже так сказать на 99% правилом. Палитра стала открытой и свободной. Художник уже был свободен от того, что мы называем академическим рисованием – обязательного строгого рисования или строгой подготовки, да? Шло «на впечатление», шло все на впечатление. Вот, и дошло, так сказать по зарубежному восприятию их школ, мы представляем до чего это дошло, да? За постимпрессионизмом пошел авангардизм, он дошел до абстракционизма. Мы стали родиной абстракционизма (Малевич и Кандинский), отсюда пошла и теория, и практика, и мы были здесь первыми, как в революции, хм, так и в революции живописи. В Академии происходили уже страшные вещи в отношении к наследию. Ну, это, знаете, появилось уже некомпетентное руководство в Академии. Самое страшное – это период Маслова, такого директора мясокомбината, который вообще, так сказать, призвал бороться. И действительно боролись – выкидывали античную скульптуру внутрь двора из музея, резали холсты и раздавали студентам на этюды, заворачивали в рисунки селедку – в общем, это все описано и довольно хорошо. Наверное, на искусствоведении вам об этом должны были говорить.

Вот, то есть сложилась техника - а ля прима. Какие в ней были, так сказать, положительные свойства? Конечно, были весьма положительные и этим импрессионизм повлиял на огромную плеяду русских художников и русскую школу поначалу, да? (Мы быстро перескочили с революционного преобразования и пролеткульта, так сказать, шагнули резко дальше). Вот, но эта непосредственность ощущения – полно света, воздух приобретает весомое состояние, так сказать среда имела огромное значение. Писали все с натуры. Там Клод Моне, да? выкапывал канаву, ставил холст, чтоб можно было написать его целиком и достать до верха, хм, да? он опускал нижнюю часть вниз. Ну собор, по-моему, Парижской Богоматери – там есть утром, днем, вечером да? несколько работ, где они усматривали насколько сложно и разнообразно изменяется цвет. (Ред. – Имеется ввиду цикл из тридцати картин «Руанский собор» Клода Моне).



В общем цвету уделялось огромное влияние и так сказать предпочтение форме. Импрессионизм как бы в своем развитии постепенно терял форму, обязательность формы. Не только потому, что они не имели, (особенно в поздних этапах, приблизительно) этого академического образования, которое имел первый этап импрессионизма, но они так сказать, как бы уже и не хотели, и не умели. Вот, и поэтому эту технику живописи можно рассматривать очень просто – значит, появились белые холсты, повторяю, открытая палитра – два. Спектр художника, где они так казать смотрели чисто спектральное понимание цвета и их сочетаний и контрастов. Появился пуантилизм, появился раздельный мазок чистых красок, как вы знаете, да? но во всяком случае появилась новая техника, которая называлась «а ля прима», то есть «в один раз» или по сырому. Ну «в один раз» или «по сырому» очень мало кто мог сделать работу, да? Это надо успеть, пока краска сырая, да? Вот, поэтому разделяется на первый вариант, когда работа выполнялась целиком в один прием, который мог продолжаться там три дня – максимум, да? пока краска позволяла. Вот, и там была свежесть, непосредственность, цельность восприятия - многие качества, которые безусловно заслуживали всяческого внимания.

Второй момент, когда они не могли уложиться, так сказать, в один сеанс всей работы. Если она была большего размера, то они писали по кускам. Ее писали по кускам, как мы говорили о Кончаловском, да? Писали по частям, как, а ля фреска, да? – один кусок целиком завершали, потом писали второй рядом и так далее. И так многие делали, и многие даже очень известные нам художники, я уж не говорю о Кончаловском, многие художники.

Ну и третий вариант, это близкий нам вариант «а ля прима». Вы тоже пишете «а ля прима» в принципе, и, так сказать, подразумеваете это или нет, но это то, что во главе ставится. Ну в нашей школе это как бы жестко более-менее контролируется еще, да? А если бы вы видели польскую школу, немецкую школу и так далее, то там вы бы увидели очень довольно любопытное явление, где первые два курса они чему-то еще учатся, а дальше начинается только свободное творчество: натура стоит, но каждый ее пишет, как хочет, часто бывает, так сказать мимо нее глядя.

Ну вот (третий вариант «а ля прима») - если работа продолжалась, повторяю, не один раз, а как у нас. Потому что, когда прошел этот период пролеткульт, то уже наши великие руководители, не очень изощренные в живописи, но хорошо разбираются – «это похоже, а это не похоже» относились к искусству очень, так сказать, потребительски, очень придирчиво. Ну и разогнали эту так сказать школу, где была свобода, и так далеко зашла, что любой мог объявить себя профессором и руководителем мастерской, если он наберет 12 человек, если приведет 12 человек, да? «Это ваши ученики? Вы у него хотите учиться?» «Все – профессор», и так далее. Таким образом строилась школа. Это все исторические факты. Я много чего опускаю здесь, но и так... может быть потом еще... да и вы сами читали.

Вот, а у нас пришел вот этот возврат к консерватизму старого мышления, умозрительно и, так сказать, установочно. Но он уже пришел, когда старая школа ушла, импрессионизм, авангардизм уже затронул довольно широко живописные круги и когда стали возвращаться к этому, то значит было очень сложно, с чего же начинать? Ну, выгнали этого мясника, да? Вот, потом многих еще выгоняли, пригласили Бродского, человека, который поднял такую классическую школу и очень хорошо рисовал, да? Другое дело – кому-то он нравился, кому-то он меньше нравился и так далее. Ну вот, и на ученом совете (я уже форсирую историю, ну ничего, это не искусствоведение в конце концов, у нас вопросы более технического характера) ну, вот он поставил вопрос, что **«самое главное – рисунок, надо возродить рисунок»**. Значит все профессора того времени и новые, и все, так сказать, мотали головой как послушные лошади, говорили: «да, да» и «конечно, рисунок, безусловно – рисунок». Но весь вопрос, как сказали профессора и члены ученого совета: «Как рисовать?» и тут есть такая вот хрестоматийная фраза, которая вошла в историю. Бродский ответил: «Точь-в-точь».

(смех)

«Точь-в-точь». Ха. (Ред. – Возможно это в какой-то степени пародия на известное высказывание Чистякова: «Не нужно стараться написать все точь-в-точь, а всегда около того, чтобы впечатление было то самое, как в природе»). Ну, и вот начался как бы новый

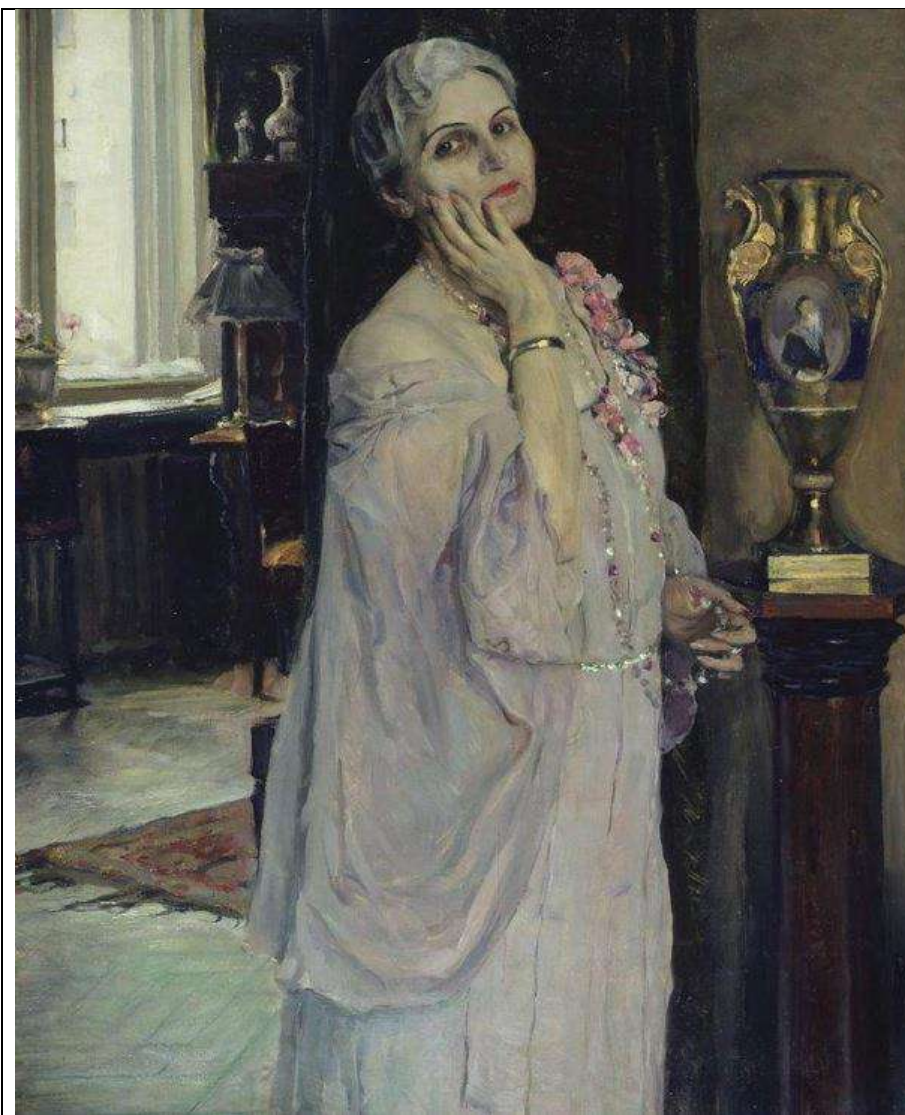
период нашей школы, который можно назвать соцреализмом. Математика уже стала так сказать важнейшим элементом, содержательность картин и похожесть стала обязательной, вот завершенность, так сказать и прочее. Но это уже все не лежало на старой школе, это не опиралось на старую школу, не опиралось ни на ее трехслойный метод, ни на ее последовательность – ни на что. А на то, чтобы это было **похоже**. Чтобы это было похоже, чтобы это было содержательно, чтобы там Ворошилов едет на лыжах, да? или еще что-нибудь в этом духе.

(смех)



Художник И. И. Бродский: "Ворошилов на лыжной прогулке" (1939 г.)

Вот, и появился соцреализм как явление, о котором очень много было написано и которое в силу того, что талант не погубишь вообще, хоть как не души, как ни трави – талант полностью уничтожить невозможно. И поэтому многие художники в этот период были великолепные и создавали замечательные произведения, безусловно стоящие до сих пор очень высоко, высочайшего, так сказать уровня оценки. Вот, но это делалось, повторяю, ну кто-то пытался что-то там немножко возродить, допустим там, Нестеров, портрет там, по-моему, Держинской, не важно, да? Рисовал сначала очень точно. Это описано, (как он писал), в воспоминаниях Корина, его учеников, что он очень точно рисовал, фиксировал, потом брал такую фузу (то, что мы называем имприматура, да?) масляную краску, затирает это все, по зафиксированному рисунку, тряпкой снимал лишнее, и у него получалась уже такая как бы организованная среда, типа имприматуры, и дальше он писал, и говорил: «Если у меня не получится, я все соскоблю, а рисунок-то у меня там есть» на месте, да? «Я не ошибусь, буду гарантирован в том, что это точно». То есть такие примеры тоже были, да? (Ред. – Рисунок обычно закрепляется водорастворимой краской, акварелью или темперой, акрилом).



Михаил Нестеров. Портрет народной артистки К. Г. Держинской (1937).

Но и Лактионов нам может привести пример, и таких примеров довольно много. (Ред. – А. Лактионов, художник, автор книг по технологии живописи). Где-то мастерство удерживалось, и ремесло удерживалось на очень высоком уровне, но в принципе школа пошла по линии вот такой свободной живописи «а ля прима», по всему холсту и сколько угодно и в любом месте еще раз, да? И начинали так, начинали свежо, красиво, в рисунке не точно, но в цвете, в эмоциях очень симпатично. Потом начинали делать повторное письмо, конечно о межслойной обработке они не имели никакого представления, их не учили этому. Вот, поэтому живопись была более совершенная по рисунку и по цвету, но уже она садилась в тоне, да? Потом к этому писался соседний участок, ориентируясь на сделанное – тон в тон, да? И он потом садился, и так далее. Как говорят: «подровняю, подпилю эту ножку у табуретки, потом эту ножку, ту ножку, и в конце концов - сидишь на полу», да? Очень часто свежие, такие красивые работы (на моих глазах много их проходило) превращались в такие вот довольно тяжелые, тяжелые заслонки. И даже некоторые вы и видели, не буду называть имена, да? Вот, таким образом этот способ «а ля прима» – третий способ, (так его назовем). Первое – сразу и до конца, второе – от куска, а третий – это как паук ползает по холсту, непонятно - то ли он раскрытие хочет делать – непонятно, то ли он где-то что-то начинает, где-то там еще что-то начинает, вдруг еще что-то начинает. Я смотрю только по нашим даже живописцам, да? то есть – никакой системы. Этой системы как педагог ну никто не может внушить или обязать. Ну, ввел я копирование, да? давно уже, сколько десятков лет тому назад, да? Противились этому кафедры очень сильно и считали, что это вообще ничего не надо, говорили: «Один месяц давать», да? Вот как бы игнорировали это. Потом дали два месяца. Потом стали эти копии вешать везде, даже в деканате. Но что это по сравнению со всем

периодом образования, если это происходит всего один раз в год - два месяца? Да? И то бы с пользой использовали активно, полностью, да? Ну, там по факультативу еще кто-то копирует, ну как реставраторы еще копируют на диплом и так далее... Но в принципе копирование если оно сопровождало весь период образования и именно это была школа, то есть «от предшествующих», «постигни предшествующих», да? то это уже так сказать была такая ну, немножко, чтобы не обидеть, такая самодеятельность, немножко самодеятельность «как могу», так сказать, «как чувствую». Вот, у одних лучше, у других не очень. Одни мастера, так сказать, и преподаватели были более сильные, как, допустим, там Моисеенко, да? или у Мыльниковы были очень хорошие ученики, они были и по отбору лучшие из лучших и так далее. Культура сохранялась у нас, поэтому мы сейчас такие как Мыльников говорит: «остров, покинутый остров в море, в океане авангардизма», да? где только перейти немножко, чуть-чуть... Его же ученики, его же ученики, которые чуть не клянутся и молятся, а он их убеждает, так сказать с пристрастием. Потом смотришь - они пришли в Союз и смотришь – он там чистый авангардист, да? никаких сомнений. Некоторые уезжают за рубеж, некоторые туда – сюда, но все равно – школа эта сама у нас по себе, потому что в ней большое количество рисунка и постоянно, и рисунок составляет ее ориентиры, и вот она остается в этом отношении ну, вот таким забытым островом, да? Это с одной стороны, а с другой стороны она очень высоко ценится, но опять же относительно. Одни едут учиться сюда, другие едут учиться в Англию, да? и разница тут, конечно, колоссальная. Но рынок, рынок определяет произведение уже, так сказать, несколько иначе. Уже определяются имена, а не произведения, да? И поэтому, если, так сказать, какого бы там качества не была работа, но если это автор «Черного квадрата» – Малевич, да? то его работа стоит бешеные деньги, неважно какая, не важно какого качества, да? Там может быть, так сказать, детский подход. Вот. Ну, вы видели работы его, у него не только «Черный квадрат», да? Вот, но само по себе это явление ну вот нанесло разрушающий, так сказать момент в школу и попытка копирования и попытка возродить (что мне представлялось) возродить эти традиции высокого мастерства и высокого профессионализма в высоких образцах, где не надо, так сказать «попал, не попал», это все есть, не надо сочинять на палитре – ты только повтори это. Если ты не будешь соблюдать технику, то у тебя это просто механически и физически не получится, тебе придется соблюдать определенные принципы школы и классической школы или школы того мастера, которого ты копируешь, да? Разные есть примеры и разные достижения. Некоторые уходят оттуда обалдевшие после этого копирования, некоторые после этого определяют свое направление судьбоносное в своей манере живописи. Например, Шкандрий копировал, вот уже от этого отказаться не может, он уже это принимает – как например, организованная палитра, да? последовательность и все прочее, ограниченность палитры, колера обязательно и прочее. Он это уже использует постоянно в своем творчестве. Нравится он кому-то, не нравится. Он у нас расписывал Храм Христа Спасителя, он расписывал со товарищами храм в Канаде православный, вот и еще много чего он делал в этом отношении. Но противостояние этому тем не менее есть. Ну, тут есть некоторые моменты, которые не будем касаться, вопросы вкусовые, так сказать. Но вот как он умел работать, вы видели вот тут убрали сейчас, вот только нижняя, (копируют ее студенты второго курса реставрации). А вот Леонардо еще висит его работа, да? Вот, то есть он очень большой мастер и очень знающий мастер и, так сказать, очень хороший.



Я. Шкандрий. Копия-пособие (по мотивам эскиза Рубенса). На этом пособии демонстрируется влияние цвета грунта на живопись. 1. Полупрозрачная серовато-охристая имприматура. 2. Красный грунт (остаётся в тенях). 3. Коричневый, темный грунт на котором полупрозрачные белила смотрятся голубоватыми (так называемый эффект «мутных сред»).

Он, кстати, и в практике копирования участвует постоянно и на втором курсе, и на дипломном, и на вашей практике, которую вы будете проходить после третьего курса, в музее вы все будете в обязательном порядке, вы знали это, да?

Студенты:

- Да.

М. М. Девятов:

- По программе, вот. Ну, опять, как к этому, кто относится, но об этом не будем говорить, некоторые это игнорируют, другие этим занимаются всерьез, некоторые успевают сделать две копии. Вот, например, такой у нас Паудис «Натюрморт с луком», так, кажется, называется, или «с трубкой». Вот он до этого скопировал Ренуара, а потом еще за пару недель вот написал этот натюрморт. Я считаю, никто лучше него не сделал, и он получил Похвалу Совета даже. Вот, ну кому как это идет в прок. Второе – как он, какую среду принимает и в какой среде он живет, в какой среде он выставляется, и что его окружает, да? И некоторые едут, так сказать в Бельгию и в Голландию и так далее и там работают, и прекрасно видят уровень окружающей живописи, это нет классики там, понимаете, никакой в принципе, вот и наши там многие очень успешно этим пользуются и хорошо работают, замечательно.

Так вот, эта живопись по всему холсту и сразу по всему холсту и явно многослойная, потому что вы пишете иногда месяца по два одну работу, да? Вот это создает массу явлений технологически сложных. Ну, теряется логичность фактуры, да? Вот здесь у него хорошо получилось, он это место не трогает, а соседнее место, понимаешь, вот переписывал, говорит: «набрал фактуры черт знает сколько», да? Вот, то есть алогичность фактуры, да? алогичность, так сказать построения всего слоя, ну вот, не говоря о том, что это все имело примеры таких последующих разрушений и изменений, ну, большого и катастрофического порядка и я вам показывал, да? Я рассказывал о дипломах, которые похожи уже на слоеный пирог, их боятся разворачивать, а девать некуда, авторам не отдают, а хранить негде, приходится – в рулон. То есть вот этот последний способ живописи, то, что делаете вы практически каждый день, с которым вы знакомы и прекрасно знаете, какие у вас появляются трудности, да? В рисунок попал - в цвет не попал. В цвет попал – в рисунок не попал, да? Вот, и здесь, так сказать, появляется масса проблем, которые раньше не могли иметь места просто.

Какие вопросы? Задавайте вопросы. Еще раз, так сказать с вашим участием просмотрим, что здесь неясно или что здесь непонятно.

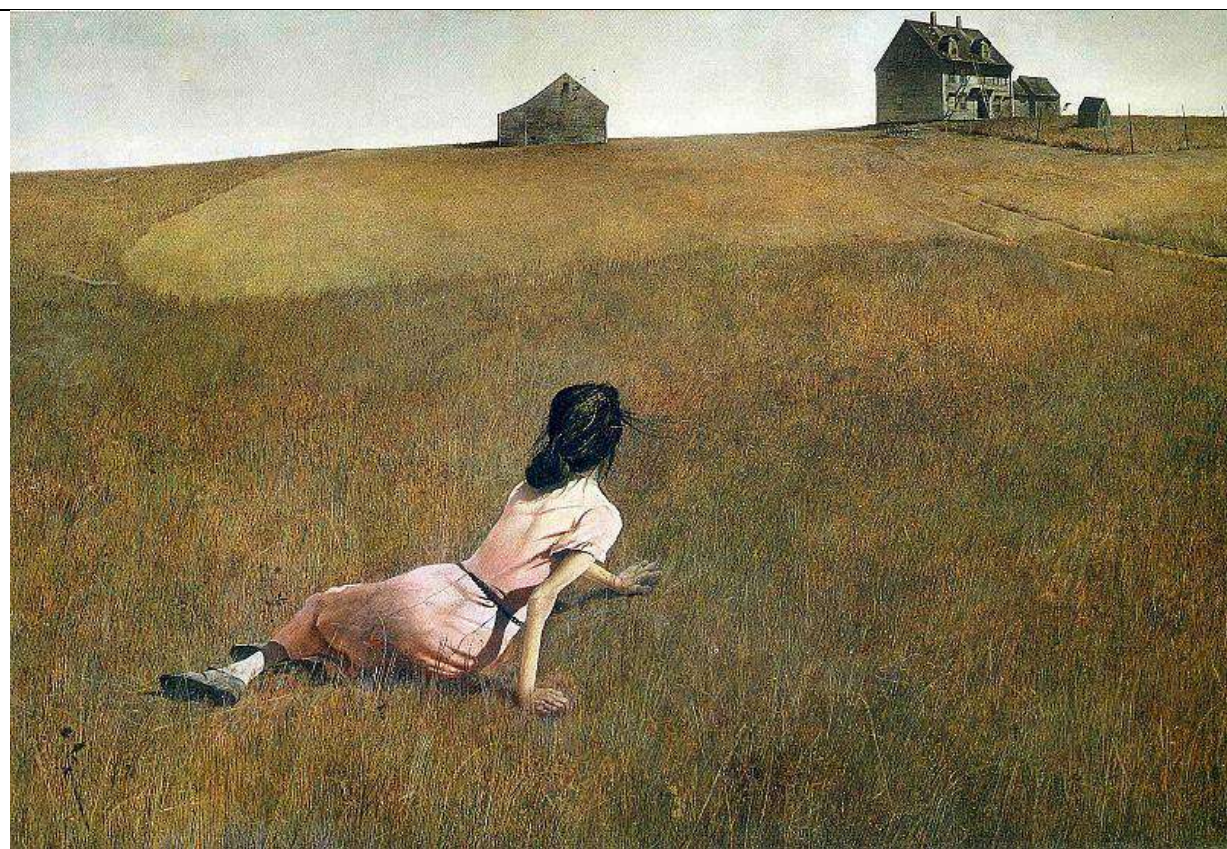
И сейчас есть художники, которые могут написать в один прием и пейзаж хороший и портрет и так далее. Но вы еще не плохо рисуете в сравнении так сказать с западными школами в массе. Конечно, там тоже есть... вот были братья Уайет, помните выставку, нет?

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятков:

- Три их. Вот средний брат – это блистательные работы, у него есть там «Мир Кристины», вот «Мальчик в сарае» - великолепно. Кстати, у него чуть ли не короли стоят в очередь за работами, потому что он очень медленно работает, очень тонко прорабатывает. У него очень образное мышление, очень высокий вкус. (Ред. – «Эндрю Ньюэлл Уайет (1917 – 2009), американский художник-реалист, один из виднейших представителей изобразительного искусства США XX века. Сын выдающегося художника-иллюстратора Ньюэлла Конверса Уайета, брат изобретателя Натаниела Уайета и художницы Генриетты Уайет Хёрд, отец художника Джейми Уайета». (Википедия)).



Эндрю Уайет. Мир Кристины.



Эндрю Уайет. Вдали от дома.

Девушка:

- А сколько времени у него уходит на работу?

М. М. Девятков:

- Ну, как минимум год. Вот, то есть работы даются ему сложно и повторяю, очередь на его картины огромная и участвуют там очень высокие лица, потому что это очень дорого стоит.

Ну, авангардисты объединяются в банды сейчас, в какие-то стаи, да? вот, нанимают искусствоведов, которые их восхваляют, да? Организуют выставки, становятся менеджерами такими, да? организуют публикации, и многие по этим публикациям покупают эти работы и считают, что это вот, он выставялся в Америке, он выставялся, там-то, да? и в Купчино, да?

(смех)

То есть у него масса выставок и так далее и так далее. И начинают уже покупать, так сказать, набившие какую-то афишу имена. Такое тоже имеет место, да? Вот, некоторые пытаются этому противостоять, но обстоятельства сильнее и рынок сильнее и экономика сильнее.

Какие вопросы?

Студент:

- А вот в Манеже видели выставку сейчас? Заседание Государственной Думы?

М. М. Девятков:

- Нет, я эту картину не видел. Вот последнее что я видел, это прием в Союз. (Ред. – *Имеется ввиду выставка художников, недавно вступивших в Союз художников*). Ну, там огромное количество было довольно слабо. Принимали всех, от реставраторов до театралов и так далее. И там огромное количество работ. И есть такие работы, ну которые ну, так сказать, уместить в их обойму, принять, принять по эстетическим и гармоническим категориям ну невозможно, но все равно принимают. Понимаете, все равно принимают. И чем левее художник, тем он больше как бы экспериментирует или позволяет себе вольности, да? – тем его легче пропускают. Как только пытается вот, так сказать, как бы реализмом, как они называют «дубовым», да? переть – даже иногда не пропускают, не принимают в Союз. Вот, и там такие случаи были довольно часто. А Союз заинтересован сейчас. Раньше, чтоб поступить в Союз надо было иметь одну Всесоюзную выставку, минимум три выставки. Одну, так сказать республиканскую, еще, и одну местную, выставить работы пройти жесткий суд правления, чтоб поступить в Союз, а сейчас это элементарно делается. Элементарно – так вот как прошли по выставке – никого не отклонили.

Единственно, были две претензии, которые не набрали голосов на секцию, да? Это называется у нас... как это называется – протестующие... забыл слово это. Вот подают заявление на протест, что с ними поступили несправедливо, да? Ну, одних там, допустим, из девяти голосов – два получил на секции, да? Так обычно не проходят, но когда не хватает одного, двух голосов (одного точно почти), то правление может своей волей как бы это преодолеть и принять. Ну, во всяком случае, чем больше примут... потому что вступительные взносы – иностранцы 500 долларов, да? С нашего – 500 рублей, по-моему, или 5000 рублей, это входной взнос, и потом еще может 250 что ли – членские взносы. На эти деньги Союз существует практически. Союз уже распродал свои фонды в большом количестве. Существует все равно сам механизм Союза, который никем не финансируется, никем не финансируется, вызывает некоторое раздражение у нашего, так сказать руководства города. Ну, вот так.

Какие вопросы еще? Завершая технику масляной живописи. Ну, живее, будьте принципиальнее больше. Что вы между собой говорите, вы мне скажите! Чем смеяться.

Студентка:

- А мы так...

М. М. Девятков:

- Обсуждаете все вопросы, да?

Студентка:

- Я просто спросила, зачем тогда идти в Союз художников, если сейчас уже практически никаких привилегий нет, по-моему. Ни мастерские не даются, ни стаж не идет, вроде бы как – ничего.

М. М. Девятков:

- Нет, стаж там идет какой-то. Идет, идет в Союзе стаж, на пенсию наберете, я уж не знаю, как.

(смех)

Вот, мастерские у нас пытались отбирать, многие мастерские утратились, новых сейчас почти не строят, уже давно не строят, раньше много очень строили мастерских. Вот, но мастерские не пропадают, некоторые пытались там хитрить и так далее... Вот, недавно выгнали из Союза сто пятнадцать членов Союза.

Студенты:

- Ничего себе! А почему?

М. М. Девятков:

- А они уже давно за границей один, другие им не платят за мастерские (вообще ни за что, у них долги накопились), третьи сдают их внаем и иногда не по назначению. Вот, ходят комиссии чуть не с оружием в руках, да? проверяют, что делается в мастерских и так далее. Но мастерские есть и в основном фонд мастерских сохранили. Труднее всего сохранить фонд мастерских вот в центральной части – Невский проспект и центр города, то есть на них претендуют бизнесмены, предлагают огромные деньги.

Студентка:

- Правда, что на выставки в Союз художников берут работы, если ты учишься в Академии художеств, только с пятого курса?

М. М. Девятков:

- Это ерунда. В Союз художников приглашают самодеятельных на выставки, если большая секция примет, да? Если вы студент и не будете это выпячивать особенно... Ну, не первого курса, допустим, а там, второго, третьего, да? – Спокойно выставляются, потому что уровень тот, который сейчас уже, так сказать, идет, он уже стал таким как бы лавинообразным. Я повторяю, что там уже все идет «абы платили» членские взносы, «абы платили» входные, подкупные... Вот, так что я в правлении, так сказать, слышался этих всех историй очень много. И фонд у живописцев (своих мастерских) очень редко он переходит в другие секции. У театралов свой фонд мастерских, как и у графиков – свой фонд мастерских и так далее. Меньше всего фонд у реставраторов и большинство не претендует на эти мастерские, потому что это дорого и потому что те работы, которые они делают, они справляются с ними и дома (это еще один момент). И следующее – очень многие реставраторы, заканчивая, перешли в секцию живописи, да? Славик в какой секции (Шкандрий)? – в секции живописи. Макухин в какой секции? (нашей мастерской) – в секции живописи, да? Князев, там и так далее, еще могу назвать десяток фамилий, кто переходят в секцию живописи. Потому что на реставрации заработать довольно трудно, если ты не попал в музей, если у тебя, так

сказать нету какой-то среды. Вот многие музеи, конечно, там уже наших набито достаточно много, особенно в Эрмитаже, и начальники – уже наши выпускники и так далее. Вот, а то, что можно выставляться даже, так сказать, не имея образования и даже устраивать выставки персональные художникам, которые не имеют профессионального образования, да? но упорно любили и тянут и занимаются этим, делают такие выставки, (и я не раз с этим сталкивался), и они иногда являются и спонсорами нашего Союза и помогают финансово, и помогают еще каким-то способом и так далее, и они им идут навстречу, пытаются как-то устроить. Вообще выставок довольно много проходит, там, между прочим, залов довольно много, не каждый претендует на всю территорию, и хватает, так сказать, величины. Теперь за эту выставку еще и деньги берут, да? Хочешь выставиться – плати за это деньги. Вот, перешли к честному правлению.

Я хотел бы слушать ваши вопросы по существу того, что у нас, что я так невнятно вам рассказал, или хоть что-то понятно.

Студентка:

- Михал Михалыч.

М. М. Девятков:

- Да?

Девушка:

- А вот вы сказали, когда стояла модель – писали уже кто как хотел, уже не глядя на модель. А по каким критериям оценивалось тогда?

М. М. Девятков:

- Где? У нас или там?

Девушка:

- Нет, во времена соцреализма, то есть до этого верней. Ну, вот вы говорили, что уже писали кто как хотел

М. М. Девятков:

- Нет, ну это так сейчас пишут и в Чехословакии, и в Польше, и в Эстонии и так далее. В Академии тоже какой-то период был такой, так сказать, безвластия, да? А потом уже оценивались по критериям, которые мы и сейчас оцениваем, да? Чтоб было культура восприятия цветовая, да? Чтоб был грамотный рисунок, чтоб было чувство вкуса в живописи, да? и так далее. Хотя повторяю, что завершенность не всегда является самым главным качеством, да? А вот ощущение, так сказать, и цветное какое-то видение с некоторыми элементами даже модерна – это, так сказать, вполне сейчас уже понимается и проходит. Но беспомощность она видна везде, понимаете? Говорят: «Помогайте талантливым, бездари пробьются сами». Это слова Моисеенко, по-моему, еще кто-то их повторял? и, по-моему, тоже не он их выдумал, да? «Помогайте талантливым». А у нас иногда, знаете, на одного ну, смотришь, ну вот второй курс уже – ничего не может, да? видно, что не тянет никуда, да? Ну чтоб у нас выгоняли так легко, хотя бы 10% в год. У нас почему-то до этого дойти не могут. У нас какой-то контингент надо сохранять. Я уж не понимаю, то ли из-за того, что преподавателей придется увольнять, то ли что еще. Вот этот самый момент того, что раньше в Академии – не прошел какую-то категорию – все, да? отчисляется. У нас это редчайший случай, и все равно через год приходит и восстанавливается.

(смех)

А надо так: если он был со стипендией, то восстанавливаться уже за деньги только, это уже вот абсолютно. То есть, если он учился и получал стипендию, был бюджетником, да? он становится уже так сказать не бюджетником, то есть платит свои деньги за обучение. Таких тоже много примеров.

Еще вопросы пожалуйста? Менее легкие, если можно. Ну, улыбка хитрая такая, глаза живые.

(смех)

Какие вопросы, повторяю, по масляной живописи? Целиком вообще, «от и до». «От и до», от Ван Эйка. Кстати, о «мертвых тонах» и о том, какое значение предавали предварительной стадии набора формы и тонального разбора рисунка. Вот упоминается в истории совершенно точно, что некоторые работы в «мертвых тонах» (это называлось в нашем понимании «гризайль», да? или около этого), так вот некоторые работы Ван Эйка в мертвых тонах были куда живописнее, куда интереснее и прекраснее, чем некоторые завершенные работы его так сказать сотоварищей менее талантливых. То есть уже на этой стадии, понимаете, произведения приобретали очень

большую художественную ценность. Вот, ну и потом известно, допустим, Рафаэль Менгс, вот у нас есть работа висит там, допустим «Персей и Андромеда», да? Типа в гризайли, да? Вот такая в Эрмитаже есть в цвете, да? Выполняли иногда там какую-нибудь одну вещь, а вторую уже делали, ориентируясь на эту вот самую работу, которую они выполняли гризайлью, да? Они раскрашивали ее. (Ред. – Имеется ввиду картина из собрания музея Академии художеств «Персей и Андромеда» Рафаэля Менгса, выполненная в гризайли).



Антон Рафаэль Менгс. Персей и Андромеда. Эскиз гризайлью к картине «Персей и Андромеда». Масло. До 1774. Пинакотекка Манфредини. Венеция.



Менгс, Антон Рафаэль. (1728-1779) «Персей и Андромеда» холст, масло. 227х153,5 см. Эрмитаж.



Антон Рафаэль Менгс. Вариант (гризайль) к картине «Персей и Андромеда». Масло. До 1774. Научно-исследовательский музей Академии художеств.



(Фрагмент).

Вероятно, гризайль существовала как самостоятельное произведение, и тогда в тоне (в соотношении темного и светлого) она соответствовала картине в цвете. А также гризайль существовала как подмалевок под живопись, и в этом случае, (как и при подмалевке в мертвых, разбеленных тонах) эта подготовка была значительно светлее, с расчетом на утемнение лессировками.

Видимо эта картина Менгса представляет собой самостоятельное произведение. Возможно, на это черно-белое изображение ориентировался художник при работе над картиной в цвете.



Ян ван Эйк. Благовещение. (левая створка) Гентский алтарь.



Ян ван Эйк. Иоанн Богослов. Гентский алтарь.



Питер Брейгель Старший. «Христос и грешница». (Подготовка под живопись).

Ну, что еще...

Студент:

- А вопрос можно?

М. М. Девятов:

- Да, пожалуйста!

Студент:

- Сегодня нереально писать вот в таких вот тонах в мастерской.

М. М. Девятов:

- Конечно невозможно!

Студент:

- А как это возможно...

М. М. Девятов:

- На вас будут смотреть как на барана, вообще, или как на чокнутого, да? А если вы еще скажете, что вам это на лекции сказали, это тогда вообще, еще и меня обругают.

(смех)

Вот, да? Так что я пытался, повторяю, я пытался в свое время и где-то, по-моему, на третьем курсе, в мастерской Орешникова, и решил портрет начать, да? как было в трудах описано – в мертвых тонах, ну не сильно, как-то так, ну, так сказать, в условных тонах, да? отдавая предпочтение пластике. Ко мне подошел Андрей Андреич: «Что вы здесь разводите?» антимию, да?

(смех)

Я так, повернул холст и начал как все, да? «А, это уже – пожалуйста!», да? Так сказать – лучше, хуже, но это уже ты в стаде, да? не вырываешься из стада. Так что это редкие, так сказать, варианты, когда кому-то удастся как бы пройти своей дорогой. А дальше там начинаются уже сложные вещи, там начинается реальная творческая жизнь и экономическо-рыночные отношения. Во всяком случае, я не знаю ни одного художника, который бы прекрасно рисовал на самом деле, не просто так, более-менее, да? а прекрасно рисовал, (хотя бы только рисовал прекрасно, да?) чтоб он вообще потерялся. Понимаете? Если он это умеет, он умеет все – он может написать икону, он может написать живопись, он может написать портрет, он может написать... потому что рисунок – это то, что дается со страшной силой и огромным трудом. Рисунок - это не просто, так сказать, как бы кто-то свыше вам дал, да? Это живопись свыше дана, да? Вот чувство вкуса его

трудно впитать, да? Уж если тупой вкус или плохой вкус, тут уж бей ни бей, так сказать, очень трудно его исправить, да? если художник не видит цвета и не видит гармонии цвета – это очень трудно научить. Он может хитрить тут, там - что угодно говорить, что «я так вижу» и все прочее, да? Вот, а рисунок это ну, как бы основание, ну, знаете 90% успеха. Иногда могут и три краски справиться, хоть 18 или 28, да? он разберется в этом, потому что это так сказать уже приобретенное на всю жизнь. Ну, не зря же говорил Микеланджело: «Тот, кто умеет, владеет искусством наброска, - (это рисунка имеется в виду), - может быть в равной степени как художником, как архитектором, скульптором», да? Вот, «и может создавать равно великие памятники как кистью, так и разумом», знаете, да? такое значение предавалось рисунку. И он считал, что достижение рисунка, это достижение мира, всех его закономерностей. Вы рисуете – познаете пластику, познаете как это было создано, так сказать, Богом, да? и является Абсолютом истинной красоты. Некоторые следуют, вот, а некоторые сколачивают, повторяю, такие команды и такие бригады... Вот самый интересный вариант был такой, ну, я не знаю, рассказывал вам или нет, ну, расскажу. Мне вот это пришлось увидеть удивительно ясно, удивительно членораздельно. Мне принесли газету вот о современном искусстве и понятиях мастерства и так сказать правдоподобности и всего прочего. Написал ее какой-то член Академии Наук. Я в Москве где-то встретился с ним. В Москве на конференции по рисунку, там была по копированию в живописи и с реставрацией что-то было связано, еще была одна целая конференция о копировании, так сказать целиком. Ну, я подошел, смотрю, он где-то очень был рад, и говорю: «А что тебя толкнуло написать такую статью?» он говорит: «Да – мой брат, он ни в зуб ногой никогда не рисовал, понимаете? Я лучше него рисовал. Ну я понимал, что мне это не светит, быть мастером, а он более хитрый, сообразительный, походил, посмотрел: «если это все так, то почему я не могу сделать так же?» Налепил, - говорит, - за полтора месяца тридцать картин. Деньги у него были, а руководители? – Нанял искусствоведа, тот написал о нем шикарную статью, он оплатил выставку, занял хороший зал в хорошем месте». Вот, пресса так сказать опять же за деньги продается...

(смех)

Как это называют... Вот написала много статей. Он говорит: «Вот я на примере своего брата понял, какое это надувательство и какая это фальсификация». Вот и предложил мне вместе книгу написать и в издательство, да? и сотрудничать и так далее. Ну, он активный.

Вот что было на этой конференции о копировании. Он говорит: «Ну, ну Вася, Вася, ну лапоть лаптем в живописи, ну – ничего» То есть он понял, что оказывается есть другой способ, да? И он оказывается проходит и будь здоров, да? А этот мимо идет. Все должны быть равные, да? Критериев общих нет, да? Вот так бы в спорте, да? Критериев нет, да?

(смех в аудитории)

«Как могу», да? Ха-ха, «как хочу», да? Или в шахматы или в футбол, да? – вообще никто не выиграл. Захотел – прыгает этот так: шесть метров пролезает под матом, да? Потому что «Ну это мой метод!»

(смех в аудитории)

Планка на месте, я на этой стороне - «Это мой метод!»

(смех в аудитории)

И так далее, и таких примеров можно привести очень много – абсолютно доказательных, абсолютно убедительных и в судьбоносном плане, и в конкретном плане и так далее. Ну, я рассказывал уже вам, по-моему, о такой Густериной (Пенушкина), по-моему, я рассказывал. Время кончается – пора рассказывать, да? Вот Пенушкин, он был вообще художник, который ну, у нас из корифеев был, один из двух самых талантливых живописцев. У него безукоризненный вкус, и он, значит, рисовал довольно слабо. Очень работоспособный, энергичный и очень красивый живописец был. И у него была жена – Густерина Лариса. Она закончила, значит, факультет театральный, театрального художника. Ну, там работы очень мало, она пыталась выставляться, потом она решила заниматься станковой живописью, глядя на своего мужа и глядя, так сказать, на выставки, куда там и покупают и заказ делают, там и заказы есть и так далее. (Раньше было этого много, тогда государство 10% давало на искусство в обязательном порядке – надо было потратить только на приобретение живописи. Такого сейчас нет). Вот, и значит, ну ходила учиться рисовать, ко мне ходила (мы – приятели, да?), у меня уроки брала, у мужа, там – уроки живописи брала, еще у кого-то рисунку училась, да? Посмотрела, а возраст у нее, так сказать, где-то за тридцать, ближе

к сорока, да? Ну иставляла эти натюрморты. Ну, Пенушкин проталкивал как член правления и выставкома, да? Вот, какие-нибудь натюрморты она делала, что-то он ей подправлял. Но она видит – не светит, да? Ну не светит пробиться. А возраст уже такой, для женщины – тем более, да? Ну, и она очень просто делает, она делает поворот на сто восемьдесят градусов и становится чистым абстракционистом, даже не авангардистом, а абстракционистом, да? То есть типа Мондриана – квадратики, полоски разного цвета и так далее и так далее.

(смех в аудитории)

Где-то родственник у нее, брат в Париже, делает там выставку, да? с успехом, у нее вкус хороший, в этом отказать нельзя, у нее и ум хороший и вкус хороший. Вот, потом где-то в Швейцарии ей делают выставку, там, сям. Короче говоря, ей дают мастерскую в Париже и квартиру и ни кто-нибудь, а мер города. А Пенушкин со своим реализмом никак не мог там пробиться. И – по принципу: «А ты, Вася, иди за пивом», то есть она – признанный и так сказать состоявшийся художник с мастерской в Париже и так далее. Ну, вот, а он там ходил, так сказать, в аптеку за алкоголем...

(смех в аудитории)

За рецептом, наполнить бокал, потом это разбавлял. Шел, знал места, да? Вот, жена давала денег мало, так сказать, на хорошие напитки. Вот, так что он как-то исчез. Но она сейчас болеет, просто уже по возрасту, и там уже что-то с руками происходит – это уже по возрасту. Но это вот конкретно, вот так в упор, из жизни пример, да? Вот такой разворот. Я ей сказал, что «как делать? – Очень просто, только я тебе советую, что сделать – возьми и собери самых лучших абстракционистов, калечкой переводи, раскрашивай, смотри, раскладывай. Рассмотрю, какие есть варианты их. Нам нужно из этих, так сказать элементов наляпать десять вариантов, да? Как из одного квадрата можно... сколько он повторял квадратов этих самых, Малевич? Вот, а там тем более будет отличие какое-то еще, все проще, да? Так что здесь вопрос в том, куда пойти и на что решиться. Вот она сделала умный ход, (для себя во всяком случае). Она состоялась больше, чем ее муж, который, повторяю, был у нас одним из лучших живописцев в городе. Тюленев и он, вот два. Того застрелили, убили, а этот вот...

Студент:

- Тюленева убили? А кто его убил?

М. М. Девятов:

- Никто не знает, ну, где-то под Выборгом, как будто он там споткнулся или что-то такое, но упорные слухи были о том, что он..., его так сказать... Он вообще был очень хороший художник, он был очень честный человек и мог сказать то, что вообще не прощалось, и очень высоким авторитетам, и так сказать с их беспринципностью и с их злокачеством. То есть он состоял в такой очень красивой оппозиции был к председателю секции живописи. Вообще был очень большим авторитетом и большим интересным художником, хотя с хорошей дозой поэтического авангарда такого, да? Но поэтического и красивого по вкусу и по мысли, и по фантазии.



И. В. Тюленев. Осенний костёр. 1980 год.



Лариса Густерина. Композиция. 1996 г.
Бумага жатая, акварель. 59 x 42 x 4.



Лариса Густерина. Композиция. 2003 г.



Юрий Пенушкин. Молодые инженеры.



Юрий Пенушкин. Весной.

Что-то мы перешли на какие-то темы... Это самое... два грузина входят сдавать марксизм-ленинизм, да? Один зашел, через некоторое время выходит:

- Гиви, ну как?
- Да прекрасно, двойку получил.
- А чего ты радуешься-то?
- Только он меня спросил – его тут же взяли.

(все смеются)

Так что вот так. Ну можете не записывать.

(смех)

Или еще хороший анекдот, мне нравится: «Никогда не поздно», как человек лег на рельсы, когда поезд уже прошел...

(снова смех)

Да, «Никогда не поздно».

Ну ладно, дальше будем читать другие техники, там темпера, фреску, акварель, а сегодня хватит.

Лекция 15

Энкаустика (горячий и холодный способ). Эстамп, виды эстампа (высокая печать, глубокая печать, плоская печать).

Студент:

- А вот акварель, ее можно фиксировать? Какие есть методы фиксации акварели, чтобы она не желтела, или она все равно будет желтеть?

М. М. Девятов:

- Почему желтеет? Она вообще не желтеет. (Ред. – *Желтеть может плохого качества бумага, а не сами акварельные краски*).

Студент:

- А можно ее лаком покрывать?

М. М. Девятков:

- Конечно можно и любым лаком покрывали и даже даммарным лаком покрывали, и фиксативом покрывали. Она приобретает уже другой характер немножко, более такой сочный, блестящий. (Ред. – *Имеется ввиду акварель на загрунтованной поверхности*).

Студент:

- А даммарный это как, его разбавляли, да?

М. М. Девятков:

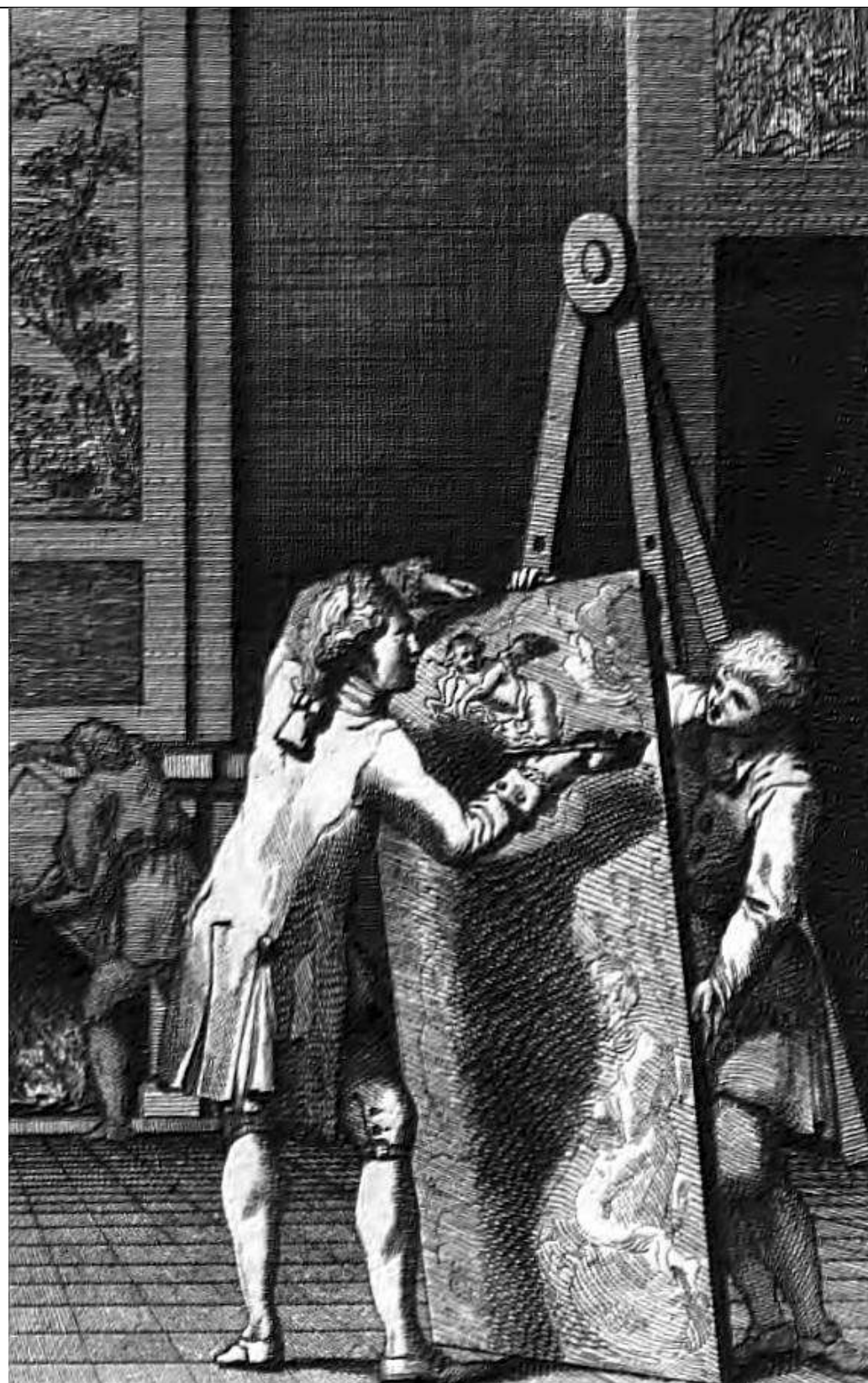
- Конечно, с разбавлением, с сильным разбавлением.

Ну, ладно. Сегодня будет самый трудный способ живописи, самый утруждающий способ живописи (в переводе с греческого), это энкаустика. Энкаустика – утруждающий способ живописи, или восковая живопись. Еще ее называют – древнегреческий способ живописи. Во всяком случае энкаустикой расписывали даже Парфенон. Это трудно себе представить, но он был весь расписан энкаустикой. (Я еще объясню, почему и фигуры расписывали, скульптуры расписывали и корабли расписывали).

Существовало два способа: горячая энкаустика (истинная как бы энкаустика) и холодный способ энкаустики. Литературу я вам давал – Шмидт и Хвостенко. Ну, здесь не так углубленно будем разбирать это, а так просто посмотреть, так как никто из вас этим заниматься не будет, (это почти с гарантией). У нас всего один в институте человек занимался этим, (полтора, так скажем) – аспирант занимался немножко энкаустикой.

Вот, в основе энкаустики лежит специальное связующее – специально приготовленный воск (еще называют его - пунический воск). У него очень сложная система приготовления (его вываривали, из определенной глубины моря воду брали), он имеет особый состав. Его выдерживали при Солнце и при Луне, его выбеливали и так далее, проваривали. То есть - очень сложная система обработки пунического воска. Никто точно этого не знает. Лучше всего это знал Шмидт, но Шмидт этого ничего не расшифровал, то есть все запатентовал. Хвостенко дала расклад рецептуры, она работала довольно много в энкаустике, и вот делала картины на славянские темы. Ну, правда последнее время она занималась укреплением поверхности каменных покрытий. Почему. Воск – это из всех органических веществ – самое прочное вещество, самое прочное, которое ну, как говорится, прочнее камня. Камень, покрытый воском, противостоял и пескострую и влаге и всем внешним воздействиям, то есть он имел такую вязкость, эластичность и удивительную стойкость. В состав связующего для энкаустики входила еще смола, хвойная смола и небольшое количество масла, часто невысыхающего даже масла, оливкового масла. Во всех случаях готовился вот такой сплав, сплав энкаустический, который потом разогревали, стирали с красками на специальной подогреваемой плите. Уникальность, так сказать, этого способа живописи в том, что если в масле - исследователи все в один голос говорят: «больше пигмента – меньше масла, тем краска лучше сохранится», то здесь можно сказать наоборот: «больше связующего – меньше пигмента и краска могла получиться подобно полудрагоценному камню, полупрозрачная, сочная, глубокая» и обратимая. Обратимая – в процессе работы можно нагревать специальным штихелем (нагретым). Ее можно было обрабатывать, создавать, убирать фактуру, формировать фактуру и так далее.

Самым трудным моментом в приготовлении энкаустики является то, что она подвижна только при температуре порядка восьмидесяти и туда-сюда, так сказать, плюс-минус градусов. И быстро, буквально на глазах она твердеет. Она твердеет, воск останавливается, становится неподвижным. Поэтому, так сказать, способы работы на нем с современной точки зрения - это участие каких-то нагревательных приборов, которые не только подогревают палитру с красками, но подогревают и поверхность, на которую наносят. И в процессе нанесения вот даже делали подогревающие кисти и так далее. Было очень много, так сказать, предложений технических в этом отношении, но во всех случаях она обрабатывалась термически и в процессе работы, и после работы, и в периоде между сеансами, специальными каутериями такими нагревательными, обрабатывали, оплавливали энкаустикой и сплавляли. Поэтому у нее такой принцип соединения – сплавление (очень прочный).



Энкаустика. (Гравюра конца 18 века).

Специальной жаровней (каутерием) оплавляется поверхность живописи. (По свидетельству художников, занимавшихся энкаустикой, эта техника довольно ядовита для здоровья, так как там присутствуют смолы, активно испаряющиеся при высокой температуре).

Энкаустика не меняет своего тона, она не жухнет, не желтеет, не темнеет и не растрескивается. При правильном изготовлении – и не отслаивается. Вот за вашей головой энкаустика висит настоящая, горячим способом приготовленная, копия с Серова увеличенная. Но это, так сказать,

не энкаустическая работа была. Это просто была проверка возможности, что можно сделать энкаустикой, горячим способом.

Студентка:

- А на чем это сделано?

М. М. Девятков:

- Она сделана на древесно-стружечной плите, со специальным грунтом. Грунт делался только тоже специальный, на основе того же связующего, в принципе.

Студенты:

- А мы все время думали, что это масло.

М. М. Девятков:

- Нет, там даже можно потрогать, она имеет совершенно другую, живую поверхность и имеет фактуру другую и вообще она уникальна в своем, так сказать, понятии цвета. В ней нет грязи и вообще такого понятия, даже если там смешивать много красок – она удивительно облагораживает живописную структуру.

Энкаустикой покрывали по завершении **ганозисом**, то есть специальным составом воска и масла.

Студент:

- Как он называется?

М. М. Девятков:

- Ганозис. Ну, кстати и защищали им часто скульптурные композиции, скульптурные фигуры и так далее. Можно сказать, что эта техника удивительно красивая и о ней слагались легенды. Вообще много легенд исторических есть, что она настолько была живая, что птицы слетались на виноград, изображенный энкаустическим способом. То есть она позволяла, ну вот то, что в масляной живописи не столь достижимо. Она позволяла, во-первых, (уже я говорил) она не оседает, не просаживается и не темнеет, не желтеет. Она давала такую полупрозрачную структуру, такую структуру ну, как бы полупрозрачного камня в буквальном смысле этого слова. То есть создавала удивительную красоту. (Я не могу сказать, что это идеальный образец). Вот, но она это позволяла, потому что в ней было мало пигмента и много связующего – значит была большая прозрачность, а основу прочности составлял не пигмент, а именно связующее. Повторяю, в то время это был самый классический, самый уникальный способ живописи в Древней Греции, который использовался для росписей и кораблей, и скульптур, и зданий, и стен, и всего чего угодно. Она не боится атмосферных воздействий в принципе, и даже защищает их.

Так, что здесь не ясно? Кисти используются обычные, даже мягкие кисти используются. Эту температуру кисти выдерживают легко, с ними ничего не делается даже, после работы. Они могут быть снова нагреты и снова быть распушены – и снова готовы к работе.

Студент:

- А вот вопрос, а как же там слой другой слой перекрывает?

М. М. Девятков:

- Перекрывает и много раз.

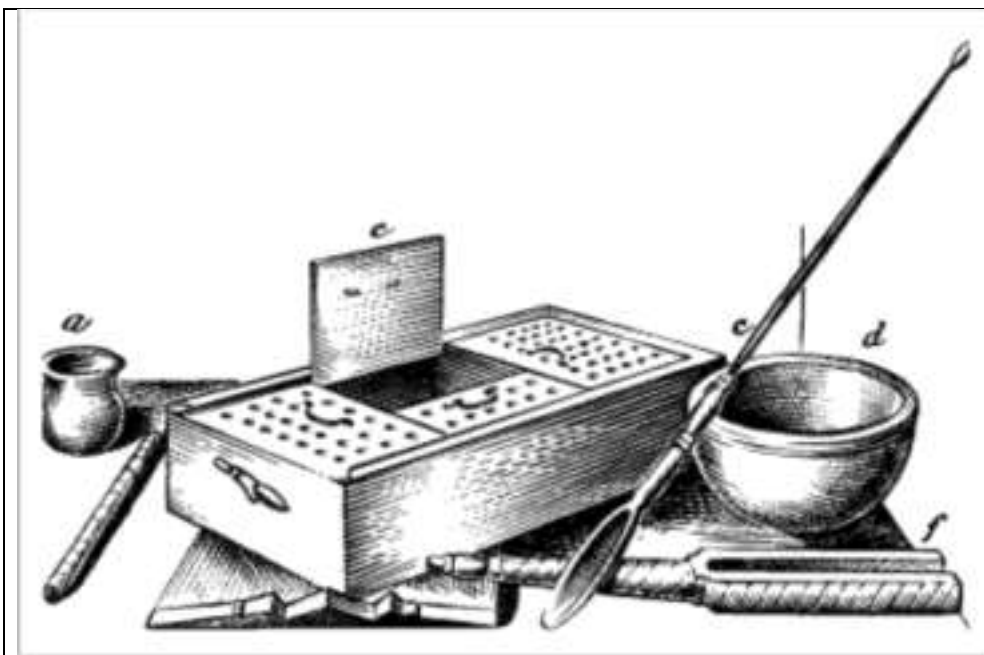
Студент:

- Если нижний слой нужно нагреть, то тогда как его удерживать?

М. М. Девятков:

- А его нагревают. Его нагревают, его сплавляют, часто снимают нижние слои. Горячими шпателями часто работали, не только кистью, но и шпателем, типа мастихина маленького.

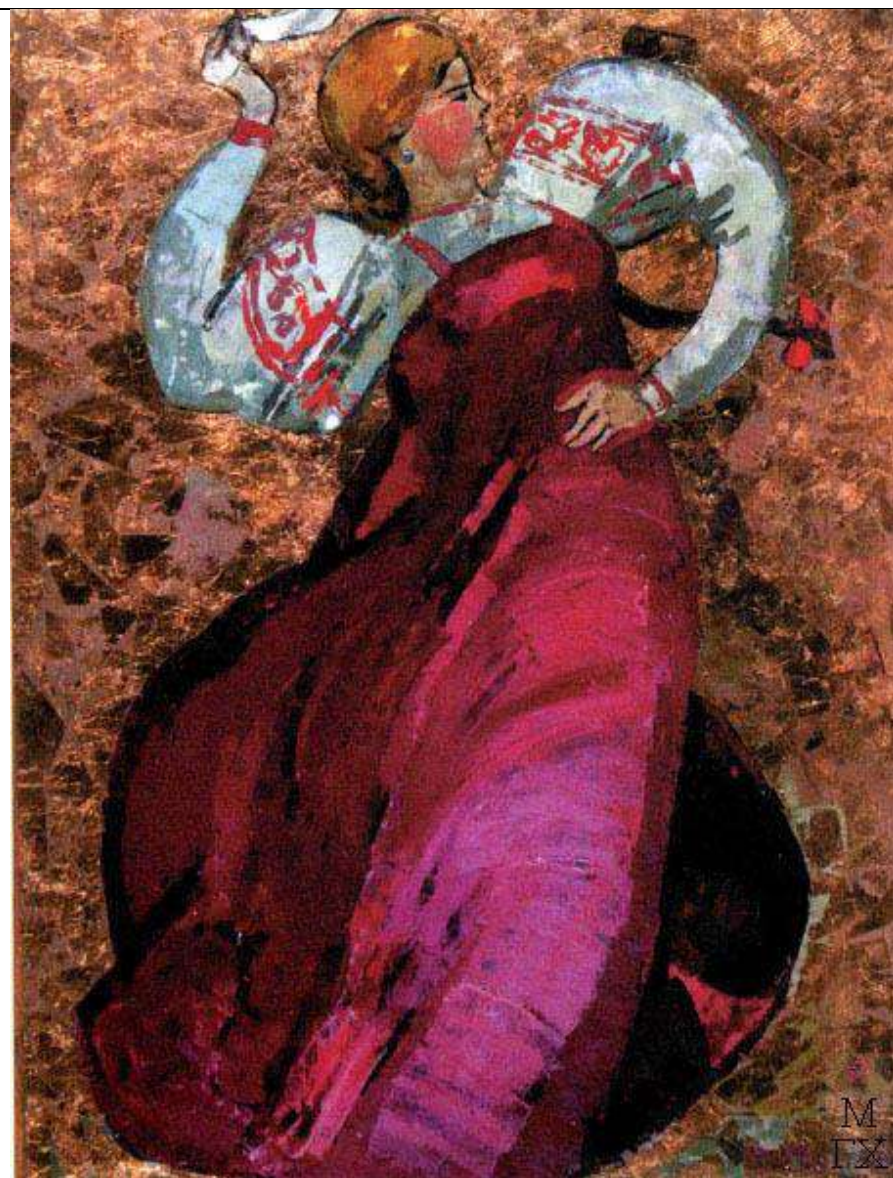
Вот Шмидт нашел захоронение с энкаустикой. Ну, раньше, как хоронили? Мужа хоронили, жену вместе (на всякий случай), да? Вот, и все инструменты, чем он при жизни работал, да? (ну, так, чтоб не скучно было). Вот, и там было все, все инструменты и ящики с этими самыми энкаустическими красками, которые представляли собой нечто вроде шариков специальных цветных. Их делали часто, ну как в пастели - немного грамм, небольшой палитрой, чтобы было удобнее работать, потому что расширяя, так сказать, ее и по сырому там работать было очень трудно, потому что это невозможно – она останавливалась сразу, а вот снова нагреть участок и где-то еще проработать и обработать сверху – это было вполне возможно.



Находки, сделанные в 1845 году в Сен Медар де Пре, недалеко от Парижа.

«d и e – красочные вещества неправильной формы», Ящик на верхнем рисунке – «с - бронзовый ящичек с выдвижной крышкой, состоящий из четырех отделений, разделенных серебряными решетками, расположенными одна над другою. В них находились красочные вещества неправильной формы» (Иллюстрации и цитаты из книги Ганса Шмидта «Техника античной фрески и энкаустики»).

К V в до н. э. сложилась техника энкаустики.



Татьяна Васильевна Хвостенко. Русская. 1975. Энкаустика. 60x80 см.



Хвостенко Василий Вениаминович. Портрет Верочки. 1935. Холст, энкаустика. 30x40



Украинка. 1952. Камень, энкаустика. 85x100.

Студент:

- То есть участками такими работали, да?

М. М. Девятков:

- Да, ну участками. Там, где удобно и сколько это художнику подвластно. Там не было такой техники как в масляной живописи «а ля прима», или как там мы говорили.

Студент:

- А можно вопрос?

М. М. Девятков:

Да.

Студент:

- Есть произведения современные, ну хорошие в этой технике?

М. М. Девятков:

- Ну, современные... у нас вот шире всего, больше всего известна Хвостенко Татьяна. У нее отец тоже энкаустикой занимался, но тот занимался больше холодной энкаустикой, о которой я расскажу. А она занималась горячей энкаустикой и делала произведения очень высокопастозные, очень полупрозрачные и красивые ну, на тему русских сказочных былин и так далее, в славянском, так сказать, репертуаре. Вот, и ее произведения есть и ее приглашали в Мексику, ее приглашали, она там это демонстрировала, она была на множестве международных симпозиумов по этому поводу, приезжала сюда в Лабораторию. Ну, была здесь вот.

Студент:

- Она в России живет, да?

М. М. Девятков:

- Да, живет в России. Повторяю, последнее время она отошла от живописи и стала заниматься, пропагандировать (и по телевизору я ее много раз видел) по спасению памятников скульптуры и архитектуры из камня, для защиты. Воск действительно защищал камень, удлинял его срок жизни многократно, так как он не пропускал воду, не впитывал воду, не позволял морозу разорвать или как-то его деструктурировать. Ну кого-то там еще Володя знал.

(В. Е. Макухину)

Володя! Кого ты с энкаустики знаешь из самых... из имен, кто выставлялся? Ясно. Вот, видите, ничего больше не знает. Ладно, кого-то он знал с энкаустики.

В общем, энкаустикой занимались и пытались заниматься и пытаются заниматься многие и я знаю, наш Поляков, значит, выпускник (далеко отсюда он на Волге живет) тоже занимался энкаустикой. Вообще техника эта интересовала многих, потому что она уникальна. Она как мозаика, если цвет положил – он такой и будет, как и во время остывания и во время хранения – не меняет тона. Если делать какие-то правки, то можете быть убеждены, что они никак не изменятся и так далее (там, допустим и лессировки и кроющие).

Студент:

- А вот строительный фен можно использовать? Ну, вот чисто практический вопрос.

М. М. Девятков:

- Ну, правильно, да. Вот у меня есть такой фен (специально из Германии), который дает 600 градусов. Вот, если держать его на определенном расстоянии, то это место можно сохранить (лучше не вертикально, а наклонно, чтобы не потекло, да?), и тогда можно вмешиваться в обратимую структуру слоя красочного. Конечно, повторяю, и кисти с нагревателями (нагревающиеся) делали, и фены использовали. То есть все примитивные способы пытались современными техническими средствами каким-то образом, так сказать, улучшить. Повторяю, это уникальнейшая техника в живописи с точки зрения сохранности и богатства

Студентка:

- А почему ее редко используют современные художники?

М. М. Девятков:

- Я сказал – «утруждающий способ живописи». Представляете, вам нужно иметь специальную палитру, с такими ячейками, да? в которых нагревается, и в которые вы кладете определенные цвета. Палитра, которая имеет температуру – определенную совершенно, и если ее не поддерживаешь вплоть до того, чтобы краски стали у вас жидкие, да? Вот, и потому что сложен сам процесс донесения краски живой и подвижной до поверхности, если это не сопровождается каким-то потоком типа фена, да?

Студентка:

- Да.

М. М. Девятков:

- Сообразительный студент. Вот, это очень трудно. В основном она требует такого исполнения очень оперативного и очень сложного. Но и, повторяю (и много раз повторяю) – называлась очень трудным, утруждающим способом живописи. Вот, Шмидт расписал очень много интерьеров и экстерьеров энкаустикой (и горячей и холодной) и написал блистательную книгу, гимн энкаустике, Ганс Шмидт 19-го века (начала, по-моему). *(Ред. – Ганс Шмидт «Техника античной фрески и энкаустики»)*. Вот, но он все запатентовал и никому ничего не говорил, все тщательно скрывал.

Еще какие есть вопросы по горячему способу?

Студент:

- А вот насколько испарения там какие-нибудь, они вредны для здоровья и насколько?

М. М. Девятков:

- Ну, только в том смысле, что когда нагревается, то это действительно... раз там есть масло, раз есть там смола, да? вот, то какое-то... э-э-э амбре, так сказать, идет от этой поверхности. Поэтому профессионалы делают такие колпаки сверху, с вытяжкой, чтобы процесс над палитрой был, так сказать, очищен. Ну что, ну рисовать нужно уметь, конечно, хорошо, писать сложно и так далее... Но она имеет удивительное благородство, повторяю, у нее удивительное благородство в самом даже материале, очень, так сказать, украшает даже недостаток художника своим качеством материала, своей структурой, своим живописным богатством и каким-то благородством, какое-то такое ощущение, что там грязи как таковой вообще, как бы и не может быть, не появляется. Кроме того, она, повторяю, имела широкую палитру, старались сделать как в пастели, так сказать, смеси готовые, да? которые разогревались и уже на палитре хорошо так, мягко, хорошо, да? и беги, пока не успеешь, да? на поверхности живописи и воссоздавать такую вот зону обогрева современными способами.

Тем не менее очень мало художников... кроме Хвостенко я авторов не помню. На выставках даже у нас, так сказать... Вот – «Портрет балерины» там такой слой, почти с сантиметр, да? который

полупрозрачный, ну и так далее... Кроме того его повторять можно, в нем и набивать и механически и горячим и холодным способом – набивать фактуру и так далее. Сохранность абсолютная, кроме воздействия топора и паяльной лампы, да?

Студент:

- А сейчас, например, не продаются специальные краски?

М. М. Девятков:

- Нет, конечно, не продаются. Но я думаю, что если где-нибудь на Западе там поискать и найти какие-то мастерские, в которых, так сказать... Вот яичная темпера очень тоже трудная, но есть многие художники, которые в ней работают до сих пор, да? в станковой живописи, в частности Уайет.

Студент:

- Эндрю Уайет?

М. М. Девятков:

- Ну, американец средний, он яичной темперой работал, мне так кажется. Ну, там младший в принципе как-то не очень интересный и последний тоже не очень интересный как художник, а вот средний – он очень красивый и вы знаете многие его работы, наверное. Помните там «Мир Кристины», там мальчик в дверях амбара и так далее.



Эндрю Уайет. «Сын Альберта».

Во всяком случае – это уникальная техника, с уникальными возможностями, с уникальной сохранностью, (если на нее не воздействовать, так сказать, варварскими способами). В нормальных условиях она сохраняется прекрасно (именно в станковой живописи, в монументальной плоскости ее очень сложно...). Но второй вид энкастики – это холодный способ.

Холодный способ. Вот те же краски энкаустические, подготовленные, разводятся скипидаром, который растворяет и воск, и смолу, и масло естественно. Скипидар является естественным растворителем и в холодном виде позволяет спокойно и долго как темперой восковой работать и на стене, и монументальным способом, так сказать, и станковым способом и так далее. И кстати Хвостенко старший, который книжку по энкастике написал лучше, чем Хвостенко младшая, тоже дает рецепты. И тот, и эта дает рецепты состава - какие краски какие требуют составы, (там для

каждого предмета есть некоторые, так сказать, различия, хотя это в общем не так существенно). (Ред. – Имеется ввиду книга В. Хвостенко «Энкаустика» и книга Т. В. Хвостенко «Энкаустика. Искусство, пережившее тысячелетия»). Вот, и разжижают скипидаром, и краски превращаются в восковую темперу, которой работают спокойно, без всяких проблем. А после, когда выполняют эту работу – ее обжигают, сплавляют. И тут, конечно, происходит...

Студент:

- Изменения?

М. М. Девятов:

- Да, разные изменения происходят, и конечно угадать, что получится после этого (из того, что было сделано) – это редко удается точно. Поэтому она больше применялась в колерной и декоративной живописи, живописи на колерах, да? Вот, и Хвостенко Старший это разрабатывал. И Шмидт расписал очень многие интерьеры именно холодной энкаустикой, которую потом обжигал и так далее, и там она носила более декоративный характер, так как угадать точно и попасть в точный цвет, который останется – было достаточно сложно.

Так, что не ясно?

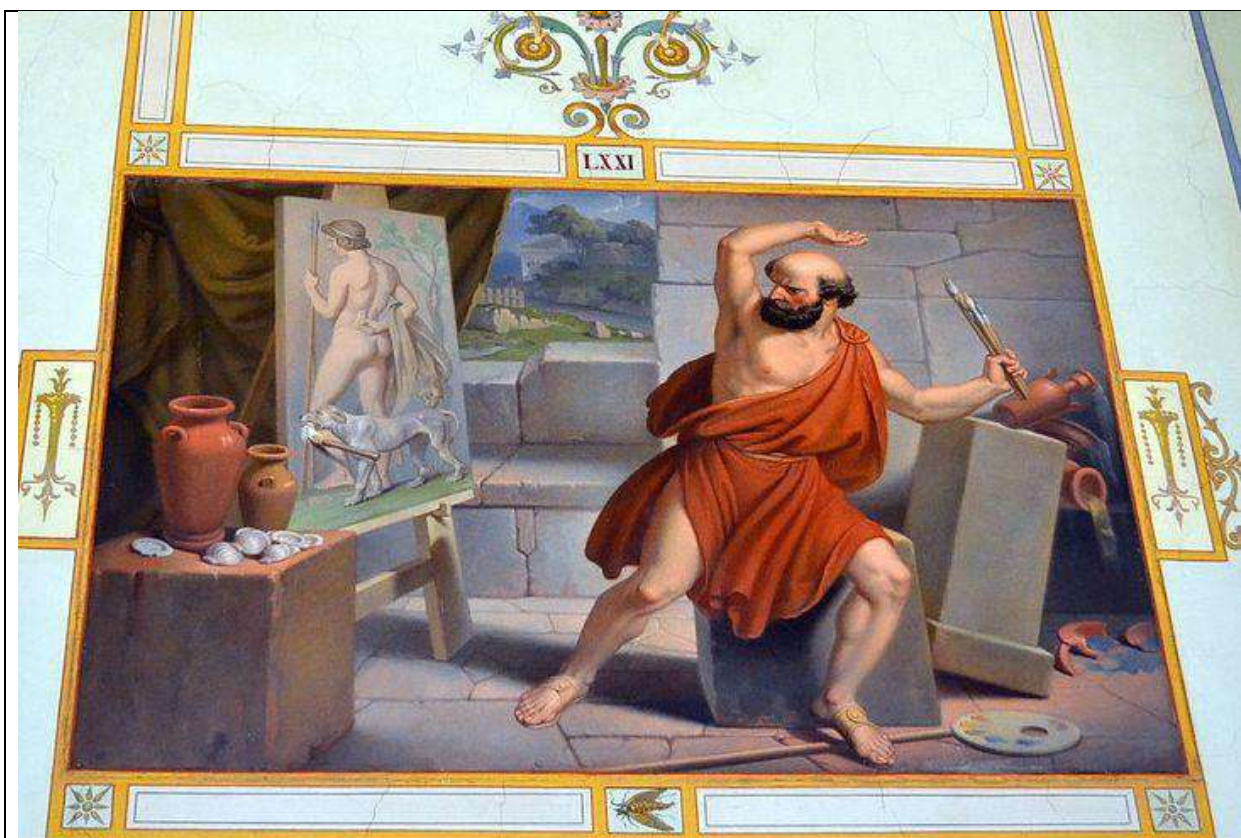
Студентка:

- А вот поверхность как готовилась под живопись?

М. М. Девятов:

- Ну, как правило поверхность готовилась твердая. Это была стена или доска, или что-либо подобное этому, включая металл. Вот, и готовилась таким же образом, она обрабатывалась так же восковым связующим, ну с каким-то наполнителем, что требовала живописная задача. В Эрмитаже есть холодная энкаустика, между залом голландской живописи, вот где Йорданс и выход на лестницу, туда, к Ван Дейку, да? Если вы помните Эрмитаж, там есть такой коридор, в котором есть наверху несколько работ, которые выполнены восковой живописью холодным способом. Ну, не очень выразительная эта живопись, не очень выразительная совершенно, отличается принципиально от истинной энкаустики.

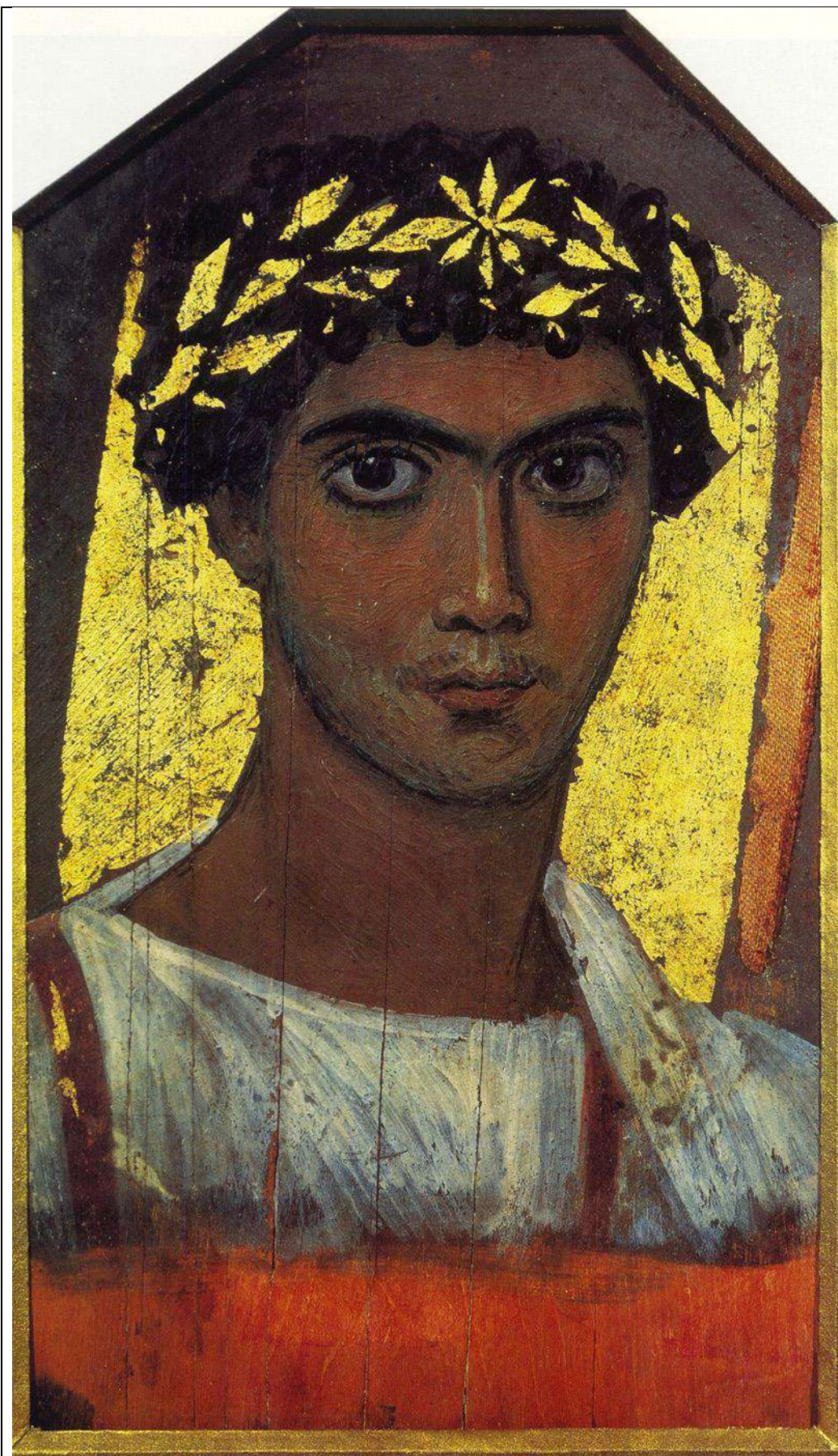




Галерея истории древней живописи. В экспозиции - европейская скульптура XIX в. «Интерьер, задуманный Лео фон Кленце как преддверие картинной галереи Императорского музея, призван напомнить историю античного искусства. Стены декорированы 80 картинами на сюжеты из древнегреческих мифов и литературных источников. Художник Г. Хильтеншпергер выполнил их восковыми красками на латунных досках в подражание античной технике энкаустики. (...) В галерее экспонируются произведения выдающегося скульптора эпохи классицизма Антонио Кановы (1757-1822) и его последователей». (Сайт Эрмитажа). Энкаустика (от греческого слова «выжигаю») была разработана в Древней Греции в V в. до н. э.



Фаюмские портреты - это погребальные портреты, созданные в технике энкастики в Римском Египте I—III веков нашей эры.



Портрет юноши. II век н. э. При написании портрета мастер пользовался энкаустикой и темперой. (Из собрания ГМИИ им. Пушкина в Москве).

«Примерно со второй половины II века в фаюмских портретах начинает преобладать восковая темпера. А поздние портреты III—IV веков написаны исключительно темперой — техникой, при которой красочные пигменты смешиваются с растворимыми в воде связующими, часто для этого используется животный клей или желток куриного яйца». (Википедия).

Истинная энкаустика ведь тоже не истинная энкаустика. Вот, сохранилась в музее Пушкина в Москве...

Студент:

- Фаюмский портрет?

М. М. Девятков:

- Фаюмский портрет, совершенно точно. Фаюмский портрет — это правда поздняя энкаустика, она там довольно смешанная техника, где энкаустика часто идет поверх темперы. Вот, но все равно она производит очень сильное впечатление и когда нам читали лекции, показывали на экране — это производило огромное впечатление. Вот, фаюмские портреты... но это уже упадок, так сказать, высот, тех высот, которых достигла древнегреческая живопись. Она почти вся была сожжена. Ну, корабли — естественно, да? а города тоже сожгли. Это первое, что разрушалось, так сказать, при повышении температуры выше 100 градусов. Ну, вот фаюмские портреты как-то сохранились где-то, да? Это считается энкаустическая живопись горячим способом.

Студентка:

- А вот «прогревали» это такое общее понятие. Вот, допустим делают энкастику на стене, как ее там укрепляют, чем ее нагревают?

М. М. Девятков:

- Нагревают? Да элементарно. Там у греков были каутерии — специальные как бы печи с отражателем. А в наших условиях это вообще — столько нагревательных приборов, так сказать, начиная от фенов.

Девушка:

- То есть участками, по кусочкам обрабатывали?

М. М. Девятков:

- Ну, конечно, не всю стену сразу, да? А то пожар будет. Вот, а участками нагревают, оплавливают. Это видно сразу, как меняется она в тоне и в цвете при этом, вот и это, так сказать, элементарно совершенно. В современных условиях вообще это не является проблемой. Да и не только в современных условиях, если греки умели это делать.

Девушка:

- Раньше печки делали такие?

М. М. Девятков:

- Ну, - «каутерий» назывался. Такая с раскаленными угольками, такая специальная штука, которая подносилась на определенное расстояние, которая давала необходимую температуру, чтобы оплавить энкастику. (Ну, так в сжатом варианте, поскольку коснулись...)

Студентка:

- Можно еще спросить?

М. М. Девятков:

- Ну, пожалуйста, задавайте еще вопросы, я расскажу, потому что я сам ею работаю. Очень красивая техника. Так, не очень много я достиг, правда, но несколько работ сделал.

Студент:

- Скажите, а вот этот вот ганозис, это половина на половину воск с маслом? Как там?

М. М. Девятков:

- Ну, там неизвестно, но в основном, конечно, там воска больше, чем масла, превалирует воск. Масло присутствует для того, чтобы оно каким-то образом укрепляло со временем воск, потому что масло в какой-то степени имеет свойство высыхать. Вот, и ганозис он допустим скульптуру прежде чем покрыть цветами, когда заканчивали скульптуру, то ее покрывали горячим ганозисом, потом полотенцем, так сказать, натирали до блеска втирая и снимая все лишнее, чтобы только впитывалось в структуру камня.

Ну, давайте еще вопросы, может я еще что-то вспомню. Легенд об энкаустике очень много. У Шмидта почитать надо, это очень красивая книжка, очень поэтично написана, очень возвышенно написана. Единственно, что он все срыл, всю рецептуру.

Студент:

- А почему в Академии в качестве эксперимента не ведут?

Студентка:

- А в монументальной мастерской преподается энкаустика?

М. М. Девятов:

- По-моему нет. У нас был один, кто занимался ей, даже дошел до того (его даже Кулибиным назвали), что он даже пытался с натуры писать энкаустикой. Плиту ставил, там включал это, да?

(смех)

И так далее. Ну, это все немножко кончилось таким большим скорей юмором, без всякого продолжения. Вот, ну вот он сделал вот такую вещь. И он у нас был в аспирантуре и ассистентуре у нас называется это. Вот, и его я однажды попросил сделать какую-то такую вещь, которая достаточно сложная для изготовления в смысле разрешающей способности, в сложности детали и всего прочего, да? и считаю, что у него получилось вот достаточно красиво, достаточно красиво. Кроме того, она какая-то теплая и живая. Это трогать приятно даже.

Студент:

- А основа какая?

М. М. Девятов:

- Я вам говорил – ДСП.

Другой студент:

- Он тоже ее покрывал воском, да? в начале, перед тем как сверху положить краски, ну, вот обрабатывал до этого?

М. М. Девятов:

- Грунт делал, естественно, да.

Студент:

- С воском, да?

М. М. Девятов:

- Вот, сначала он делал грунт как на любой ДСПешной поверхности, это очень простой, впитывающий грунт, жидко, да? Потом покрывал, так сказать, энкаустическим составом с воском, смолой и маслом, то, что входило в состав, вот, и нужным тоном ее пропитывал, чтоб был схват. Так, еще вопросы, на засыпку.

Ну, не знаю, я в ней вижу принципиальные отличия от живописи рядом, от живописи, которая выполнена маслом или чем-либо еще. Уникальное свойство, повторяю – не меняет тон. Как мозаика – вот вы положили цвет, да? – он таким и будет по тону и по цвету.

Студентка:

- А краски он сам готовил, да?

М. М. Девятов:

- Да, все готовил, палитры варил, там заказывал эти самые... с подогревателем, тумблерами, толстая плита с ячейками, углублениями в которых плавилась эти краски, с реостатом, который поддерживал точную температуру плиты и так далее.

Другая студентка:

- А какая температура?

- Ну, я сказал, где-то между, около восьмидесяти, до девяноста почти градусов. Вот и работал мягкими беличьими кистями, колонковыми кистями, щетинистыми кистями и так далее. Они все эту температуру выдерживают легко.

Студент:

- А вот в наше время, ну вот если красок так нет, можно взять, например, простую масляную краску и воска в нее добавить? Там пигмент ведь все равно есть.

М. М. Девятов:

- Это делают давно и упорно. Такая восковая добавочка, которая дает живопись более полуматовую, да? менее блестящую, менее быстросохнущую. Я уже вам говорил, что существует по меньшей мере два состава лака с воском для живописи (в живописи), да? Один, который

представляет собой просто воск, растворенный в скипидаре, хороший воск, очищенный воск, освобожденный от меда и прочих растворимых веществ, да? И второй состав – состав, который содержит еще и воду, нашатырный спирт и смолу и представляет собой как бы матирующий лак, который на каждый слой дает матовую живопись. Самый безвредный – это воск в скипидаре, да? Воск в скипидаре, но если там будет много воска, то краски очень долго не высыхают, очень долго не высыхают, там масло не превалирует над количеством воска и краски долго липнут, (да и еще по каким-либо причинам). Но во всяком случае все матирующие лаки, которые известны сегодня – все построены на принципе воска искусственного или натурального. Все – и покрывные и которые вводятся в процессе работы. И никакого вреда, в процессе работы не наносят, потому что они просто стабилизируют масло по своей прочности во времени. *(Ред. – Воск не стареет и не портится)*. И не дают излишнего блеска, который не любят современные художники. Это очень часто делают, многие это пытались делать, но не у всех получалось, но это довольно широко распространено и описано у Киплика тоже. Там два состава, повторяюсь, один – с участием воды, да? и - воск растворяется с помощью нашатырного спирта, да? эмульгируется, добавляются туда смолы. Получается такая эмульсия, в которой участвует вода, а если участвует вода, то всегда будет матовая живопись. Даже если вы писали на дожде (вы знаете, да?), то живопись матовая получается. Не потому что масло впитывает, но в каком-то варианте это точно совершенно, очевидно.

Так, еще по энкаустике вопросы, если есть какие-то предложения? Ну, гимн энкаустике мы не будем петь, восхвалять ее... Восхваляли ее высочайшим образом.

Так, нет вопросов? Ну, будут – скажете. Вообще можете возвращаться, поскольку мы скоро закончим наш курс и можно возвращаться будет к ранним темам в виде консультаций.

Графика.

Так, если нет вопросов, то переходим к графике, да?

Эстамп. Самая простая, блистательная книжка, я вам даю... *(Ред. – Имеется ввиду книга Е. Ковтуна «Что такое Эстамп»)*.

Студентка:

- А можно вопрос?

М. М. Девятов:

- Да, пожалуйста.

Студентка:

- А вы можете рассказать о живописи аэрографом?

М. М. Девятов:

- Это что, на стенах пишут всякие слова?

(смех в аудитории)

Студентка:

- Для монументальных работ подходит?

М. М. Девятов:

- Ну, если надписи на стенах можно рассматривать как монументальную живопись... Если Черный квадрат – есть живопись, то там значит это тем более (причем аэрографы разного цвета, да?)

(смех в аудитории)

Там можно такое наделать – будьте нате.

(смех в аудитории)

Весь вопрос, какой там состав связующего, как он будет, так сказать, долго, прочно ли это получится. Ну, можете попробовать в метро, так сказать...

(смех в аудитории)

Подыскать стеночку, да? взять натуру с собой, да?

Студентка:

- Я не собираюсь этим заниматься, просто это присутствует в современном мире – аэрограф.

М. М. Девятов:

- В современном мире присутствует все. Используют все что угодно, все и как угодно.

Так, еще нет вопросов? Нет, да? Тогда – эстамп. Что такое эстамп? Эстамп – это вся графика делится на станковую графику, которая как правило в одном экземпляре исполняется, да? часто с

натуры, часто с фотографии. Сейчас уже насобачились студенты делать, так сказать, цифровую графику в размер. Натуру снимают, в размер печатают, они с нее срисовывают быстро. Это уже факт. Вы не сталкивались?

Студенты:

- Нет.

М. М. Девятков:

- Нет, да? Ну, в разных мастерских по-разному, на разных курсах по-разному. Но во всяком случае я с этим сталкивался уже неоднократно, вот, что было отмечено и так сказать очевидно. Вот, и техника внедряется в изобразительный процесс «Что напрягаться, рисовать пропорции – так, точно сфотографировал – и хорошо», да? Так что вот... и так далее.

Эстамп, значит. Рисунок – это который выполняется как правило в одном экземпляре (ну, конечно его можно повторить, заказы-то они в общем-то...) Вот и печатная графика, станковая – это в одном экземпляре (он подписывается автором в одном экземпляре), и эстамп – это печатная графика. То есть она может размножаться в большом количестве экземпляров и каждый экземпляр является авторским. (Ред. – «Французское слово *«estamper»* означает «оттискивать» или «печатать», а эстамп – это оттиск изображения на бумаге» (Е. Ковтун «Что такое эстамп»)).

Может быть такое, разделяется печатная графика. Ну, о рисунке здесь я ничего не буду говорить, мы говорим о станковой графике, да? (вы рисуете каждый день и не по 200 экземпляров, а один бы слава Богу сделать). Вот, а отпечатанная графика разделяется, значит, по типу формы. Есть, значит, (по типу печати, формы печати), есть плоская печать, есть глубокая печать, есть высокая печать.

Это все надо знать. У нас раньше не было графического факультета, живописцы занимались графикой (кто хотел). Позже появился графический факультет.

Студент:

- Ну, так правильнее, наверное?

М. М. Девятков:

- Ну, да, потому что кто увлекался, то он мог спуститься вниз – там были мастерские, было оборудование, и кто хотел – занимался тем или иным видом эстампа, допустим, да?

Значит, **высокая печать**. Что такое высокая печать? Расшифровываем. Это когда выступающие части основы, (то есть «доски» - а там может быть линолеум, древесина торцовая или продольная), то есть вырезаются углубления, а остаются выпуклые части. Вот эти выпуклые части и создают высокую печать. (Она называется от этого «высокая печать»). На них накатывают краску и потом на станке или в примитивных условиях – ложкой так вот, или чем-то еще – прокатывают и краска отдается на бумагу. Понятно, да? Самый примитивный, распространенный способ – это линогравюра.

Линогравюра – это линолеум. Раньше это настоящий линолеум использовался, сейчас уже пошел любой линолеум. Вот, но старый линолеум, он был на основе холста и имел меньшую растяжимость, был более прочный и был более ценной основой, и на нем, собственно, и зародилась эта высокая печать. Это ясно, да? Углубления – пустые, а выпуклые – отдают краску. Ясно.



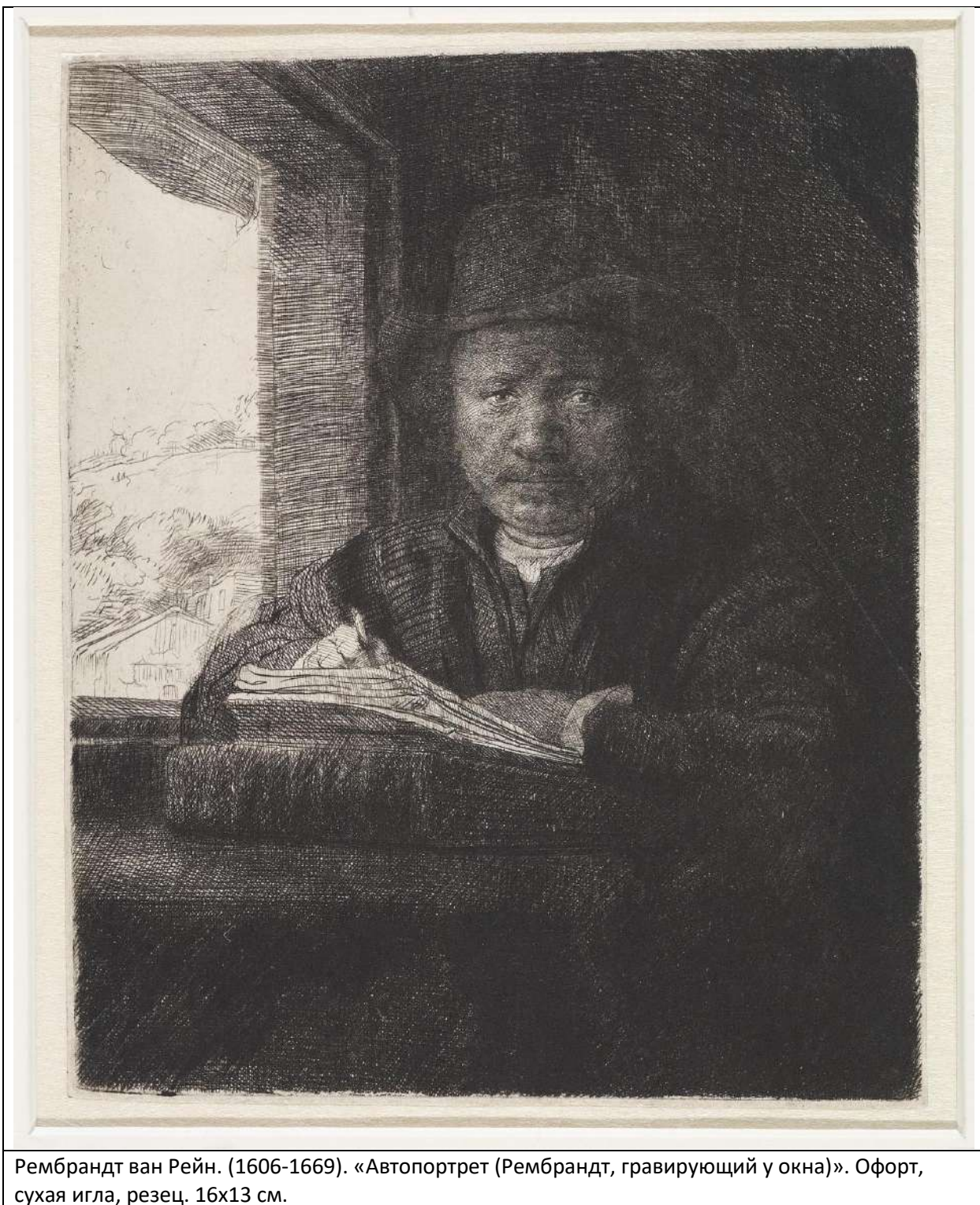
Б. Кустодиев. «Земляничку я собрала» 1929 г. Линогравюра.



Б. Кустодиев. «Ярмарка в деревне». 1927 г. Линогравюра.

Ну и есть типа торцовый, твердых пород дерева – ксилографией называлось (*Ред. – Ксилография - от греческих слов хυλον - дерево и grapho - рисую*). Есть продольная (я даже не знаю, есть особое название или нет) но во всяком случае, кто умеет рисовать – этим пользовались, очень красиво, эффектно. И были мастера, которые занимались в линогравюре и достигали очень больших успехов и даже в нашей Академии. Ясно, да?

Второй способ – **глубокая печать**. Чаще всего это связывают с офортом (это когда есть очень много видов офорта). Основной такой – покрывается цинковая доска специальным лаком (Рембрандт очень сильно это любил и занимался много), вот, специальным лаком и по нему специальными иглами или резцами выскабливался рисунок, снимая в основном лак, который защищал доску, открывал доску для возможности травления ее. После этого помещали в кислоты специальные, которые травили те участки доски, которые открыты были иглой или штихелем. Вот, потом смывалось это все. В первом варианте смывалось все тщательно. Потом бралась бумага, которая была влажной, накатывалась краска на эту доску, стиралось все лишнее. (*Ред. – Влажность нужна для того, чтобы масла из краски меньше попадали на бумагу*). И только в углублениях (глубокая печать – в углублениях, да?) – оставалась краска, так сказать, открывали, снимали так аккуратно и так далее. Вот, и дальше через станок, через... (Вы можете спуститься на графический факультет и увидеть своими глазами. Это очень интересно, с мастерами поговорить там). И потом, значит, вдавливалась эта доска в эту слегка влажную бумагу, и отдавала краску на поверхность бумаги. Краска тоже была специальная – литографская краска, на густых маслах, со смолами и так далее (сложный состав) и она очень разнообразна. Вот, ну первый раз могло быть неудачным, и так второй раз делали еще. Вот, потом художника что-то не устраивало, например, Рембрандт по пять раз дорабатывал свои доски. Потом снова покрывалось, эта цинковая доска снова покрывалась этим грунтовочным лаком, который кислоты не пропускает и дорабатывалось, еще вносились какие-то поправки, уже имея первый оригинал отпечатанный и снова травили, да? и снова печатали. Вот, и это могло повторяться не один раз. И кроме того, еще могла участвовать при этом **сухая игла**, то есть художник мог еще доскабливать и проскабливать какие-то детали прямо по металлу, потому что цинк достаточно мягкий металл, а резец – достаточно прочный.



Рембрандт ван Рейн. (1606-1669). «Автопортрет (Рембрандт, гравирующий у окна)». Офорт, сухая игла, резец. 16х13 см.

Ну, это ясно, да? Или не ясно? Лучшая книжка по эстампу – это Ковтуна, я вам ее называл. (Ред. – Е. Ковтун «Что такое эстамп»). Она очень хорошо и, так сказать, ясно излагает, популярно все эти процессы и иллюстрирует их хорошо и так далее.

И тут было много довольно вариантов, где хотели получить, допустим, какой-то тон. Доску обрызгивали защитным лаком слегка только, да? и потом, когда обрабатывали кислотой, то появлялись какие-то места, типа, так сказать, тональных валёров. Вот, во всяком случае очень большие мастера у нас были здесь, в России – Звонцов такой, который книжку написал вместе с одним приятелем, по офорту. Целая книжка «Офорт». Там все варианты, которые касаются офорта. (Ред. – В. М. Звонцов, В. И. Шистко «Офорт» (Издательство Искусство, Москва 1971 г.), Василий Звонцов, Владимир Шистко «Офорт. Техника, история» (Издательство Аврора Санкт-

Петербург 2004 г.)). Ну, уже использовали не кислоту, а кислоту с включением, так сказать, электрического тока там.

Во всяком случае способы травления были очень различные, очень различные. Кроме того, существовала «сухая игла», когда просто вся работа выполнялась по медной или цинковой доске иглой. Тут у нас такой архитектор был раньше (не знаю, уж жив он сейчас или нет), он много выставлялся, очень популярный был, делал очень тонкие, сложные работы, в основном в архитектурном стиле. Вот он вообще сухой иглой работал.

И еще был такой прием в офорте, он назывался «*мягкий лак*». Доску закатывали защитным лаком, сверху клали бумагу и по ней рисовали просто, да? Бумага эта (достаточно рыхлая) забирала (в зависимости от нажима) больше или меньше этого защитного лака, да? Потом травили, и получался такой благородный, мягкий рисунок, прямо как бы вы рисовали его карандашом. И травили, и печатали – то же самое, получался тоже офорт, называется «*мягкий лак*».

Ну, что еще? Вообще к офорту относятся и все гравюры, гравировка, да? если она по металлу или по тому, сему и так далее. Во всяком случае это очень богатые варианты технических возможностей по применению.

Какие вопросы и неясности здесь?

Студент:

- Почему именно цинковые доски используют? другие нельзя, наверное?

М. М. Девятов:

- Почему, на меди делают и на цинке делают. Цинк мягче, он легче поддается вытравлению и обработке. Так что цинковые плиты продаются в специальных этих лавках для графиков, разных размеров и они в основном используются, другого я не знаю.

Студент:

- Ее же можно несколько раз использовать, эту дощечку цинковую, да? пошлифовать ее.

М. М. Девятов:

- Конечно, потом ее можно отшлифовать и так далее, такое занятие...

Студент:

- И с другой стороны?

М. М. Девятов:

- И, с другой стороны, да. Но вообще, так сказать, это занятие для бедных, да? И вообще, цинковые доски часто сохраняются и остаются в архивах, так сказать, как подлинники, да? как оригиналы, которые можно использовать и через 100 лет и через 50 лет, да? когда уже может быть оригиналы отпечатанные сгнили уже или разворованы, или так сказать, просто исчезли. Так что хорошие доски в этом отношении сохраняются и, так сказать, берегаются как материал нужный. А использовать все можно, можно и холст смывать (масляную живопись), да? в ванну с горячей водой на день и так далее и так далее... Голь на выдумки хитра.

Так, и третий вид эстампа от печатной доски – **плоский вид печати**. Плоский вид печати – это известковые камни (из извести), из хороших камней известковых (тяжелых, иногда их не поднять) на них выполняется... рисунок, короче говоря, специальным литографским карандашом, по камню прямо выполняется рисунок. Я видел, как вот так, через зеркало Лактионов работал (такой художник), заказы у нас были для Политбюро, огромное количество. Вот, выполняется рисунок с оригинала или вольно (чаще всего с оригинала, конечно). Потом это, этот камень химически обрабатывается таким образом, что он не вытравливается, а просто меняет свою химическую структуру восприятия краски. Потом смывают этот литографский карандаш и обрабатывают доску, как бы травят. При этом все, что не было занято карандашом – обрабатывается этой кислотой, да? таким образом, что меняется химическая структура поверхности. Потом смывают этот рисунок и накатывают краску, и она пристает только на те места, которые не были обработаны кислотой, да? только они сохраняют возможность принятия краски, а другая поверхность краску не принимает. Обрабатывают краской, так сказать, многократно и тщательно. Вот, и потом печатают под давлением. А камень – вот такой толщины, а давление очень высокое, вот, и печатают на бумагу.

Студент:

- Тоже - на печатный станок? На специальный станок для этого?

М. М. Девятов:

- На тот же станок, да, под давление, вот, потом печатают. Можно делать несколько досок, да? несколько камней с разными цветами. Вот у Рудакова «Милый друг», да? – гениальная серия, лучше всех французов. Выполнена она на нескольких камнях, которые хранятся до сих пор и могут быть воспроизведены, так как они сохраняются как зеница ока в архивах графического факультета.



К. И. Рудаков. Иллюстрация к роману Мопассана «Милый друг». 1930-е гг. 46х30. Цветная литография.

Студент:

- Количество отпечатков ведь ограничено?

М. М. Девятков:

- Самый большой тираж выносит именно литографский камень, самый большой тираж. Поэтому он обычно используется для популярных изданий и пропагандистских.

Другой студент:

- Рудаков, да? я прослушал.

М. М. Девятков:

- Рудаков, да. Он сделал иллюстрации к Мопассану «Милый друг», великолепные иллюстрации, красивейшие, как говорится, можно подарить кому-то, очень высокому лицу, да? Когда это необходимо, то тогда графический факультет напрягается, достает эти камни и повторяется этот вариант. Он выдерживает очень большое количество отпечатков.

Ну, чаще есть такой упрощенный способ печати: берется корнпапир (то есть бумага проклеенная), на которой делается рисунок в размер оригинала, и дома, без всякого камня, без всего. Вот, халтурили - это был один из самых распространенных методов халтур, когда надо было напечатать всех великих вождей и не только вождей, да? Вот делались литографские камни. Потом рисунок, его переносят на камень, смачивая с оборотной стороны, чтоб клей отпустил литографский карандаш, да? Этот камень прилипает, этот литографский камень прилипает к нему, да? а потом начинается та же процедура – травление камня (кроме рисунка), потом смывание этого рисунка, и накатка уже, так сказать печатной краски.

Ну, что еще здесь добавить...

Студент:

- А какой состав в этом карандаше?

М. М. Девятков:

- Воск. Воск, мыло, какие-то масла. В общем, короче говоря, то, что противостоит кислотной обработке, главное, да? Вот, и камень остается плоским, там никаких углублений нет.

Ну, и самое простое (как бы накатывают), такая – **монотипия**. (Ред. – *Монотипия происходит от греческих слов «моно» (один) и «типос» (отпечаток)*). Тоже очень широко используется. Накатывают на стекло краску, кладут бумагу, рисуют, да? Поворачивают – готовое изображение. Вот, можете потренироваться – очень просто. Любой краской (живописной) накатываешь, кладешь лист бумаги и потом вольно, свободно (или повторяешь свой рисунок, или делаешь оригинальный рисунок) и снимаешь его. Но это один результат будет только, да? так, чистой воды.

Ну, так, об эстампе, что еще есть, какие вопросы? И вообще, так сказать, давите на меня, пока есть возможность.

Офорт так же может быть в несколько досок, да? Но как-то этого меньше, в литографии это используется шире (многоцветное, так сказать). И даже в линогравюре довольно часто используется многоцветная и, хотя бы двухцветная живопись и хорошо совмещают, и потом печатают. (Ред. – *Имеются ввиду формы, которые вырезаются для каждого цвета отдельно и потом при печати их нужно точно совместить*). Тоже были мастера, которые работали почти только в этой технике и достигли больших успехов в нашей Академии, в нашем графическом факультете. Я не знаю, есть ли у нас музей графики вообще, так сказать, отдельно – графического факультета. Думаю, что нет.

Так, вопросы на засыпку? Чтоб, ну, настолько сложный вопрос, что ну никак не ответить вам, что не отбиться. Если нет (а я думаю, должны быть у вас вопросы еще), то я расскажу немножко вам о дальнейшем. А вообще мы закончили курс. Теперь у нас остаются только консультации, да? Консультации по вашему желанию, по вашему спросу, когда вы хотите (до зачета, да?) Зачет у нас осуществляется следующим образом. Вот вы рассаживаетесь все так, чтобы друг у друга не списывать, да? меня в Университете научили (для форсирования, да?) и задается пять вопросов, допустим, ну, к примеру – пять. Может быть семь, которые вопросы может быть длинные, а ответ должен быть достаточно короткий (если вы понимаете суть дела, да?) И если из пяти вопросов вы пять отвечаете правильно, то вы получаете зачет, да? Из пяти – если три вы отвечаете правильно – вы получаете зачет, (для некоторого облегчения). Вот мысль была такая. Сидит представитель Монголии или еще какой-нибудь республики, в коридоре – болтает легко по-русски, да? с тобой говорит легко, да? На экзамене что-то по-русски не понимает. Вот, а некоторые действительно не

понимали. И сделали такое пособие «Вопросы и ответы», здесь есть вопросы и есть ответы, почти шпаргалка, да? Кто хочет заказать, то есть взять экземпляр по группам, да? допустим, под расписку, да? есть даже такие, которые сшиты, можно пойти отксерокопировать и так далее и каждый будет иметь. Во всяком случае это дает не исчерпывающий ответ, но хотя бы элементарно, да? самые элементарные знания там дают. Повторяю, это было задумано для иностранцев, которые говорят: «я по-русски не понимаю», а иногда выходит и ля-ля-ля-ля...

(смех)

достаю всех и так далее. Вот, эти книжечки вы можете взять у Владимира Емельяновича под расписку. У вас сколько групп? Четыре, да? Ну, на группу по одному. Сбросится на ксерокопию, да? у нас там и во дворе есть, да в общем везде есть ксерокопия, да? отсбачить себе и останется у вас, многие проблемы ваши восполнит.

Студентка:

- Это можно в любое время подойти взять, да?

М. М. Девятков:

- Да, но не в том году, в этом году.

(смех)

И не позже 12-ти часов вечера. Вот, с тем, чтобы у вас был какой-то костяк знаний. Я не уверен в совершенстве этого, так сказать, примитивного справочника, да?

Девушка:

- А вы его читали?

(смех в аудитории)

М. М. Девятков:

- Кто-то не вписался, да? Вот, мы писали вместе с сотрудниками. Я диктовал, те записывали, потом делали поправки и так далее. Ну во всяком случае это облегчает в некотором смысле. Пользоваться на экзамене ею нельзя, конечно, да? А до экзамена – прямо сколько угодно.

Студент:

- А она толстая книжечка?

М. М. Девятков:

- Ну, какая это толстая, мы говорили, меньше, чем манифест. Сейчас посмотрим.

Так, ну какие еще вопросы за жизнь, так сказать, за финансы, как вы зарабатываете деньги, на что живете, сколько вам платят стипендию?

Девушка:

- А можно еще по эстампу.

М. М. Девятков:

- Это разные способы, варианты. Вот если вы хотите по офорту, так сказать, полное иметь представление – это книжка (я вам называл) Звонцова, и еще один преподаватель Мухинского, он у нас работал раньше (*Ред. – Владимир Шистко*). Так называется книжка «Офорт». Там вообще тонкости: и фотографии и оборудование и, так сказать, составы – там все есть. То есть это фундаментальное, наиболее фундаментальный труд по этой теме.

Еще вопросы. Кстати, какая у вас стипендия?

Студенты:

- Прошлый раз была меньше 400 рублей, в прошлом полугодии 530 – 580.

Лекции, записанные в начале 90-х годов.

(Повторяют темы лекций полного цикла, записанных в конце 90-х годов).

Лекция 7.

Изучение цвета. Разрушающее влияние некоторых искусствоведов на искусство. Пигменты. Белые пигменты.

М. М. Девятков:

- Ну, предыдущую тему мы закончили, да? Вы все знаете, да?

Студенты:

- Да.

М. М. Девятков:

- «О, да!» Все умеете делать, да? – «О, да!». Вот, имейте ввиду, больше не узнаете.

Теперь, значит, мы будем говорить о пигментах. Самые красивые краски. Очаровательно... о красках послушать. Вот, но прежде, чем говорить о красках, нужно сказать, что такое цвет. Верно, да? что цвет – это одно, а краски – это другое.

Так вот, проблема цвета всегда занимала самых умных людей (и талантливых) с древних времен до наших дней, и никто по этому поводу абсолютно точно ничего не знает. Хотя все считают, что цвет – это явление огромной важности, все его используют, все его видят, но привести в порядок, в какое-то научное представление о цвете – остается очень проблематичным. Но тем не менее цветом занимались очень многие науки.

Первая наука, которая занималась попыткой понять, что такое цвет – это физики. Ну, и что они выяснили. Они выяснили приблизительно следующее: что цвет – это вот электромагнитные волны, которые к нам, так сказать, поступают от Солнца, проходят всю атмосферу и в зависимости от того, каким способом они преломляются или отражаются и рассеиваются – образуют цвет. Что цвет – это электромагнитные волны (несколько подробнее я потом расскажу), они имеют свою длину, потому что с этими электромагнитными волнами приходит радиация, радио, телефония, космические излучения – это все электромагнитные волны. И там есть такой маленький спектр видимых лучей цветовых (380 – 760 миллимикрон), но об этом потом еще вам скажу. А остальные – инфракрасные, ультрафиолетовые, тепловые лучи, и так далее, космические, радио и все прочее. И физика в этом достаточно разбиралась с помощью Ньютона, в свое время, а потом Манселл такой был еще ученый, которые, так сказать, попытались это привести в какую-то ну, более-менее упорядоченную систему.

Другая наука, которая занимается цветом – это химия. Вот химия занимается цветом с точки зрения пигментов – вот как сделать пигменты, из чего они состоят, какие там вещества, почему они цветные (одни розовые, другие зеленые, черные, фиолетовые и так далее). То есть они творят пигменты. (Заметьте, тоже с помощью тех же космических лучей, с помощью тех же световых лучей). Сам пигмент, это не цвет – это структура, которая так или иначе отражает или поглощает световые лучи. Вот краска, если она красная (пигмент красный) – поглощаются зеленые лучи, то она воспринимается как красная, и так далее. Это химия. На основе этого делают пигменты. Полно всяких оттенков, масса невообразимая существует.

Следующая наука, которая занимается цветом – это называется, это называется... эмоциональное восприятие или физиология (так скорей скажем). Это физиология. Чем она занимается. Она

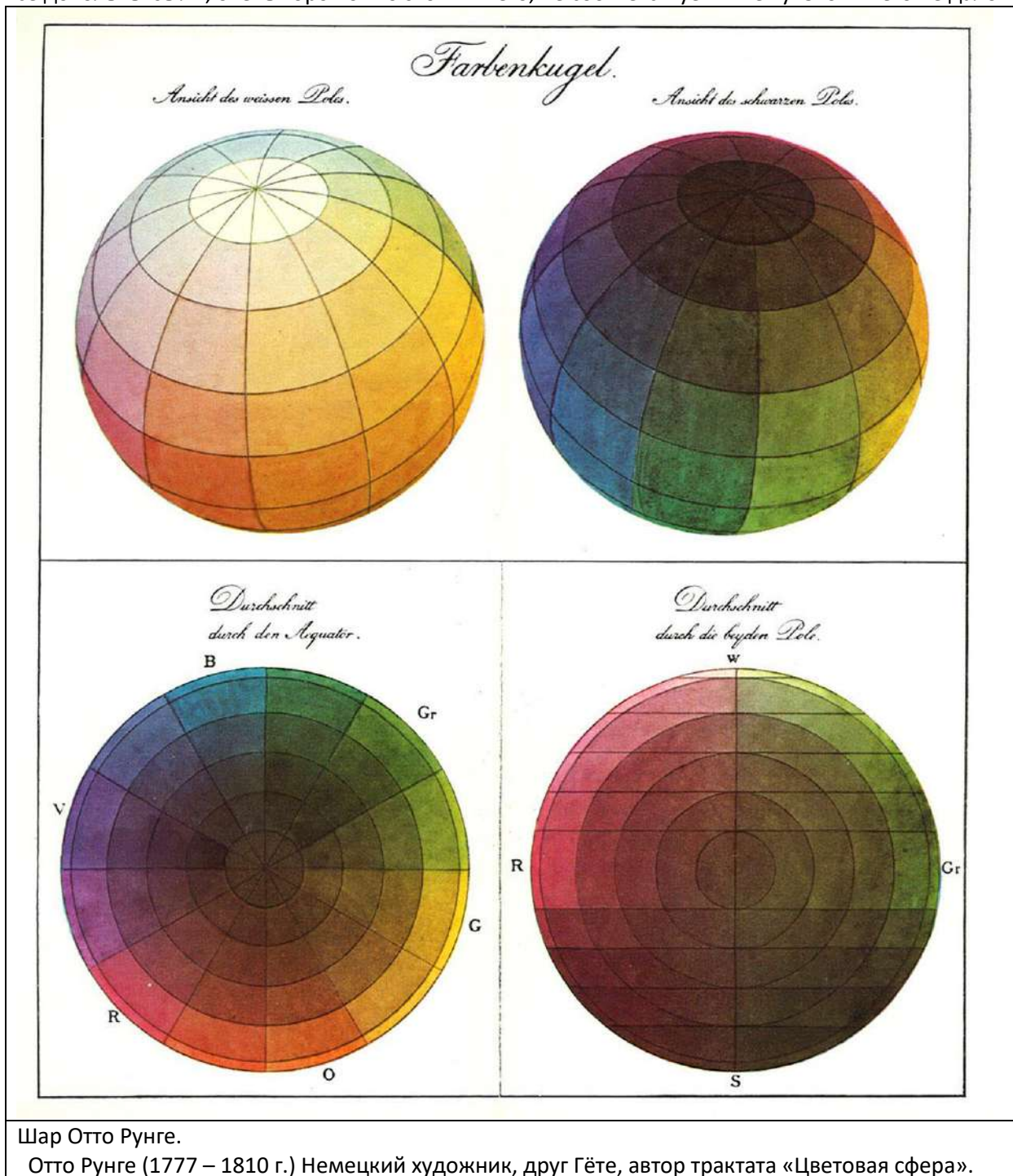
изучает, что там в глазу есть, там палочки с... шарики есть там, так сказать, как воспринимает сетчатка глаза цвет, да? Почему одни видят цвет хорошо, другие – плохо видят, третьи – вообще дальтоники, вот, а есть те, которые вообще все в сером цвете видят, и так далее. И как это воздействует, так сказать, на психику человека, на его эмоции, на его, так сказать, возбуждение или умиротворение, на его как бы, ну... как вы знаете светофор – красный, да? вот, а какие-то цвета успокаивающие – зеленый там, допустим, и так далее. То есть эту сторону исследуют – как человеческий живой организм воспринимает цвет и с какими последствиями, и как этот цвет действует на человека.

И, наконец, последний вид науки, которая занимается проблемой цвета – это эстетика. Вот – самый сложный вариант. Тут вообще совершенно непонятно ничего. То есть хотели... Так сказать, человечество хотело понять, есть ли гармония цвета. Допустим вот знают, что есть гармония звуков, да? и даже написали гармонию и ученые, и музыканты. Вообще все знают, что это серьезная вещь, есть учебники по гармонии, по гармонии звуков и так далее – звуковых сочетаний, и этим пользуются в образовании, так сказать в практике и в теории музыканты. Пытались это сделать и в цвете – есть ли какие-то закономерности в гармонии цвета, можно ли помочь художнику, можно ли помочь учителю, воспитать в нем чувство цвета, чувство гармонии, цвета, колорита и вообще... Вот здесь усилия были самые безнадежные. Очень многие этим делом занимались, Освальд в частности (и не только он). Ну, и ничего кроме, так сказать, ну, каких-то попыток разложить некоторые понятия цвета, с гармонией никак не сошлись.

Я не помню, читал ли вам о цвете во вступительной лекции или нет? Нет, да? Ну, там, где-нибудь, значит, вернемся. Вот, и поэтому... А с другой стороны – цвет в области гармонии занял такое большое место в некоторых теоретических умах, в частности Кандинский написал такую книгу «О духовном в живописи», где попытался провести полную аналогию между гармонией и выразительными средствами музыкальными и живописными. Ну, почему в музыке (там существуют абстрактные звуки, да?) абстрактными звуками пользуются и получается очень художественное произведение музыкальное, да? Почему не поступить также с цветом? Есть элементы цвета – одна краска зеленая, другая желтая, есть пятно, есть линия, и так далее. Почему, так сказать... То есть он заложил основу теоретическую абстрактной живописи (или беспредметной живописи), и проводил полную аналогию – что раз в музыке это можно (пользуясь абстрактными средствами вызывать ассоциацию), то почему нельзя это в живописи делать? «Почему-то обязательно надо рисовать Васю в шапке, когда можно там сделать несколько черточек и сказать, что это Вася в кепке» (может еще и лучше будет). Ну вот, и это вот такая была теория.

Ну, на эту теорию есть другая теория. Ганс Мунх есть такой, который написал другую теорию, очень убедительную (если я не говорил, то мы к ней вернемся). *(Ред. – Опровергающую теорию Кандинского)*. Но во всех случаях, ни один из ученых не подошел к тому, чтобы найти что-то объективное в попытке понять цвет как явление (управляемое, гармоничное), которое можно изложить в какую-то структуру закономерную и доказать – это красиво, а это не красиво. Все это ни к чему не привело, к сожалению. Вот, и тогда, значит, что сделали в этом отношении (мы к этому, еще раз повторяю, вернемся), а что могли сделать в этом отношении? Единственно, что сделали, ну – упорядочили цвет. Вот, упорядочили цвет, с попыткой вот назвать какие-то координаты – и мы б знали, что это вот за цвет, вот, что это за цвет? Чтобы вам можно было позвонить в Японию и сказать: «мне пять килограммов такого-то цвета», да? Это сделали. То есть, попытались создать цветное тело, так называемое. Несколько вариантов было этого цветового тела, так называемого. Сначала его представляли, так сказать, в виде земного шара, такой вот круглый объем, наверху – северный полюс, внизу – южный полюс. На северном полюсе – это белый цвет, внизу – это черный. По экватору – вот этот спектр весь, да? вот, «от и до». *(Ред. – Имеется ввиду цветовой спектр)*. По этим самым меридианам (как они называются, да?) от белого – подцвечиваясь больше, больше – и до полного насыщенного цвета. А оттуда *(Ред. – Вниз, к противоположной стороне.)* – затемняясь, затемняясь до черного, да? Если разрезать весь этот самый арбуз, то по вертикали будет стоять от белого до черного – ахроматическая, так сказать, цепь, да? (светлое – темное, темней – и черный), да? А во всем этом поле разрезать если *(Ред. – по экватору)*, да? Можно от любого цвета провести. Вот этот на меридиане у нас красный цвет, он пойдет внутрь, по прямой, допустим, да? к оси ахроматической (не цветовой оси, да?) и будет

постепенно терять подцвеченность до серого, равного ему в яркости. То есть, вообще, так сказать, все довольны были, очень хорошо. Но это – ничего, не соответствует ничему. Это ничего не дало.



Шар Отто Рунге.

Отто Рунге (1777 – 1810 г.) Немецкий художник, друг Гёте, автор трактата «Цветовая сфера».

Почему? Потому что на самом деле вот этого самого экватора цветового нет в природе. В природе есть такая нитка или линия, да? которая начинается от, там допустим, пурпурных красных и заканчивается, допустим там – в другой хвост: холодными, сине-фиолетовыми, да? (И расходятся (Ред. – космические излучения) в разные стороны: одни уходят в инфракрасные невидимые лучи, другие – уходят в ультрафиолет (невидимые лучи)). (Ред. – Имеется ввиду, что невозможно заключить в таблицу спектральные цвета, наблюдаемые в радуге (а также подсчитать количество этих цветов), так как в природе они представляют собой плавные переходы из одного цвета в другой. Те цвета, которые мы видим, представляют собой только маленькую часть всего космического излучения, которое остается для нас невидимым).

Вот эта замкнутая система – это чисто умозрительная попытка организовать цвет. На самом деле он не попадает в эту схему. Но были другие модели, конусные и так далее, но все они в общем имели ту же самую, так сказать, э-э... тот же смысл и ничего не достигли.

Ну, и вот некто Манселл, Ньюберг и Манселл, (Ньюберг – наш ученый, Манселл – американский), ну, и сделали все-таки схему упорядочения цвета (не по принципу попытки навязать какую-то систему, а попытки упорядочить, чтоб можно было с ней как-то каким-то образом работать). Это выглядело примерно, как... (вот нам нужно будет в будущем сделать такую вот схему крупную, чтоб можно было показать).

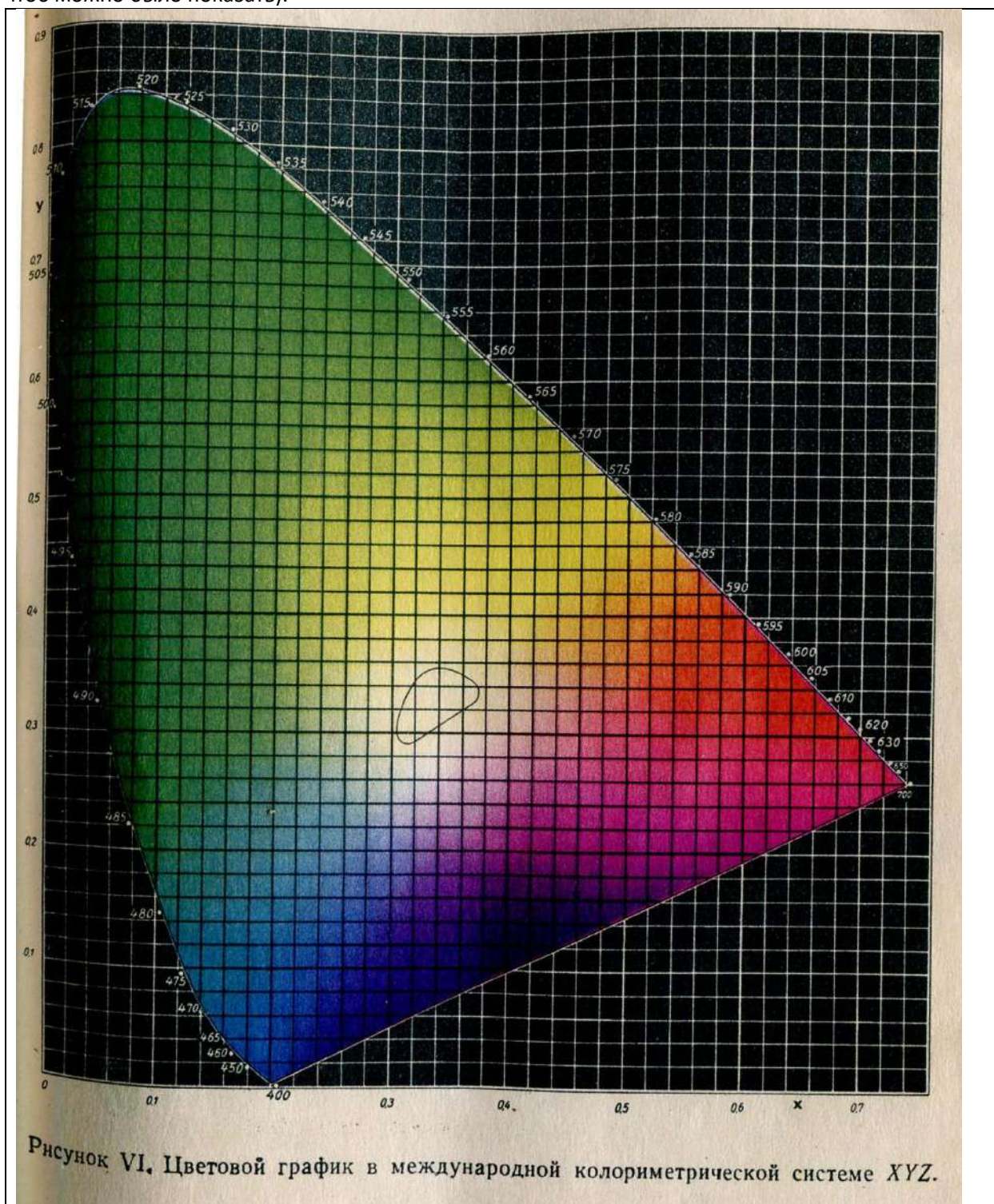


Иллюстрация из книги Г. И. Ашкенази. «Цвет в природе и технике».

Вот, и нарисовали такую дугу (как вот видите здесь) вот, по которой располагаются все спектральные цвета. А вот это (разрыв между ними) – это и есть невидимые лучи (то есть

инфракрасные, ультрафиолетовые), которых мы не видим (она – разорванная цепь). И вот начиная там от трехсот шестидесяти – четырехсот, так начинается вот, допустим - от фиолетового к синему, от синего к зеленоватому, от зеленоватого к желтому, от желтого к оранжевому, от оранжевого к красному, и пурпурное – семьсот миллимикрон. Вот, и здесь есть две точки как бы (ее можно воспринимать, так сказать, пространственно). И на всей этой системе (это я просто так, ознакомительно рассказываю, вы все равно это не будете знать, но просто хотя бы имели представление) вот, на всей этой системе можно найти точное определение – какой цвет. Сюда – он бледнеет, по высоте – он белый, черный. Вот, а по краю идут чисто спектральные цвета.

Цветовой тон.

Вот, но во всяком случае, эта вся система позволила, так сказать, всем ученым, всей нашей планеты говорить о цвете конкретно. Не о гармонии не об эстетике, а просто о физике цвета – что и как можно говорить о цвете с точки зрения объективных категорий. И выделяли некоторые, так сказать, явления цвета, которые его точно определяют. Вот, первое явление цвета (это уже надо себе запомнить), первое явление цвета – это цветовой тон. Первая координата цвета – это цветовой тон. Цветовой тон – это как бы природа цвета. Вот, где он находится, в этом круге или на этой дуге – вот он измеряется в миллимикронах (это – длина волн, длина волн – миллимикроны), записываются буквой лямбда, греческой (типа нашего Л такой вот, да?). Вот, измеряется длиной волны, повторяю, и если это, например, 476 миллимикрон, да? - то это церулеум, допустим, да? А если будет 486 – это уже пойдет куда-то в более желто-зеленое, если будет там 470 – это пойдет в сторону сине-зеленого. То есть – абсолютно точно.

Это волна, то есть это цвет не физический, а космический, это не предметный цвет, это цвет волны, то есть спектральный, когда вот берут... как делал этот самый... Ньютон, разлагал свет через призму, да? – вот это природа и основа цвета.

Насыщенность цвета.

Вторая категория (это недостаточно еще для определения цвета). Кто-то говорит, что в цвете главное – направление. Это, например, красный, фиолетовый, желтый, зеленый или синий. Вторая категория объясняется – насыщенность. Вторая, так сказать, константа цвета – насыщенность. Что такое насыщенность. Это в какой степени выражен близко этот цвет к спектральному цвету. Вы знаете, что может быть бледно-голубой, да? а может быть мощный голубой, да? Может быть чистейшая стронциановая, допустим, или кадмий лимонный, да? а может быть так, грязновато-желтый. Насыщенность, это измеряется в процентах к чисто спектральному. (Опять физическое понятие, а не материальное). То есть какое количество спектрального тона в нем и сколько загрязненности или засоренности другими, посторонними лучами. Буквой «Р», то есть по-русски «Р» пишутся эти цифры (во всем мире, для всех это понятно).

Яркость цвета.

И это недостаточно, потому что насыщенным может быть сильно цвет, а может быть и недостаточно насыщенный, но он может быть темным, может быть светлым, да? Поэтому третья, последняя категория называется «яркость». Некоторые это слово определяют «светлота», художники это еще часто называют «светотражающая способность».

Вот, «яркость», да? мы этот, тот же цвет, можем слабо осветить, а можем сильно осветить, да? и тогда он будет нам казаться где-то в глубине (насыщенный, но глубокий), а на солнце он будет яркий, насыщенный. Это измерение количества отраженный лучей, общее количество отраженных лучей от поверхности, да? Полное отражение дает зеркало, допустим, да? там – бумага дает меньше и так далее. Насыщенность – это измеряется, так сказать, способность в процентах, от образца до эталона образца, условного. (Опять же, повторяю, - условного эталона образца). Вот, поэтому говорят, допустим, вот 15% этой самой яркости, да? или 90% яркости, допустим. Ну, стронциановая, сколько вы думаете процентов яркости? – Ну не сто, но близко к этому, да? Вот, а ультрамарин – там будет где-то двенадцать, восемь – мало. Тоже – ясно, да?

Так вот, если все эти константы, так сказать, объединить вместе, то мы получим любое определение физическое, точное, международной принятой системы измерений – точное измерение цвета.

Вот, допустим, вот такой цвет. (*Ред. – Коричнево-оранжевый цвет*). Какой у него будет, так сказать первая категория – цветовой тон? Какой у него будет цветовой тон в спектре? Вот как вы думаете? (по дине волны господствующей в этом цвете). Фиолетовый? А? Нет, да? Ну, какой? М?

Студент:

- Коричневый.

М. М. Девятков:

- Ни фига. Коричневого цвета нет в спектре.

Вот вы смотрите сюда, да? и смотрите – или это оранжевый, или желтый. Ну, скорее - немножко оранжевый, да? Ясно. Значит определяется вот длина волны, там, где-то у нас будет 590 миллимикрон, допустим, красного. Теперь, какая у него насыщенность? или чистота цвета? (что называется - «насыщенность», мы говорили с вами, это приближение к... процент к спектральному чистому цвету. Сколько здесь?

Студентка:

- Очень маленький процент.

М. М. Девятков:

- Очень маленький, конечно, три – пять процентов, не больше, да? Значит, тоже «5%» пишется (прибор это определяет точно совершенно). И, наконец, какая у него яркость? Яркость к эталону стопроцентному считающемуся, белому? Ну, сколько здесь от ста чисто-белого?

Студент:

- Половина?

М. М. Девятков:

- Ну, да, приблизительно. Молодец. Половина (там может немножко побольше, но это не важно, но близко к этому). Так вот, эти все константы, если их записать (измерить на приборе), то можно передать, допустим, в Голландию, сказать: «Знаете, вот нам восемь килограмм такой краски», да? «Какой?» Ну им говорят: «ты – ты – ты – ты», да? И машину запускают, включают и она выдает краску такого цвета, восемь килограмм, да? Или «Ситчик нам» - «Какого цвета?» - «А вот такого», да? Ну, и «так – так – так – так» - и все в порядке. Но это ничего не говорит, никак не помогает художникам. Это просто объясняет, что цветом можно управлять с точки зрения его измерения, фиксации и проверки. Для этого выпускают целые книжки цветowych колеров (замеренные). Есть такой институт Метрологии (и во всем мире это есть) они выпускают там для архитекторов, там для дизайнеров образцы, на которых есть цифры, и они знают, что если вот по этому образцу – «А-ха, вот мне офис вот так покрасить, вот такой краской», да? то здесь можно посмотреть: или показать образец или назвать цифру. (Ну, если в грамотной фирме – цифры хватит, а если в нашей – так: посмотрел, срисовал и так далее). Это, значит, относительно просто того, что мы о цвете можем говорить конкретно (не надеясь из этого извлечь чего-то, так сказать, большего, чем это).

Ну вот, и соответственно мы можем с вами спокойно сказать, положив руку на сердце, что никакие лаборатории, никакие институты, никакие усилия ученых в попытке, так сказать, управлять цветом и сделать из него управляемую систему – нет. Почему? Потому что цвет не имеет, первое (так что можете это абсолютно запомнить для себя) цвет не имеет конкретных как бы ступеней, априорно данной системы. То есть звук – имеет конкретно, да? – до диэз, си бемоль там и так далее, да? То есть звуки, они фиксированы физически, и они имеют нотную грамоту свою (которая известна, опять же, всему миру). И там звук уже не путается, там си бемоль – так это си бемоль, до диэз – так до диэз, да? И каждый это может повторить и ребенок и взрослый и так далее, да? С цветом ничего подобного не происходит. Ни один из вас не может запомнить цвет. Мы можем сделать эксперимент, но делали уже на тысячах людей, поэтому не будем упражняться. Никто не может повторить. Только так можно сказать: «Зеленоватый был какой-то», да? «какой-то зеленый. А черт его знает – огуречный, толи салатный, толи заборный, толи травяной», да? – Не помнят, даже не могут воспроизвести. Если звук любой ребенок может воспроизвести (там ему на рояле: «бам», а он: «А-а-а-а», да? А если он: «Э-э-э-э», то пошел вон).

(смех в аудитории)

«отрезать уши», да? и это самое... «нечего вам здесь делать, в музыке», да? А если три звука: «ля-ля-ля», там что-то такое, да? (любого) – все повторяют. Больше того, запоминают несколько звуков мелодии, по этому самому, по маяку, и все мы знаем, что это вот из этой песни, а вот это из

этой песни. А если четыре звука – так это вообще все просто. Вот, и это все запоминается, точно запоминается, повторяется и нарушения фиксируются всеми.

А цвета... один не могут повторить. Срисовать – могут, так, в упор. (Проверяли Серова так даже. Говорили, что «цвет плохо видит»). Вот, а два, три цвета – уже ни в дугу, ну абсолютно никто не может воспроизводить. Срисовать – могут, воспроизвести – не могут. Вот здесь Ганс Мунх и сделал свое крупное открытие против Кандинского, что «оказывается, - говорит он, - в цвете у нас нет вперед данной (априорно данной), то есть вперед данной упорядоченной шкалы цветов, которую художник мог бы использовать как использует музыкант нотную грамоту». Там даже прибором настраивают, допустим, гитару, рояль, да? и физический прибор точно говорит – это да, это вот этот звук, а вот это уже не то, да? И вот это не растянутые цвета, а члененные элементы, то есть эти элементы, ну, как алфавит в русском языке, да? – все ясно. А в цвете этого нет. А где же тогда то, чем пользуются художники, чем воздействуют на нас, да? Вот тут теория этого самого Ганса Мунха мне очень нравится, потому что мне кажется это единственная в мире разумная альтернатива Кандинскому. Он говорит: «Да нет, мы оказывается вообще не помним ни цвет, ни форму. Точно – никто не помнит». Абстрактную, заметьте, абстрактную форму. В музыке абстрактно, так сказать, запоминают все звуки, да? А здесь – нет. Ну, проверяй. Как проверить – собирали колоссальные, так сказать, аудитории, научные исследования сделали. Ну, вот и я спрашиваю: «какой цвет?», и говорят: «вот вы знаете, то ли оранжевый, то ли коричневый», да? А какой? Никто не знает какой, да? Вот, а воспроизвести не могут, и начинают говорить: «ну, такой вот ну – огуречный (помните, да?) Или такой, допустим про желтый говорят – «лимонный», да? или вот «оранжевый», да? Говорят про синий - и опять начинают: «васильковый», «морской волны». Хм, заметьте, все определения... Вот в музыке нет названий реальных - все абстрактные названия: «до диез», «си бемоль», да? А здесь – все предметные. Больше того, проверяли много желтых, синих, зеленых, коричневых – всё связывается с предметом. И так, приблизительно, вот, допустим, это вот травяной, это болотный, да? вот, шаровый (не знаю откуда слово «шаровый» произошло). И выяснилось, что это очень приблизительно.

Стали проверять форму абстрактную: сколько человек запоминает реальных предметов. Он говорит: «Вот круг. Размер не запомнят никогда – «круглый», да? Что-то тут так – «яйцеобразный», да? Ха-ха. А еще длинней – «сосиска», или, допустим, «колбаса», «труба», да? Ну нет ни одного абстрактного определения формы. И больше того, она не запоминается совершенно, только по ассоциации.

Потом стали, значит, проверять, думать, что может вообще так человек плохо запоминает форму или цвет. Нет, оказывается он жутко точно, хм, тонко разбирается. Ведь: «Что ты, Вася, сегодня зеленый такой», да? Ха-ха. Вася зеленым никогда не был, ха-ха-ха. И вообще, цвет лица – очень неопределенный. А ему вдруг говорят: «Ты зеленый сегодня, Вася. Что случилось?», да? То есть оказывается в каких-то вещах изысканность или избирательность цветового восприятия чрезвычайно точно развита в человеке, но - когда она связана с реальным предметом. А вообще – нет. Потому что на какой-то зеленый цвет не скажешь, что это Вася, хм, после какой-то трагедии, да? – нет, не скажешь.

Стали проверять форму – то же самое. Есть ли вообще такая абстрактная форма, ну, насчитали, ну, максимум сорок предметов абстрактных, которые может запомнить человек. Ну, там – квадрат, ну, так, - более длинный квадрат, ну, там – шар (я уже говорил, да?) – и то путаются, вот какого именно, точного размера – путаются, на память не могут запомнить. То есть нет этого прибора в голове у человека, который бы это мог бы запомнить, да? Тогда обращаются к практике, что может тогда вообще ничего не помнит художник или зритель? «Ну, что вы», - говорят, - миллиард лиц покажи, а свою маму любой отличит». А там всего два глаза везде, один нос, один рот и два уха. Ну, немножко глаза, ха – ха, шире, уже и так далее... Но никто не спутает. А из миллиарда выбрать, представляете? - какая это точная избирательная машина заложена у человека, да? Вот это и есть в живописи или в изобразительном искусстве априорно данная шкала, то есть это и есть то, что в музыке называется «нотная грамота», которую все понимают, опираются на нее и это и есть та шкала природного эстетического воспитанного восприятия нашего, которая позволяет нам судить о цвете, форме, в ассоциации с реальной жизнью. Поэтому, когда все начинаются разговоры об абстрактном искусстве, беспредметном искусстве, то здесь есть очень большой обман такой, грандиозный обман. Потому что там избирательность от

миллиарда, до сорока. Вот там – сорок, а тут – миллион (и даже больше), и если здесь еще ошибаются, то там, в этом миллиарде с бабушкой или с мамой, да? – никто не ошибается. Значит, все наше зрительное восприятие (и у зрителей, и у художников) воспитано вот на этом природно данном нам (данном красотой природы и окружающей средой), на этой шкале оценочного, так сказать, подхода к действительности. Это вот и есть философская как бы скажем защита, разгром этой теории Кандинского (его книги «О духовном в живописи»). Все остальное идет в область, так сказать, декоративно-прикладного (там есть свои законы, может быть). Я ничего не хочу сказать, кроме одного, что если здесь есть диапазон чрезвычайной тонкости и сложности, которым можно манипулировать - «Васю сделать зеленым, там, синим», да? и так далее, в зависимости от того режиссерского замысла, который вы перед собой ставите, да? – сделать ему лицо таким, как у Модильяни, да? или таким как у Гойи, да? или там еще..., то это уже вопрос того, от чего это искажение идет, от того, что что-то хочет художник сказать (деформируя или искажая немножко). И человек, зная от чего он идет – видит куда он его искажает, куда он его изменяет, да? в какую сторону он его сдвигает (как в цвете, так и в форме). Это понятно?

Но когда начинается беспредметность – это тоже самое, что, ну, как мы с вами уже говорили – квадрат там черный, допустим, два квадрата, три треугольника или две черточки – вот это ну как бы вакуумное уничтожение, или, так сказать, полное уничтожение богатства изобразительности в изобразительном искусстве. Это знаковая система. Например, просто написать букву «я» и сказать, что это гениально и что это больше скажет, чем «Черный квадрат».

У меня был спор с одним психиатром, врачом. Такой врач, начиталась, так казать, книжек «От Тулуза до Лотрека», хм, да?

(смех в аудитории)

Вот, или «От Моне до чего-то там», да? *(Ред. – Пародируется название популярной книги 1989 года «От Моне до Пикассо. Французская живопись второй половины XIX - начала XX века в Эрмитаже»)*. И вот, значит, побеседовали, интересно: ну, вот я ей и говорю: «Как вам авангардное искусство?» (я смотрю, она листает что-то) – «Очень интересно». Я говорю: «В чем интересно? Ну, «Черный квадрат», в чем это интересно?»

- Понимаете, «Черный квадрат» - это гениально!

- Почему?

- Это, понимаете, ничего нам не навязывает, не дает никаких шор. Вот там Суриков, допустим, – ну это понятно, вот он посадил этих всех персонажей и хочет сказать о том, что было (вот это конкретно) и заставляет меня думать в этом направлении, навязывает мне свои эмоции, свое направление мыслей, свой сюжет. А «Черный квадрат», понимаете, он ничего мне не навязывает, я могу представить все что могу, что хочу. Это прорыв в космос» Хм, «или трагедию бабушки или неизбежность смерти, понимаете, и еще тысячу вещей. То есть я могу весь свой интеллект, все свои эмоции, все свои мысли направить в абсолютно свободном направлении. Он меня не заставляет, не подчиняет меня, не навязывает мне ничего».

Ну, я удивился такой логике, знаете – довольно логично, «А то все мне навязывают, Вася, иди туда, потому что бабушку трахнули», да? Вот, хм, а я может и не настроен на это, да? я хочу вообще себе полную свободу фантазии, полную свободу, так сказать, интеллектуального раскрытия своего, да? Вот смотрю в «Черный квадрат» и что хочу, то и вижу.

Ну а вот я так подумал, а почему не кирпич поставить и так это, знаешь: «А что ты думаешь, когда на кирпич смотришь?» Ха -ха, такие есть анекдоты детские: «ну, вот смотришь на кирпич, о чем думаешь?

- О Маше.

- Почему о Маше?

- А я всегда о ней думаю, на что бы не смотрел», да? Ну, вот тогда, значит, я так подумал, подумал, (с психиатром, так сказать, хм, порассуждал), ну вот и говорю: «А зачем тогда искусство? Поставил перед собой кирпич или гвоздь, да? – и воображай все что ты хочешь вообще. Никто тебя не ограничивает – полный полет фантазии! Один смотрит на него – думает о Василии Блаженном, а другой думает, допустим, о даче, что пора ремонт делать, да? ха, или еще чего-то и так далее. Зачем тогда искусство, зачем школа. Ну, пришли к выводу, что это в общем такая попытка, ну, как бы сказать... ну, превратить не художника, а каждый в себе и для себя – художник. Таким образом ну, можно и на небо смотреть: один одно видит, другой – другое, да?

Можно смотреть на болото, можно смотреть на лужу и представлять себе, что хочет. То есть это не то, что художник несет зрителю, (выявив какие-то гармонии мира и какие-то трагедии, или, так сказать, высочайшие взлеты радости или, там мечтания), а он лишается этого всего – сам собой и занимайся, да? сам себя люби и сам себя, так сказать, обслуживай, да? Зачем искусство?

Вот, но короче говоря, я хочу из этого только одно сказать, приблизительно то, что сказал: что нет знаковой системы, что нет ни цветовой системы, ни формы другой, чем мы восприняли ее от Бога, так сказать, и от природы, да? И вот уже вокруг нее сможем ли мы достичь каких-то уровней преодолений барьера. Вот, у нас говорят: «А вот нельзя заниматься абстрактным искусством». А она очень правильно сказала (несколько у нее было там разумных мыслей): «Да пусть занимаются авангардным искусством, абстрактным – пожалуйста, но, если он доказал, что он художник, что он художник-профессионал. (Ну, как врач – не может быть не зная ничего, ни анатомии, ни физиологии, ничего не знает – начнет в вас ковыряться, да? Это же опасный вариант.) Ну вот, докажет, что он – профессионал. Так вот в профессионализме есть один момент, который и толкает искусство в ту или другую сторону. То есть он заключается в следующем: вот есть понятие «барьер», понимаете? Вот он в любой области знаний есть – барьер. Вот если ты как профессионал преодолел этот барьер, то есть поднялся на тот уровень понимания, гармонии, цельности, пластики, (свободы рисования, допустим, которая дает эту возможность, понимание колорита и все это). Ну, во-первых, ты получаешь полную свободу выражения. Вот, а потом ты иди, делай, что хочешь – пожалуйста. Ты хочешь делать квадратики, черточки – будешь делать черточки. (Вряд ли он это будет делать). Скорей бывает иначе: вот он барьер не смог взять профессиональный (а реальное искусство ведь чем опасно – сразу видно, что бездарь, либо что талантливый). И никуда не денешься, потому что у нас уже есть шкала сравнений, да? мы видим, что прекрасное в природе, в цвете, в колорите – все видели, и искусство еще есть, да? И видно, что он не тянет, ну – серый, ну – полуграмотный. Вкус у него, простите, ни во что, да? и это всем очевидно. И тогда он делает (и это многие, я конкретно и лиц знаю), тогда делается ход конем: «Я барьер» ха-ха «взять не могу» (так как Губка, там шесть метров, да?) «а я пролезу снизу: планка на месте, а я на этой стороне, и скажу: «это мой способ преодоления, мой личностный, так сказать, прием»», да? А почему бы так нельзя, да? Вот, ну и так у меня есть одна знакомая (жена моего приятеля, прекрасного художника-живописца), которая так старалась, старалась прорваться в живопись большую, вот, брала уроки, ну и уж он ей помогал даже, чтоб выставиться там, понимаете, правил натюрморты, ставил, рисовать учил. Ну, и ей уже сорок лет...

Студентка:

- Много.

М. М. Девятов:

- Ну, не важно. В Париже она сейчас...

(смех в аудитории)

И она делает резкий ход конем. Она переходит в чисто декоративное, то есть, это самое... в чисто беспредметное искусство а ля Малевич, Кандинский, там и прочее, то есть – треугольнички, квадратики, серое, бледно-серое, целиком серое, наполовину серое. Вот, и, значит... ха, выставляется в Париже, в Швейцарии, хм, продает работы, понимаешь. Хм, бедный ее этот самый муж, ха, талантливейший живописец из Санкт-Петербурга, бегаёт за пивом там, ха-ха, или в аптеку за алкоголем, (потому что там очень дешевый спирт). Вот, это прекрасные мои друзья. Вот почему так, потому что там недоказуемо, там нет критериев оценки, в абстрактном искусстве нет критериев оценки, там можно сказать, что это гениально, можно сказать, что это бездарно, можно сказать, что это вообще... Вот я тут недавно достал четыре картины (я вам даже показывал книжку, по-моему, да?) одна – черная, другая – синяя, желтая, красная – целая стена в музее, в Стокгольме. Ну вот, и все смотрят, да?

(смех)

Ходят, деньги платят - сорок крон вход, (дорогой ужасно, да? дороже чем в Эрмитаж в пять раз, да?) Вот от чего это произошло? (Мне кажется, мы об этом уже говорили с вами, ну, не важно). А произошло, потому что оболванили людей, понимаете? Подменили истинные ценности ложными, под видом, так сказать... вроде бы так постепенно, знаете, так сказать, «более декоративно». Хм. Ну, «Черный квадрат» если брать, что дальше делать – неизвестно. Вот, и почему это происходит? Что происходит? Потому что существует теория искусства. Понимаете, вот у нас создали факультет,

ха-ха, теории истории искусств. Ну, ладно бы истории, ну опиши Ван Гога судьбу трагическую, да? опиши Коро, его, так сказать, мысли: «Нет, меня на женщин не хватит, потому что слишком я занят живописью», вот, говорит: «Я не лев, а я воробей». Не как там, Делакруа набрасывается, понимаешь, и рвет мясо, «а я – воробей. Посмотрел в лужу – там отражается солнышко – я чирикаю». Ха-ха-ха, опиши это (это описано все) это история искусств. А они теперь теоретики, понимаете? Они доказывают, что Квадрат черный, или Мондриан с этими решеточками (там, три полоски так, две полоски так и один квадратик, да?) – вот это гениальный художник, во всех музеях мира есть, даже в Стокгольме вешали. Вот, а не будет он вот эти делать полоски – его вообще не узнаешь. Ха-ха, что нарисуй он нормальную картину – его даже никто и не вспомнит, потому что он только эти полоски рисует (потому что оставил за собой, за Мондрианом прием такой, да?). Вот, но теории эти вот, которые, так сказать, возникают, они и создали опаснейшую ситуацию, оболванили человечество, превратив его в идиотов – голый король. Голый король – это абсолютно точно, все смотрят и говорят... делают умный вид, что там что-то есть, да?

(смех)

То есть, там ничего нет, да? Или там что-то есть? да? Ну вот, и столько книг написано, понимаете, вот поэтому, по этому поводу, значит вот было много любопытных, так сказать, сюжетов. Ну, первый, это... А, нет, я в начале иначе скажу откуда это появилось вообще даже, тоже ведь очень интересно, понимаете. Вот, допустим, был Египет. Были искусствоведы там? Как вы думаете?

(студенты молчат)

М. М. Девятков:

- Не было! И близко не было искусствоведов.

Студенты:

- Хи-хи-хи-хи.

М. М. Девятков:

- Вот, был Рим, ха-ха, Греция великая, да? Были искусствоведы? – Не было искусствоведов! Историки были. (Я повторяю, я не против истории искусств даже, а были историки). Потом было Возрождение и так далее. Потом где-то, хм на перепаде веков, вот появилось авангардно-абстрактное искусство, понимаете? и стали размножаться искусствоведы ха-ха,

(смех в аудитории)

...знаете, как плесень в затхлом помещении. Ну вот и размножаются со страшной силой. Я как-то был на одном банкете, там получил членкора один искусствовед. Я ему сказал: «Я вообще не хочу ничего сказать, я хотел выпить за тенденцию» ха!

Вот в этом здании (*Ред. – Имеется ввиду здание Академии художеств, на котором написано: «живопись, скульптура, архитектура, воспитание»*) не было искусствоведения никогда (когда его строили). Была там – живопись, скульптура, архитектура и воспитание. Это все. Потом, хм, появилось это позже, понимаете, в двадцатые годы появилось, именно вот тогда – когда нужно было, нужны были толкователи, понимаете? Вот вы смотрите на Нику Самофракийскую, вам нужен толкователь, переводчик? что это красиво, что вот она хотела то-то сказать, да? эмоциональное воздействие... Нет, это и так ясно, понимаете? А вот когда ничего не ясно – появились толкователи, и у них, значит, особая профессия – теория истории искусств. И вот они нам сказали, что «вот, знаете – Мондриан!», представляете и два тома написали.

Приходит нормальный человек, смотрит – маразм полный, да? «Мой Петя (пяти лет) сделает лучше», - говорит папа. И он совершенно справедливо говорит, что Петя сделает лучше. Тогда, если человек образованный – он так же не может, хм, рассуждать как Петя, да? он начинает читать книжки, ему начинают объяснять. Ему говорят, что во всех музеях мира он (этот художник) представлен, да? Ну, если образованный человек, и еще и тактичный, он и думает: «что, все идиоты, а я один умный что ли?» Ха «не может быть. Значит что-то я не понимаю». Ему говорят: «Вот, вот, ты чего-то не понимаешь! Думаешь так просто понимать искусство? Надо учиться этому, для этого есть большая наука». И вот начинают его воспитывать. Потом начинается у него... происходит немного... ха-ха, сдвиг по фазе, и он начинает смотреть - стоит по многу часов у этого Черного квадрата, (или еще у чего-то, да?), и начинает думать: «а может действительно там что-то есть», понимаете? «не могут же так все ошибаться, так дружно во всем мире», понимаете?

Так вот, Толстой (Лев Николаич), когда анализировал эту ситуацию (я, наверное, повторяюсь, но ничего), ну вот, он сказал, что это грандиозная опасность для людей и для художников,

искусствоведы несут колоссальный вред. Это говорил Лев Николаевич Толстой, когда уже написал «Войну и мир», «Каренину», изучил все эстетики мира, чтобы написать книжку «Что такое искусство», вот такую маленькую брошюрку всего, да? – напрягался страшно, думал много, хе, будучи умным человеком, образованным и талантливым – пришел к выводу, что они несут грандиозный вред. Вот нормальному юному художнику, который хочет заниматься живописью – вдруг его подводят к такому произведению и говорят, что вот этот вот самый Малевич (или вот что-нибудь в этом духе, да?) – вот это гениально. Он так вокруг себя смотрит, думает: «Куда я попал?», да? «И зачем мне учиться вообще?». Или посмотрит еще... так, ряд произведений подобного рода (я вам показывал книжку, у меня много есть чего показать – решеточка нарисована и так замажут глиной – одна треснула так, одна так, а другая треснула иначе (в кессоне)).

Это, допустим, в Голландии где-то, в музее сидят дети на полу (маленькие дети, там, где-нибудь второй, третий класс), дама в очках, такая интеллигентная вполне, да? мытая, и им объясняет в течении получаса. Я, конечно, ничего не понимаю, потому что ни французский, ни английский не знаю, но я смотрю – этим детям вдалбливают, понимаете, долго-долго. Потом – в другой зал – опять вдалбливают. А там – унитаз на кирпичах, как произведение скульптуры, понимаете? – велосипедное колесо просто на подставке мраморной. То есть, ну... Вот, и там тоже – объясняют, объясняют, объясняют.

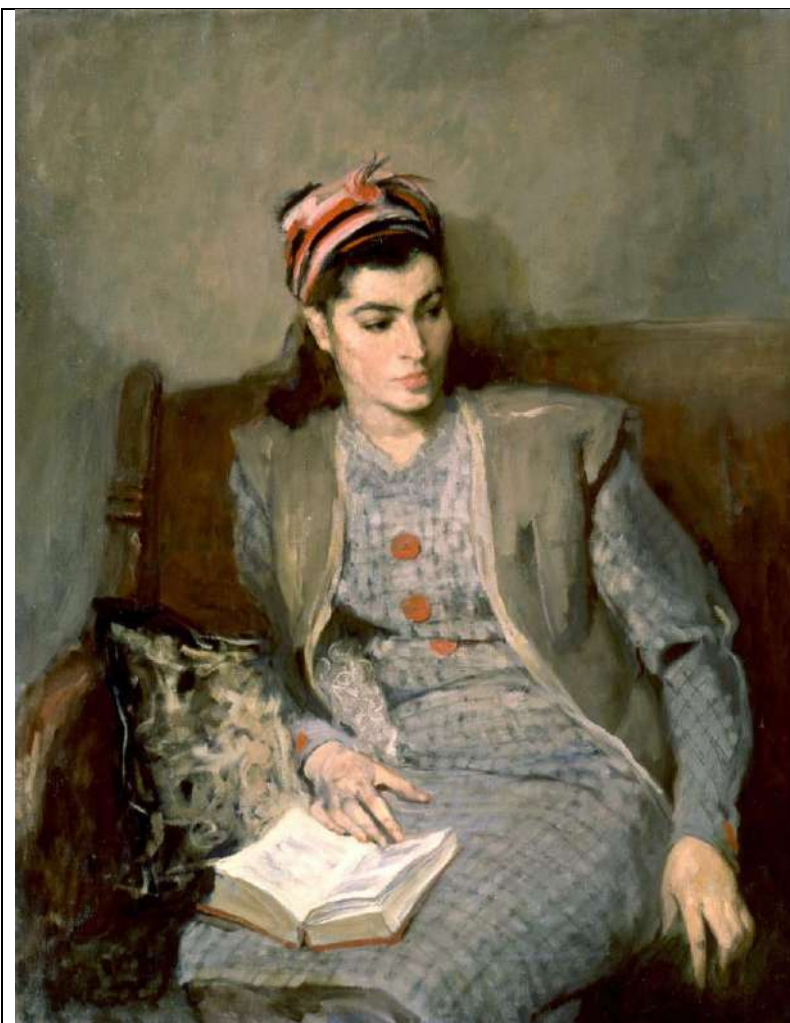
Вот, толстой и говорит, что они настолько могут запудрить мозги детям, что они вообще подумают, что вообще, что это же, говорит, образованный человек, учитель, понимаете? со степенями, званиями и прочее. Вот, и Толстой по этому поводу много рассуждает, потому что вот как много вреда несут искусствоведы художникам именно тем, что они перед ними ставят бетонную стенку своего навязанного мнения, что они выбивают из них естественные, так сказать, какие-то ощущения свои и свои намерения. Вот они говорят: «это все устарело, надо новое, это все ерунда, а это вот – будущее искусства» и так далее. И заканчивает он словами такими, что «искусствоведы подобны кастратам, рассуждающим о достоинствах женщины». Точно такими словами он пишет вот в этой брошюре.

Да, хм, Виктор Михайлович Орешников, так сказать, продолжая эту мысль и касаясь этих проблем сказал, говорит: «Ну, это раковое заболевание в области искусства». (Ред. - Виктор Михайлович Орешников (1904—1987) — советский живописец, профессор Академии художеств, учитель М. М. Девятова). Ну, вот, а я последнее время, значит, еще одну теорию, хм, подбрасываю сюда: что искусствоведы – это спидоносцы.

(смех)

Распространители СПИДА. То есть они активно разрушают естественный иммунитет защиты прекрасного восприятия природы. Они так поворачивают им мозги, что тот начинает уже мыслить другими категориями. То есть естественного восприятия у него уже нет, оно уничтожается, он уже считает, что это устаревшее, что это вот... а там – это правильно. То есть они несут, повторяю, грандиозный вред. Я им говорил это уже (искусствоведам), правда они возражают, но, хм, но это не изменило мое мнение, да.

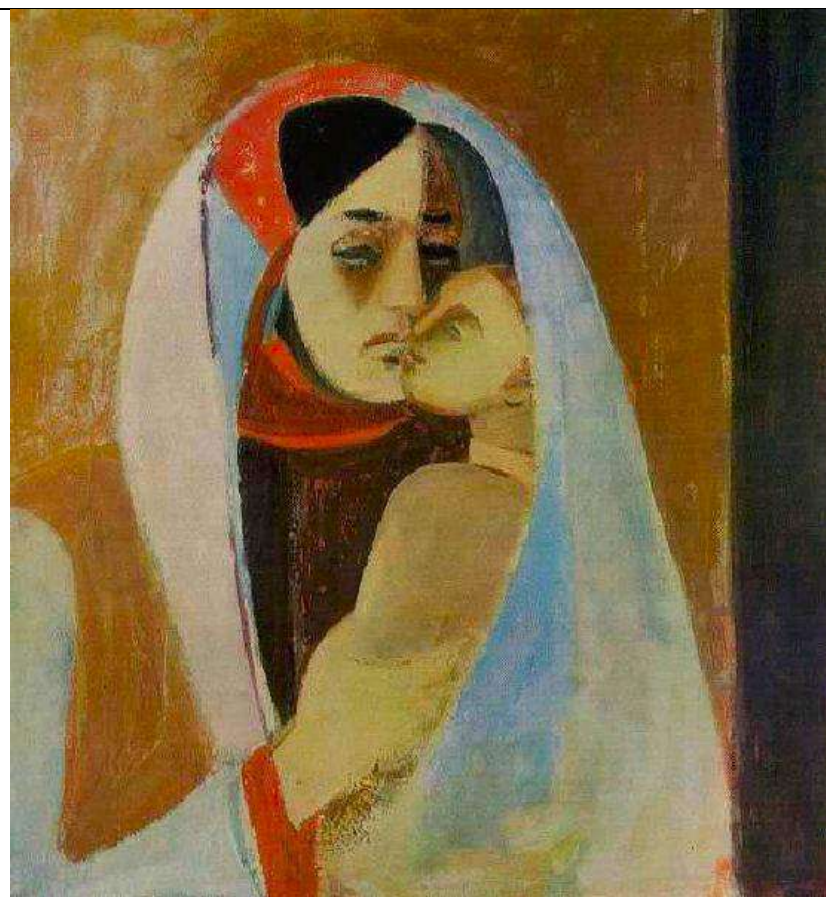
Вот, а история искусств – это прекрасно. Представляете, когда там нет болтовни, а идет изложение мнения художника о своей работе или о работе другого художника, понимаете? Как они собирают материал, как он работал, сколько он собирал этюдов, и как ему это казалось, как ему это нравилось – не нравилось, как он мучился и прочее. Это разные вещи, это – история. А вот теория (она же теперь называется не историей, а теорией искусств) ... Интересно, какую теорию они преподают у нас, я вот не могу понять. Ну, это вот приблизительно.



В. М. Орешников. «Портрет жены художника». 1945 г.
Холст, масло. 115 x 90 см.
Государственный Русский музей, С.-Петербург.

Ну, еще вариант можно рассказать, допустим, ну, как меня чуть не зарезали... Не рассказывал? Был такой случай (развивая эту же теорию, ну, приблизительно таким образом, что для того, чтобы написать Сурикову допустим, там «Взятие Сибири Ермаком», да? или что-нибудь в этом духе, он уехал туда, пять лет мучился, собирал этюды, костюмы изучал, типы людей, все это рисовал и лет пять, в поте лица своего сделал одну картину. Ну, Третьяков купил. И рядом стоит... потом рядом идут эти самые – brave ребята с квадратиками, да? как Мондриан. Ну, вот хм, значит, наделают этих полосок, да? (в ночь – двадцать восемь штук). Потом они сказали, что «где справедливость и демократия? Вас выставляют, а нас не хотят выставлять, говорят, что мы», так сказать... эти самые... как у нас называли в период культа «Вы» – эти самые – «формалисты», да? «Мы хотим тоже, может быть еще не известно, кто потом будет великий», да? Значит, протиснулись в выставку. Потом говорят: «Его покупают, а почему у меня не покупают? Где демократия? Я тоже художник!» Ну вот, и получается, что путем естественного отбора Суриков должен умереть, потому что эти ребята, сделав 48 картин в ночь или за неделю, допустим, да? отдавят его и экономически и, так сказать, выставочно. Это игра без правил. Это – лишить футбол правил, да? Что будет на поле? – А по башке одному – раз, другому по ноге, по коленке – раз, мяч отбил и пошел, да? Так вот – это есть «выбить из искусства правила», значит нет сравнения, значит нет категории ценностей, значит нет понятия высоты или, так сказать, уровня. Это опасно. Ну, то есть это опять же, запросто можно сделать.

Ну, я как-то беседовал у нас есть работник с пятого этажа, он в Академии сейчас, Армен. А у нас такой учился, вы знаете Минас Аветисян, помните, наверное? Талантливый художник, армянин (его задавили машиной в конечном итоге, стреляли в него). (Ред. – *Минас Карапетович Аветисян (1928 - 1975 г.). В начале 50-х годов учился в Академии художеств (мастерская Б. В. Иогансона).*)



Минас Аветисян. «Материнство» (1972 г.)

Вот мы спорим, спорим, спорим. Он говорит, что «это уже устарело, а вот то, что Минас делает – вот это - да» (Минас, он тоже прошел какой-то реалистический путь до диплома, сделал какого-то там «Шахтера» на диплом, а потом, значит, резко пошел в область, так Сарьяна и левее).

Ну, вот мы говорим, говорим, он говорит, что Минас, он сам по себе, а вот это вот прошло: «это для меня ерунда, а вот это вот – хорошо. Я, - говорит, - пошел дальше в песне, а как Шаляпин петь – ерунда, как Шаляпин я спою – плевое дело». То есть станцевать как Анна Павлова – «да ерунда, сейчас другие формы, другая эстрада, другие требования эстетические», да? Вот, я говорю: «Если для него это пройденный путь - так он запросто это сделает. Вот пусть он сделает, допустим, там «Девочку с персиками», вот так, шутя, так, «как пройденный этап», вот он покажет барьер этот, который надо пройти по качеству, да? А вот то, что он делает, я могу одной левой сделать». Он: «Как так?», с говорю: «Да запросто. Ну, так, за день – пять штук или семь штук – шутя. Хотя я их терпеть не могу, а сделаю – вы не отличите». Он говорит: «Да не может быть». Я говорю: «Может. Давайте – спорим! Спорим на ящик пива?» - «Спорим».

Ну, вот, все. В смутный зимний вечер я привез холсты, привез их в лабораторию. Но сначала подошел к Минасу (он тогда еще здесь что ли в аспирантуре был) и говорю: «Минас, понимаешь, вот я изучаю технику живописи, копирование. Ты не будешь против, если я скопирую несколько твоих вещей?» Он: «За честь почту»

- Ну, договорились?

- Договорились.

Все, (а для каких целей я не говорил, конечно). Ну, я приехал, значит, в смутный зимний вечер, в ночь намалевал пять или семь штук, по выбору Армена. Ну вот, ну и уехал. Он (Армен) смотрел, смотрел. Потом звонит мне через пару дней – зубы стучат по трубке: «Он меня чуть не «зарезал!» Я: «В чем дело?» Он: «Хорошо вас не было – он бы зарезал. Он носился по комнате с ножом и резал холсты. Я его за руку – он на меня с ножом! Все разрезал!» Я ему: «Ну, хм, пройдет», я говорю: «Армен, это пройдет. Просто ему надо дать некоторое время, передышку – и все пройдет. Он подумает и поймет».

Ну, я так, дал паузу недельку. Приезжаю в Академию, встречаю его (Минаса) – стоит такой. Я говорю: «Минас, здравствуй». «Здравствуй», - говорит.

- Ну, в чем дело? Что ты там чем-то обиделся? Или что? У тебя что вообще? Ты мне разрешил?

Он говорит: «Да»

- Я плохо сделал?

Он говорит: «Нет».

- Ну, тогда в чем же дело?

Он говорит: «Зачем так быстро?» Ха-ха

(смех в аудитории)

«Зачем так быстро», да? Ну, вот так вот.

Так вот «Черных квадратов» тоже можно наделать еще быстрее. Вот, ну ладно, это, так сказать преамбула общей темы. А теперь, значит, мы будем заниматься с вами цветом, да? ха-ха, заразить средством воздействия на эмоции человечества.

Так, ну, что общее о цвете нужно, кое-что мы с вами сказали. Сейчас я посмотрю... Значит, мы уже с вами поняли, значит, общее о красках, мы говорили о второй категории науки, которой занимается химия. Химия – то есть производство красок, да? которая делает пигменты. Мы должны иметь себе представление, что пигменты меняются, конечно со временем историческим они сильно поменялись, ну, не очень сильно, но меняются. Это первое положение. Просто они совершенствуются. Если говорить о пигментах, то сейчас они лучше, чем когда-быто ни было, пигменты. Я не о красках говорю, а о пигментах. Ну и сейчас они лучше, чем когда быто ни было. То есть такого диапазона и такой чистоты, еще и прочности еще никогда не было (которые сейчас есть и могут быть). Это первое положение.

Второе положение – что э-э, сколько есть способов живописи и техник в живописи (там акварель, гуашь, темпера, масло, еще энкаустика) – пигменты почти везде, почти одни и те же. (Там есть некоторые отклонения – одни боятся щелочи, другие боятся температуры, третьи боятся кислотной среды – то есть очень маленькие различия). В принципе – пигменты сохраняются те же.

Пигменты и красители.

Большая часть пигментов исторически сохранилась, какая-то часть выпала (мы об этом скажем подробнее). Мы все пигменты можем разделить... Да, во-первых, что такое пигмент? Вот есть понятие «**краситель**», вы знаете, да? Вот, марганцовку вы – раз в стакан, да? - И темно-фиолетовый цвет. Это не пигмент, это краситель. В пигменте этого не должно быть. Пигмент – это то вещество, которое ни в коей мере не должно растворяться ни в каких растворителях (ни в спирте, ни в ацетоне, ни в масле, ни в лаке, ни в скипидаре, ни в воде – ни в чем), он должен только смешиваться. Если он окрашивает жидкость – это уже не пигмент – это краситель, это уже ситценабивные фабрики, фабрики крашения шерсти там, тканей всяких, шелк и все прочее. Это не пигменты.

Пигменты – это материальное вещество, то есть порошок, в основе которого лежит обязательно минеральное вещество, на которое посажен этот цвет. Либо сам порошок является минеральным веществом (цветом). Я сейчас приведу вам определенные примеры – ни в чем не растворяющийся.

Второе понятие пигмента: он должен быть – устойчивый цвет, не меняющийся цвет, да? Цвет, вот который не выгорает, не меняет цвет, и, так сказать, сохраняется, да?

Третье – он должен иметь ну, химическую защиту, так скажем, то есть он должен быть устойчивым с другими пигментами, не вступать с ними во взаимоотношения химические, (чтобы он, вступив в реакцию не поменял цвет смеси, да?) Вот, ну и прочие, прочие мелочи, к которым мы еще вернемся. Вот, он может быть не обязательно ярким. Наоборот, иногда даже очень любят художники пигменты весьма неяркие, как, допустим, охра и прочие, да? неаполитанская и так далее. Это не определяющее качество пигмента.

Вот, это порошок, имеющий определенный цветовой регистр (или преломление света, который падает на него). Вот, для того чтобы в этом убедиться (что это именно от этого зависит – что если разные источники света, то цвет пигмента может меняться) вот при солнечном свете – он один может иметь оттенок, и тот же пигмент при другом источнике освещения может иметь отклонения

в цвете. Это подтверждает то, что есть момент отражения, преломления и поглощения лучей. (Ну, это вы знаете из физики, наверное).

Ну, вот, откуда берутся пигменты. Мы все пигменты делим, так сказать, на четыре как бы категории. Вот, две больших категории – это пигменты минеральные и второй класс (большой) – это пигменты органические.

«По химическому составу пигменты и изготовленные из них краски разделяются на **минеральные** (неорганические соли или оксиды металлов) и **органические** (весьма сложные соединения, в основном растительного или животного происхождения). И те, и другие могут быть **естественными** (природными) и **искусственными** (синтетическими)». (Википедия).

«В живописи предпочитают использовать неорганические пигменты из-за их более высокой стойкости по сравнению с природными органическими. Современные синтетические органические пигменты уже достаточно стойки ко многим внешним воздействиям, за исключением высоких температур, и могут применяться в художественных красках». (А. М. Никитин. «Художественные краски и материалы. Справочник»).

Минеральные пигменты – это соли металлов, окислы, закислы – кобальтов, хромов, кадмиев и так далее. То есть это все связано с металлами (минеральные).

Органические пигменты.

А второй класс – органические. Это травы, цветочки, жучки, паучки (которых извлекали в свое время монахи, в 15-ом веке, кармин получая из некоторых жучков, ползающих по кактусу, да?), или из травы получали какие-то травяные зеленые, или из коры дерева какую-то «драконовую кровь» получали, вываривая ее. Или из свеклы получали, допустим, краплак (или ее называют «красильная марена» - такой корень, который давал цвета). То есть это органические соединения, животного или растительного происхождения. Вот, они не имеют твердой основы, они – красители, они все красители. Но их осаживают на минеральное основание – гипс, мел или там бланфикс, или какое-нибудь другое основание, окрашивая это минеральное основание – и тогда это становится пигментом. А как краситель, он вообще – ничего, экстракт. Но если он посажен на какую-то минеральную основу – он становится пигментом, но природа его – органическая (природа цветового начала). Понятно, да?

Вот, каждый из этих классов делится на два как бы подкласса.

Минеральные пигменты.

Вот, первый – минеральные пигменты – делится на натуральные (так говорят, такое слово есть «натуральные») вот, и синтетические (или искусственные).

Натуральные и синтетические (искусственные) минеральные пигменты.

Синтетические – это все синтезированные, значит, или искусственные. Ну, например, вот есть ультрамарин – горный камень ляпис-лазурит, да? Из него получали натуральный ультрамарин. Из килограмма этого камня получали грамм, там чистого ультрамарина (дороже золота стоил). А потом синтезировали (абсолютно из тех же молекул, из тех же, так сказать, веществ), и получили искусственный ультрамарин, который нисколько не хуже (если он хорошо сделан, там, допустим в Париже, или в Англии, да?) Называется – искусственные минеральные пигменты.

И так все: можно охра сделать – накопать в карьере, промыть, облагородить, очистить – и получится охра натуральная. А можно сделать марс желтый типа охры, или ту же охру, за счет, так сказать окислов железа. И точно будет, даже еще чище, потому что там в натуральном – торф, земля, глина лишняя и так далее. Получить если точно по формуле – ну, будет еще прочнее, еще чище и лучше. Он будет искусственный или синтетический, но минеральный, потому что он будет по составу – точно; красильное начало будет – окислы или закислы железа (как все марсы) и так далее. Ясно, да?

Органические пигменты.

Натуральные и синтетические (искусственные) органические пигменты.

И органические пигменты так же разделяются на два класса. Одни – натуральные, другие – синтетические. Ну, например, кармин (или «бакан» называлось в древней русской живописи), как я вам говорил, кармин – это вот монахи какие-то там вот жучков этих, наверное, как-то ловили,

перетирали их, делали спиртовую вытяжку, потом окрашивали какой-то порошок (допустим, глины или гипса, или мела) и получали кармин – очень красивую краску. Совершенно не прочная, но очень красивая краска, да? Вот, на Руси и на Украине – там была «червень», червень (бакан) – краски красные, которые тоже происходили там, с иван-чая собирали каких-то жучков и так далее. С цветочков, и все прочее, с травок, и коры дерева, и так далее (это я уже говорил вам) – то есть это органические натуральные красители.

А потом химия озверела, да? в 20-ом веке до бесконечности, и стала получать, синтезировать красильные начала вот за счет высокоорганической химии, и получать красители разного рода, которые также осаживают на какое-то минеральное основание и получают синтетические органические пигменты – например ФЦ (фталоциановые), тиноиндиго, ализарин (крапак искусственный), да? Вот, и масса таких вещей. Ну, каких еще – фталоциановая, еще есть такие индиготиновые, там, допустим. Их много уже очень. Вот, чтобы, так сказать, не пудрить друг другу и самим себе мозги, можно сказать некоторые вещи – нет оснований говорить, что вот, те – хорошие, а эти – плохие. Нет никакого основания, потому что это вопрос уже выбора. Сейчас есть масса прекрасных органических искусственных пигментов, которые блистательные по своим прочностным и прочим качествам. Другое дело – к ним привыкли, не привыкли. Вот, есть у них некоторые там достоинства и недостатки, одни бывают прочные, не прочные. Повторяю, есть и очень прочные, допустим фталоциановая, ФЦ синяя и зеленая, во всем мире известная уже много лет, и ни у кого ни малейшего сомнения, что она краска сомнительная. Само понятие этого синтеза, чтобы не было понятия, так сказать, оскорбительного или сомнительного.

Ну, вот, таким образом, мы имеем два больших класса и четыре подкласса. В них укладываются все пигменты.

Колерованные, составные (перманентные) пигменты или имитация.

Но бывают еще такие, которые называются «составные» пигменты, или «колерованные» пигменты, или их называют еще «перманенты» – зеленые (перманентная зеленая) – это когда колеруют, искусственно создавая нужный цвет из нескольких пигментов. Например, есть такая у нас краска, которая называется м-м, как-то... марганцево-кадмиевая, такая светло-зеленая, под поль-веронез сделана, да? (специально имитирована под поль-веронез). Там кадмий лимонный и марганцевая синяя, допустим. Их мешают – получают краску, ну, как бы «на потребителя».

Вот, есть такие краски типа неаполитанской, которые тоже колеруют, некоторые фирмы их делают. Называется это «имитация», имитация называется. Вот таких было много очень красок – бриллиантовая желтая, например, и так далее (на самом деле там кадмий и белила накручивают и пишут – «бриллиантовая желтая». Ну, вот. Таких много было фабричных штук, чтобы, так сказать, придать большую палитру покупателю, да? запудрить мозги. Вот, и были серые шаровые всякие такие красочки, для живописцев – нейтрально-серые, назывались так, да? Вот, и таких много.

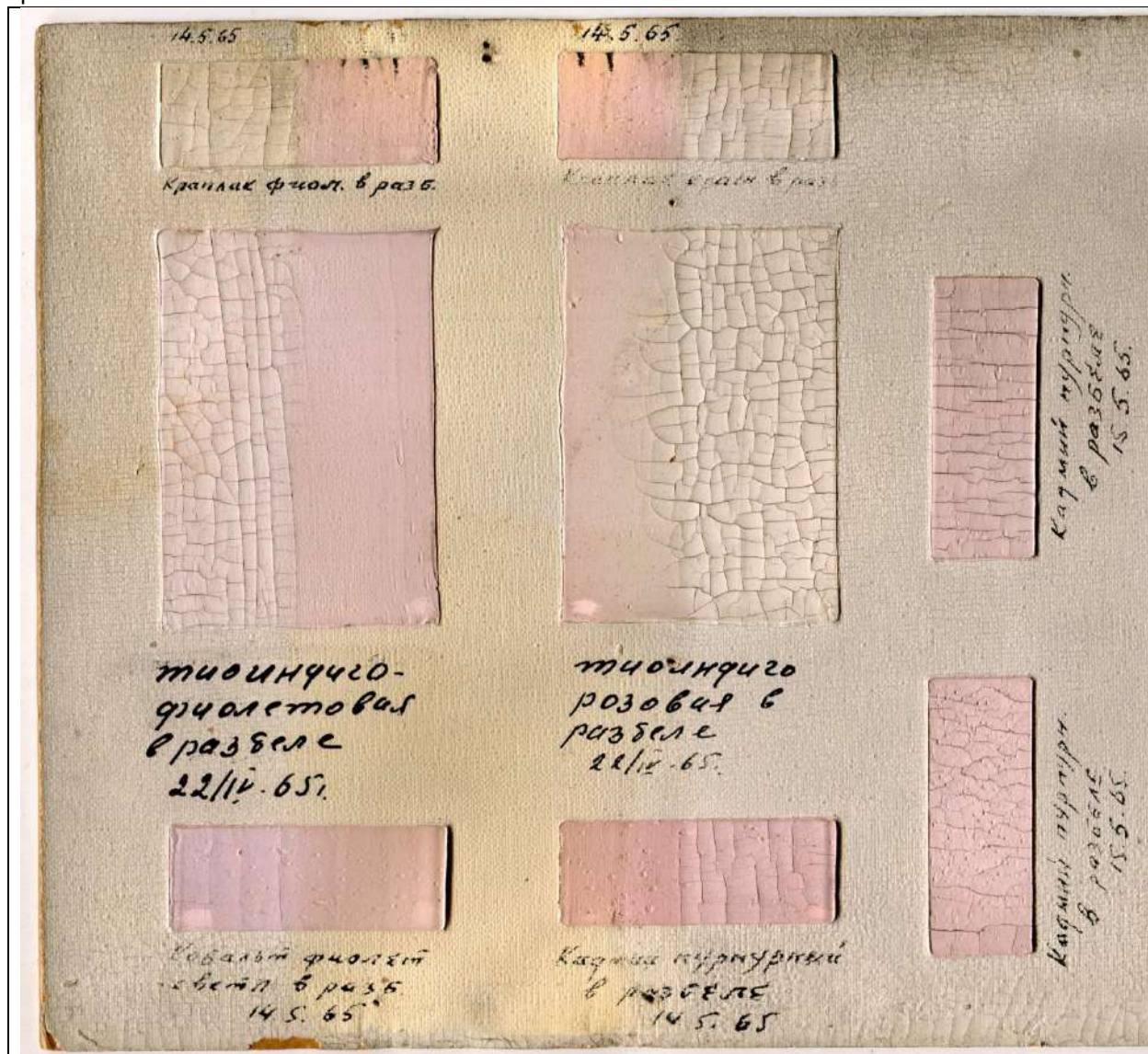
А в акварели – вообще, там почти большинство, если вы посмотрите по оберткам в акварели, допустим, Ленинград (Ред. – Современное название «Белые ночи») – там колерованные почти все. Потому, чтобы создать определенную как бы вот как у рояля клавиатуру такую подходящую, да? Это абсолютно не значит, что это не прочно, это, так сказать, услуга для художников.

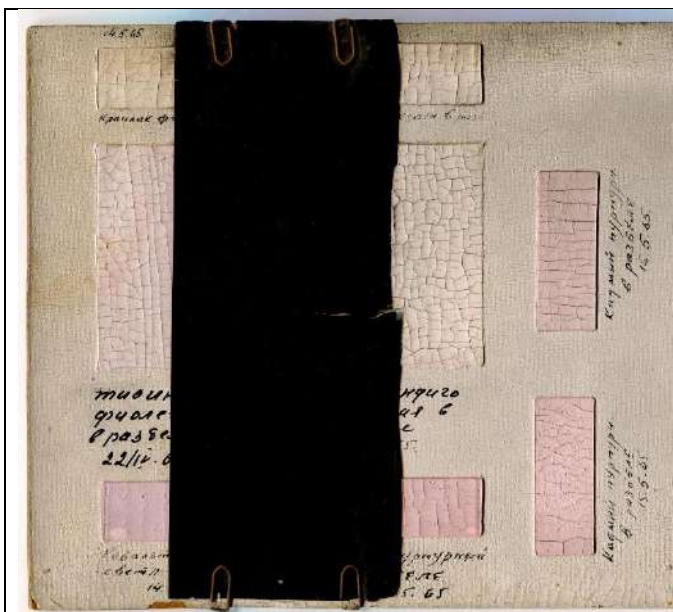
Пигменты-имитация (фальсификация).

Вот, так что в пигментах еще можно говорить о имитации в смысле фальсификации. Это другой вопрос, это когда специально, допустим, охру хотят сделать поярче и добавляют фирмы туда чего-нибудь такого: синтетики – это уже фальсификация идет, допустим, или – приемчики недобросовестного изготовления пигментов. Это все разные вещи, это другой вопрос.

На какой-то период времени, где-то в конце 19-го века, когда рынок был заполнен вот всякой такой фальсификацией, со спрятанными составами, с такими блистательными названиями: «королевская синяя», там допустим, «драконова кровь», вот «бриллиантовая желтая» и так далее, за которыми неизвестно что стояло, то какой-то международный кодекс приняли, сто стали обязаны на этикетке (любая солидная фирма) писать принципиальный химический состав, известный, так сказать, – не темнить. Вот, это тоже принято. И многие пигменты ушли после этого в небытие. Вот, и потом, их много и не надо.

Но вот еще что могу сказать... Ну, о светостойкости я сказал (что такое светостойкость). Почему-то так называется, на самом деле - цветостойкость, конечно, точнее название - устойчивость цвета (если краска не выгорает - значит нормально). Некоторые выгорают ну, настолько... Допустим, у нас есть такая тиюиндиго розовая или красная. Она выгорает вообще - моментально. Ее почему-то производят. Вот сняли краплек фиолетовый - он выгорал полностью и очень быстро. Ну, вот краплек выгорает в разбелах больших (но это в очень слабых разбелах), а так - достаточно прочная краска.





Накраски Лаборатории техники и технологии живописи 1965 года. (фото 2016 года).

Разбелы красных и фиолетовых красок.

Возможно, что современные краски завода Невская палитра, серии Мастер класс: краплак красный прочный, краплак розовый прочный и краплак фиолетовый прочный – уже не имеют таких недостатков, и сохраняют свой цвет в разбелах. Тиоиндиго розовая в настоящее время не выпускается.

Мигрирующие пигменты.

Есть еще такое качество (я уже вам сказал), что пигмент не должен «мигрировать» в связующем, да? То есть не должен окрашивать связующее, а только смешиваться. Но есть такие краски, которые тем не менее мигрируют, так сказать «ползут» по связующему, окрашивая верхний слой, переходя через верхние слои. Это вот такие краски как, допустим, асфальт (этим грешат битумные краски), краплак грешит немножко, вот сажа газовая этим грешит немножко. Вот они могут верхний слой окрасить, если по темному белым покрасить, а потом он загрязнит ваш верхний слой. Бывает умбра это делает, если умбра – натуральная и, если там есть битуминозные примеси и так далее. Ну, такие в общем, примеры довольно часто бывают, ну это не важно...

Теперь, значит, мы не будем говорить о химии пигментов (если б химик читал – он бы вам по одному пигменту две лекции бы сделал). Мы будем говорить, так сказать, по палитре пигментов, то есть – по цветам, делая обзор, тот, который вам практически нужен. Вот - практически нужный, по тому, что практически необходимо знать (не более того). Остальное - это должны знать производители красок, контролирующие, так сказать, качество и их достоинства.

Размер частиц пигмента. Тонкотертость.

Ну, так вот, что мы можем о белилах, о палитре белых красок сказать... Да, еще могу добавить, что вот так называемая тонкотертость пигмента, или величина зерна, вот, или крупнца пигмента – она имеет закономерность, которая связана с длиной волны, так что - половиной длиной волны, плюс до миллимикрона. Чтобы оптимальный получить цвет, он должен иметь определенный размер зернистости. Вот, и когда думают, что чем больше трешь – тем лучше – это большое заблуждение. Фиолетовую можно дотереть, что она станет вообще никуда не нужная. Или, допустим, киноварь если потеряет зернистость необходимую – она потеряет цвет. А некоторые, там вот черные – да хоть год три – еще чернее будет. То есть у каждого пигмента есть своя, так сказать, величина зерна оптимальная. Но она не всегда соответствует в краске, потому что в краске (как правило часто это имеется) – так называемый «вторичный конгломерат», когда пигменты нужного размера слипаются, их плохо перетирают просто, так сказать – плохо перемешивают как кашу, кусками, да? (Ред. – Имеется в виду перетирание (перемешивание) пигмента с маслом, при изготовлении краски). Вот, они не каждый пигмент становится отдельно.

Для этого просто тщательность перетира должна быть. Ну, об этом мы позже скажем, когда будем говорить о красках. Ну, это... Палитра белых, короче говоря. Поехали.

Белила.

Мел.

Так, ну, вот первая белая краска, так называемая, - мел. Мы не говорили, потому что она для нас не находится в регистре красок, (она не для масляной живописи, а мы сейчас в основном говорим о масляной живописи), потому что она с маслом не кроет, не кроет – то есть не дает цвета, а дает цвет только с водой или с клеем.

Шпат.

Так вот, единственный такой природный целиком пигмент, (который, значит, в чистом виде почти) – это шпат, тяжелый шпат, называется. Это минерал природный, типа мела, гипса и так далее. Вот, на основе его получили баритовые белила, которые по существу – есть тоже тяжелый шпат, полученный искусственным образом.

Баритовые белила.

Баритовые белила, или их называют еще «постоянные белила». Баритовые белила или постоянные белила – чистый сернокислый барий. Его же называют «бланфикс», его же называют «перманент белый». Вот, это совершенно прочное вещество, но очень слабо кроющееся - как бы прозрачные белила. Поэтому как пигмент он используется вот на водорастворимых связующих достаточно широко. А в масляной живописи, поскольку он мало кроет... а белила не кроющиеся – это простите меня – некоторая роль бессмысленная есть. Поэтому он используется очень часто в виде бланфикса, как наполнитель, как основа для органических красок. Вот тот самый порошок минеральный, минерал, на который осаживают органические красители, превращая его в цвет. Допустим, в ФЦ голубом, бланфикса очень много, потому что интенсивность такая мощная у этого пигмента (красителя), что его даже в готовую краску еще добавляют бланфикса, чтобы снизить некоторую, так сказать, ядовитость этого цвета, сильно окрашивающую интенсивность. Вот, а так, это считается - самые прочные, нейтральные белила, и они далеко, широко используются и в технике и прочее и прочее.

Свинцовые белила.

Такой полноценной белой краской, самой древней в масляной живописи (и не только в масляной живописи) были свинцовые белила. Свинцовые белила – у них очень много названий, очень много, так сказать, аналогов, или как назвать... вариантов прочтения. Их называли и венецианскими белилами, и кремницкими белилами, и кремскими белилами, и гамбургскими, и голландскими. А греки их называли «псимитион». Римляне их называли «церусса».

Очень часто в них много было примеси, до 50 %, вот баритовых белил, например. (Иногда в них вводили (и позже) другие белила, но вот раньше чаще всего в них вносили очень большое количество баритовых белил).

Это углекислый свинец и его водная окись. Выдающееся место занимает в живописи. Потому что они были приблизительно до середины 18-го века (даже несколько позже), были единственной белой краской, и в иконе (на яйце), и в масле, и во фреске, и вообще – в любых таких видах живописи, в энкаустике и так далее.

Какие свойства у этих белил? Достоинства их (так сказать, в первую очередь исходя из масляной живописи): значит, ну – белый, конечно, чистый белый цвет, немножко тепловатый по сравнению с поздними белилами. Ну, в общем – хороший цвет и очень высокая кроющая способность. Исключительная пластичность на масле. Что это значит (и очень высокая атмосферостойкость и прочность слоя вообще, механическая прочность). Они настолько хорошо дружат с маслом, что, если вы белила... (Так, я сначала скажу о их недостатках, и тогда вы поймете). Они, будучи очень вредным, ядовитым порошком, ну настолько они ядовитые, поэтому их держат в пасте, ну, их фасуют в пасте на воде, чтобы они не пылили, потому что эта пыль – чистый яд, отравы. Ну, вот, поэтому их связывают с водой, а потом перетирают с маслом. Так они масло из воды извлекают,

пигмент выгоняет воду, да? и масло забирает себе свинцовые белила. Настолько у них хорошо, так сказать, химическое родство. Вот поэтому они и были всегда самые пластичные и самые прочные белила.

Они сиккативны, потому что свинец вообще с маслом хорошо, так сказать, взаимодействует, способствуя лучшей полимеризации масла. Вот, но во всяком случае во фреске применяли очень осторожно. В пастели – никогда, и в силикатной живописи – никогда, во всех остальных способах живописи они применялись всегда.

Недостатки этих белил, значит, - крайне ядовиты. Закрыли все заводы (как урановые рудники). Вот, способность у них чернеть от сероводородных соединений в воздухе жилых помещений (сернистый свинец - черного цвета становится). Больше других белил желтеют на лаке. Ну, еще пишут, что они теряют укрывистость, но теряют укрывистость все белила со временем. Это связано не с качеством белил, а с изменением взаимоотношения связующего с пигментом (так называемая «кроющая способность. Вот, когда мы будем о маслах говорить, я потом скажу). То есть они становятся как бы через какое-то время более прозрачными, там проявляются лишние ноги под лошадь, да? какие-то шляпы, которые записаны были, а потом проявляются, лишние головы там, и так далее. Но это касается всех белил.

Вот, ну в позднее время они часто применялись в дубле с цинковыми белилами (с баритовыми – всегда, а с цинковыми – только когда появились цинковые белила). Вот, все, что о свинцовых белилах, можно сказать. И еще можно сказать, что они практически вышли (в основной массе) из применения в силу того, что, повторяю, их очень большая ядовитость и прочее, которая была всегда хорошо известна.

Цинковые белила.

Вот, и где-то в 19-ом веке (ну, сперва в конце 18-го века, а дешевая, нормальная краска появилась уже в 19-ом веке, где-то в середине). Где-то около Левицкого, Боровиковского, Иванова, Брюллова, которые еще писали свинцовыми, (цинковых не было еще, это после них). Вот, появилась новая краска, которую так, вроде бы искали и нашли. Это цинковые белила. Элементарно – окись цинка и ничего больше. Окись цинка: сжигают цинк, короче говоря, разными способами, улавливают, так сказать, окись его, и, в зависимости от зернистости и прочее определяют их качество и чистоту. Значит, краска – совершенно не ядовитая (ну, есть не рекомендуется). Вот, абсолютно светостойкие (даже к сероводородным воздействиям, его соединениям), пригодны во всех способах живописи, практически без исключения. Вот, имеющие холодный белый чистый цвет, более холодный по сравнению со свинцовыми белилами (как правило более голубоватые, так сказать). Ну, и недостатки у них есть. Ну, они стали абсолютно массовой краской, до сих пор, на протяжении уже очень большого времени не выходят с палитры.

Недостатки. Самые большие недостатки цинковых белил проявляются чаще всего в масляной живописи, как ни странно. Вот, даже соединить масло с цинковыми белилами – очень трудно. Они плохо соединяются с маслом, не дают эластичный и плотный слой, склонны к растрескиванию, много хуже сохнут, чем свинцовые белила, берут больше масла на единицу веса пигмента, на атмосфере хуже стоят значительно. Вот, очень часто поэтому их применяли вместе со свинцовыми – делали свинцово-цинковые белила, называется. Ну и все, и более лучше себя ведут на всяких водорастворимых связующих, хотя пластичности и плотности такой уже не имеют. Вот, еще некоторые их называют «цинквейс» (те, кто хотят блеснуть иностранным языком, наверное).

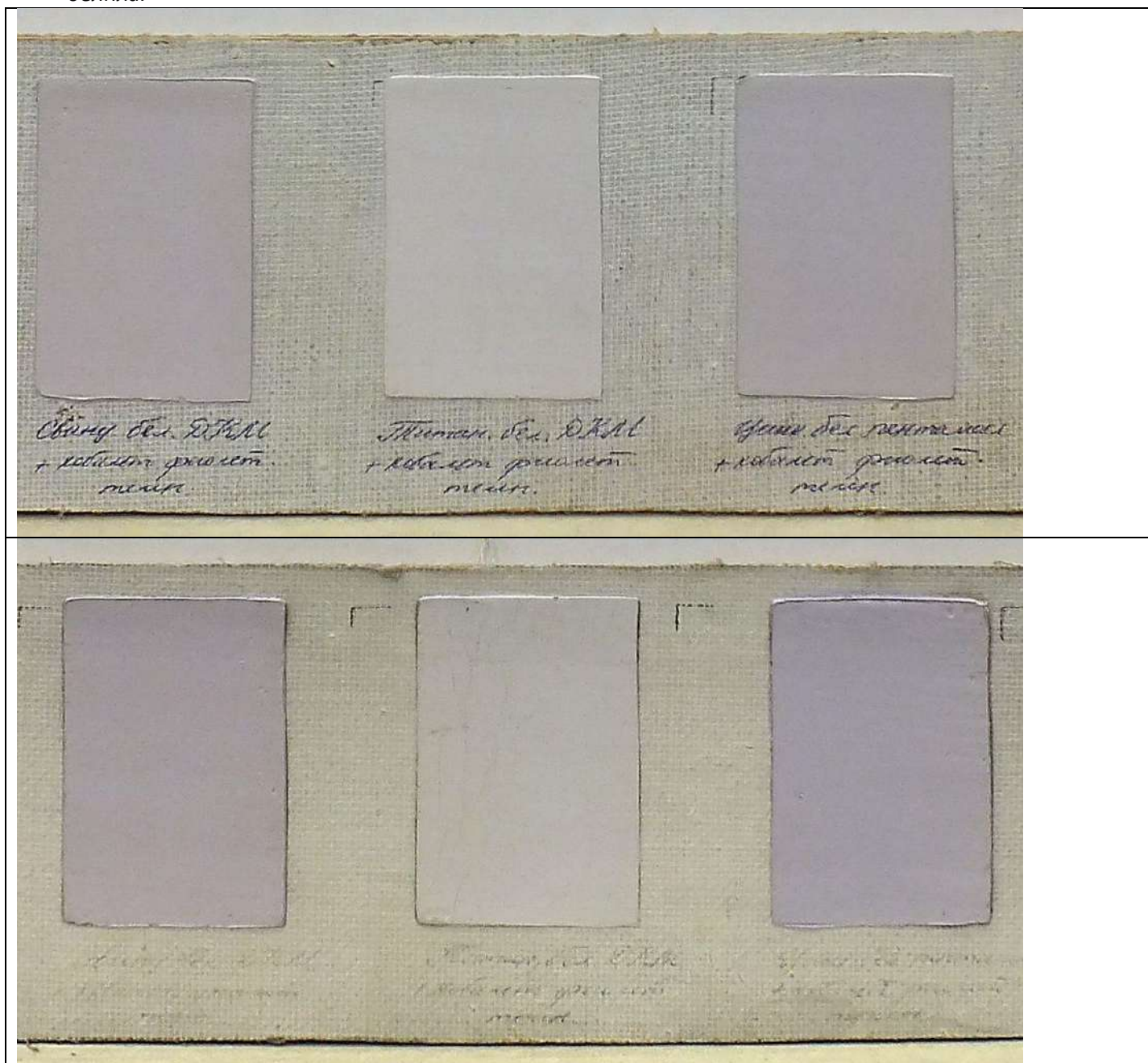
Титановые белила.

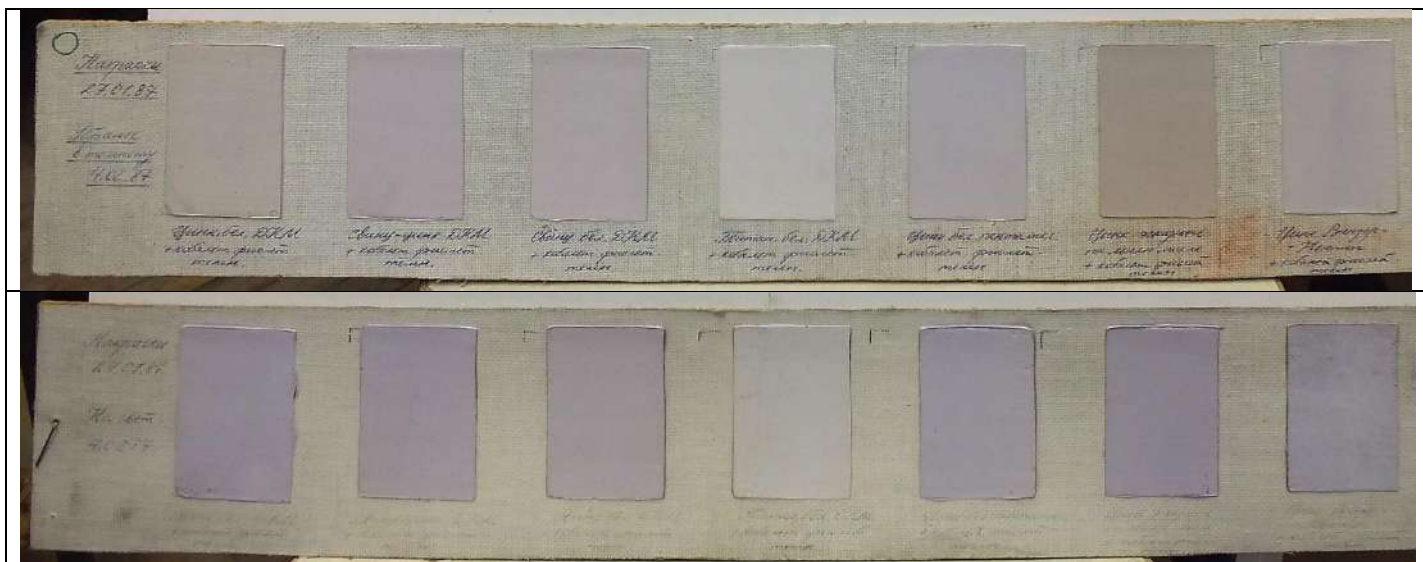
Вот, и следующие белила (надеюсь мы сегодня с белыми покончим), где-то в двадцатом, в начале двадцатого века уже, появились титановые белила. Титановые белила – двуокись титана в чистом виде. Двуокись титана – это все металлы присутствуют (минеральные краски). Вот, с двадцатого года приблизительно, с 1920-го года они появились довольно широко. Их свойства (титановых белил) – в зависимости от производства. Тут есть два варианта. Ну, я назову, в чем дело тут. Значит – это самые кроющие белила (начнем с того), и более кроющие, чем свинцовые. Они абсолютно белые, абсолютно нейтральные в смысле химически не активные и не вредные. Вот, и поэтому применяются везде – все холодильники, вот, да? там все эти приборы – все красят,

всё - титановые белила. Очень широко применяются в технике. Их кроющая способность так высока, что иногда до 65% туда идет бланфикса как наполнителя и удешевления (и так достаточно кроющей способности). Даже в красках, которые применяются в живописи – тоже от 15-ти бывает процентов загоняют туда бланфикс.

Вот, ну все свойства – хорошие, единственное свойство, которое, так сказать... ну, они менее атмосфероустойчивые, естественно, в масле, чем свинцовые (те всех в этом отношении побивают).

Один из способов их производства (не все, один из способов, да?), что они иногда «мелят», то есть на масле они так вот: высохли, а потом так вот рукой проведешь (как по стене белой, да?) и пигмент остается на руке, да? Ну, - продул тут лаком, или протер – и все возвращается на круги своя. Это не разрушение, это механическое разрыхление, как бы сказать, путем воздействия влаги. Но это тоже в зависимости от способа производства. В принципе – это самые надежные белила.





В 2016 году в Лаборатории техники и технологии живописи были обнаружены эти накраски 1987 года. Это разбелы кобальта фиолетового с разными белилами. Одна часть была помещена в темноту (верхние фото), а вторая – на свет (нижние фото). Почему-то накраски с титановыми белилами побелели, хотя кобальт фиолетовый – цветоустойчивая краска, и с другими белилами он не изменил свой цвет (только пожелтело масло в некоторых красках, помещенных в темноту). О том, что со временем титановые белила обесцвечивают краски писали и другие авторы (например, Виннер).

Литапоновые белила.

Вот, и еще остаются литапоновые белила, о которых нам и говорить не стоит. Это, так сказать, полу бланфикс, полу цинк. В основном – это малярные белила, они называются «литапоновые».

Студентка:

- Скажите, а можно титановые белила с другими красками мешать?

М. М. Девятов:

- С кем угодно! С охрой можно.

(cmex)

Вот, все эти белые краски не имеют никаких, так сказать, ну, как бы... Мы потом к этому вернемся, когда будем говорить о цветостойкости, там есть некоторые моменты. Наиболее опасные в этом отношении свинцовые белила. Но дело в том, что многих пигментов, тех, для которых они опасны - уже нет, они исчезли с палитры как непрочные.

Студентка:

- Спасибо.

М. М. Девятов:

- Вот. Так, я благодарю за внимание, извините за компанию.

(cmex)

Лекция 8

Желтые пигменты. Синие пигменты.

Желтые пигменты.

М. М. Девятков:

- ... «Миллион алых роз идут из Тбилиси». Так, ну мы с вами белые закончили, по-моему, да?

Студенты:

- Да.

М. М. Девятков:

- Да – все. Белее нет, некуда, да. Основная краска, да. Вторая основная краска – черная. Но мы начнем с желтой, второй.

Палитра желтых красок – очень большая палитра, очень много всяких желтых красок у нас. Многие ушли в небытие.

Охра желтая.

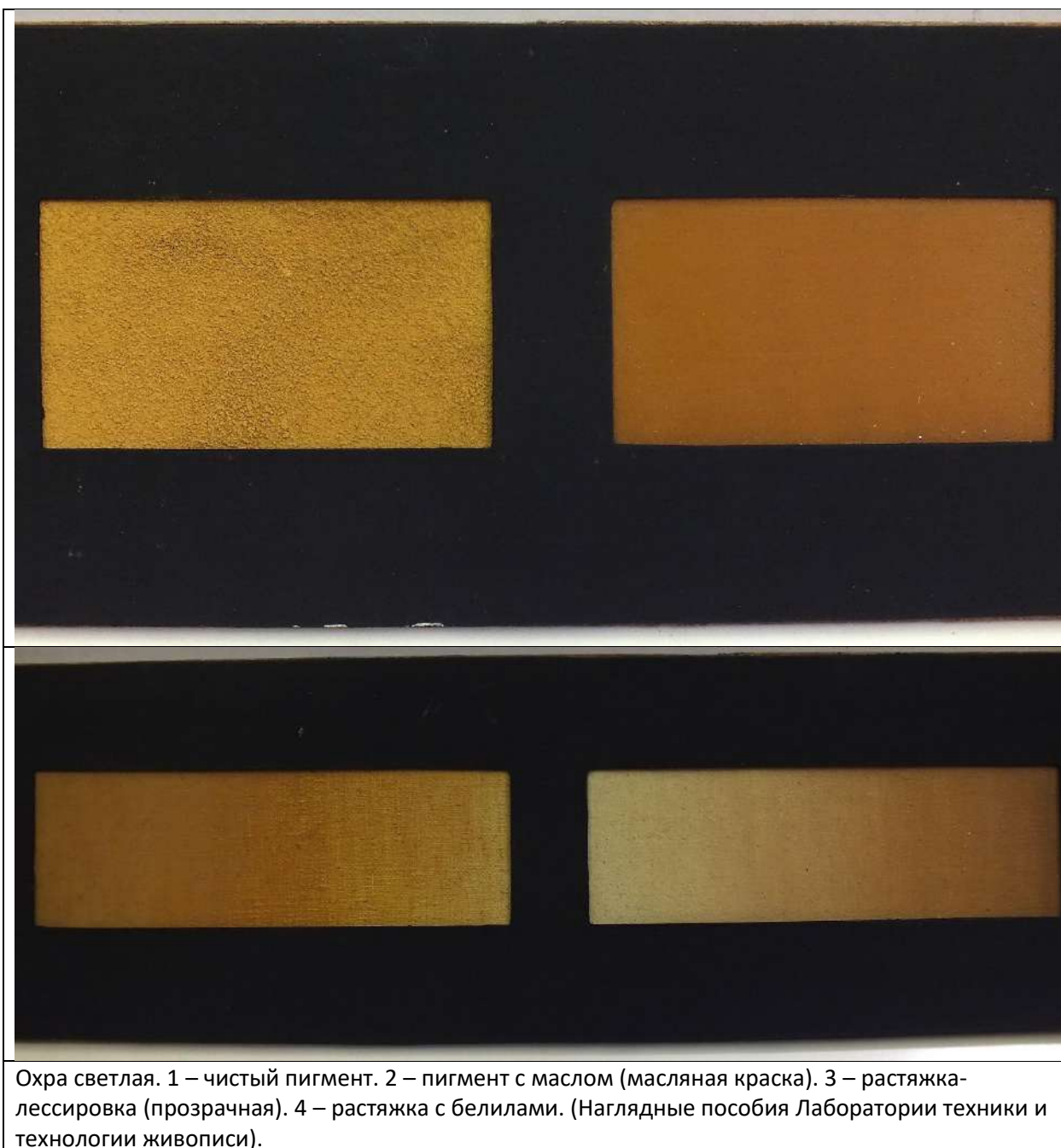
Вот. Ну, и мы начнем с самой старой желтой краски, какая только была на свете – это охра желтая. Охра желтая... краска невзрачная, вроде бы, совершенно не яркая, не интенсивная (правда – прочная). Но имеет тоже очень большое применение, так сказать, заняла в палитре очень значительное место. Практически она стала материализованной краской, как бы символической краской. То есть, можно так сказать: на Востоке это тельная краска. Вся иконопись построена на охре, даже написание лица и тела и рук в иконе называлось «вохрение». То есть на столько это было... краска, так сказать, приобрела такое уже материальное значение.

Вот, вообще цвет краски и популярность краски очень мало зависит от яркости там или интенсивности цвета. Вот охра в этом отношении наиболее показательна. Все иконы писались через охру: все лица, все руки, все тела. Вот, и повторяю, это называлось «вохрение» (сначала охру, там темную, потом охру посветлее, потом охру еще посветлее, потом румяна, там пробелки и так далее. Вот, это вообще водная окись железа – минеральная краска натурального происхождения. Добывается элементарно – в земле, так сказать открытым способом. Облагораживается, промывается, отмывается, отмучивается и так далее. Краска не имеет стандартного цвета, и не может иметь стандартного цвета, потому что ее делала природа и в каждом месторождении охра имеет свой как бы оттенок. Вот поэтому даже и названия бывают разные: там итальянская, веронская, речная и так далее. У нас – любитинская есть, новгородская есть, воронежские охры и так далее. То есть – по месту происхождения.

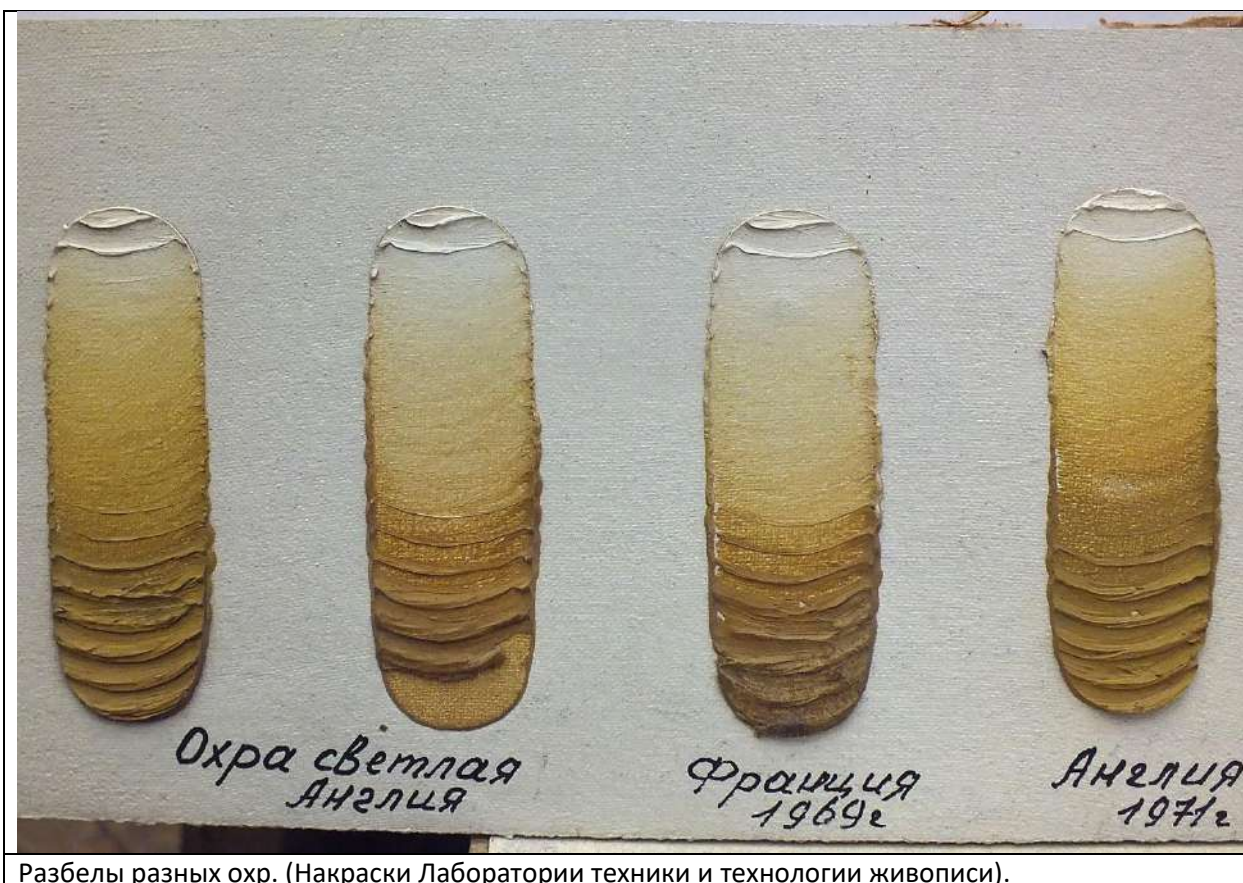
Вот, практически с охрой мало что делают, кроме того, что облагораживают, очищают и, так сказать, промывают. Некоторые фирмы колеруют – как бы подкрашивают охру. (Вот это считается таким запрещенным вариантом).

Вот, а в принципе, это, значит, глина окрашенная (или каолин или глина) окрашенные водной окисью железа. Можно искусственно получить охру, ну это как правило не делают.

Охра имеет несколько оттенков. Есть охра светлая, есть охра золотистая, есть охра темная. Они отличаются присутствием количества закиси железа и его оттенков. Краска, значит, абсолютно прочная, применимая во всех способах живописи, одна из самых древнейших красок на Земле после мела. Это одна из четырех красок, которые называл Плиний. Он говорит: «Самые лучшие картины писали четырьмя красками – мелом, охрой, охрой красной и черной угольной. И картины стоили целого города. А теперь, - говорит, - пурпуром стены красят, а души той уже нет». Это еще раз говорит о том, что не в яркости дело. Ну, вот, поэтому относительно охры – тут все нормально. Чем проще, так сказать, - ничего не добавишь.



Охра светлая. 1 – чистый пигмент. 2 – пигмент с маслом (масляная краска). 3 – растяжка-лессировка (прозрачная). 4 – растяжка с белилами. (Наглядные пособия Лаборатории техники и технологии живописи).



Разбелы разных охр. (Накраски Лаборатории техники и технологии живописи).

Сиена натуральная.

Следующая желтая краска – сиена натуральная. Сиена натуральная – тоже минеральная натуральная краска, земля типа охр. Вот, но вместо глины или глинозема, там кремнезем как основание - вещество более кристаллическое, вещество более прозрачное, и краска более прозрачная. Цветовым началом является опять же – водная окись железа. «Сиена» называется в честь города близ провинции Тосканы в Италии, откуда она, так сказать, пошла ее популярность и где были лучшие образцы, которые вошли в историю. Так после этого ее и называют – сиеной, в честь города Сиена.

Краска тоже абсолютно прочная, но у нее есть один недостаток, который надо учитывать и знать – эта краска самый большой перепад тональный дает от потери масла. Она одна из самых масляемых (ну, не таких как краплак, допустим), но одна из самых масляемых земляных красок. Поэтому любое так называемое «прожухание» или частичный уход масла из этой краски, вызывает очень явное, значительное падение тона. Ну, приблизительно такое как... у нас есть таблица (я может быть даже уже показывал) – приблизительно так же, как разница между охрой светлой и охрой темной. И это только за счет ухода некоторого количества связующего из системы пигмент – связующее. Очень чувствительна на тональный перепад (и в смеси тоже).

«**Маслоемкостью** называется количество масла, приходящееся на 100 грамм сухого пигмента. Маслоемкость характеризуется количеством сырого льняного масла, которое требуется, чтобы перевести данный пигмент из сыпучего состояния в тестообразное. Маслоемкость служит важным показателем качества и стандартности пигментов, и у различных пигментов колеблется в очень больших пределах». (В. С. Киселев, А. Ф. Абакшина «Производство лаков, олиф и красок»).

«Основными факторами, определяющими маслоемкость пигмента, являются 1) специфические особенности поверхности пигмента, определяющие адгезию к ней адсорбционного слоя 2) пористость пигментных частиц 3) степень дисперсности пигмента 4)

степень гетеродисперсности пигмента (равномерность пигментных частиц)». (С. В. Якубович «Испытания лакокрасочных материалов и покрытий»).



Фрагмент таблицы «Оптические изменения красок в зависимости от потери связующего»
Сиена натуральная. Сверху краска нанесена на непроницаемый масляный грунт. Нижняя часть – краска нанесена на тянущий грунт, левая часть нижней накладки покрыта лаком. (При прожухании сиена может сначала потемнеть, а через какое-то время побелесоветь).

Вот, но это изменение, повторяю, чисто физическое, то есть связано с коэффициентом преломления между пигментом и связующим, и чем больше связующего, тем она светлее, чем меньше связующего – она темнее. И восстановить это потемнение практически невозможно. Можно протереть маслом – она будет блестеть, но темнота ее (или падение тона) будет еще более очевидно. Вот, здесь, может быть даже покажем – вот, какие перепады дает сиена натуральная. Видите, да? Вот, все это по белому грунту: вот – один тон, вот – второй тон (прожухший), вот – протерто. И видите, какая разница большая, как две разные краски.

Вот, а в остальном, краска очень популярная, очень широко применяемая, прочна и применима во всех способах живописи. Ясно, да? нет вопросов? Следующая желтая краска (Чем прочнее и надежнее краска, тем меньше о ней нужно говорить).

Неаполитанская желтая.

Вот, неаполитанская желтая. Неаполитанская желтая у нас на палитре она каким-то образом выпала, но это была одна из красок тоже имеющая материализованное символическое значение. Если на Востоке (там, где-нибудь в Византии и прочее) охра была краской «тельской» – так, прямо скажем, да? – тельной краской, то неаполитанская была тельной краской, как бы, – на севере. Это основная была краска для писания лица, рук, тела и так далее (как бы основной, почти локальный цвет). Она входила во все палитры всегда и очень широко.

Известно, что все иконы, (вот, если так представить себе) – с такими темно-золотистыми лицами, да? смуглыми, да? А вся европейская живопись такая бледно-розовая, да? Вот – на примере даже вот этой иконы (немецкого происхождения картины). Ну, а там в основе всегда лежала неаполитанская желтая.

Название этой краски связано, опять же, с Италией. Вот, близ Неаполя были такие залежи минерального пигмента, который тоже получался, так сказать, естественным способом. Это свинцовая краска, и будучи свинцовой краской, из всех свинцовых красок она считается одной из самых прочных (хотя свинцовые краски не отличаются особой прочностью).

Вот, популярность ее была настолько велика, что появлялось очень много вариантов этой краски. Помимо натуральной была искусственная и было очень много составных красок, то есть колерованных красок, то есть имитаций.

В основе этой краски сурьмяно-свинцовая соль, основная – сурьмяно-свинцовая соль.

Вот, ее достоинства и ее недостатки. Светопрочность считается у нее – относительная, но достаточно высокая. Очень сиккативна. Очень сиккативна – хорошо сохнет, как все свинцовые краски. Устойчива к щелочи. Естественно неустойчива к сероводороду как, опять-таки – все свинцовые соединения. (Ред. – *Сероводородистые соединения присутствуют в обыкновенном воздухе жилых помещений*). Достаточно ядовита, как все свинцовые краски (в меньшей степени, чем свинцовые белила, но – яд). Вот, и очень боится металлического железа.

Применение, ну, широчайшее применение везде: и в эпоху Возрождения, и везде, и в грунтах, и в тонировках, и в имприматурах, и – везде, и во фреске, и в темпере. Многие художники предпочитали ее всем желтым кадмиям, например – Ренуар. Ренуар терпеть не мог кадмии и пользовался практически только желтой неаполитанской. В России ее... она появилась несколько позже, где-то в 18-ом веке и называлась «сурьмяной желтой», у русских она же называлась венецейской желтой (вот под этим названием), та же краска, но вот под таким названием шла. Ну, и даже вот Репин, говорят, тоже пишет, что он только в аксессуарах и во всяких бронзах применял кадмии, а тело и портреты писал в основном опираясь на неаполитанскую желтую.

Некто Браунер, (Ред. – *Бруннер*) такой немец, открыл состав и способ получения этой краски, краски, которая точно соответствует составу натуральной (там не такой уж сложный состав) – устойчивой, нормальной краски, несколько не хуже, чем натуральная. У нас она не производится. Ну, и, повторяю, боится очень, значит, металлического железа...

И, наконец, третий вариант – это так называемые «колерованные краски» или перманенты. Это составляли, значит, из разных, так сказать, этих самых... В основном шли свинцовые белила (как основа), кадмий желтый шел и охра красная. Оттенки получались разные. (И натуральная сама тоже имела разные оттенки). А в основном там были три эти компонента. Там проценты пишут, но это все относительно, там девяносто с чем-то процентов – свинцовых белил, около что-то 10-ти – 14-ти кадмия, и около 4-х процентов охры красной. Во всяком случае, все это зависит от наличия и качества составляющих. Как, на завод приходит, допустим, (в свое время на завод художественных красок Ленинградский выпускал неаполитанскую желтую, имитацию) – придут паршивые свинцовые белила (желтые как фанера) – они их на неаполитанскую сразу. Потому что на другое краска эта не пригодна была (эти белила).

(болтающим студентам)

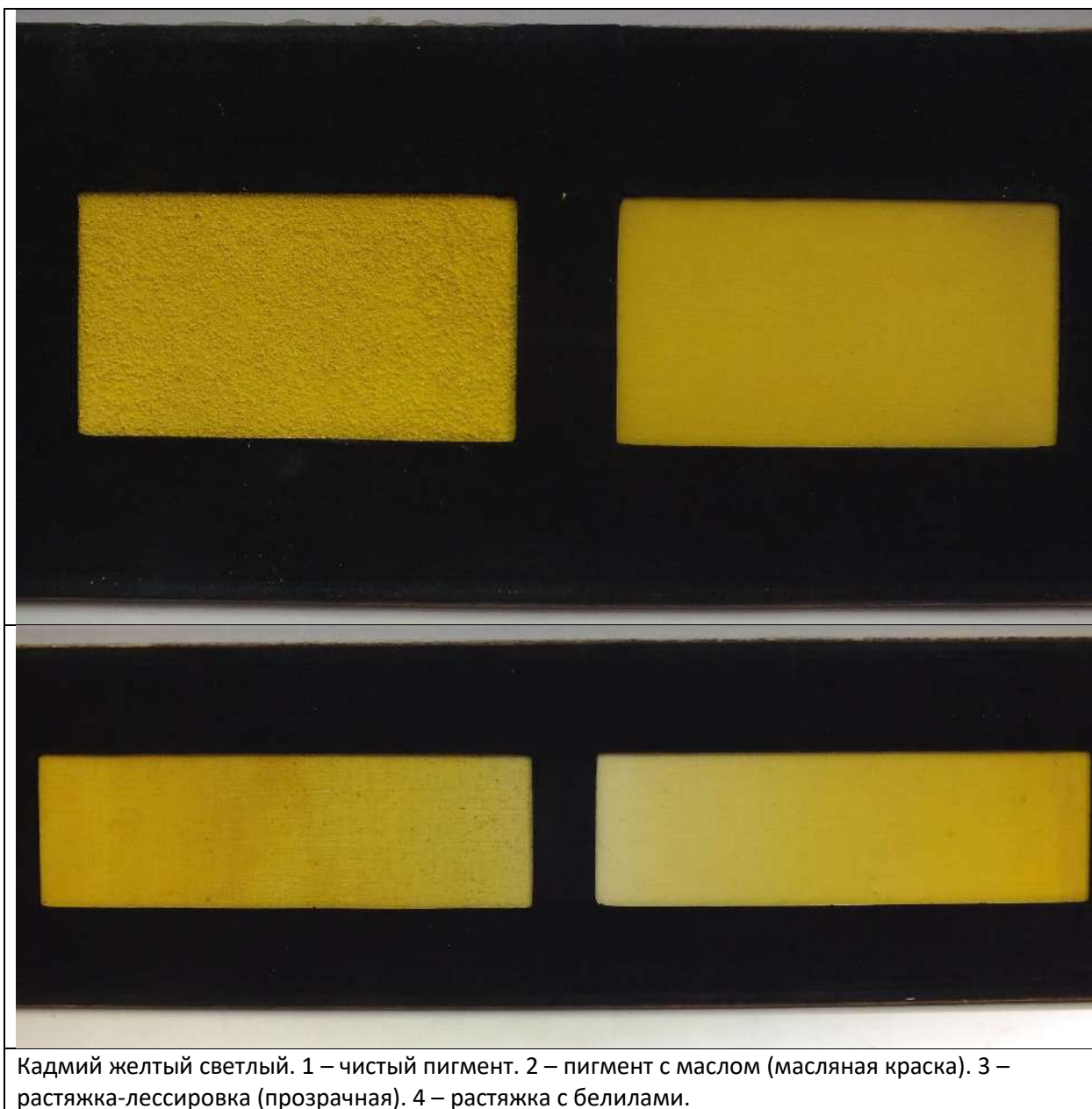
У вас вопрос? Обмен мнениями, да? Ясно. Все. Сейчас на палитре она у нас практически не появляется, а во всех фирмах Запада – это одна из основных красок во всех фирмах. Бывает название – «имитация». Это значит – колерованная.

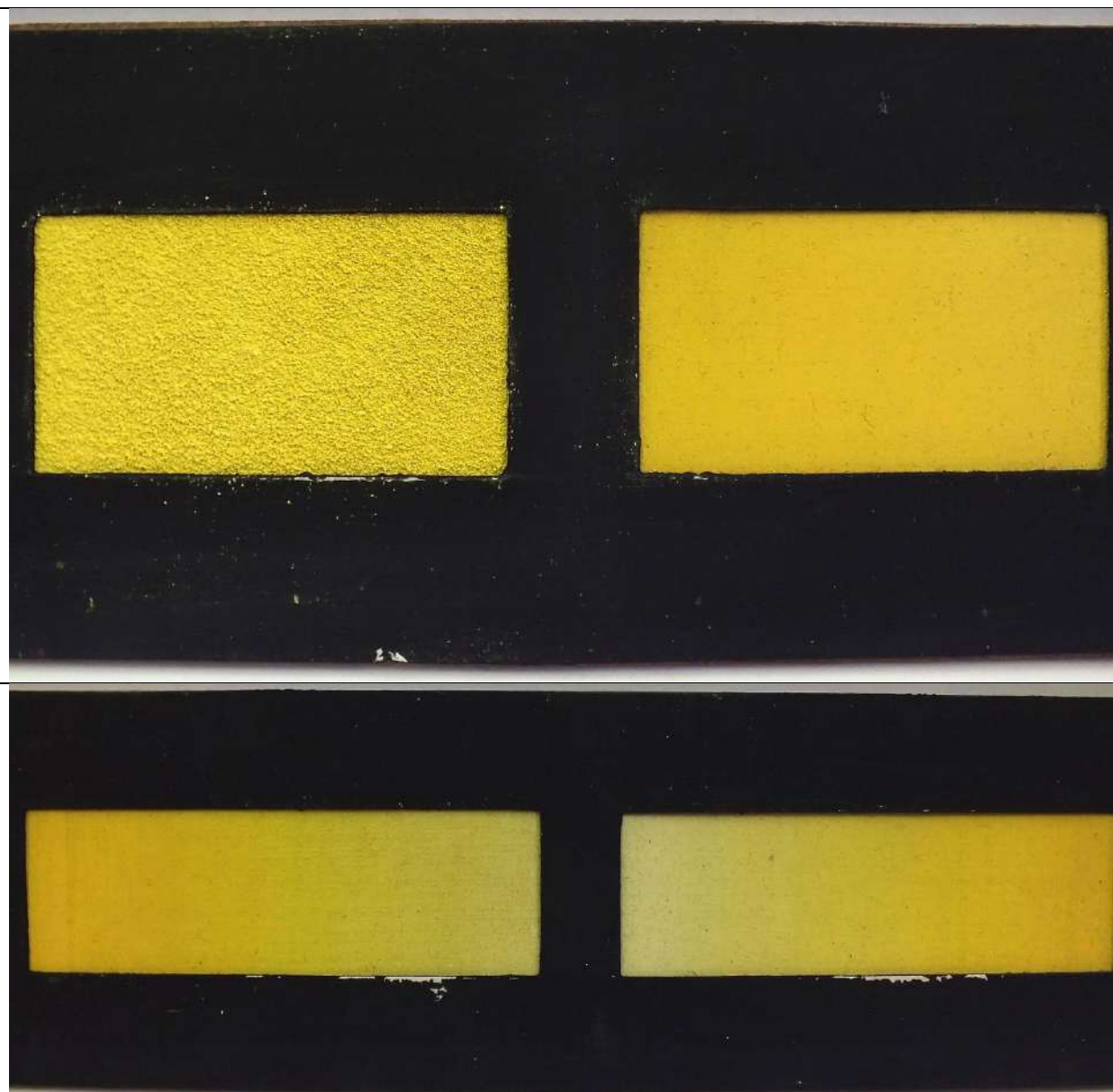
Кадмиевые желтые краски.

Так, следующие желтые краски – кадмиевые желтые краски. Это уже искусственные минеральные краски, довольно позднего происхождения, 19-го века. Был обнаружен такой, значит, минерал гренокит, называется (сернистый кадмий). Натуральный минерал, который существует практически в ничтожно малых количествах, что он не имел никакого практического применения (но был найден такой минерал). И некто Меландри в 1829-ом году (итальянец) получил, значит, пигмент, пригодный для живописи. Все кадмиевые краски – это сернистый кадмий. Все – даже красные (но мы об этом позже скажем). Краска получилась очень прочная, очень прочная, яркая, но тупая. Ну, «тупая» это значит... Володя, ты мне покажи сиену, допустим, или какой-нибудь кадмий и сиену натуральную. Посмотри в тех пакетиках, может попадетс тебе, не пеша, чтобы знали. Я буду применять этот термин много раз. Вот что значит «тупая» – то есть она во всех вариантах... во всех вариантах ну, так сказать, не имеет растяжки. Она желтая – и

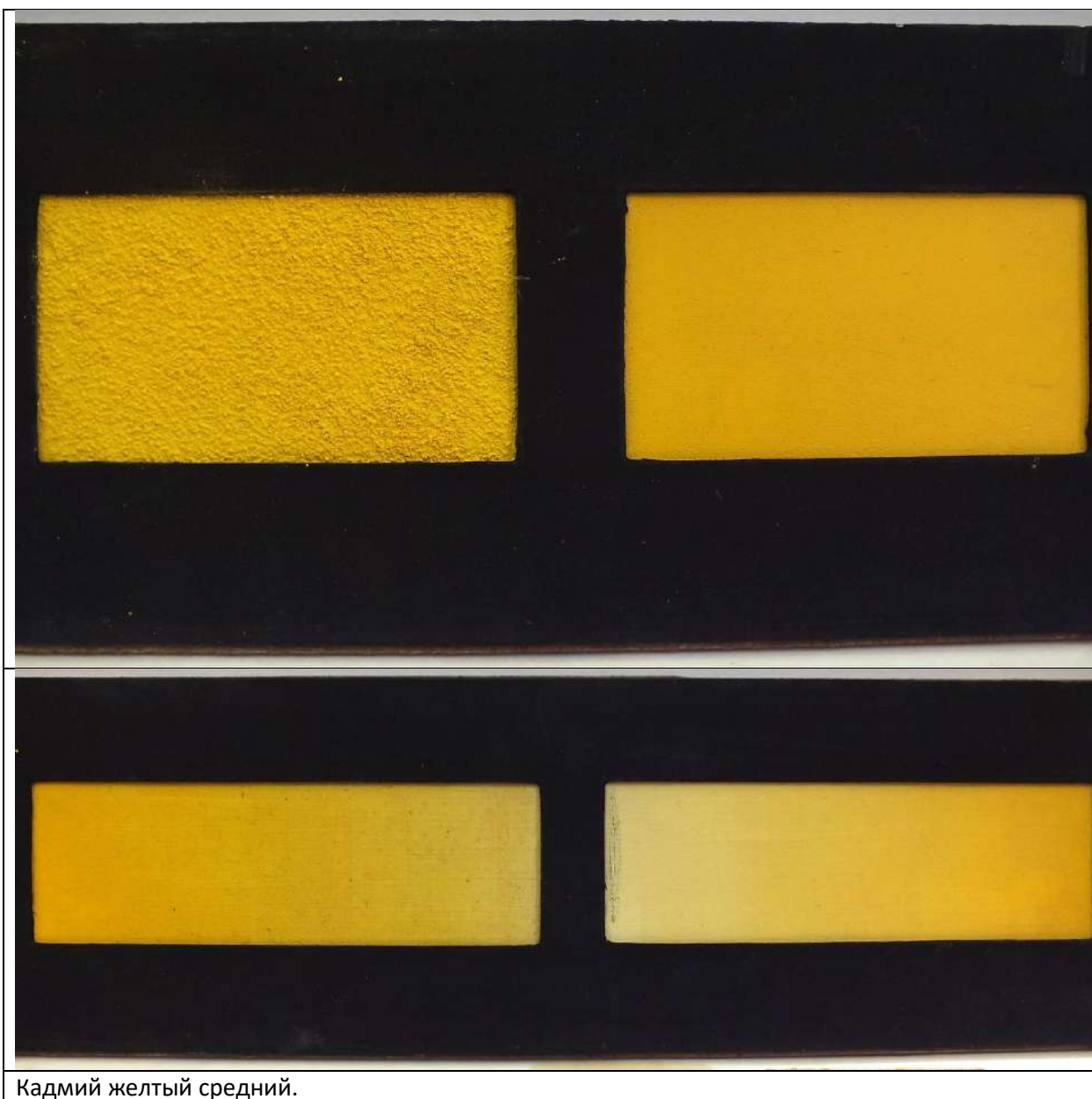
желтая. Там, допустим, если возьмем капут-мортум, да? Он где-то на прозрачность – один, да? с белилами – холодный фиолетовый, да? То есть он очень сильный диапазон имеет, развитие внутреннее, большие возможности (как и сиена натуральная и вообще – большинство натуральных красок).

А эта – тупая, то есть, что в разбеле, что на просвет, что тонко, что толсто – везде она одинаковая, немножко такая вот... другого слова не подберешь – однозначная. Очень интенсивная, ну, даже иногда разбавляют, так сказать, вгоняют туда большое количество бланфикса (наполнителя бесцветного – не кроющих белил), для того, чтобы удешевить.

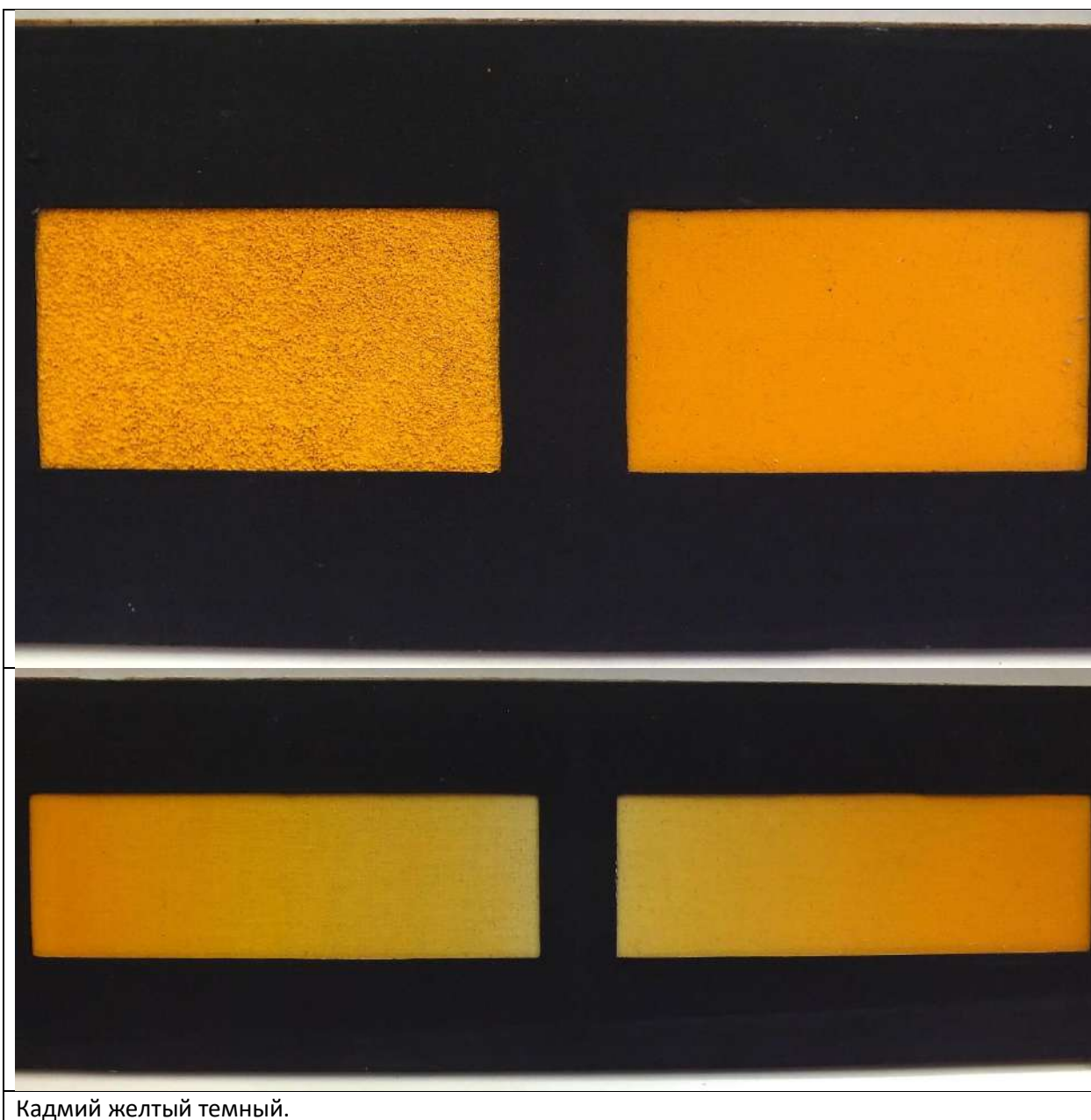




Кадмий лимонный.



Кадмий желтый средний.



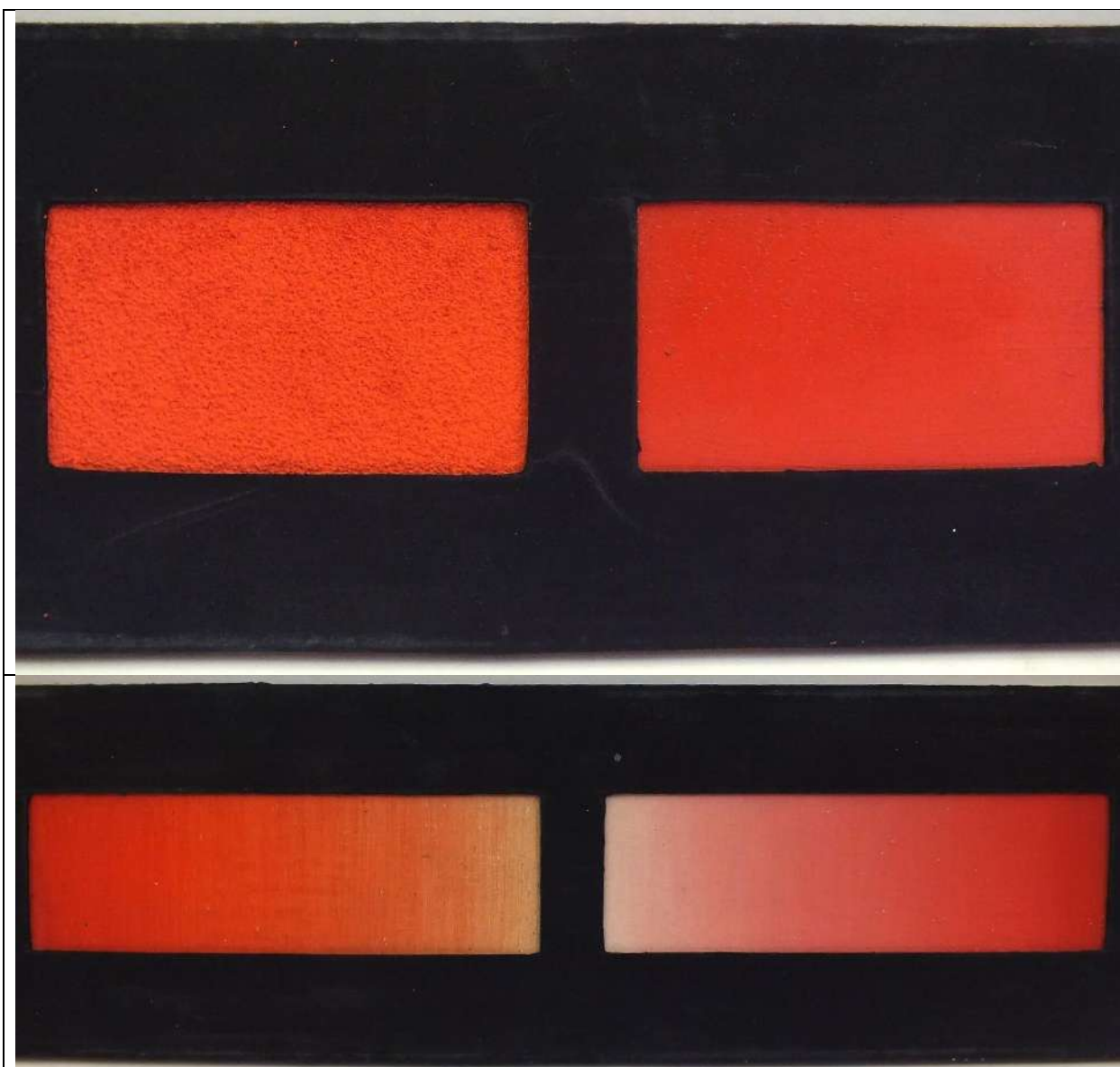
Кадмий желтый темный.



Капут-мортум. 1 – чистый пигмент. 2 – пигмент с маслом (масляная краска). 3 – растяжка-лессировка (прозрачная). 4 – растяжка с белилами.



Сиена натуральная. 1 – чистый пигмент. 2 – пигмент с маслом (масляная краска). 3 – растяжка-лессировка (прозрачная). 4 – растяжка с белилами. (Наглядные пособия Лаборатории техники и технологии живописи).



Кадмий красный светлый. 1 – чистый пигмент. 2 – пигмент с маслом (масляная краска). 3 – растяжка-лессировка (прозрачная). 4 – растяжка с белилами. Белила практически все краски делают холодными. (Наглядные пособия Лаборатории техники и технологии живописи).

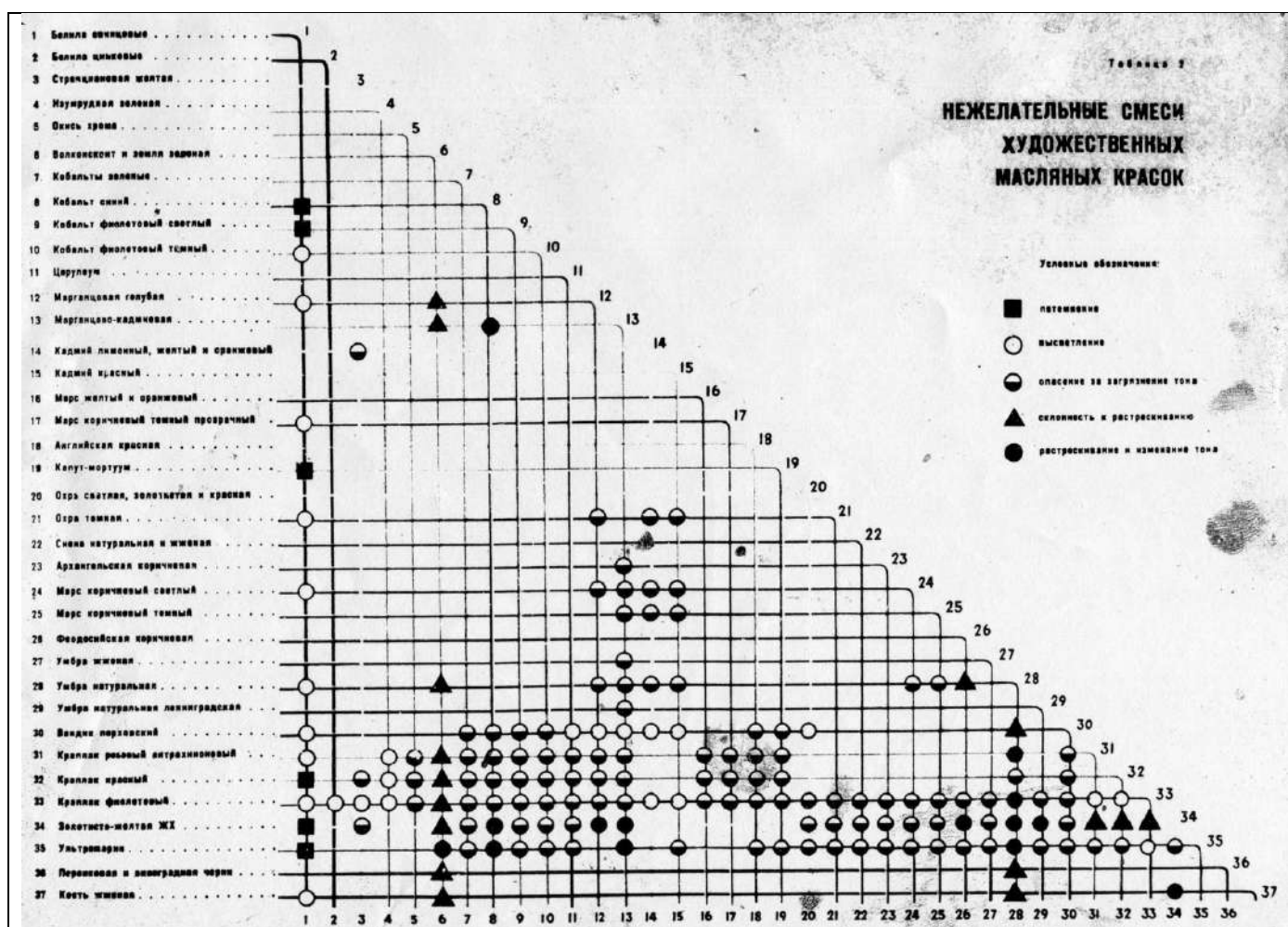


Таблица нежелательных смесей. (Из архива Лаборатории техники и технологии живописи).

Краска достаточно дорогая. О ней много всяких есть разговоров, что, значит, она не прочна. Там, если начать читать по Рербергу, или там, по Заводу художественных красок – и там получится, что и с охрами она не прочна, и с костью не прочна, и с ультрамарином не прочна, и там с чем-то еще, и с фиолетовыми не прочна. (Ред. – Ф. И. Рерберг, художник, технолог живописи, автор книги «Художник о красках»). Но во всяком случае, это все немножко не точно. В каком смысле: потому что кадмий получается разным способом – мокрым и горячим способом (сухим способом).

(помощнику)

А-а-а, вот-вот. И кадмий найди один хотя бы, да-да.

Вот, видите вот эта краска, допустим (Ред. – капут-мортум), сколько дает разных вариантов, да? так сказать, развитие слоев, да? Пастельный вариант (Ред. – то есть пигмент, без связующего), потом масляный вариант, потом на просвет, и с белилами – происходит развитие. Есть возможности (бывает еще БОЛЬШЕ). Ну, это кадмий красный, а это желтый, но – не важно.

Вот, и если это производится мокрым способом, осадочным способом, то там остается свободная сера, а свободная сера, сернистое железо – черный цвет и так далее – она не прочна и это проявляется со многими красками. А если она получается обжиговым способом (как у нас на заводе делают), то сера вся выгорает и краска – чистая от серы, она, значит, не содержит уже свободной серы – значит, она достаточно прочная. В общем, она во всех видах применяется.

Да, ну вот – кадмий, характерный вариант, понимаете такой вот: что разбел, что прозрачно, что так – все одинаково, понимаете? А если возьмем, там, допустим, какую-нибудь краску типа капута-мортума или, сиены, то вы увидите, что там будет очень большое развитие.

Ну, вот, не ядовита она в общем. (Ред. – В настоящее время кадмиевые и кобальтовые краски признаны ядовитыми, поэтому в красках для детей они заменяются имитациями). Но и повторяю, до 50-и процентов в нее вгоняют бланфика для удешевления (без потери качества и без потери интенсивности, ей хватает).

Дальше кадмии могут быть: лимонный, желтый светлый, желтый средний, желтый темный, оранжевый кадмий. Все они зависят от структурных начал, а не химических изменений в составе. Везде сернистый калий. Вот, и все они имеют одинаковые высокие показатели с точки зрения прочности. Не применяются они, естественно в акварели, так как не прозрачная краска. *(Ред. – В современной акварели кадмии присутствуют)*. Ну вот, а в остальных способах они используются весьма широко. Они вытеснили очень большое количество красок менее прочных, пришедших издалека.

Все о кадмии (если нет вопросов).

Стронциановая желтая.

Дальше из желтых мы имеем – стронциановую желтую, и как ее называют еще – «строноциановый крон» или «хромовоокислый стронций» игольчатой структуры. Это одна из хромовых красок, почти единственная – не зеленая. Она почти единственная не зеленая. Все остальные... было много хромовых красок: крон красный, крон желтый был, оранжевый и так далее – было много очень красок на основании хрома, который называли и «хром», и «крон». Вот, но они все не выдерживают, так сказать, прочности. Единственно более-менее стойкая из не зеленых хромовых – это, значит стронциановая желтая. Вот, ну, это краска такая мягкая относительно, не достаточно прочная, искусственная, минеральная, менее ядовитая чем кадмий лимонный и безусловно – менее прочная. Она значительно более дешевая, конечно, дешевле чем кадмий и выпускается поэтому в больших тюбиках (как правило). Вот, и один недостаток всего за ней есть – она способна зеленеть. То есть возвращаться к самому устойчивому химическому составу – к окиси хрома (краске зеленого цвета). И вот это свойство ее зеленеть, всегда, так сказать, художники использовали в основном в смешении с синими, зелеными, в получении зеленых и даже делали искусственные зеленые с берлинской лазурью и так далее. (Ну, и всякие эти, опять же, - колерованные краски). А боялись смешивать ее в таких вот вещах как писание лица (с розовыми в общем), потому что она способна зеленеть. Ну вот, и весь ее недостаток. То есть, она стремиться как бы так сказать, вернуться к устойчивому химическому первоначальному состоянию.

Все, о ней. Больше ничего нельзя добавить.

Индийская желтая.

Индийская желтая – уникальная краска вообще. Желтых там довольно много было: аурипигмент, массикоты и прочее. Но это вот была краска, которая вообще появилась довольно поздно. Она появилась в 1820-ом году. Дорогая краска. Вот - эвксантиновая кислота (но это сложный состав), во всяком случае это краска животного происхождения. Если верблюдов или коров накормить листьями манго, то в их выделениях естественных... из их выделений естественных получали вот такие кристаллические, так сказать вещества, которые обрабатывая определенным способом, получали индийскую желтую. Это органическая краска животного происхождения, уникальная краска, абсолютно уникальная краска. Потому что она ничем не имитируется в такой степени в какой она имеет свои возможности. Это по-настоящему единственная прозрачная желтая краска. Вот, когда говорят о таких вещах как лессировка, допустим, да? или вот, допустим, нам надо получить из краплака – теплый, глубокий красный цвет. Теплый. Не холодный, малиновый, а теплый, да? и это единственная смесь, которая не будет мутить глубину и прозрачность краплака.

Синие краски.

Ультрамарин.

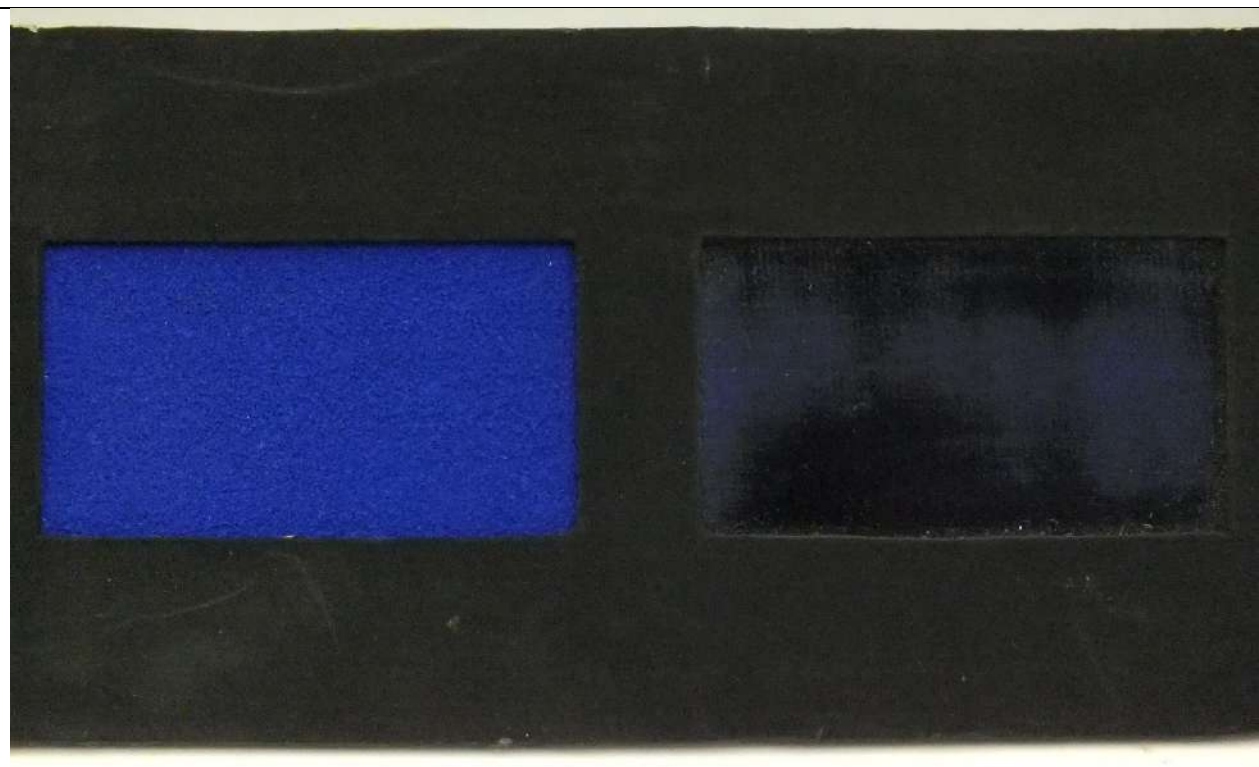
Краской очень популярной в мировой живописи (включая китайскую, да?) был ультрамарин. Ультрамарин – тут вообще очень много легенд об этом пигменте ходило. Одни говорили, что название «ультрамарин» - это «сверх синий», другие говорят – «из-за моря». Но ни то, ни другое не известно, какого происхождения название «ультрамарин».

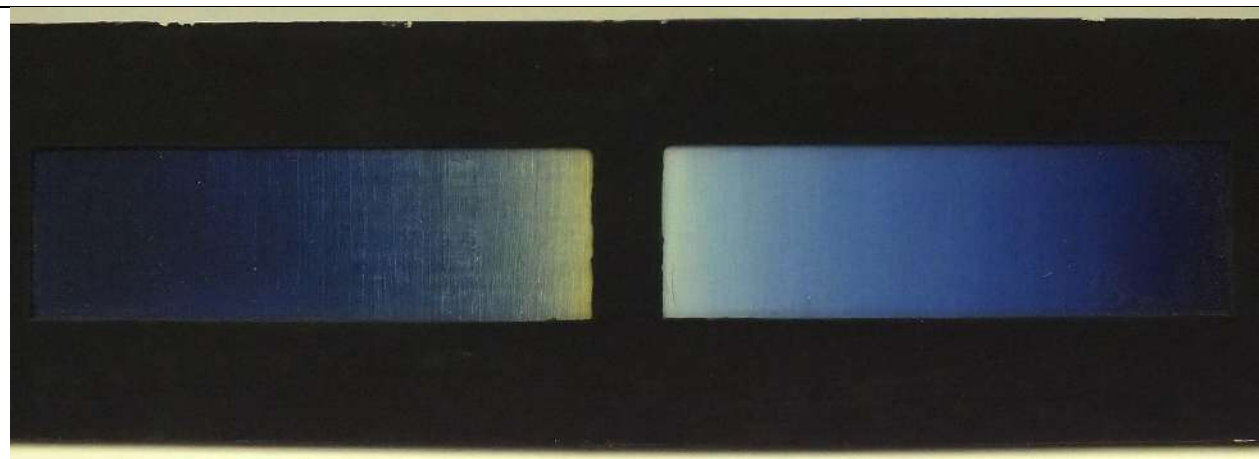
Это натуральный минеральный пигмент (другого названия не имеет), который добывается из такого полудрагоценного камня, который называется ляпис-лазурит. Ляпис-лазурит, вы знаете, в

Эрмитаже целые столешницы есть из него, где-то есть целые колонны, облицованные им, есть вазы из ляпис-лазурита.

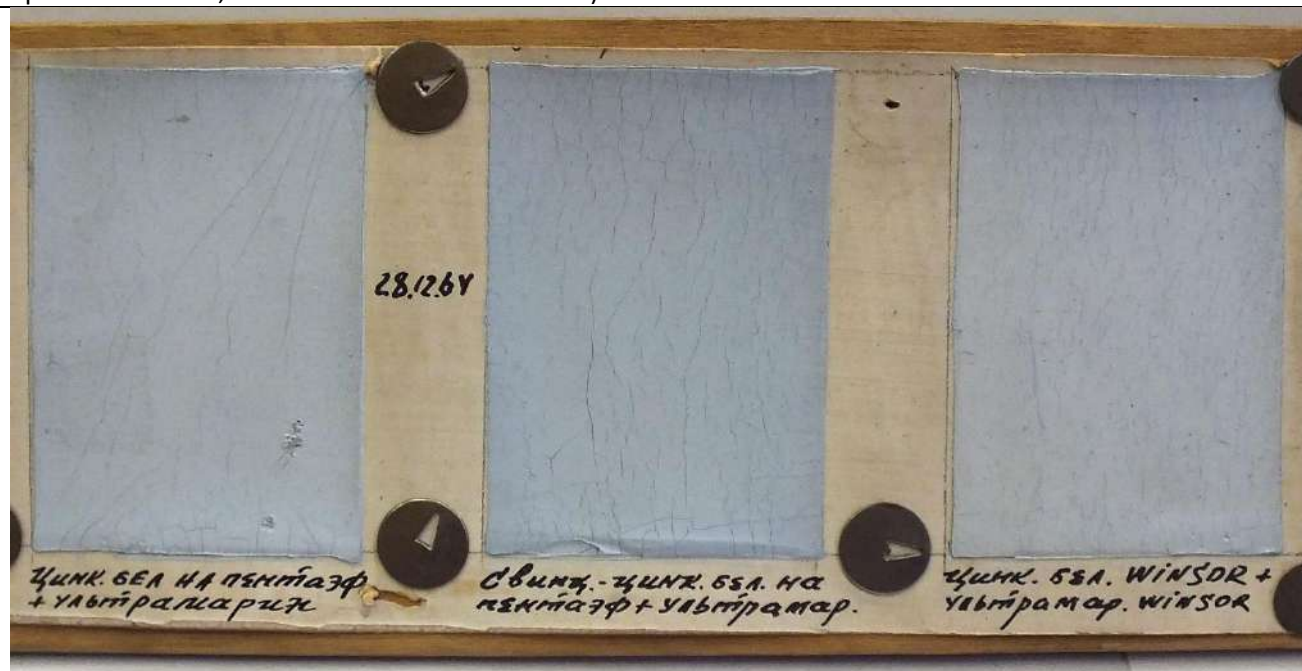


Колонна Исаакиевского собора, облицованная лазуритом. (Фото из Интернета).





Ультрамарин. (Вероятно, лессировочная окраска пожелтела от того, что эти образцы хранятся в темноте. Масло в темноте желтеет, а на свету снова несколько восстанавливается. Чем больше в краске пигмента, тем меньше это пожелтение).



Разбелы ультрамарина разных фирм с разными белилами.

Это очень богатый и красивый камень. Из него получается всего один процент истинного пигмента. Остальное называется «ультрамариновая пыль» или, «ультрамариновый пепел», то есть – остатки, которые тоже использовались как пигмент, но очень низкого сорта.

Ультрамарин очень близок к спектральному цвету по чистоте, так сказать, но хотя составляет очень малый процент насыщенности или силы цвета. (Там лучший вариант – пятнадцать, семнадцать процентов).

Известен с древнейших времен. Применялся везде. Привозили его и из Тибета, Бухары и Таджикистана. А у нас – из-за Байкала. Там есть такое место – Слюдянка, и там есть довольно приличный ультрамарин. Они даже предлагали натуральный ультрамарин нам. Там вот единицы процентов получаются, повторяю. (Ред. – Проценты к спектральному цвету).

Всегда, и в самых ответственных, и даже в средних договорах между гильдией художников и заказчиком, всегда оговаривалось, что там будет присутствовать натуральный ультрамарин или его какие-либо заменители. Это очень влияло на цену. Ультрамарин действовал в буквальном смысле слова дороже золота или на уровне золота – сколько золота – столько пигмента. Без разговоров. И это вызывало очень много любопытных вещей, и, в частности, таких, как, например, некоторые исследователи (включая Гренберга) говорят: «Как они сложно строили синий цвет. Представляете, там идет сначала один такой серо-синий, потом другой, а потом третий цвет», да?

Что «какую сложную систему использовали». (Ред. – Ю. И. Гренберг – исследователь, автор книги «Технология станковой живописи»). На самом деле все это туфта. На самом деле они просто сэкономили. Все подкладки делали на других пигментах и только завершающие тонкие прописки делали на натуральном ультрамарине. И никакая ни оптическая тут или технологическая была зависимость, а просто – чистая экономия. Не подмалевывали им, понимаете? А завершали им только в самых ответственных и нужных местах. Причем цвет его считался настолько священным и прекрасным, что вот я видел в Бельгии, (в Антверпене, по-моему, да) Рогира ван дер Вейдена расчищенного. У нас он под лаком железным, как под майонезом с горчицей, то там он – расчищенный, такое сияние, такая чистота. И они ее не как мы – так замазать, чтобы там «сел цвет», да? так сказать, «связался с другими», там «загадим его немножко», да? так вообще вот, грязной кистью, да? (Ред. – Чрезмерное увлечение сложными цветами в среде художников получило название: «больше грязи – больше связи»). Нет, там к нему относились как к священнодействию и вплоть до того, что кисти, которыми это писали (которыми ультрамариновую синюю краску употребляли) держали отдельно от других и эти кисти ни на какие другие краски не использовались. Потому что иначе они могут вот эту божественную чистоту и благородство, и величие этого цвета как бы замутить. Потому что они считали его непревзойденным по красоте сам по себе. И ничего не «вырывается». Знаете, у нас говорят, вот: «не сел», там «сел», не «сел». Там же проблемы этой не возникает, там цвету отдавалось символическое значение. Так что вот так.

Ультрамарин использовался очень широко и практически во всех способах живописи. Что же с ним произошло дальше? А дальше, значит, вообще был объявлен, так сказать, ну, международный конкурс – кто может что-нибудь такое придумать, чтобы такую дорогую краску заменить чем-то подобным. Потому что ни одна краска этому не отвечала, и ни по чистоте, и ни по прочности (кстати) и так далее. Вот, и значит, вот тут ученые стали напрягаться кто во что горазд. Вот, и, значит, искали выход из этого положения. И вот некто Гмелин... в общем там два ученых участвовали в этой операции: Гмелин и еще один был (дай Бог памяти, вспомню). (Ред. – Гимэ). То есть один разработал теоретически это дело, а другой предложил точную технологию. Что это такое было? Это было крупнейшее открытие на уровне Парижской академии, изобретатели получили большие золотые медали за все это – то есть высшую премию. И ультрамарин был точно воссоздан во всех своих составляющих. А составляющие у него – кремнезем, известь, глинозем, натр, серный ангидрид, сера, железо, вода углекислоты и так далее. То есть, там колоссальное количество компонентов, которых нужно было, так сказать, соотнести в правильных пропорциях и получить ультрамарин. Получили, повторяю, они получили все премии, всё мировое признание. И стали ультрамарином синить белье, красить заборы, ларьки – он стал очень дешевой краской и выпускается в большой тубе (сейчас правда – нет) но только потому, что полно его, правда низкого качества.

Ультрамарин искусственный ничем не отличается от натурального по всем компонентам: химическим, структурным, цветовым. Вот. И даже мы их сравнивали – с Байкала нам привозили опытные образцы выработки ультрамарина из Слюдянки – так искусственный, он был даже чище (французский во всяком случае). Максимум чистоты цвета у него было 17 процентов. У нас там 15, 13, 14 процентов, вот и так далее. Это краска со всеми теми же свойствами.

Единственный упрек в адрес ультрамарина, который существует в истории и в практике (вот, как бы сомнительное качество, да?) Это то, что он может «мелить» (как мы говорили о титановых белилах), он может мелить. Это связано с тем, что там есть много кремнезема, то есть соединений такого типа, которые собирают в себя воду (вбирают в себя воду) и начинается деструкция. Это не химическое изменение, а деструкция, при которой он как бы светлеет, как бы жухнет, голубым делается. Но если его снова обработать, допустим, в реставрационном варианте – парами спирта (петтенкофера), а в обычном варианте – протереть лачком ил насытить маслом, то весь этот недостаток исчезает. Последствий от этого нет.

В нашем варианте ультрамарин выпускался на... такой был профессор Бега, с 1878 года завод «Республика на Неве» был, но там сейчас производят уже не ультрамарин, а производят ипоксидную смолу, которая травит весь город. Вот, сделали в Ростове большой завод ультрамариновый, но эта краска годна только для малярных целей (очень низкого качества). Потому что как у нас в стране обычно делают? – так, чтобы, так сказать, на миллионы тонн сразу,

да? А для художников нужно всего, понимаете, 500 килограмм на всю страну, в месяц, а то и, может, меньше. Поэтому вот такого узкого производства, чистого производства, научного производства в небольших дозах для художников никто не делает. А Ростовский завод гонит его тоннами, десятками тонн, и он идет вот на всякие, так сказать, самые примитивные бытовые нужды, включая синьку для белья. Ясно, да?

Вот, что еще вам сказать об ультрамарине... Вот, Гмелин, а второй – Гимэ. Гимэ открыл получение, а Гмелин обнародовал способ получения, его производства. Все это было в 11827 году. Вот, и с тех пор его и называют иногда «ультрамаарином Гимэ», по имени изобретателя.

Все по ультрамарину. Что не ясно?

Студент:

- А ультрамарин только одного оттенка, или может быть разных?

М. М. Девятков:

- Может быть, может быть. Ультрамарин бывает и фиолетовый, бывает э-э, еще какого-то оттенка, я вам называл, чуть не желтый даже. Вот, но чистый ультрамарин, истинный (из камня который получался), повторяю, натуральный он до сих пор выпускается в очень малых дозах, очень дорого стоит. И мы могли бы это организовать и Слюдянка это предлагала нам, но никто не взялся, ни завод не взялся, ни Подольск не взялся за это дело. Ясно, да? нет вопросов по ультрамарину? Все ясно, да?

Сейчас мы покупаем ультрамарин для производства акварели Нева, и покупаем в ФРГ ультрамарин для производства синего ультрамарина в Подольском комбинате. Вот Подольский комбинат продает небольшие тюбики ультрамарина достаточно приличного качества. Может быть просто краски там хуже по системе, а пигмент там хороший.

Все, с ультрамаарином мы договорились. Следующая синяя краска, не по времени, а, так сказать...

Студент:

- А у нас его нет, не выпускают?

М. М. Девятков:

- Я говорю, что завод получает ультрамарин. Его им хватает (учитывая, что это за валюту) всего на акварель.

Студент:

- А вот, то что в тюбиках?

М. М. Девятков:

- То, что в тюбиках ультрамарин - бывает там идет, значит, либо плохого качества, либо эскизная краска. Бывает в банках ультрамарин - это эскизная краска, то есть это плохой пигмент и плохое связующее. (Это, так сказать, «ширпотреб» называется уже). Вот такого ультрамарина, который выпускал завод в свое время, который он получал с того еще времени (хотя там он уже был плохой) вот он прекратил свое существование.

Кобальтовые синие краски.

Смальта.

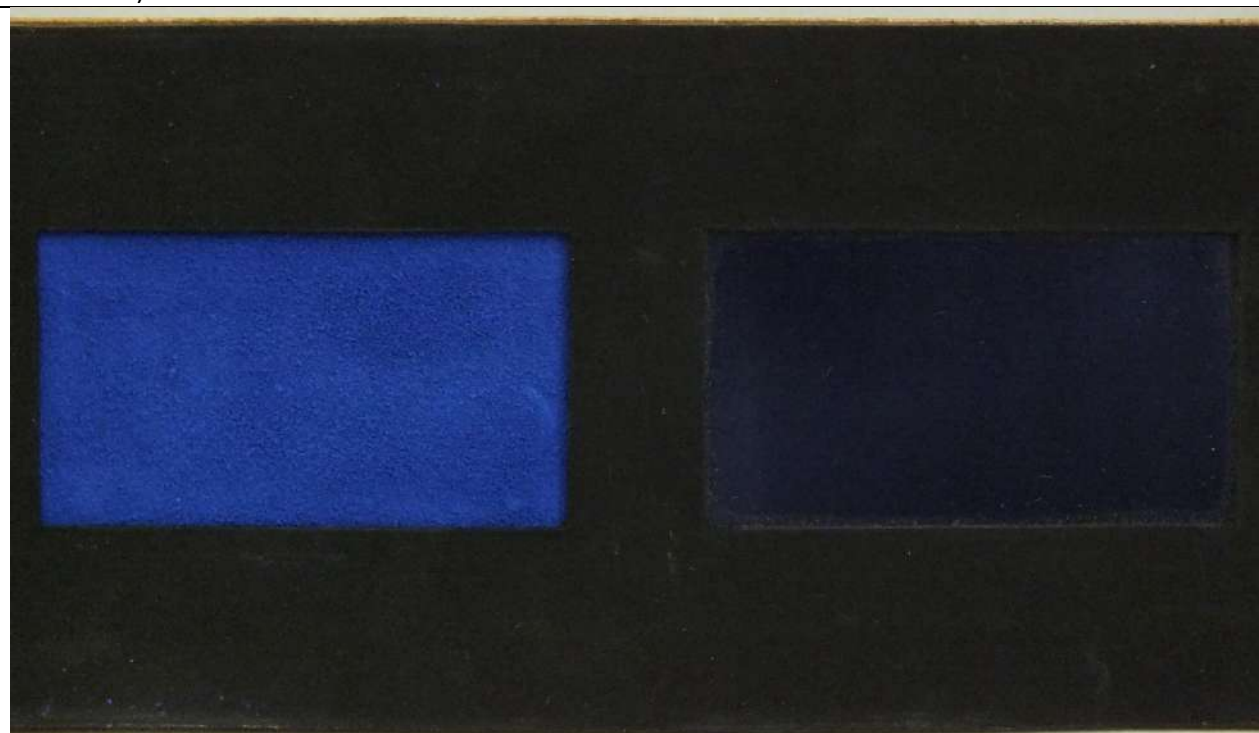
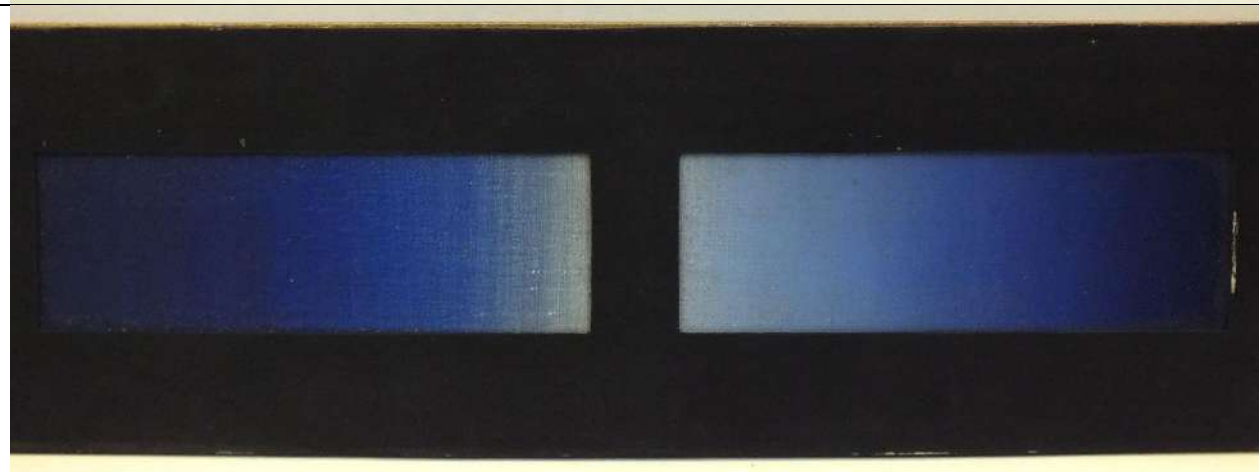
Так, следующие – кобальтовые синие краски. Первая, очень древняя кобальтовая краска называлась «шмальта» или «смальта». Почему. Потому что это кобальтовое стекло тертое (еще в 16-ом веке это получили). Вот, это один из видов кобальтового синего стекла (вы знаете, такие есть бокалы старинные).

Лучший вариант этой краски назывался «королевская лазурь». Вот, а в принципе она называлась «смальта» или «шмальта» называлась. Это в буквальном смысле - кобальтовое стекло, которое измельчалось в порошок. Она имела довольно несильный цвет и очень малую укрывистость, то есть очень малую интенсивность, она была как бы полупрозрачная такая, не интенсивная, не кроющая краска. Вот, ею заменяли дорогой ультрамарин (даже, а эпоху Возрождения) либо в подмалевке, либо вообще и так далее (что, повторяю, пресекалось и наказывалось очень строго).

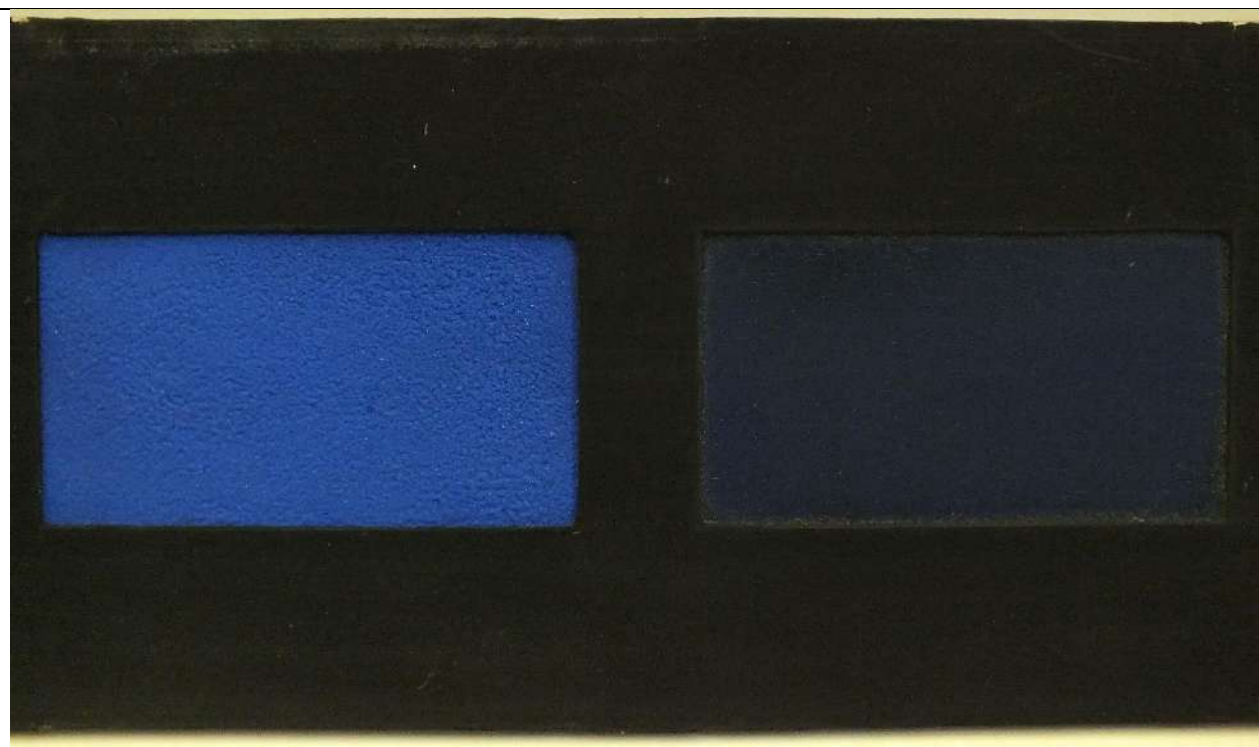
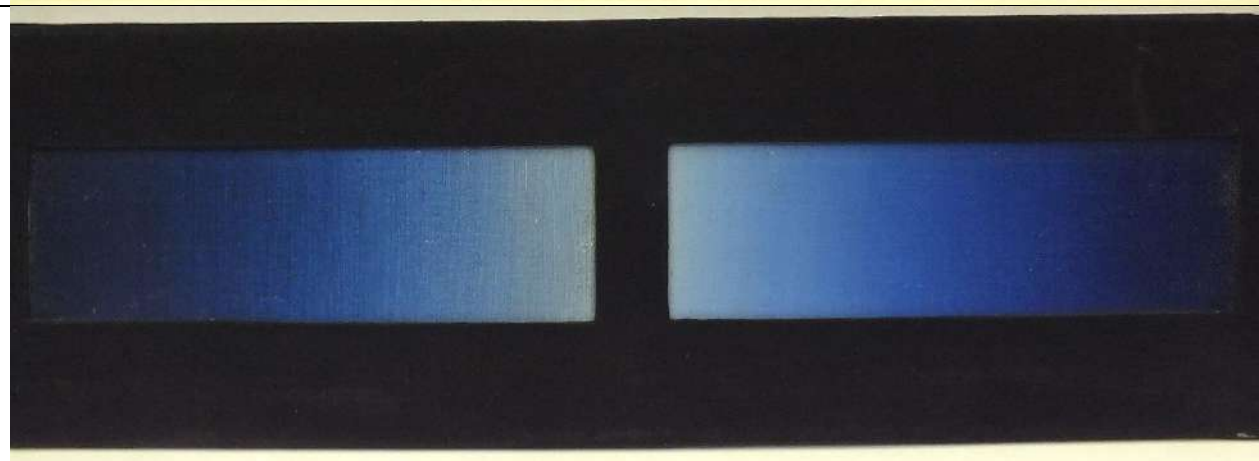
Это сплав окиси кобальта с песком, с поташем и так далее. Она вышла, конечно, из употребления давно, как только научились делать кобальтовую краску более эффективную.



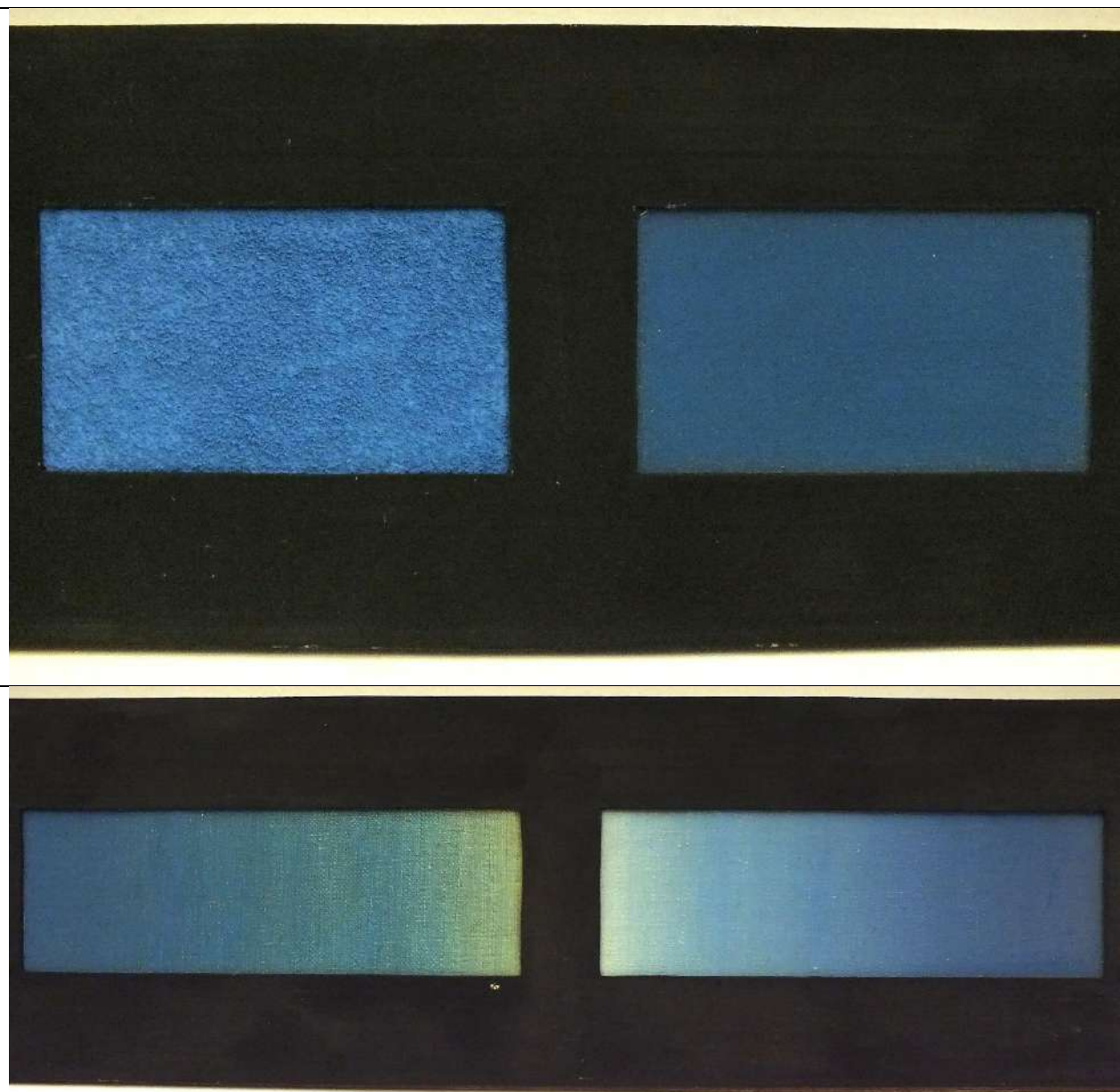
Смальта натуральная в разбеле со свинцовыми белилами. (Образец Лаборатории техники и технологии живописи).



Кобальт синий спектральный



Кобальт синий.



Церулеум.

Нижний левый образец церулеума несколько пожелтел (лессировочная полупрозрачная окраска). Вероятно это произошло потому, что эти образцы окрасок хранятся в темноте и в лессировке могло пожелтеть масло.

Синий кобальт.

И эта краска называется «синяя кобальтовая» краска. (В 1804 году ее, так сказать, открыли). Вот, она же называлась «синяя Тенара» (опять же – по изобретателю: «синяя Тенара»). Очень большой диапазон. Опять же – минеральная искусственная краска. (И мы будем знать, что ультрамарин у нас существует минеральный искусственный и натуральный). Вот, кобальт – это минеральная искусственная краска. Это глинозем и закись кобальта, в принципе.

Вариантов оттенков кобальта сделать можно сколько угодно. Поэтому у нас существует кобальт светлый, кобальт темный, кобальт спектральный, можно еще какой-нибудь придумать. Вот, но оттенков – колоссальное количество получается. Все они прочные. Все это зависит от соотношения составляющих, в основном от красящего начала – от закиси кобальта. Вот, глинозема и окиси цинка в этой краске может быть до 98% и 2% только на закись кобальта. То есть это тоже краска достаточно неинтенсивная. (Большее количество ничего не дает). А в таком соотношении (максимальном, так сказать) она дает вот ту краску, которая абсолютно прочна во всех

отношениях, во всех видах и не несет за собой никаких, так сказать, э-э последствий отрицательных. Вот, и применяется широко и очень во многих техниках живописи.

Краска эта... она, кстати говоря, вот ее иногда подводят довольно близко к ультрамарину. Но, конечно, такого нет. *(Ред. – цвета)*. Есть варианты смеси кобальта с парижской синей, это называется «**цианин**», такая краска.

Вот, а в принципе эта краска достаточно хорошая, и она сейчас занимает у нас основное место, по-моему. Так сказать - одно из основных мест.

Вот - все, думаю, о кобальте. (Чем яснее, тем меньше надо говорить).

Церулеум.

Третья синяя краска называется «церулеум», или «целин». Такая светло-голубая, с зеленым оттенком (вы ее хорошо знаете) очень дорогая. Вот она тоже кобальтовая краска по существу, но там глинозем заменен окисью олова, и можете представить из-за этого ее цену. Она очень дорогая, по-моему – одна из очень дорогих красок. Сколько стоит тюбик? Кто-нибудь знает, нет?

Студент:

- Около тыщи рублей.

М. М. Девятов:

- Ну, вот так, не меньше, наверное, да. Так вот, это краска абсолютно надежная, правда всякие слухи ходят, что она не светопрочная в тени там и так далее, но во всяком случае это очень неуверенные данные, очень неуверенные данные.

Это оловянно-кислый кобальт, с 1860-го года вошел. Вот, видите: «светопрочен, но особенно устойчив» почему-то «при искусственном свете». *(Ред. – Противоположные цвета (такие как красный и зеленый, синий и оранжевый, желтый и фиолетовый) смешиваясь уничтожают интенсивность друг друга, образуя серый цвет. Поэтому при искусственном желтоватом освещении уничтожается интенсивность и звучность лиловых, лиловато-синих и фиолетовых оттенков. А синие цвета с лазурным (зеленоватым) оттенком, наоборот, при таком освещении выглядят хорошо)*.

Вот, или «оловянно-кобальтовой» еще называют ее. Так, тоже все. Абсолютно прочна, применима во всех способах живописи.

Марганцевая голубая.

Следующая синяя краска – марганцевая голубая. Имеет свой индивидуальный цвет - ярко-голубой цвет такой, в общем. Это марганцево-кислый (кислого и сернокислого) бария с окисью бария. Умеренно стоек к свету, влаге и так далее.

В общем, краска оригинальная, неповторимая. Она действительно такая – можно сравнивать и найти в ней специфический оттенок. Но непрочная, считается непрочной (не светопрочной).

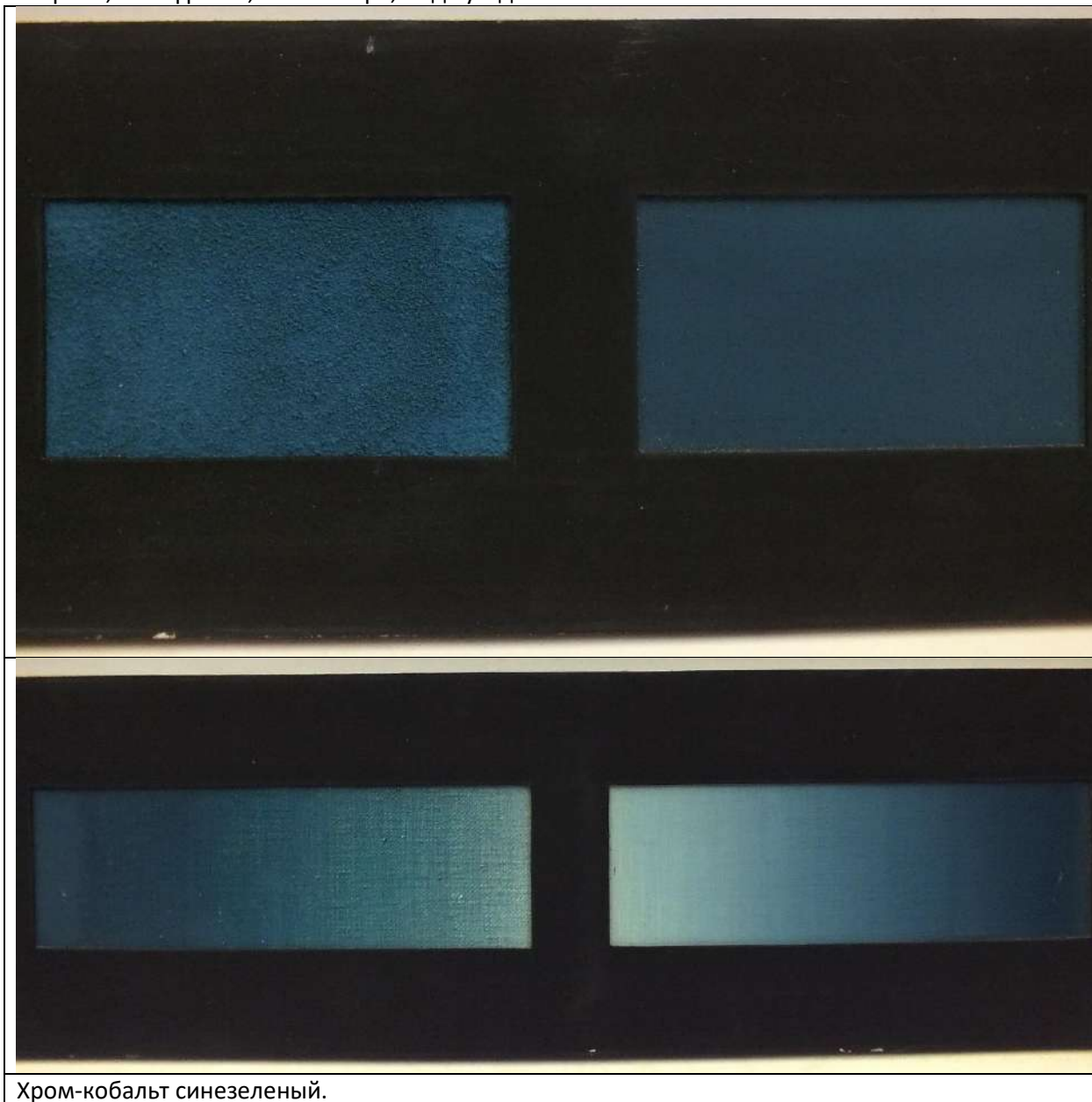
Вот, из нее делают всякие перманенты – составные краски. Она полу лессирующая, полу такая... и так далее. В общем она, короче говоря, не очень часто ее так выдают.

Вот, как и кобальт, так и марганцевая голубая, как и церулеум - боятся масла, то есть некоторые считают, что они не цветопрочные. Но на самом деле их слабая красящая сила (или интенсивность или насыщенность, да?) забивается легко маслом, пожелтением масла, да? Они уходят в зеленоватый оттенок от пожелтения, да? И некоторые наблюдатели обвиняют краску. На самом деле это – не интенсивность пигмента, полупрозрачность, на которые масло очень сильно влияет. Потому что попробуй забей пожелтением масла, там, берлинскую лазурь, да? или краплак. – Не хватит силы масла. Вот, она считается ограниченно прочная, это вот могу точно сказать. *(Ред. – Масло в темноте желтеет, а на свету снова осветляется)*.

Хром-кобальты.

Дальше из синих у нас идут голубые окиси или хром-кобальты. Вот, получают местным прокаливанием: окись хрома, глинозема и закиси окиси кобальта. То есть это, так сказать, кобальт, кобальтово-хромовая краска, как бы, так сказать, двучастно цветная. Их давно довольно делали. Еще о них очень хорошо отзывался (и любил и хвалил их) Поленов. И вообще, они пользуются успехом таким.

Их есть два варианта, знаете: сине-зеленый и зелено-синий, да? Поскольку две составляющие абсолютно прочные (особенно одна – окись хрома), то она во всех отношениях прочна. Это хорошие, достаточно прочные пигменты, применимые во всех отношениях, и в масле, и в акварели, и во фреске, и в темпера, и где угодно. Высокая светостойкость их отличает.



Хром-кобальт синезеленый.

Прусская синяя.

Так, следующие синие краски. Одна из них называется «железная синяя» или «стальная синяя». Названий здесь вообще – черт ногу сломит: «синяя милори», «китайская синь», «прусская синяя», «берлинская синяя», «стальная или железная синяя» и так далее, названий тут – тьма тьмущая.

Краска сначала открыта где-то в 1704 году, алхимики все золото хотели получить – мешают, мешают, мешают – и вдруг получилось что-то такое, да? Смотришь – краска. У другого – раз, мешал, мешал – клей (так что не оторвать руку), да?

(смех)

Вот так, хм. А золото, так все и не получили, но старались очень долго, потому что эти вот алхимики вообще были часто приближенными королевских дворов, потому что они обещали завалить золотом, изобретя его получение. Но не получилось.

Высшие сорта – это «парижская лазурь» называется, или «синяя Милори». Но во всяком случае все эти названия, ну не прямо связаны с качеством. С качеством связана фирма, которая их делает. Но в отличие от всех красок синих, эта краска имеет как бы двойное начало. Она с одной стороны – минеральная искусственная, потому что там есть железо, да? А с другой стороны она органическая.

(пауза)

(Вот у меня тут в записях даже все расплылось от чего-то, от коньяка наверно). Железистосинеродное железо, короче говоря. То есть там есть органическое начало и минеральное (сочетание). Поэтому она обладает с одной стороны – чрезвычайной чистотой и интенсивностью (что свойственно органическим краскам), и с другой стороны – достаточной прочностью (что свойственно минеральным краскам).

Во всяком случае, эта краска вошла в очень широкое применение, и некоторые художники ею заменяли черную (вообще черную не брали). То есть Ренуар черную не любил, допустим.

Вот. Не хватает берлинской. Она действительно по глубине могла быть глубже черной, очень сильная краска.

(Запись обрывается. Далее запись со следующей кассеты. Вероятно, речь идет также о прусской синей)

... тем не менее не обнаружено. То есть она не и не выгорает и восстанавливать нет смысла. (Ред. – «С белилами берлинская лазурь дает очень хорошие голубые тона, но не светостойкие, легко на свету выцветают, однако в темноте краска вновь восстанавливает первоначальный цвет» А. М. Ленцовский «Технология живописных материалов»). Это вероятно зависит просто от качества, или неточности наблюдений или некачественного производства.

Она и кроющая и лессирующая. Она очень хорошо сохнет, не ядовита. Вот. На основе ее делают очень много, этих самых... перманентов – составных красок зеленых, со стронциановой в основном, – будь здоров – самого вот разного оттенка зеленой краски (гнали во всяком случае). И она очень успешно, так сказать, выполняла эту функцию. Краска вообще-то в хорошем качестве очень мощная, сильная и надежная.

Вот, дальше что у нас есть по этому поводу...

Голубая ФЦ.

Голубая ФЦ, фталоцианиновая. Это уже последний ряд органических искусственных красок. Вот в этом, нашем веке появилась, кстати. Уже во всех фирмах мира она есть, не только у нас. Голубая фталоцианиновая, ФЦ – голубая фталоцианиновая. Очень интенсивная, прозрачна. Вот, голубой фталоцианин там пигмент. И наполнителя очень большое количество, который съедает его излишнюю интенсивность и жесткость – это опять бланфикс, которого там много. Он даже мутит ее немножко, делает ее немножко перламутровой, не совсем прозрачной, не совсем глубокой как берлинская лазурь, потому что туда закатывают очень большое количество бланфикса, чтобы снизить ее, так сказать, чрезвычайную интенсивность.

Во всяком случае, она имеет четыре балла цветопрочности, зарекомендовалась во всех фирмах мира как абсолютно прочная краска. Кстати, она очень близка по всем компонентам цветовым к берлинской лазури, очень близка, очень небольшая разница. Единственно, в чистом виде она менее глубокая (чем хороша Милори).

Голубец.

Так, ну и из таких красок, уже, так сказать, в историю ушедших – голубец. Основная углемедная соль. Медные краски все сомнительные. Или она же называется «**медная синяя**», она же называется «**горная синь**», она называется «**английская синяя**». Вот, это все синонимы одной краски.

Вот, говорят, она сохранилась во фресках с древнейших времен. Получали ее из минералов, то есть это натуральная минеральная краска. И в Сибири, и в Тироле, и в Богемии, и в Саксонии, и в других европейских странах она попадала. Искусственно ее получали тоже, в Англии, Франции – очень много. Вот, лучший сорт – английская горная синяя.

О прочности, так сказать, отрицательных замечаний нет.

Индиго.

Так, и следующая синяя краска – индиго или кубовая краска. Известна с Древнего Египта еще. Широко была популярна и в Европе, в эпоху Возрождения применялась в живописи, но из-за своей непрочности погубила много художественных произведений, и Веронезе в частности. Играла очень большую и более важную роль в красильном деле (кубовая краска – в красильном деле). (Ред. – «КУБ — перегонный сосуд, снаряд для перегонки жидкостей, особенно винных». Толковый словарь Даля). Получалась она (натуральная) из растения индигофера или вайды. Вот, из нее извлекали индикатин.

Синтетически ее получили в 19-ом веке, в конце. И пошла уже она как краска синтетическая, органическая.

В акварели очень во многом проявилась, но во всяком случае, бледнеет на свету. Краска не порочная. И более прочная в красильном деле, чем в живописи. Искусственный индиго прочнее и не хуже натурального (как говорит история).

Все про синие. Может еще чего-нибудь забыл? Или может какие синие краски еще знаете?

Студент:

- А ярь-медянка, это тоже – голубец? (Ред. – «Ярь-медянка принадлежит к медным краскам и представляет собой уксусно-медную соль различного состава и происхождения; цвет ее ярко-зеленый с богатой гаммой оттенков от чисто зеленого до зеленовато-синего» А. В. Виннер «Материалы масляной живописи»).

М. М. Девятков:

- Голубец – медная синяя или медянка. За медянкой это понятие – «медная синяя», это точно. Английская синяя, медная синяя, голубец – это все медные синие краски.

Так, это ясно...

Зеленые краски.

Так, следующие – зеленые краски, палитра зеленых красок. Да, тут вообще очень, так сказать, длинная история у этих красок. Их вообще существует по меньшей мере пять групп: хромовые, кобальты, составные, медные и фарблаки. То есть вообще, тут очень много было вариантов с зелеными красками. (Не говоря о том, что их делали еще так: по желтому красили синим, или по синему желтым и так далее).

Зеленая земля.

Но самые прочные... самая прочная краска – вот, я бы даже начал бы с зеленой земли. Вот, самая старая известная зеленая краска – это зеленая земля. Каких только названий не было у нее (и происхождений – в зависимости от того, где ее находили). Это железно-окисная краска (есть, правда, и хромовые зеленые, о чем я позже скажу). Но в основном зеленая земля – это железно-окисные краски, и они имеют свойство поэтому в непрочности своей стремиться к более устойчивому состоянию. Все железно-окисные краски в основном это красно-коричневые: английские, охры красные и так далее - это все железно-окисные краски. Так сказать, отсюда отход в ту или иную сторону (всегда химия требует устойчивого соединения) - они имеют свойство коричневеть. (Но в известных условиях, в зависимости от того, где добывали эту зеленую краску).

Это обычно натуральная минеральная краска. Она так и называлась (лучшей в древнем мире считалась) – «зеленая веронская». Потом были: «кипрская» (известная), «богемская», «армянская», «грузинская» и так далее. И таких вариантов может быть очень много. Все они имеют минеральное основание типа глиноземов и закись железа. Это продукт распада горных пород.

Очень малоинтенсивная краска, очень мало-цветная, мутная и полупрозрачная. Натуральная (в чистом виде) иногда она весьма грязная даже краска. И тем не менее, она как одна из... (как я вам приводил примеры некоторых) – она материализованная краска. Она имела вообще историческое огромное значение, в истории живописи (не только масляной, темперной, но и фресковой живописи). В чем тут дело. Дело в том, что она... (как это называется в химии) – увеличивает

реакцию, катализатор что ли, да? Вот. Так вот эта краска, значит, имела особое свойство: было отмечено, что во фреске (которая была значительно раньше известна миру живописи чем масляная живопись, которую называл Микеланджело «бабым делом», ругая Леонардо да Винчи, а себя считал фрескистом – «мужское дело» называлось) было замечено, что с известью на сырой штукатурке (истинной буон фреске) (*Ред. – Итал. «buon fresco» - чистая фреска*) чистые пигменты (а там чистые шли пигменты на воде) и штукатурка их, так сказать...

(болтающим студентам)

Я понимаю, что очень интересно... молодая девушка...

...Вот, с известью закреплялись в разной степени разные пигменты: одни связывались с сырой известью в колоссально прочное соединение (углекислый кальций там, допустим, да?), а другие – так сказать – «мелили», то есть плохо фиксировались. Их приходилось там известковым молоком укреплять, или еще... и так далее. То есть не одинаково соединялись. Но было замечено, что, если там присутствует зеленая земля (мощный химический катализатор) – все пигменты соединяются со штукатуркой сырой блистательно.

Поэтому она вошла путем опыта, таких вот наблюдений, она вошла как подмалевочная краска во фреску. Любую фреску начинали тем, что ее как бы прописывали. (Если мы говорили, что умброй прописывали масляную живопись в основном, да? протушевывали, «пропись» называлось (или как там угодно назвать)). То здесь прописывали зеленой землей всю – этим делая и рисунок, и оттенки, так сказать, какие-то объемы, и фиксируя их, (помимо того, что там фиксировалось еще продавленностью – графьей такой, или как она называется иначе).

Ну, вот. Но во всяком случае вот подмалевок делался на зеленой земле. После этого они были уверены, что все пигменты очень прочно свяжутся со штукатуркой и фреска будет иметь очень большую прочность.

Но они еще заметили (как следствие уже этого), что вся живопись облагораживалась. Понимаете, вот такая зеленая, грязновато-зеленая и не очень цветная подкладка объединяла и облагораживала все цвета, даже открытые цвета. Понимаете, это тоже было наблюденно, и потом это перешло (как мы с вами уже, по-моему, говорили, а может не говорили, нет, не говорили) – перешло и в икону, и в масляную живопись. Икону тоже зеленой землей иногда, так сказать, обрабатывали, но уже не с точки зрения технологического расчета или химического, а с точки зрения эстетического момента. (*Ред. – Имеется ввиду первая прописка ликов в иконе – санкирь*). Потому что поняли, что зеленая краска очень облагораживает и соединяет, и уравнивает все другие краски. Поэтому она сыграла такую огромную роль, хотя это краска, помимо того, что ее и выкинуть-то не жалко, да? По цвету вот, говорят: «у меня тут – ух! Какая краска!», да? А это такая вроде краска какая-то занюханная в общем-то, такая грязно-серенькая такая, муть такая, да? А она очень приятна в живописи. И она очень красиво сочетается там, допустим, и с капут-мортумом, там и со многими красками – очень красиво (и в разбелах и так далее). Очень красивая краска. Всегда была на палитре, с древних времен, повторяю, и никто от нее не отказывался.

Ну, жженная зеленая земля коричневой становится, это уже не смысла ее обжигать и так далее.

И вот, сухой пигмент (особенно сухой) имеет свойство буреть на воздухе. То есть закись переходит в окись. А окись – красно-коричневого цвета, она буреет. (Это в чистом виде). В связующем она в этом отношении защищена в некотором роде. Вот.

Так, о зеленой земле – все. Поэтому, говорят, - нельзя ее тереть или перетирать на железных валках, нельзя на нее железом действовать и так далее, и так далее, потому что она ранимая, потому что очень нежная.



Зеленая земля. (Фирма Винзор-Ньютон). Накраски Лаборатории техники живописи. Справа – лессирующая (прозрачная) растяжка, слева – растяжка с белилами.

Хромовые зеленые краски.

Следующее, что мы из хромовых красок знаем зеленых – вот, металл хром. Это наиболее мощное начало зеленых красок, в различных соединениях давал много красок интересных. Более того, окись хрома не применялась и не была известна как пигмент до 1838 года, (хотя окись хрома знали давным-давно, еще в 18-ом веке и так далее) но она применялась совершенно не для красок. Это была «паста ГОИ», если вы знаете, да? которой ножи шлифуют, там, полируют, вообще – черти что делают по металлу. (Ред. – «Паста ГОИ (от ГОИ — Государственный оптический институт) — шлифовальные и полировальные пасты на основе оксида хрома (III), используемые для шлифования и полирования стальных сплавов, в том числе термически упрочнённых, цветных металлов, твёрдых пластмасс и полимеров, стёкол (в том числе оптического стекла), керамических материалов и изделий из них». (Википедия)). Прекрасное это в общем соединение, чрезвычайной прочности, очень твердое, очень трудно растирается. Вот, и как полировочный порошок, типа пасты ГОИ использовалось сотни лет спокойно, и все были довольны.

Окись хрома и изумрудная зеленая.

Но вот получили новое соединение (это была безводная окись хрома – «окись хрома»). И вот получили водную окись хрома – то есть краску, которая называется «изумрудная зеленая». Вот тут-то и началось. Вот, безводная – «окись хрома», а это - водная окись хрома (это и есть – «изумрудная зеленая»).

Студент:

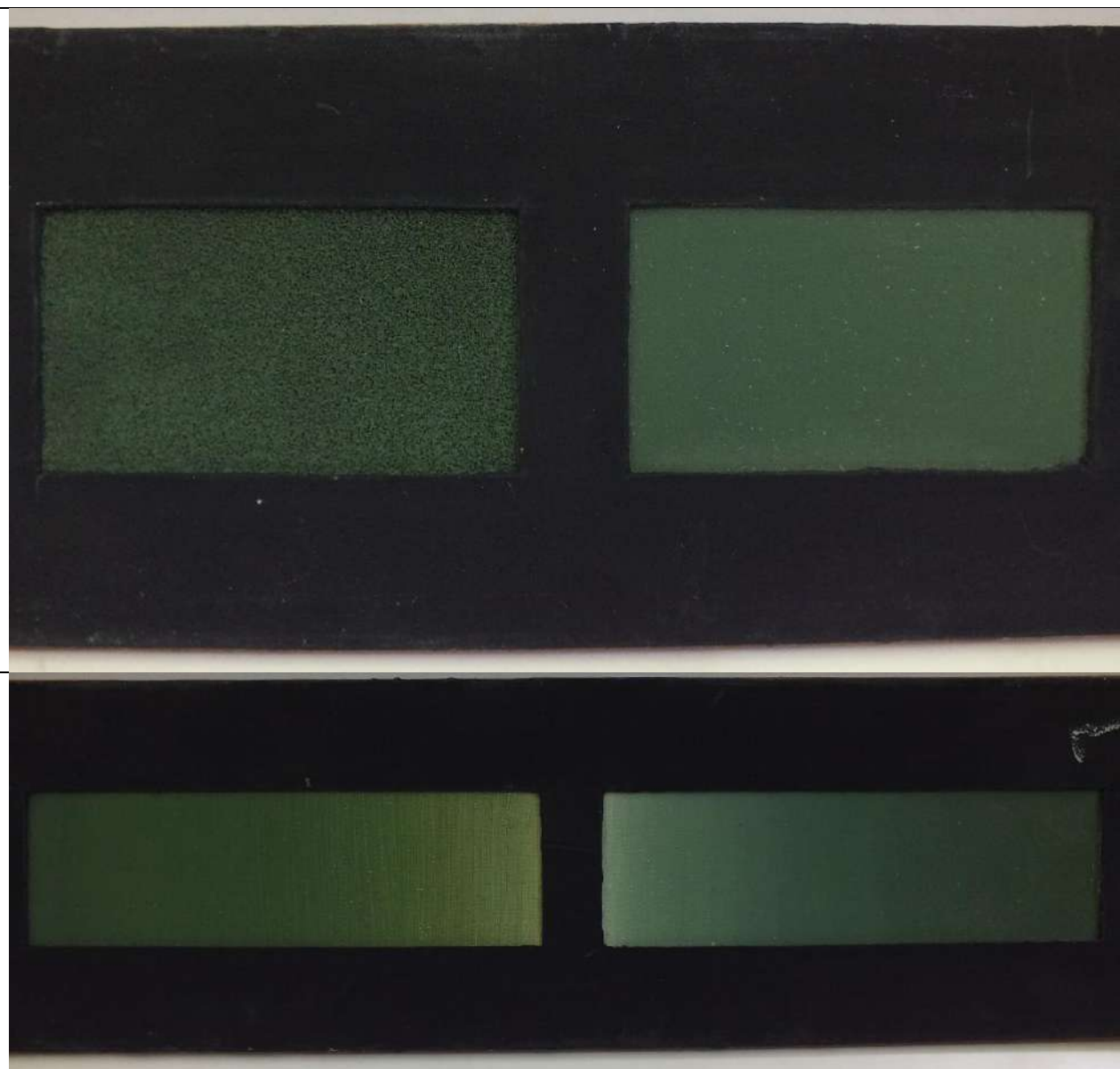
- Апчхи!

М. М. Девятков:

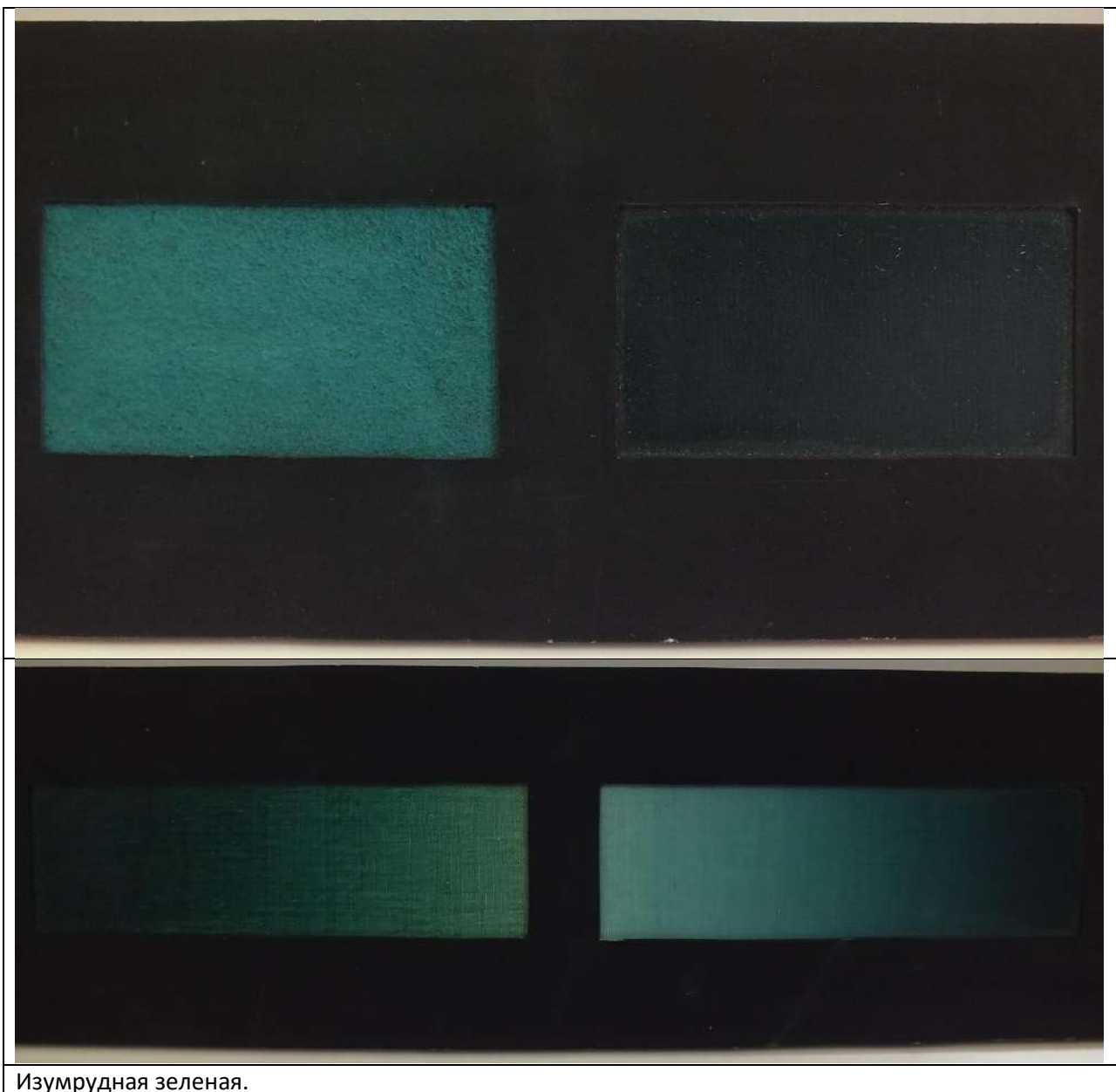
- Изумрудная... Будьте здоровы. Вот - абсолютно прочная краска. Но если ее нагреть сильно, очень сильно, то она утратит химически связанную воду и превратится в окись хрома. Вот после этого решили, что и эта краска очень интересная. И после уже изумрудной зеленой, окись хрома (как паста ГОИ) стала равноценной краской, очень широко применяемой, очень благородной, очень... абсолютно прочной. Деньги печатают – значит, уже дальше некуда. (Вот, «зелененькие» же говорят про деньги, да? Зелененькая, но не хрустит, вот – три рубля, да).

Короче говоря, хромовые зеленые – это прочнейшие из прочнейших красок - что окись хрома «тупая», кроющаяся, но очень мягкая и благородная; что изумрудная зеленая – более насыщенная и полупрозрачная, полупрозрачная (тоже прекрасная абсолютно во всех отношениях краска, и очень надежная и красивая). И те и те прекрасно себе существуют и применимы везде и во всех способах живописи. Прочны со всеми прочными красками.

Все остальные хромовые краски (не зеленые) – резко уступают. Есть хром желтый (мы говорили, да?), хром красный есть, и так далее – хромовые, стронциановая – хромовая краска (но не прочная – зеленеет, стремится к окиси хрома). Ясно, да?



Окись хрома.



Изумрудная зеленая.

Все. По-моему, еще ее называют «ринмановой зеленью», но чего-то у меня здесь нет... (не окись хрома, а изумрудную). (Ред. – «Название «ринманова зелень» (также встречаются названия «шведская зелень» и «кобальтовая зелень») связано, вероятно, с именем Свена Ринмана (1720 – 1792), шведского исследователя, который занимался горным делом и металлургией. Ринманова зелень представляет собой твердый раствор оксида кобальта CoO в оксиде цинка». (Московский Гос. университет им. М. В. Ломоносова. Факультет Наук о Материалах). То есть ринманова зелень – это зеленый кобальт).

Дальше, значит, с окисью хрома все, договорились. Изумрудная зеленая... есть еще emerald, ну, ладно... (Ред. – Одно из названий изумрудной зеленой).

Девушка:

- А виридоновая?

М. М. Девятов:

- Не дошли еще, не доехали.

Ну, вот есть такие краски на ее основе - всякие «Виктории», (там краски зеленые, составные) - добавляли там цинковую желтую, перманент делали всякий. Но эти все краски давно ушли. (Ред. – «Краски (Ред. – изумрудная зелень) с подмесью шпата носят название «постоянной зелени» или «перманента». Они лишены блеска подлинных хромовых красок, но не уступают им в

прочности. Краска, называемая «зелень Виктории», состоит из перманента с примесью цинковой желтой» Д. И. Киплик. «Техника живописи»).

Зеленая хромовая везде пригодна, и во фреске, в частности.

Перманент зеленой земли.

Так, зеленая земля – мы сказали. Дальше вот завод Художественных Красок довольно большое время (и мне эта очень нравилась краска) выпускал, так сказать, перманент зеленой земли. Он брал волконскоит, и мешал ее, колеровал ее с разными (типа марсов) натуральными красками такими как архангельская коричневая и прочие. Вот – отходы волконскоита брал и получал, выпускал такую зеленую землю. Такая ну, приятная, опять же – мутная такая красочка, невзрачная, но очень симпатичная. Вот, а кроме того, Подольск выпускает очень много: армянскую, грузинскую там – земли, да? это вы знаете все, я уже говорил.

Следующая...

Волконскоит.

Девушка:

- А волконскоит – это тоже зеленая земля?

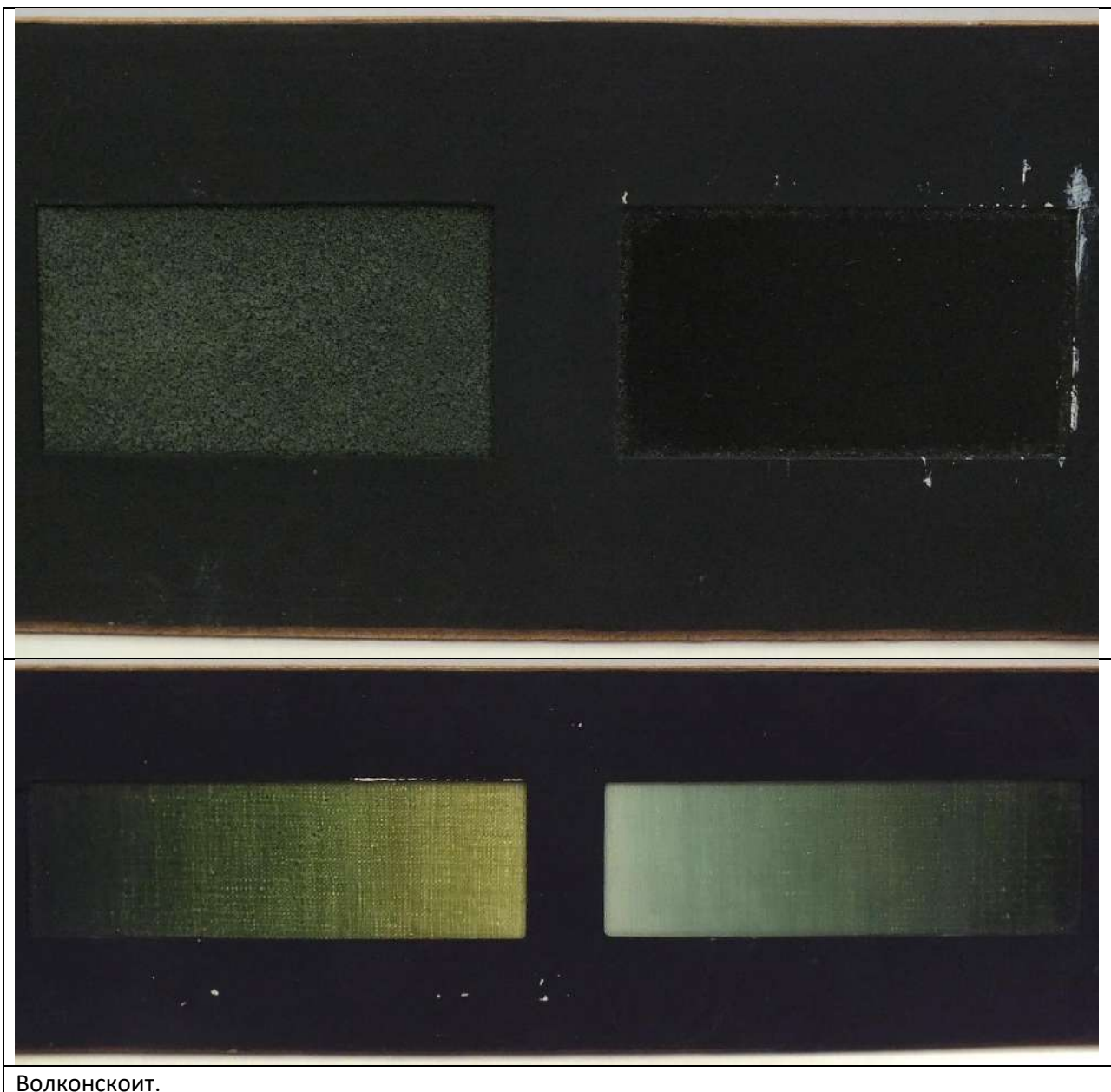
М. М. Девятов:

- Тоже зеленая земля, но она называется «волконскоит», потому что красящее начало у нее – хромовое. То есть – да, хромовое, но не закись железа. То есть, та – железная краска, да? (железно-окисная), а это – хромового соединения.

В общем она появилась в СССР, впервые. Некто профессор Туркин предложил ее. Месторождение ее было только в СССР, на Урале, и Пикассо приходилось ее закупать у нас, большими дозами. (Завод тут вообще – процветал, получая валюту, делал марку). А сейчас уже во многих странах мира нашли подобные залежи такой земли, где есть вот такая краска, очень близкая к веронской земле, очень прочная; и более насыщенная, более чистая, цветная чем зеленая земля.

Вот, это новейший пигмент из минеральных. Как ни странно, что эти минералы открывают в 20-ом веке.

Прочна во всех отношениях. Применима во всем, где это приемлемо – и во фреске в частности и так далее (если это устраивает, так сказать, по своей структуре). Краска легкая, краска благородная, краска абсолютно надежная, прозрачна и так далее.



Волконскоит.

Зеленый кобальт.

Вот, следующая зеленая краска – зеленый кобальт. Ее же называют «ринманова зелень». Красивая краска, разных оттенков, от светлых до более темных.

Основной ее состав: окись цинка, то есть цинковые белила и закись кобальта.

Краска сиккативная (как все кобальтовые краски), абсолютно прочная. Появилась позже синего кобальта.

Вот в светлом, допустим (есть кобальт зеленый светлый, да?) – там очень малое количество, порядка двух процентов закиси кобальта. А в темном – шесть процентов, (остальное там опять же – бланфикс). Вот, еще с холодным оттенком сделали его, знаете, да? – «кобальт зеленый светлый с холодным оттенком».

Все эти краски очень надежные, очень прочные. Самое там, если может быть, что непрочное, то сами белила, которых там 98%. *(Ред. – Имеется ввиду кобальт зеленый светлый).*

Все. Краска (не знаю ее популярность, мне они не нравится), кому как, вот, но немножко они такие вот... Но краски абсолютно прочные во всех отношениях. Применимы везде где угодно, разве что кроме акварели.



Кобальт зеленый темный.

Сине-зеленый хром-кобальт.

Следующая зеленая краска – сине-зеленый хром-кобальт. Есть зелено-синий, а это сине-зеленый (чего больше положили). Вот, их называют еще «шпинели», то есть совместно обожженные, так сказать, окислы хрома и кобальта, и цинка (при высоких температурах обжигают и получают – и все довольны).

Тоже – краски абсолютно прочные (как все хром-кобальтовые). Оба начала – прочные, соединения тоже прочные (как дружба с Америкой).

Зеленая ФЦ.

Следующая зеленая (пигмент зеленый) – фталоцианиновый. Мы называли – «фталоцианиновая синяя», да? есть и фталоцианиновая, ФЦ зеленая. Близка к изумрудной, но более интенсивная, более ядовитая (так скажем: как почти краплек красный).

Вот, абсолютно прочная, хотя она синтетическая, органическая. (Это я к тому, что не все органические краски синтетические не прочны. Можно не волноваться – четыре звезды ставят – значит, уже дальше некуда). (Ред. – «В живописи предпочитают использовать неорганические пигменты из-за их более высокой стойкости по сравнению с природными органическими. Современные синтетические органические пигменты уже достаточно стойки ко многим

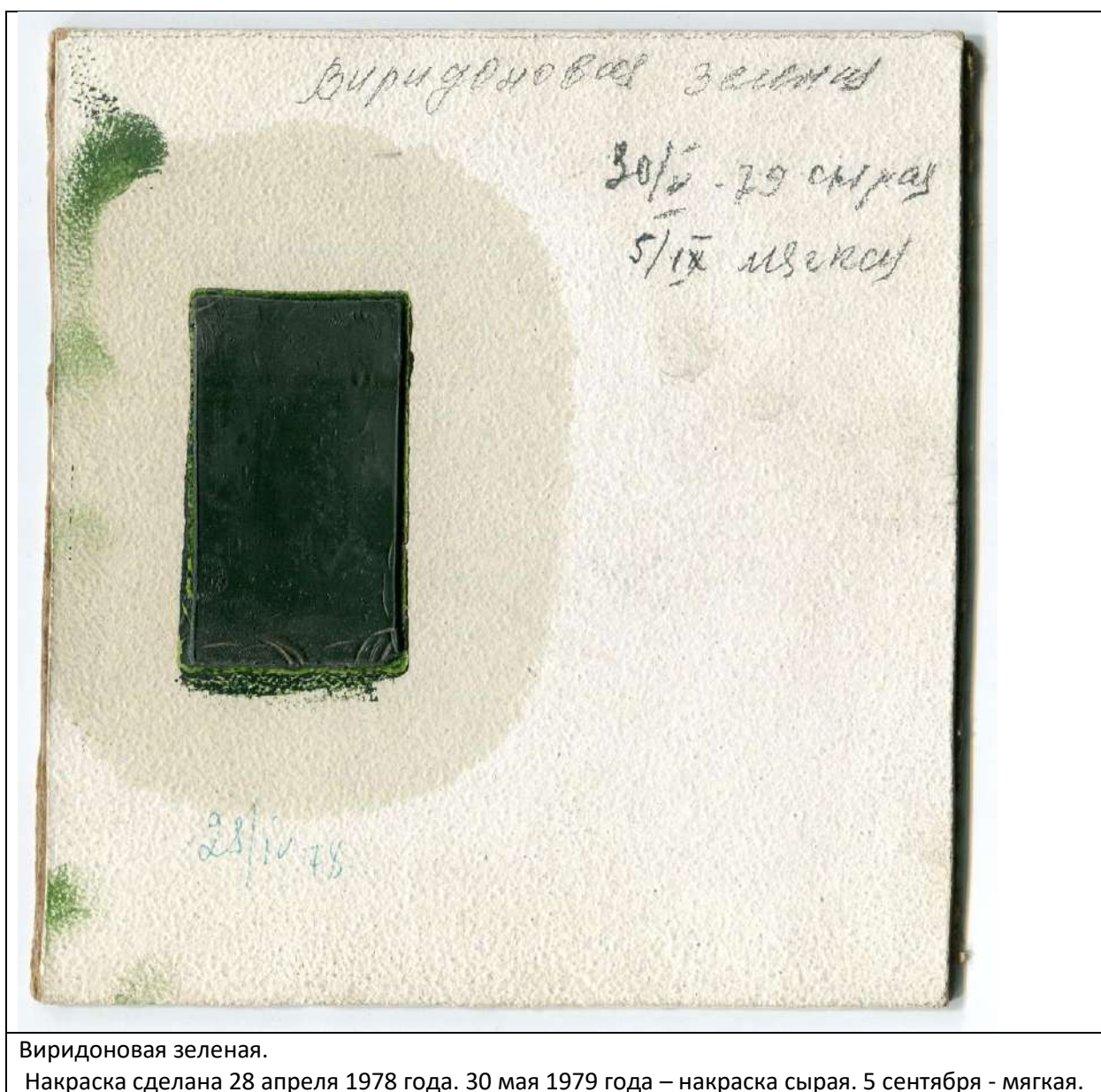
внешним воздействиям, за исключением высоких температур, и могут применяться в художественных красках». А. М. Никитин. «Художественные краски и материалы. Справочник»).

Вот. Лишняя интенсивность у нее так же разбавляется бланфиксом (но это ничего страшного).

Виридоновая зеленая.

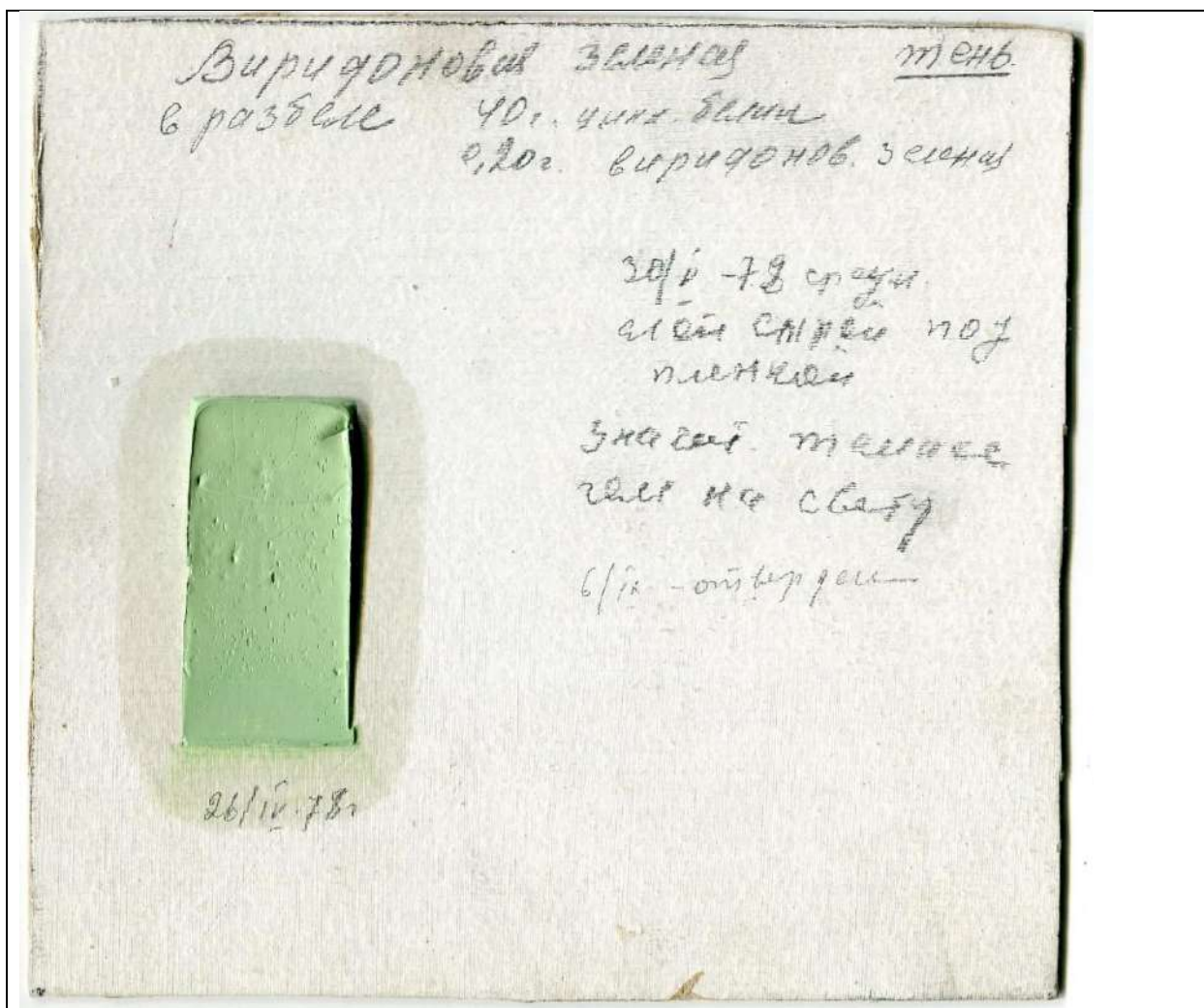
Следующая зеленая краска называется «виридоновая». (Кто-то интересовался).

Органическая, синтетическая. Колерная краска. Состоит: пигмент зеленый тамбовский, желтый (4 К) там, и бланфикс. То есть – составная краска. Оба составляющих являются синтетическими. Я очень сомневаюсь в ее целесообразности. У нее очень много недостатков. У нее есть, конечно, такая могучая, заразительная такая (*Ред. – сила*), как ложка дегтя в бочке меда. Вот. Некоторые ее любят. Она не прочна в свето-прочности. Может до года не сохнуть вообще (мы отмечали варианты – полтора года не сохнет). Вот. (Кто-то хотел, наверное, диссертацию защитить). Зачем ее сделали – не знаю. Ничего такого новенького она не вносит с моей точки зрения, хотя в этом есть своя оригинальность там. Краска не прочная.



Виридоновая зеленая.

Накраска сделана 28 апреля 1978 года. 30 мая 1979 года – накраска сырая. 5 сентября - мягкая.

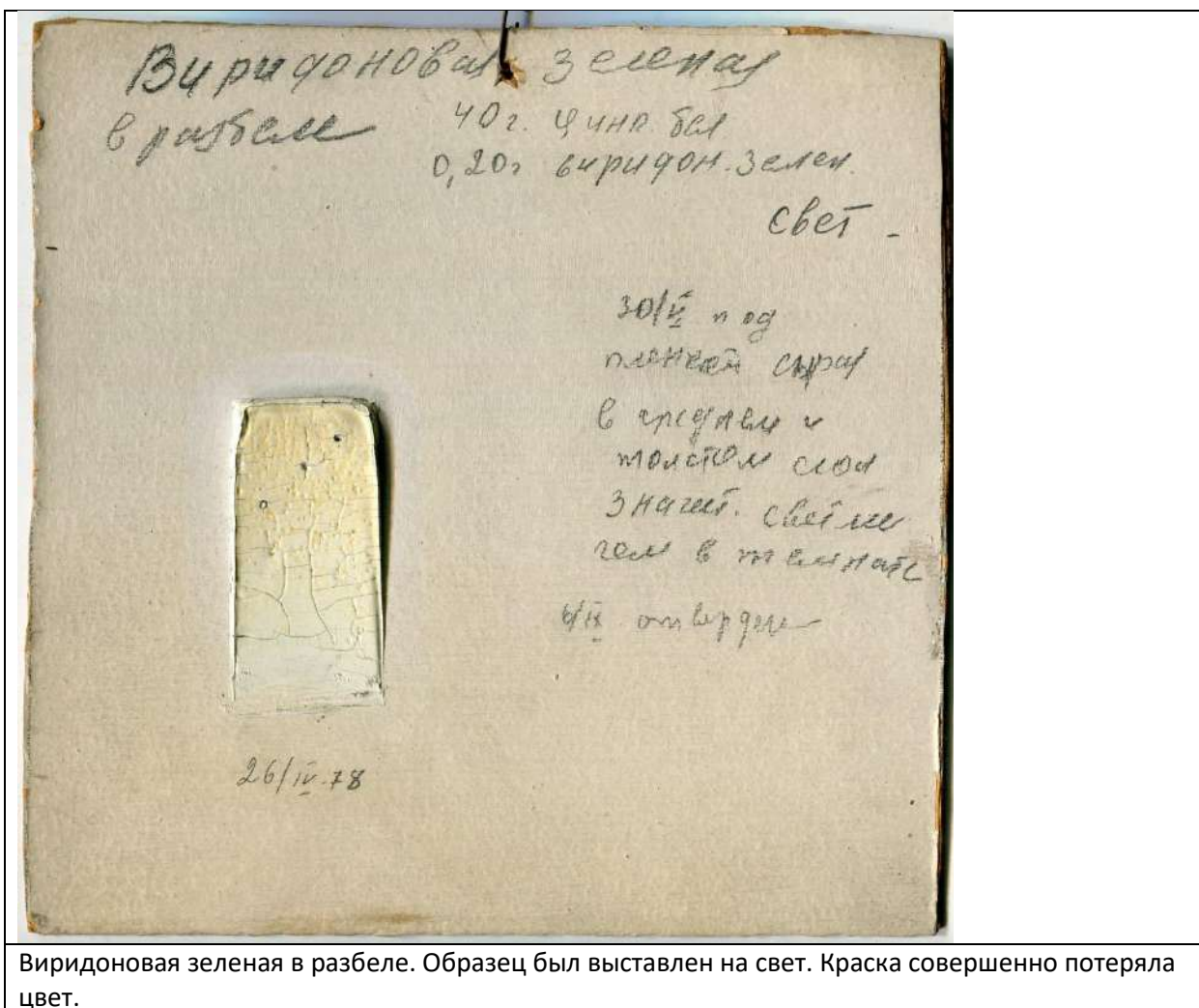


Виридоновая зеленая в разбеле (40 г. цинковых белил и 0,20 г. виридоновой зеленой). Накраска сделана 26 апреля 1978 года.

30 мая – краска подсохла сверху, образовав пленку. Снизу краска сырая.

6 сентября – краска высохла.

Образец был помещен в тень. В конце эксперимента он сохранил цвет, в отличии от такого же образца, оставленного на свету.



Виридоновая зеленая в разбеле. Образец был выставлен на свет. Краска совершенно потеряла цвет.

Марганцово-кадмиевая зеленая.

Так, и последняя из зеленых – марганцово-кадмиевая. Есть такая краска, которая называется «поль веронез» за границей (очень вредная, ядовитая и недостаточно прочная). Так вот, Завод художественных красок решил, что мы сделаем, так сказать, свой «поль веронез». Вот, и сделали такую вот колеровку: кадмий лимонный и марганцовая синяя. А марганцовая синяя, мы говорили, что не прочная краска синяя, да? (кадмий – более-менее прочный). Поэтому она не может считаться прочной краской, потому что одна из составляющих – не достаточно прочная.

В таких маленьких тюбиках выпускали ее, такая как бы травяная зеленая, такая, знаете, молодая травка на лужку весной. Для пейзажа очень хорошо, особенно если на Невский. В смесях вообще не рекомендуется, недостаточно прочная и так далее.

Все, из зеленых.

Остальные зеленые (в истории есть еще зеленые): краски медные, всякие, всякие прочие, малахитовые и так далее. Из малахита, из ляпис-лазурита тоже получали зеленую краску, тоже в очень малых дозах. Но все это связано с медными красками, они почти все не прочные и ушли, так сказать, тихо, тихо в небытие.

Так, что у нас вами еще осталось... О, фиолетовые.

Фиолетовые краски.

Так, фиолетовые краски. Это самая поздняя, так сказать, часть палитры, как говорят «на уровне разлагающейся интеллигенции». Первобытные, здоровые краски - это оранжевые, красные такие. А фиолетовые - это такие... в тюлевом варианте бледно-розовых, бледно-фиолетовых оттенков. Это уже, так сказать, поздняя, самая поздняя краска на палитре, никогда в чистом виде не

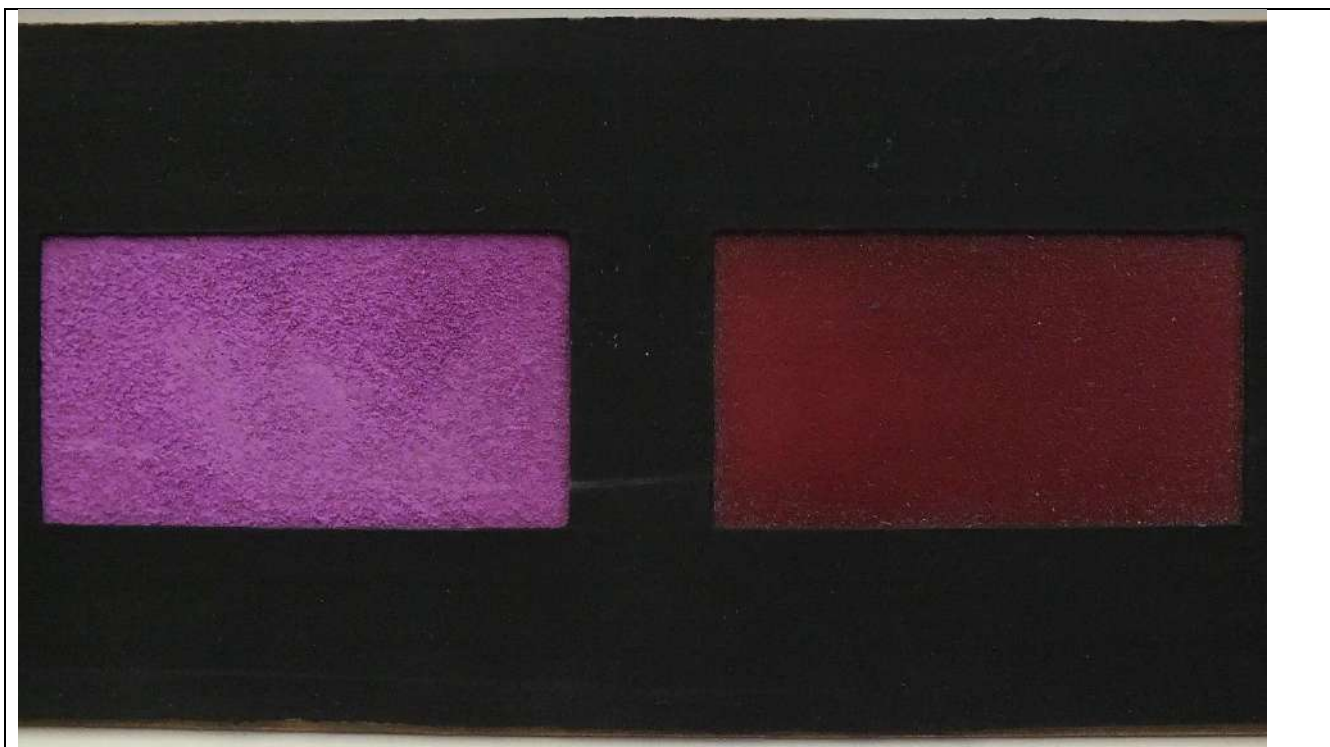
существовала, кроме таких вот как бы слабо выраженных красок, как фиолетовые туфы были, которые на основе железно-окисных соединений типа капут-мортума. Натуральные туфы были такие, земляные. Но это очень относительно фиолетовые краски, так сказать, - с большой натяжкой. По существу, фиолетовые краски не были. Они всегда делались – колеровались. Допустим, брался краплак красный и синяя, и в разных пропорциях, с кобальтом или с ультрамарином получали фиолетовые краски, как составные. В чистом варианте – это было очень, так сказать, редкая ситуация.

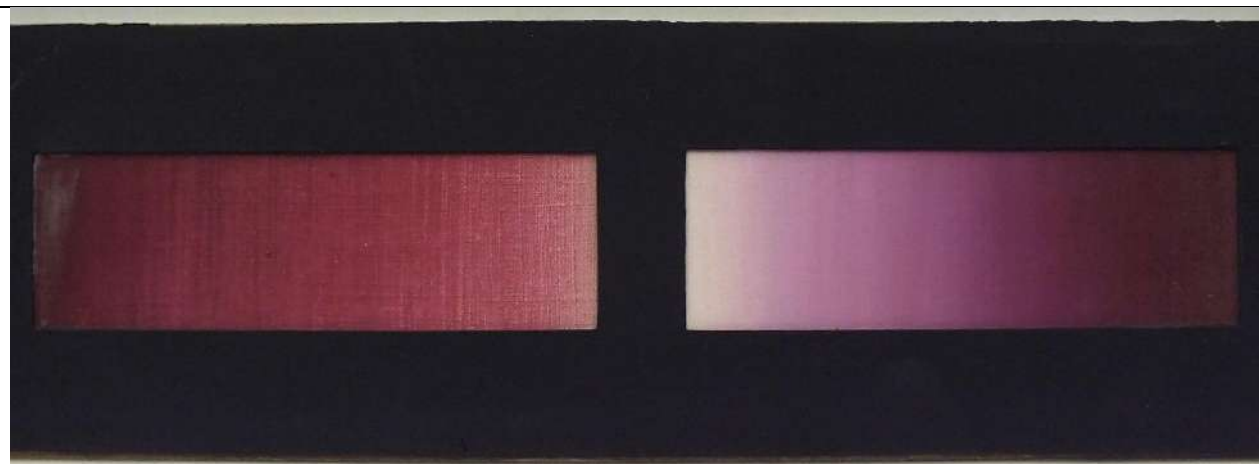
Кобальт фиолетовый.

Поэтому первой по-настоящему фиолетовой краской, в чистом виде, появился кобальт фиолетовый (как уже, так сказать, последняя из кобальтовых красок). Сначала синяя появилась, а потом – зеленый, потом, в 1859 году (в конце 19-го века) появился минеральный искусственный пигмент – безводный фосфорнокислый кобальт. Как все кобальтовые краски – абсолютно прочная краска, хотя она идет в двух вариантах: кобальт фиолетовый светлый есть, и кобальт фиолетовый темный. Очень сиккативная, достаточно сиккативная. Светостойка даже в нежных разбелах. Более прочная, чем кобальт фиолетовый светлый (хотя они очень мало отличаются, в принципе). Очень дорогой – там 40% чистого металла кобальта. Вот. Поэтому уж не знаю, сколько тюбик стоит сейчас. Вот, я на заводе брал, на распродаже, кобальт светлый в основном, а темный реже. Вот, применяется в масле и темпере (казеиновой и яичной). Не годится во фреске, боится щелочи. Кислот тоже сильно боится, потому что в поливинилацетатной эмульсии (в темпере ПВА) кобальта фиолетового нет. Заметили, да? там его не бывает. Там был тиюиндиго фиолетовый – блистательная краска, просто лучше некуда, но почему-то ее перестали делать.

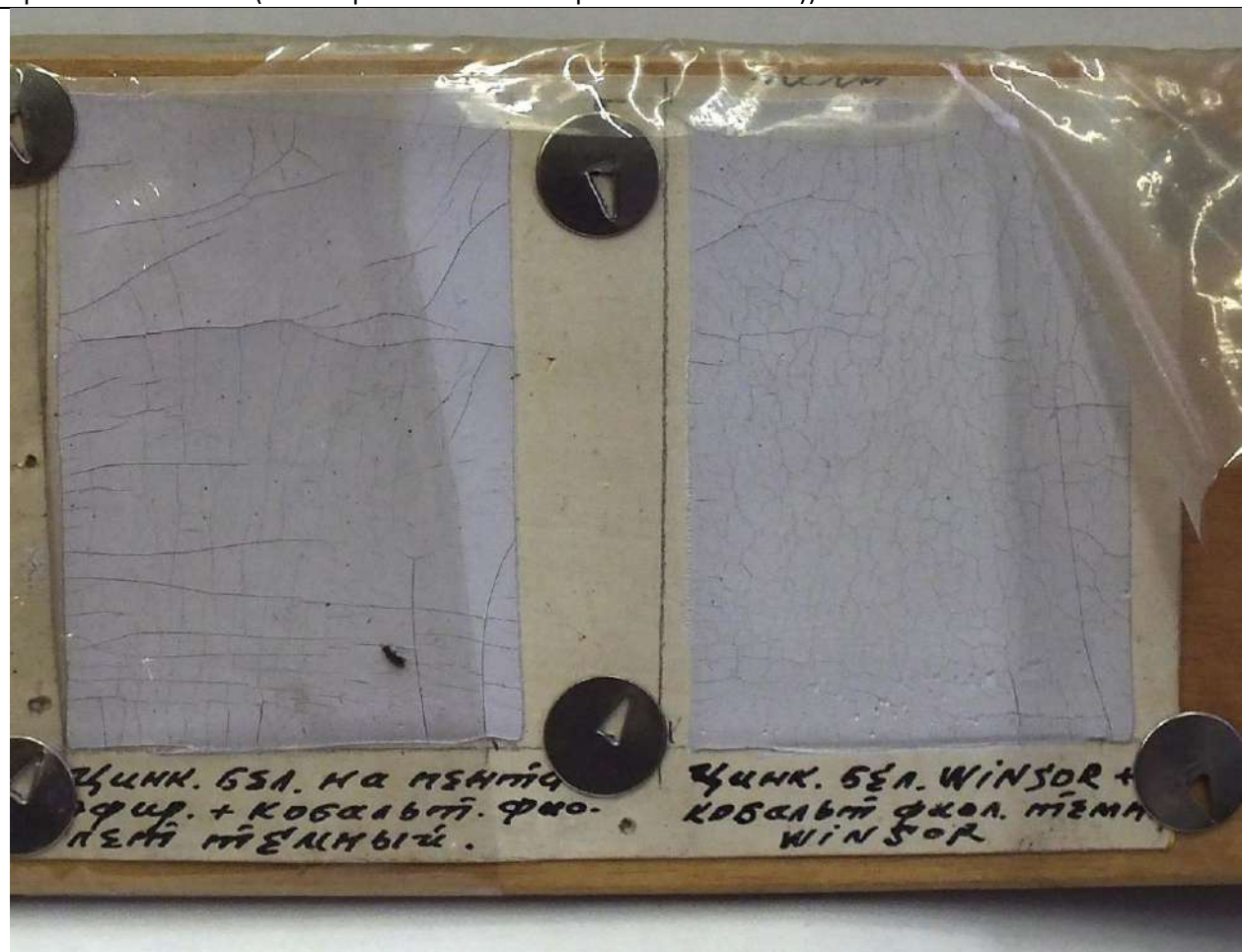
Вот, в акварели она слабо идет, но тоже идет.

Состав светлого кобальта – фосфорнокислая закись кобальта и так далее. Тоже в общем все кобальты и все кобальтовые краски, что мы сказали, считаются достаточно прочными, надежными и безупречными. И по цвету кобальт фиолетовый (темный во всяком случае) занял точное место в спектре (достаточно убедительное), очень, так сказать, достаточно насыщенный, чего до того не было.





Кобальт фиолетовый светлый. (Возможно, что образцы масляной краски пожелтели от того, что хранятся в темноте (все накраски этого типа хранятся в темноте)).



Накраски Лаборатории ТТЖ 1964 года (находились на свету). Разбелы кобальта фиолетового темного (слева образцы Ленинградского завода красок, справа – фирмы Винзор-Ньютон). Краска сохранила цвет. (Фото 2016 года).

Марганцовая фиолетовая.

Следующая фиолетовая краска – «марганцовая фиолетовая» или «минеральная фиолетовая». Состав - метафосфорнокислый марганец. Вот, выпускалась она у нас в Союзе, во всем мире она выпускается давно и долго. У нас выпускалась Красным Художником, в Москве, в свое время. (Ред. – В настоящее время это завод Гамма). Но завод ЛХК, директор которого недавно помер, бывший... (Вот, говорили, что сняли директора. Сняли – и потом он помер, его сначала сняли, и потом он помер).

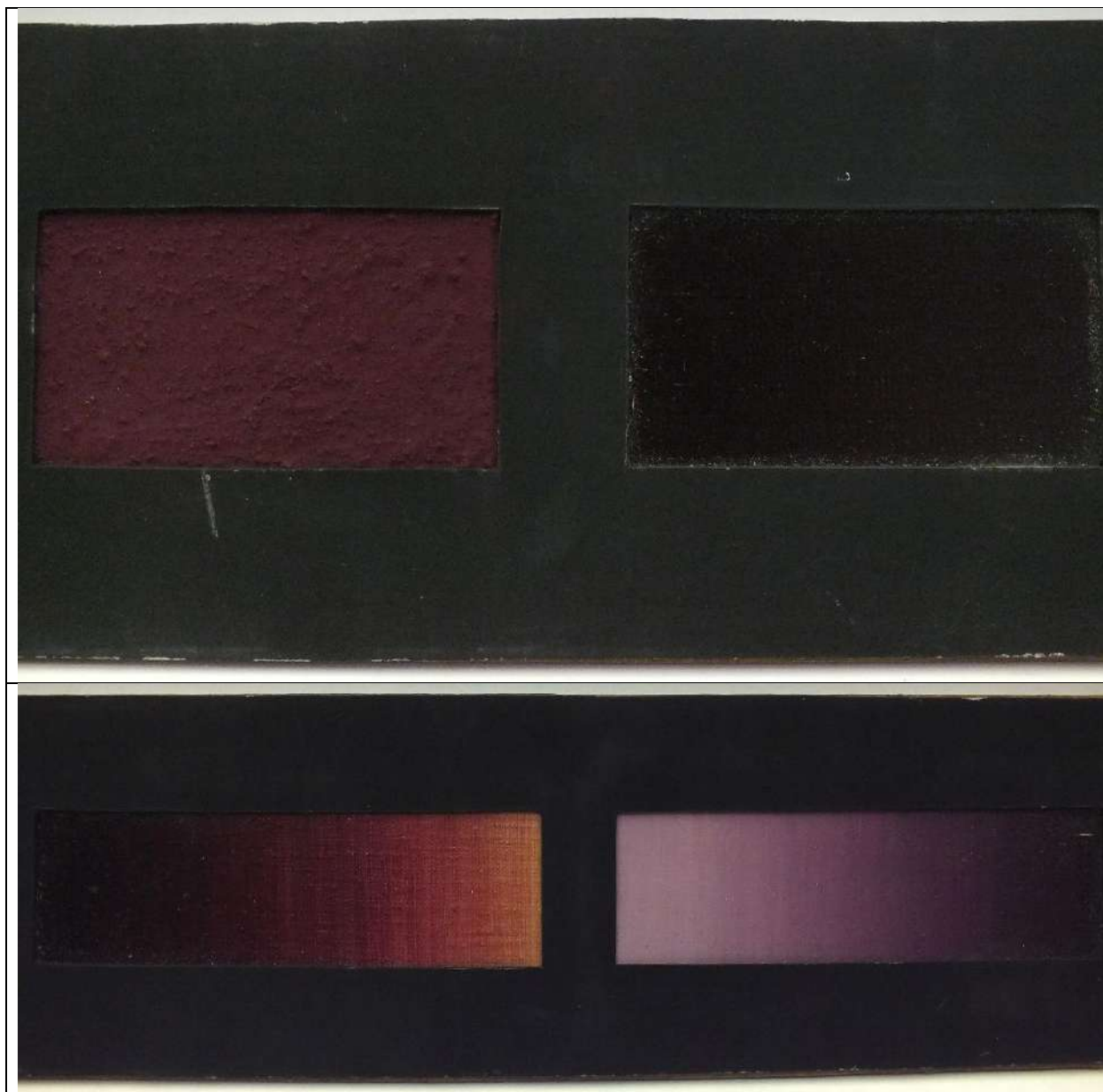
Вот, очень хорошая краска. Тоже достаточно интенсивная. В общем – все качества есть, что у кобальта фиолетового, только он холоднее разбел дает немножко более холодный оттенок.

Вот, она, кстати, единственная краска, которая прекрасно подошла бы и для поливинилацетатной темперы, она кислотности не боится. Достаточно прочная краска и безупречна во всех отношениях, и светостойка, и все что угодно, со всеми прочными совместима и никаких, так сказать, претензий.

Фиолетовый краплак.

Дальше из фиолетовых – фиолетовый краплак (до недавней давности еще кое у кого сохранился в ящиках). Вот, очень красивая краска, блистательная краска, глубокая, благородная, мягкая, интенсивная в меру. Вот, органическая краска типа фарблаков или, так сказать, синтетических органических красок.

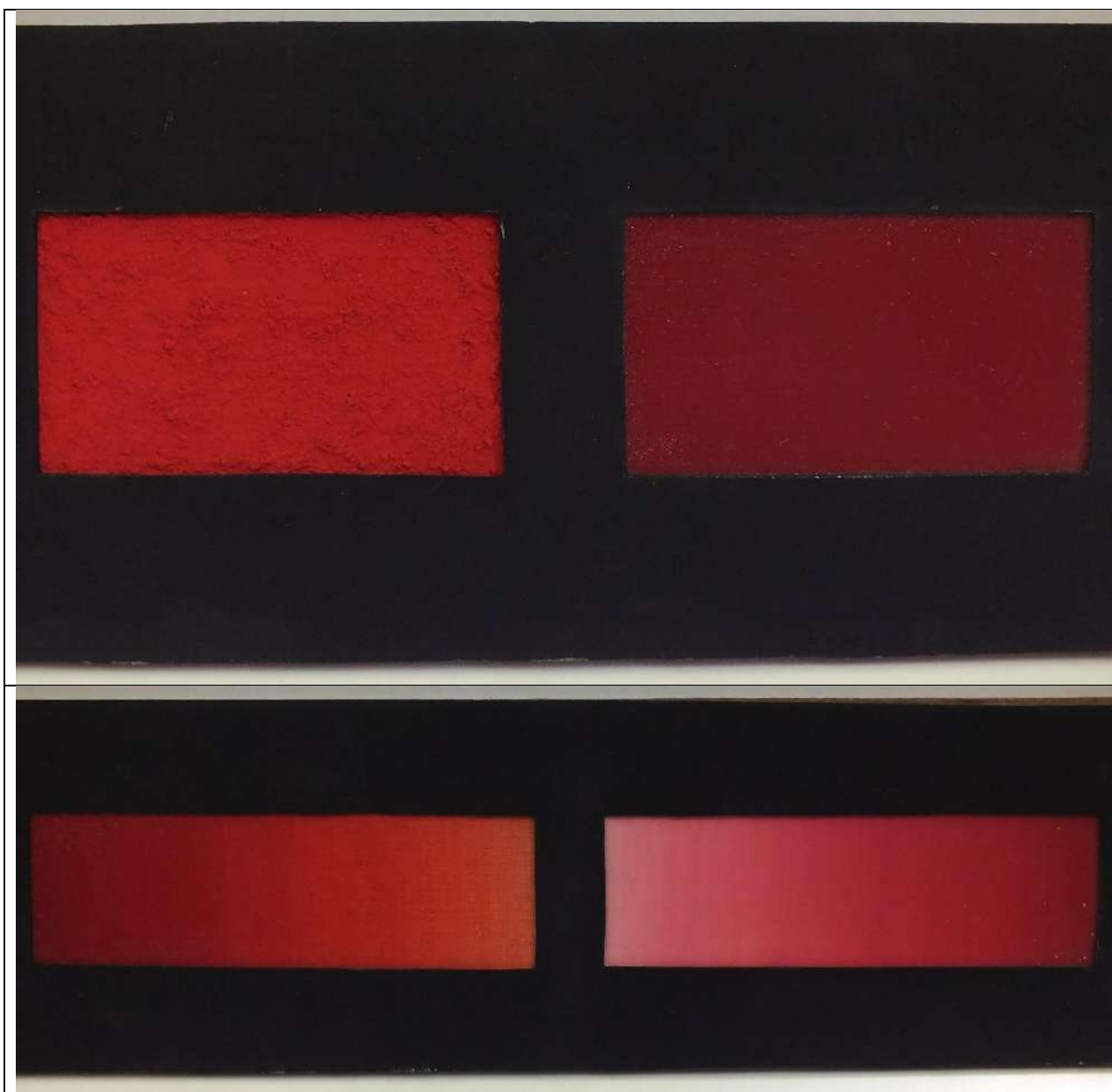
В основе ее – ализарин, но присутствует гидрат окиси алюминия, который и сообщает ей этот фиолетовый оттенок и снижает ее излишнюю наглость, то есть интенсивность. Вот, что о ней можно сказать, все остальное – отрицательно. Абсолютно не прочная, сохнет слабо, и абсолютно не прочная – выгорает моментально, в акварели – вообще, так сказать, часами на солнце. В масле – несколько дольше, в разбелах – моментально. То есть – совершенно не прочная, так что пришлось ее запретить (не без моего участия) вот.



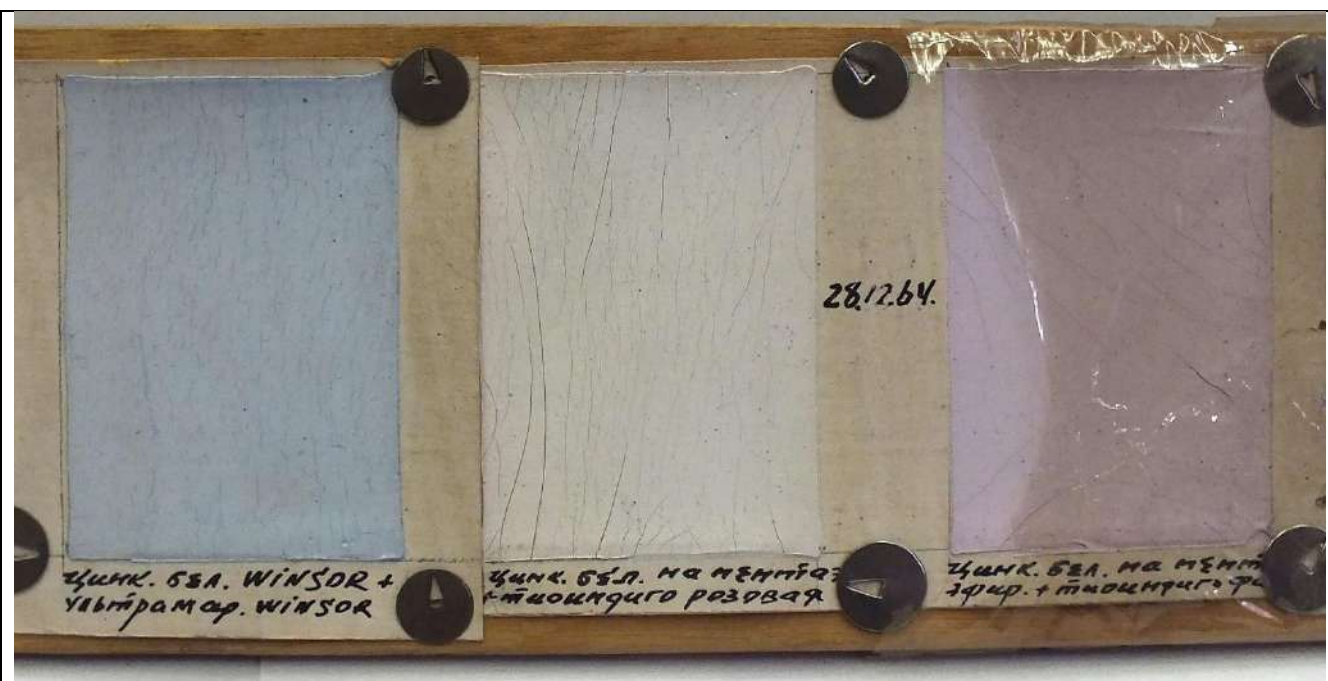
Краплак фиолетовый.

Тиюиндигу фиолетовая.

Следующая фиолетовая краска – тиюиндигу фиолетовая. Опять, соединение типа краплаков, но более прочное. Искусственная органическая краска. Она задумана для замены краплака фиолетового, и выполняет это блистательно, особенно почему-то в темпере (в масле она не такая сильная), а вот в поливинилацетатной темпере она просто точно, как краплак фиолетовый, только красивее еще даже. Я когда-то попросил несколько тюбиков, но тогда дорого считалось, по рублю сделали. Сейчас те краски, которые делали по рублю стерли специально. Очень красивая краска. Кончилась. И почему-то этот пигмент – тиюиндигу розовый пошел, и до сих пор выпускается – абсолютное барахло, непрочная краска. А тиюиндигу фиолетовая – абсолютно прочная краска, блистательная и много красивее. Вот, почему-то... кто-то не поставляет чего-то, кто-то не поставляет этот пигмент.



Тиюиндигу розовая.



Накраски Лаборатории ТТЖ 1964 года (находились на свету). Разбелы ультрамарина (слева), тиюиндиги розовой (в центре) и тиюиндиги фиолетовой (справа).

Разбелы ультрамарина и тиюиндиги фиолетовой сохранили цвет, а тиюиндиги розовая полностью побелела.

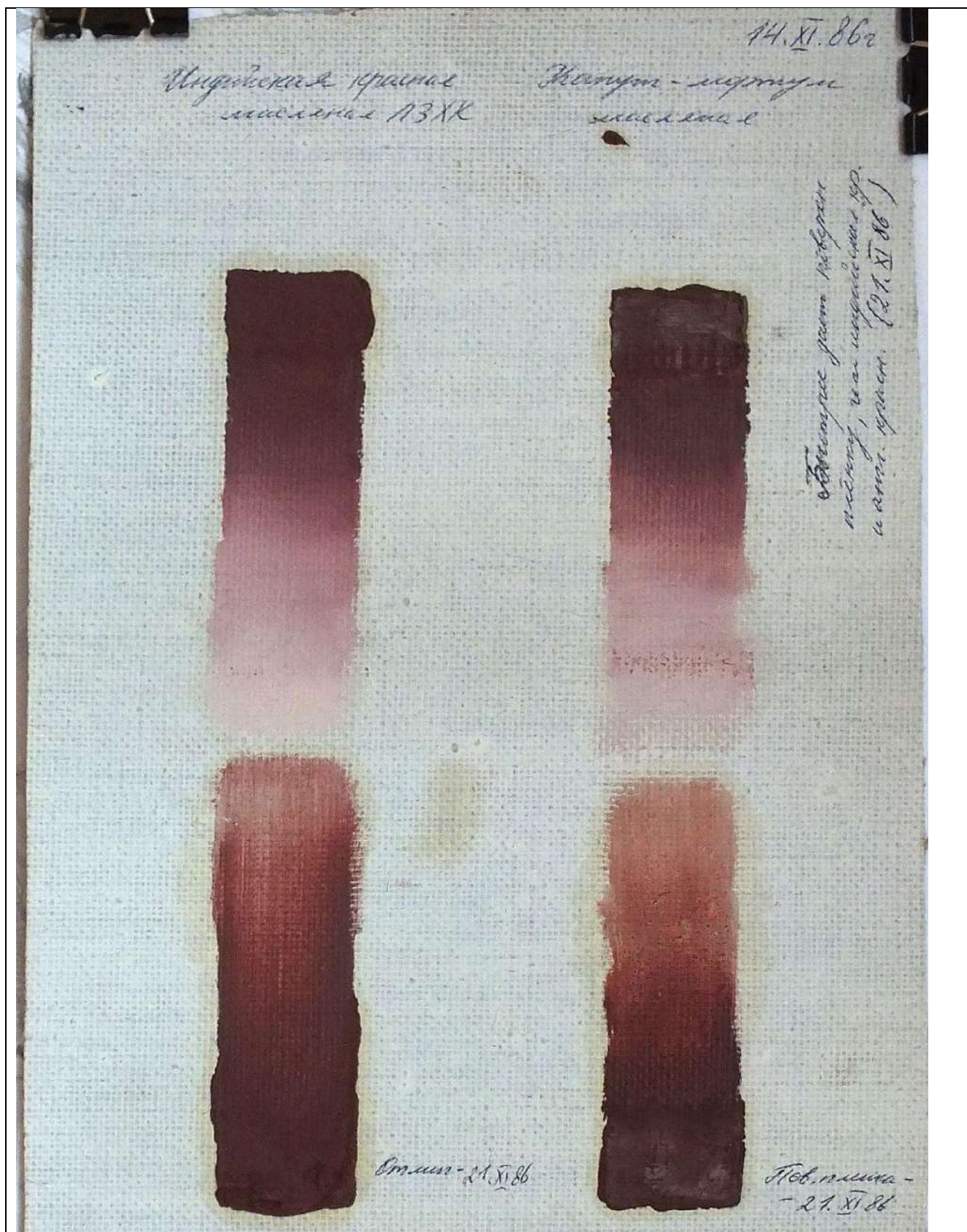


Разбелы тиюиндиги фиолетовой (слева) и кобальта фиолетового темного (в центре, и справа).

Капут-мортум и марс фиолетовый.

И последняя краска, которую можно отнести к фиолетовым – капут-мортум... и марс фиолетовый. Они попадают и туда, и сюда. Обе железноокисные краски. Абсолютно прочные, конечно, во всех отношениях, но они относительно фиолетовые (как я вам уже говорил), поэтому у одних они попадают в раздел коричневых, в другом случае они попадают в раздел фиолетовых. В разбеле они фиолетовые бывают, да, но относительно. В массе они, конечно, не фиолетовые.

Вот, прочность (повторяю) - безусловная, но мы о них уже говорили.



Накраски индийской красной (слева), и капут-мортума (справа). 1986 год.
Капут-мортум быстрее дает поверхностную пленку, чем индийская красная и английская красная.
(Накраски Лаборатории техники и технологии живописи).

Фиолетовый ультрамарин.

Дальше идет фиолетовый ультрамарин. Не очень краска интенсивная, весьма. Так, где-то напоминает что-то вроде кобальта фиолетового светлого. Вот, достаточно спорная краска и, так сказать, не прижилась. Прижился ультрамарин синий. Все остальные варианты как-то не очень.

Минеральная фиолетовая.

Есть еще минеральная фиолетовая, но и марганцевая – это почти одно и то же. Эта минеральная фиолетовая, это, так сказать, как бы натуральная краска, близка по цвету фиолетовому кобальту. Но прочность спорная, и она вот в этом варианте близка к марганцевой, но марганцевую мы тоже не считали прочной (но марганцевая у нас синяя была).

Вот, а дальше идут составные фиолетовые: крапак и синий кобальт. Очень широко применялись и до сих пор могут применяться и всегда могут применяться, и сколько угодно может применяться, и кем угодно могут применяться. Вот – составные всегда есть.

Все, из фиолетовых.

Студент:

- А вот, гутанкарская...

М. М. Девятков:

- Ну, это из земель, типа фиолетовых туфов. Она относительно фиолетовая.

Студент:

- Ну, да.

М. М. Девятков:

- Да, да, это близко к таким краскам, как мы говорили: туфы или марсы фиолетовые, или капут-мортумы (ослабленные) и так далее. Только она, по-моему, не совсем так называется... жухонтарская, и так далее... по местонахождению - трахонтарская... ну - не помню. *(Ред. – В настоящее время заводом Невская палитра выпускается «гутанкарская фиолетовая» (серия Мастер класс)).*

Черные краски.

Так, что у нас еще с вами... последняя часть нашей палитры – черные. Как говорил Тинторетто: «есть на свете две самые главные краски: белая - которая дает выпуклость светам, и черная - которая дает глубину теням. Они есть - душа изобразительной живописи. А все остальные краски можно купить на мосту Риальто». И кто обладает этими двумя красками – он обладает рисунком, что в живописи является важнейшим и величественным.

Так вот, черные краски и белые краски... Вот, когда я поздравлял Орешникова (своего учителя), сделал такой тюбик белой и тюбик черной краски, и мы поздравляли его, за сохранение пластики и души, так сказать, пластичности живописи. Вот, был такой случай.

Так вот – черные. Там много довольно красок черных: слоновая кость, кость жженая, персиковая виноградная, пробковая, буковая, сажа газовая, шунгит, тиюиндиги черная, нейтралитет и так далее. Очень много красок. Но во всех вариантах – это две группы красок.

Группа угольных красок.

Самая древняя – это **угольные краски** (проще некуда). Одна из четырех красок – уголь жженный (не совсем). Вот, и получают эти краски все (включая и другие), превращают в уголь, копать или сажу органические вещества растительного и животного происхождения. То есть что жгут – масла жгут, да? – получается «сажа газовая», там, да? персиковые косточки жгут – получается «персиковая черная». Виноградную лозу жгут (или жмых) – «виноградная черная». Кости слона (мясо снимают, кости жгут) – «слоновая кость». Всех остальных крупнорогатых жгут – просто «кость жженая». Вот, персиковые косточки жгут – «персиковая черная», и так далее. Вот, даже есть «ламповая копать», называется. Вот, даже жгли бересту и сажу с нее собирали – тоже черная краска. То есть, все, что можно было жечь, и что давало копать – все делало черные краски. Только весь вопрос – что жгли (так сказать – исходное), животного или растительного происхождения.

Студентка:

- А тиюиндиго?

М. М. Девятков:

- А это уже синтетика, а это я говорю о древних красках.

Вот, то есть там есть как бы и минеральные вещества, и часть органических веществ есть, не полностью пережженных.

Слоновая кость и кость жженая.

Вот, но во всяком случае, значит, древнейшая, лучшая краска черная (уже, так сказать, в истинном варианте), вот это была слоновая кость. По привычке (так сказать, по традиции) украшали этим названием («слоновая кость») все кости жженные. Поначалу действительно так и было, (со времен Апеллеса еще, с глубокой древности) эту краску знали, брали у этих поделщиков резьбы по слоновой кости отходы там, стружку, пыль, да? вот, ее пережигали. Если сжечь как следует – получится пепел, а если сжечь в меру, то получится либо недостаточно дожженная (она будет иметь такой красно-коричневый оттенок), а пережженная – будет иметь синевато-бледный оттенок. А если без доступа воздуха будет сожжена она, правильно, как уголь жгут, вы знаете, да? Вы уголь рисовальный сами жгли себе когда-нибудь, нет? (Песок в банку – раз, там и так далее... Пережжешь – просто пепел). Короче говоря – получали «кость».

Лучший сорт любой кости жженой назывался «слоновая кость». Это черный цвет в разбеле не теплый, и не серый, а перламутровый такой, мягкий такой, не очень холодный разбел. Вот, глубокий, чистый черный цвет.

Она плохо сохнет, плохо соединяется с маслом. (Но во всяком случае, там есть технология для этого получения). И вот получалась такая краска. Потом ее, повторяю, делали во всех масштабах, и до недавнего времени шла кость жженая у нас, да? Сейчас нет. Почему, знаете, да? Потому что кость жженая шла для получения сахара рафинада, то есть не для нас, а для производства сахара-рафинада, его отбеливали сахар (костью жженой черной, да?) отбеливали. (Все наоборот). А потом нашли синтетическое какое-то вещество, и им не потребовалась кость жженая, и завод перестал получать пигмент, поэтому пошли всякие, так сказать, замены. И тут их вообще – тьма тьмущая.



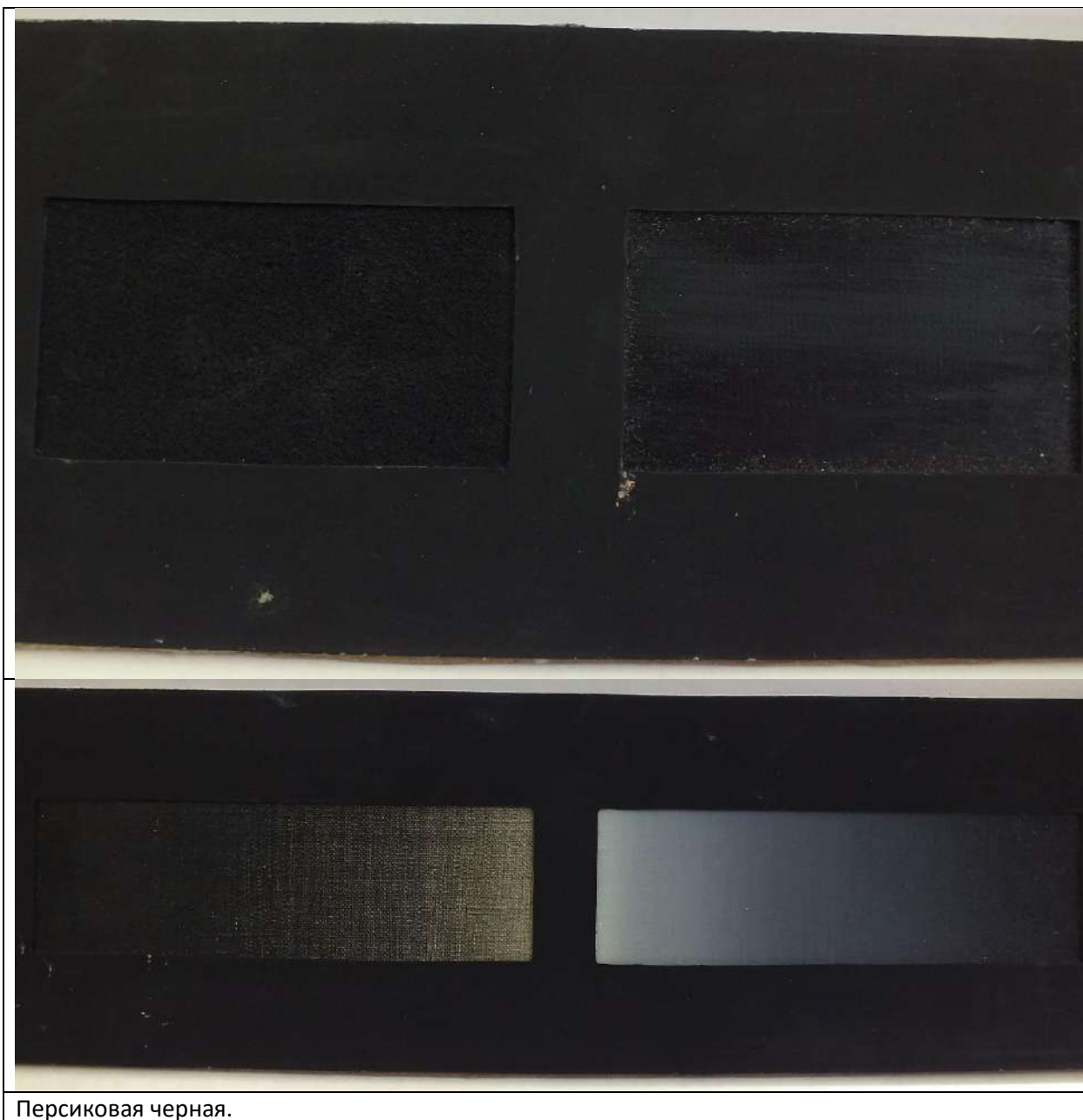


Персиковая черная, виноградная черная.

Наши выпускали и «персиковую», и «виноградную» (завод выпускал). Но они все были такие, во-первых, резиноподобные немножко, и потом – мутно-серые, а не черные. Хотя вообще, по идее виноградная черная или персиковая черная должны быть гуще и холоднее, чем кость жженая. Просто плохое производство.

Вот, а дальше там – ой: пробковая, буковая, в общем – конца не видно. Вот, все черные этого рода - достаточно прочные, достаточно прочные и достаточно надежные краски. Качество их в основном слабым может быть только от чистоты производства. И цвета они, бывает идут – коричневые или бледно-серые идут, и так далее.

Все по этим черным.



Персиковая черная.

Сажа газовая.

Сажа газовая – это краска, которая шла всегда как эскизная, то есть она в первую группу не входила никогда, считалась не прочной. Но когда не стало кости жженой, ее стали запихивать и в первую группу красок.

В чем ее смысл. По глубине краска очень сильная, немножко холодная, но интенсивная, мощная – все в порядке. Но она и недостаточно светопрочная. А главное - она еще «мигрирует», то есть она имеет свойство битумных красок, то есть может окрасить вышележащую белую краску даже после полного высыхания – имеет свойство мигрировать.

Шунгит.

Вот, потом у нас еще есть такая краска – шунгит. (Я не знаю, есть ли она сейчас, но была). Природная черная. Это Шуньга, Карельская ССР. Вот, это основа - каменноугольные отходы.

Достаточно нейтральная, достаточно неинтенсивная, но применима довольно широко была. Иногда холоднее кости. Считается светостойкая. Но, по-моему, она такая довольно невыразительная краска.



Шунгит.

Тиюиндиго черная.

Следующая черная краска – тиюиндиго черная. Мы говорили – тиюиндиго фиолетовая – прекрасная краска. Ну, какая у нас еще была? Красная – плохая. А тиюиндиго черная – это хорошая черная краска. Но она такая, типа индиго, да? Такая она, как бы сказать, имеет свой оттенок будто бы не совсем черный и не совсем синий.

Вот, но краска прочная, надежная, безупречная, хотя это синтетическая краска органического происхождения, двадцатого века.

Черный марс.

И последние черные, которые появились совсем уже недавно (в последние лет пять, наверное, если не больше – лет семь) – это марсы черные. Черные марсы – это опять же, все идут поиски «кости жженой», замены (завод напрягается). И они получаются в разных вариантах. Вот марс – это краска такая коричневая, да? и было бы неплохо сделать марс черный, такой близкий к кости. А они сделали почему-то их синие вот все, холодные. Потом второй вариант сделали (мне давали пробовать) – более теплые, такой безусловно более теплый какой-то вот более близкий к черному. Вот эта лучше.

Поскольку краска железно-окисная (как все марсы) – краска безупречная в качестве и бояться ее не надо. Она очень хорошая (если есть, конечно), не должна быть дорогая, потому что она на простых компонентах делается. Вот, и никаких проблем.

Ну, и последнее (можно назвать) - еще были такие краски – «нейтралитет». Такие составные краски, где намешивали всякие как бы, так – серебристо-черные. Вот, ну это не имеющие практического значения, можете этого нейтралитета наделать сами, сколько хотите.

Вот. Все по пигментам. Какие есть вопросы? какие претензии? Какие есть пожелания?

Если этого ничего нет, и всем все ясно, тогда расскажу немножко о цветопрочности и о смесях, так сказать.

Цветопрочность красок в смесях.

У нас висела, тут была, такая таблица Завода художественных красок. Но когда на нее посмотришь – в глазах рябит: что ничто ни с чем нельзя смешивать. Глянешь – и так... Вот, то есть это все относительное, эта прочность. У нас на палитре (я вам оговорил) - по пальцам можно пересчитать непрочные краски: марганцево-кадмиевая, марганцовая синяя, ЖХ там, допустим, краплек фиолетовый, тиюиндиго розовая или красная, да? То есть мы их все называли, это краски, которые довольно непрочные, они оговорены специально. Если они не прочные, естественно они в смесях не могут быть прочными никак, потому что один компонент попадает – значит смесь непрочная, значит смесь вся непрочная. Простой вопрос очень.

Вот. Теперь прочность (как мы говорили о кадмиях), что там, с охрами, с фиолетовыми, с синими – нельзя мешать кадмии. Все мешают! Ни одного художника не знаю, который бы это... так сказать: «А по таблице посмотришь – нельзя мешать». Тоже мы говорили, что кадмий может быть разного производства. Может быть осадочного, а может быть обжигового производства, где свободной серы не будет – значит она будет прочная.

Третий вариант – относительной прочности. Как химики делают? Они берут пробирку, засыпают туда, допустим, пигмент, берут другую пробирку – пигмент, да? соединяют их в одной пробирке, заливают дистиллированной водой и нагревают до ста градусов и держат несколько часов. То есть, создавая идеальные условия для химического взаимодействия между пигментами. То есть если там есть хоть доля возможности каких-то химических реакций, то они произойдут естественно. И все – пигмент непрочный.

В реальности никто до ста градусов не нагревает, каждая частица пигмента окружена маслом, как защитной химической оболочкой. Пигмент с пигментом напрямую не сталкивается.

Таблица нежелательных смесей художественных масляных красок (по Одноралову Н. В.)

Связующие вещества.

И за каждым связующим веществом свой вид техники. (А есть еще смешанные связующие, так называемые «темперные связующие» (натуральные – типа яйцо, и так далее) – все это связующие вещества). (Ред. – «Темпера» от латинского *temperare* – смешивать. Это эмульсия, то есть соединение, смешение масла и воды). Каждый вид связующего определяет вид техники, всю ее эстетическую, всю ее прочностную, всю ее, так сказать, оптическую сторону.

Мы будем сейчас заниматься маслами, потом мы будем заниматься лаками и так далее, растворителями и так далее, и затронем и другие связующие, которые успеем, так сказать, оговорить.

Так, что сегодня. Мы будем говорить о жирных высыхающих маслах, об этом связующем, так как у нас основной материал – масляная живопись. Вот, что о нем известно было и как оно усовершенствовалось и до чего оно дошло, и когда оно появилось. Вот, например, любопытные записи, девятый, десятый век...

Это я к чему хочу сказать, я хочу сказать, что представление о жирных, высыхающих маслах (как таковом продукте), и масле, приготовленном для живописи - существует огромная разница. (Как мы говорим: «доска – вообще (для забора), или доска для иконы»). Тут тоже целый комплекс огромных проблем, которые постепенно переводятся в действующее связующее. Вот, что говорили древние (девятый, десятый век, монах Теофил пишет): «Скучно и досадно работать масляной краской. Неудобно во время работы выставлять картину на солнце для просушки, с опасностью что доска может лопнуть» (тогда на досках работали – может лопнуть), «но хуже того знать и быть уверенным, что краски по высыхании потемнеют и разрушатся». Вот что такое масло и что о нем знали в девятом, десятом веке – мрачнейшая картина. Дальше, Ван Дейк (17-ый век) пишет: «Масло – важнейший материал живописца, о подготовке которого он должен особенно заботиться». (Вот видите, говорит: «о подготовке которого он должен особенно заботиться»). Паоло Зоммер (17-й век): «масло убивает краски, но, если оно хорошо приготовлено – никакие краски не изменятся». И последнее, 20-ый век, вернее 19-ый век, Эйбнер (Ред. – А. Эйбнер - немецкий исследователь, технолог живописи, автор многочисленных работ о технике живописи и технологии красок): «масляная живопись как никакая другая техника, средствами своего связующего дает полноту оптической возможности краскам, как лессирующим, так и кроющим». И есть еще более печальные заявления последние, (я их не привожу, а может приведу, если найду). Ученые, исследующие эту проблему в 20-ом веке, пришли к выводу, что масло так или иначе должно разрушиться, как разрушаются органические вещества и так далее. Вот, но это тоже не совсем точно. Теоретически – так, а практика говорит о том, что... вот, сейчас мы здесь найдем... Во! (20-ый век, 32-й год), Дорн «Современная наука о маслах»: «Момент начала старения пленки высыхающих масел нельзя установить. Невольно напрашивается сравнение с живым организмом, у которого момент рождения одновременно представляет собой и момент начала процесса распада. Лишь количественное преобладание роста или распада обуславливает собой юность или старость». Очень все точно. Вот, и есть заключения весьма, так сказать, печальные. Вот, например, Петтенкофер (опять же, 20-ый век, очень великий ученый): «Гибель масляных картин является лишь вопросом времени, если нельзя устранить или обезвредить атмосферное влияние, высохшая масляная краска (или пленка – смесь красочного порошка и масла), изменяет, влияет на ее оптическое состояние. И на картинах этих художников, - называет там Паоло Веронезе и прочие, которые много лет провисели в церквях, - все масло так высохло от солнца, что краску можно было бы смыть водой. (Из заключения выдающихся итальянских художников-реставраторов)». Ну, и Грабарь, допустим, пишет: «Если масло само по себе вредно и губительно для живописи, то значит не менее вредны и масляные грунты». И так далее. Видите – все имеет одну и вторую сторону. Ничего, так сказать, однозначно не звучит. Вот это говорит о том, что вопрос масла – очень сложная система. Мы постараемся с ней разобраться, чтобы вы поняли в чем тут вопрос, в реальности, так сказать.

Когда появилась масляная живопись? Масляная живопись появилась где-то в 14 – 15 веке приблизительно. Была очень несовершенна. (Раньше оно (масло) было совсем несовершенным). До того была темпера.

(задремавшему студенту)

Спать хочется, да?

...Вот, и постепенно оно совершенствовалось, но в эпоху вот уже Паоло Зоммера и Рембрандта, то есть Рубенса, Ван Дейка – это был уже совершенный материал, и сохранность этих произведений говорит о том, что здесь есть разные точки зрения. Они только говорят о том, что насколько это непростое дело – просто масло, и масло, приготовленное для живописи, с компонентами, присутствующими в нем как в системе (о которых мы будем говорить).

Виды жирных высыхающих масел. Высыхающие, полувысыхающие и невысыхающие.

Так вот, что такое жирные высыхающие масла? растительного происхождения.

Жирные высыхающие масла растительного происхождения бывают и высыхающие, и полувысыхающие, и невысыхающие. Мы знаем льняное масло, мы знаем подсолнечное масло, мы знаем ореховое масло, мы знаем маковое масло, теперь мы знаем пентаэфиры жирных кислот подсолнечного масла – то есть мы знаем много довольно масел, которые высыхающие или полувысыхающие. Наименее высыхающие – это маковое, подсолнечное. И совсем не высыхающее – касторовое, оливковое, кукурузное, хлопковое. *(Ред. – через какое-то время эти масла все-таки высыхают)*. Чем они отличаются, эти все невысыхающие масла от высыхающих. Это зависит от того химического состава данного масла, от жирных кислот этого масла, в которых есть предельные или не предельные жирные кислоты. (Это так, для общего представления). Что такое предельные и непредельные? Предельные, это те, которые уже никак химически не реагируют, не имеют свободных химических связей. А непредельные имеют свободные кислородные связи, которые взаимодействуют с воздухом, и как вы замечаете, масло покрывается пленочкой, потом высыхает, да? То есть оно полимеризуется от воздействия кислорода. Масло не высыхает как клей, да? оно твердеет – полимеризуется, постепенно превращаясь в эластичную, а потом и жесткую пленку. И вот в этом процессе происходит очень много изменений оптических, физических, механических и так далее. Что нужно знать о процессе высыхания и обработки масла? (Об отдельных маслах и их, так сказать, характеристиках я вам скажу). А в принципе, чем отличается вообще масло, от масла пригодного для работы? Вот, как получают масло? Первое – как получают масло. Масло получают из семян...

Вы рисуете там, да? Наброски делаете?

...Вот, из семян различных растений, как то: лен, конопля, подсолнух, орех (грецкий и прочий), мак и так далее. И так они и называются – «маковое», «ореховое», «льняное», «подсолнечное». Вот, путем прессования, холодного и горячего - получали масло.

Горячее и холодное прессование.

Если нужно выгнать больше масла – есть горячее прессование, тогда масло появляется цветное и с большим выходом всяких лишних примесей. Холодное прессование дает меньше выход масла, но более чистого. Для живописи считалось, что лучше холодное прессование.

Вот, это появляется полуфабрикат, полуфабрикат, который, значит, подлежит дальнейшему усовершенствованию.

Для чего, ради чего обрабатывают масло? В нем присутствуют (в этом полуфабрикате): белки, вода, растворимые соли и сахара – то, что переходит в масло, в жидкую часть после прессования. Что делается для обработки, какая цель обработки. Работа такая – вымыть, из него, выгнать все эти вещества, которые никакого отношения к чистому маслу не имеют, они как бы с побочным продуктом. Вот, если мы будем наблюдать пленку такого необработанного масла, со всеми этими присадочками, о которых мы сказали, то что мы будем, так сказать, наблюдать? – Масло начнет полимеризовываться, то есть начнет воспринимать в себя, поглощать кислород из воздуха, и насыщенные жирные кислоты будут, так сказать, постепенно полимеризовываться и превращаться в более-менее твердое вещество. Появится пленочка на масле, вы знаете, да? потом эта пленочка начинает сморщиваться, она начинает желтеть, коричневеть, она потом начинает мутнеть. И потом она довольно быстро разрушается, если масло не обработано. Поэтому существует несколько, так сказать, проблем, ради чего обрабатывают масло. Первое – очистить его от всех примесей, любым способом (основные способы я назову). Второе – его нужно, так сказать, очистить химически от свободных жирных кислот. Во, потом его можно обрабатывать путем варения, (на солнце или температурой). Его можно фильтровать через различные активные вещества. Его можно сгущать (путем воздействия температурного или солнечного). Вот, и в него еще, потом уже (мы дальше будем говорить) можно добавлять всякие улучшающие качество присадки.

Какие существуют масла и их характеристики? (потом продолжим об обработке). Мы знаем масла самые сиккативные – это льняное. Почему-то в России оно наибольшее распространение,

но не в Европе. (Ред. – Ореховое масло добывается из ядер грецких орехов и распространено в Европе, так как там более теплый и подходящий для этого растения климат). Второе место по сиккативности и прочности занимает ореховое масло, наиболее распространенное в Европе (и в Испании, и в Италии, во Франции и так далее). Вот, потом третье место занимает маковое масло, которое пошло из Голландии. Оно еще менее сиккативное и менее прочное и менее быстросохнущее. И последнее из широко распространенных – это подсолнечное масло (из подсолнухов), которое предложил Петрушевский (такой наш химик), но использовали вперед нас французы, потом и мы стали использовать. Оно еще менее быстро сохнущее и еще дающее менее прочную пленку. Вот, но зато зависимость существует такая – чем быстрее масло сохнет и прочнее пленка – тем оно быстрее желтеет и сильнее желтеет. Это зависит от состава жирных кислот (это особенно линоленовая, олеиновая и линолевая, такие три кислоты есть. А дальше пальмитиновая, стеариновая – они не сохнущие. Вот, линоленовая, олеиновая, линолевая кислоты – эти кислоты, их количество, присутствие в масле обеспечивает скорость высыхания. Чем их меньше – тем масло медленнее сохнет и менее прочно, медленнее сохнет и менее прочна пленка. Вот, в маковом, там этого вообще очень мало. А в льняном масле их много, этих кислот.

Вот, это к чему я говорю (потом мы придем к тому, как можно сделать масло... заставить его высохнуть). Вот эти составы масел. Если художники предпочитали прочность и быструю скорость высыхания – они, значит, использовали льняные масла. Художники, которые очень заботились о том, чтоб масло не желтело (вот особенно это касалось импрессионизма, да и начала 19-го века и конца 18-го), те предпочитали масла менее прочные, но менее желтеющие и менее быстросохнущие.

Способы обработки масла.

Вот, теперь какие способы обработки масла мы знаем? Какие способы обработки мы знаем? Сейчас мы разберем. Есть четыре способа обработки масла. Мы их сейчас с вами перечислим. Вот, первое, что мы можем сделать при обработке масла – это называется «очистка масла». Первое и самое важное – очистка масла, чтобы вывести из него воду, сахар, целлюлозу, крахмал, слизь, неорганические соли, фосфаты, красящие вещества и так далее. Как его очищали раньше, в середине где-нибудь 17-го века и сегодня. Самый простой способ очистить масло – это отстоять его. Масло отстаивали элементарно, как вот у нас они стоят, в этих самых..., и как у каждого художника было это. Чем дольше оно отстаивалось (помимо других процессов) – тем лучше. Основной процесс был – чтобы осело. Вы знаете, даже в подсолнечном масле для общего питания, вот такой осадок существует, да? Вот, это выпадает в осадок. Это длинная история, очень долгая, которая сочеталась со многими другими веществами, чтобы это улучшить. Вот, например, фильтровали его: и дубовая зола, и бумага фильтровальная (в два слоя, вы можете сами сделать, типа промокательной, непроклеенной), и пережженные кости, и песок, и глина, и опилки различные, и так далее. Все это, так сказать, задерживало на себе, брало воду и прочее, с тем, чтобы в общем освободить масло от всех этих названных веществ. Это долго делается. Вот, более форсированные способы были, которые я раньше называл, да? это всякие присадки в масле делали: там соль, допустим, жженный гипс, и то, что я называл вам – пережженные кости, известь и все прочее (но там были еще и другие вопросы). То есть – со всякими добавками, которые улучшали, ускоряли этот процесс. И, наконец, как сегодня это делают, допустим, на Заводе художественных красок: масло ударным способом нагревают градусов до двухсот, при этом все белковые вещества сворачиваются от температуры, вода выкипает при такой температуре, испаряется. Вот, и после этого его через специальные сорта глины (типа асканита) профильтровывают, через это проходит, а остальное забирает эта вот глина в сухом виде, как порошок на себя принимает остальные отходы, которые при этом выделились из масла. И получается обычное масло – то, что продается во флаконе.

Основные проблемы масла.

Да, еще сейчас я вам добавлю проблемы, какие проблемы мы должны с вами решить ради того, ради чего мы занимаемся обработкой масла. Можете записать – все способы обработки преследуют пока четыре – пять проблем. Первое, что мы хотим добиться обработкой масла – чтобы оно не разрушалось. То есть, чтобы оно было прочно во времени, да? – **долговечность**

масла – прямо проблема номер один. Вторая проблема, ради которой столько мучились художники всех времен и народов – это пожелтение масла. Это была одна из самых кардинальных проблем, с которой боролись все художники. Вторая проблема – **пожелтение и потемнение**. Вот, третья проблема – **сиккативность масла**. Вот, четвертая проблема – **отсутствие сморщивания и сседания масла** (это вы видите, в красках происходит, а в чистом масле – тем более). Значит, скорость высыхания, сседание, какая там, уже пятая будет, да? **Равномерность просыхания**. Скорость – это одно, а это характер просыхания, это чтоб масло высыхало не с поверхности пленочкой (а то внизу крапак год не сохнет, а пленочка еще и сморщится), а чтобы высыхало всем слоем, равномерно. И последнее – **адгезия**. (Это вопросы, на которые мы так или иначе должны ответить, учитывая все мрачные замечания по поводу масла). Адгезия – то есть прилипаемость масла, то есть связь масла с маслом, послойно.

Очистка масла.

Вот, и первое, к вопросу обработки масла – значит, фильтрация или очистка его. Что она дает, какие она проблемы решает. Она решает немножко следующее – масло становится более сиккативным, оно не мутнеет так как сырое масло (пленка не мутнеет), оно прочнее дает пленку. А остальные проблемы не решаются: пожелтение – так же, адгезия – так же, сморщивание – так же остается. А здесь мы решили то, что очищенное масло пригодно к использованию, но вот с этими недостатками, которые свойственны даже маслам, которые выпускаются готовые на заводе.

Оксидация масла.

Второй способ обработки – это оксидация масла. Оксидация масла – то есть окисление масла, то есть предварительное высушивание масла в прямом смысле. Вот если мы масло положим на окошечко в широкую банку или в блюдце – оно сгустится за лето довольно быстро. Оно как бы частично высохнет, оно как бы частично полимеризуется и станет гуще, но при этом на солнышке отбелится (вы заметите, будет иметь товарный вид больше). Вот, то есть масло можно вот таким открытым способом, на солнце как бы сварить, сварить солнцем, да? что делали всегда, во все времена. И это оксидировалось масло, то есть окислялось масло, за счет присоединения кислорода воздуха и частичной полимеризации.

Промышленная оксидация масла.

Да, и какой способ этой оксидации применяется в современном варианте. Конечно никто на солнышке на заводе не будет держать это, да? Там идет температурная обработка, то есть через масло гонят нагретый очень сильно воздух с большим количеством кислорода. Масло варится, пенится в этом потоке воздуха и быстро окисляется. Там достаточно какого-то количества времени, чтобы окислить масло или оксидировать масло в той или иной степени нужности. Такие масла продавались, оксидированные, уплотненные масла.

Что эта дает обработка? (Очистка во всех случаях идет как предварительное условие). Оксидированное масло, или уплотненное масло на солнышке или огнем (в кастрюльке стеклянной, или фарфоровой или эмалированной – что можно сделать самим - сварить масло). Это дает следующее: масло получает большую сиккативность (то есть быстрее высыхает), масло при этом дает более, значительно более прочную пленку (по мере, так сказать, степени окисления), быстрее сохнет и дает более прочную пленку. Пленка приобретает лаковый характер – то есть более блестящая и прозрачная.

Вот, какие проблемы не решаются при этом – так же практически остается сморщивание, почти не изменяется после оксидации пожелтение, вот, почти не изменяются адгезивные свойства (то есть прилипаемость), характер высыхания идет опять же поверхностный – сверху вниз (после соприкосновения с кислородом воздуха).

Полимеризация масла.

Третий способ обработки – полимеризация масла. Полимеризация масла – это так называемая температурная обработка масла без доступа кислорода.

Как это делали раньше и как это делают сейчас. Полимеризация – это уплотнение, сгущение масла за счет молекулярного воздействия, сшивания молекул (без кислорода воздуха, повторяю).

Как это делали раньше. Делали раньше это таким образом (там много очень всяких способов, можно почитать у Бергера, а я так, принцип расскажу, наиболее эффективный) – наливали масло в

медный таз, или в медный горшок здоровый, да? уходили подальше от дома (голландцы, допустим), ставили этот чан медный на огонь (костер разводили). Масло начинало кипеть от костра. Как только оно доходило до температуры – его поджигали сверху, и оно начинало гореть сверху и нагреваться от костра снизу. Для чего поджигали? – Чтобы кислород воздуха не поступал, не достигал до масла (огонь отбирает кислород, да?). И они делали такой вакуум температурный сверху и снизу, и масло вот варилось таким образом. Вонь, копоть – дикая совершенно, поэтому делали подальше от дома. Вот это вот раньше так делали. Ну, делали это еще с помощью негашеной извести (другие способы были, более медленные и так далее) – смысл был тот же (светлее или темнее получалось).

Что происходило? Масло темнело всегда, то есть оно было всегда цветным от нагрева. Оно сгущалось естественно (так как полимеризация и уплотнение – понятия близкие) в зависимости от того, сколько времени его грели. Совали туда палочку, вынимали ее и смотрели – какой вязкости нужно масло. И прекращали этот процесс в том или ином моменте, так сказать, варки.

Что давала полимеризация? Что она давала и какие качества, проблемы решала. Значит, масло хотя и было всегда цветным немножко (так, типа копалового лака или посветлее – этого избежать нельзя было) – это не имело никакого значения, кстати говоря. Вот, масло не ускоряло процесс высыхания практически (масло сохло довольно медленно). Третье: масло более равномерно просыхало по глубине (более сквозное просыхание давало). И самое главное – масло меньше желтело (в некоторой степени оно меньше желтело). И последнее (еще более важное) – это были самые прочные масла с физической точки зрения, самые прочные, долго противостоящие разрушению (прямо пропорционально степени полимеризации). Прямо пропорционально степени полимеризации – то есть это были масла, которые применяли в грунтах, для пропитки всяких шелковых тканей (чтобы получать плащи, которые мы делаем из полиэтилена сейчас, дождевики, да?), покрывали кареты такими маслами и полировали, для наружных целей самые прочные краски. В общем для всех хозяйственных и художественных целей применяли это масло, и считалось это масло вообще хорошим для живописи, но несколько оно было тяжелым, в смысле – густым. (Ну, для этого масло разжижали, о чем дальше пойдет речь).

Промышленная полимеризация.

В современных условиях как делают полимеризацию? (с теми же выводами). В вакуумной установке, без доступа кислорода, а даже наоборот, с продуванием углекислотой (то есть прямо противоположно кислороду – не окислительное, а антиокислительное). Нагревали там до определенной температуры, определенное время (без доступа воздуха и без доступа кислорода температурное воздействие). И в зависимости от степени полимеризации и времени температурного воздействия получались масла нужной степени полимеризации.

Что при этом получалось. Значит, мы уже сказали, что это давало. Какие вопросы остались здесь неразрешимыми? Ну, частично – пожелтение (сказали), прочность – решили. Что не решили? – адгезивные свойства, адгезия (прилипаемость масла) – мало влияет, мало улучшается, почти не улучшается. И, значит, не полностью решается вопрос сквозного просыхания (немножко улучшается, но недостаточно прочно). Но это по традиции считалось наиболее глубокая и наиболее профессиональная обработка масла. Самые прочные масла получались.

Этерификация масла.

И в 20-ом веке (это, значит, последний вариант) решили теоретики таким образом: если в масле нет этих вот кислот ненасыщенных, и масло не высыхающее или плохо высыхающее – они решили, так сказать, заменить часть составляющих этого масла другими веществами, которые добавили бы туда свободный кислород и дали бы маслу возможность высыхать. Ну а если нет там этих кислот, то значит оно должно по идее меньше желтеть, да? – логика. Взять, допустим, какое-нибудь хлопковое масло, в котором нет там этих кислот линоленовых, вот, и заставить его высыхать. И по идее, думали, что при этом оно не будет желтеть. И действительно, это в большой степени был вопрос решен, уже в двадцатые годы этого столетия. Это называется перестройка на молекулярном уровне масла или этерификация масла. Это четвертый способ обработки – этерификация масла. И вот, у нас есть такое пентамасло, например. Оно по-разному называлось – или масло кислотное (масло со значком «К»). Поначалу оно называлось не желтеющее масло, и так далее. Что делали (ну, на примере подсолнечного масла). Значит, разгоняли подсолнечное

масло на составляющие жирные кислоты, а вторая часть – глицерин. Основные составляющие: вот тот самый глицерин, который так и получают - из масла, и жирные кислоты, из которых мыло варят там, допустим, да? Вот, и глицерин заменяли пентаэритритом. Глицерин – это трехатомный спирт (глицерин, химическая его формула – трехатомный спирт). А пентаэритрит – это синтетическое вещество – четырехатомный спирт.

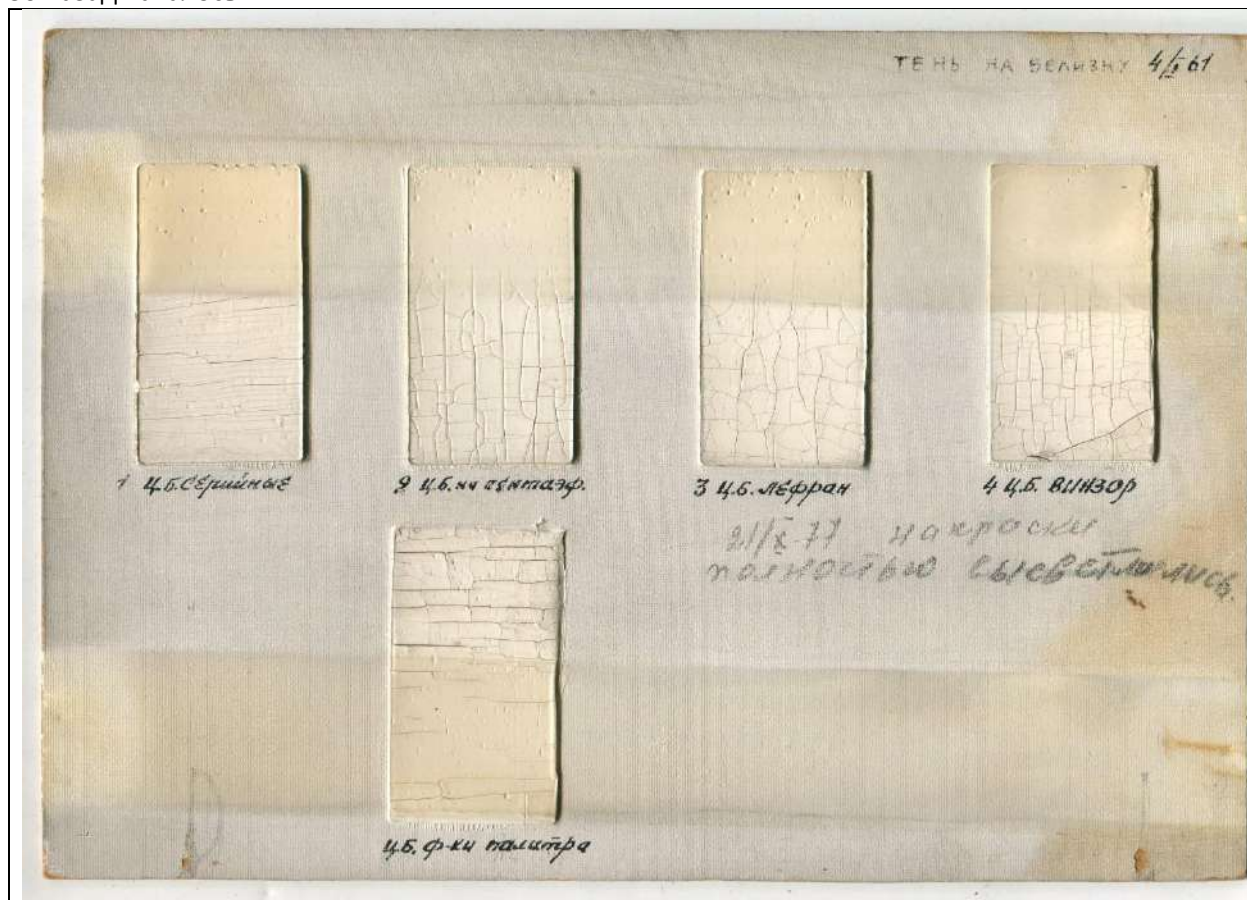
Потом снова соединяли масло в вакууме, нагревали, и приводили, так сказать, в новое состояние. Частично оно синтетическое, потому что глицерин заменен пентаэритритом – синтетическим веществом.

Вот, и что это давало. Это давало маслу прочность типа льняного масла (это можно из любого масла делать, даже из невысыхающего совсем), и такую же степень пожелтения незначительную как у подсолнечного масла сохраняло себе, давало прочную пленку, хорошее высыхание, и при этом еще и сквозное просыхание без сморщивания. Не сквозное, вернее, а более сквозное просыхание, но главное – отсутствие сморщивания масла на поверхности, съеживания его.

На этих маслах и решили делать сначала белила, а потом синие, зеленые краски – те, для которых пожелтение наиболее опасно. Мы можем взять тюбик и там будет написано: «пентамасляные краски». Есть даже лак такой – «кедровый бальзамно-пентамасляный (вот, тройник такой делается, но это я попозже скажу).

Вот, на сегодняшний день, это все способы обработки масла. Сейчас есть такие этерифицированные масла. Вот, видите, вот здесь написано: «бальзамно-пентамасляный лак», здесь не написано «кедровый», а там – кедровый бальзам и этерифицированное масло. Видите, он цветной всегда, всегда цветной немножко. Значит, полимеризация была не высокой степени.

Вот, это наиболее разумные и прочные масла. Мы их испытывали, сравнивали, и так далее и так далее. И вот, видите, даже написано, на краске так и пишется: «пентамасляная краска, художественная» и так далее, «белила цинковые», «свинцово-цинковые». Вот это всего лет 20 – 30 назад началось.



не доходит (как отметили почти большинство преподавателей), - каким-то образом не закрепляется, не фиксируется. Даже преподаватели этого не знают, поэтому не требуют некоторых вещей (но к этому вопросу вернемся, это касается не только масла, а техники живописи вообще). Ну, в частности и об эти вопросах говорилось, и у нас там говорилось довольно подробно. Ну вот профессиональный художник, любой из вас, да? вот, включая наших здесь, так сказать, работников – все знают, что нужно три вида масла, три вида масла нужно.

1. Легкое масло.

Нужно иметь легкое масло (будете писать миниатюры, да?) – жидкое, легкое масло, которое в основном очищено, и не уплотнено. Всегда оно нужно. (Вот, которое добавляется в процессе работы).

2. Средней плотности масло.

Второе – нужно иметь средней плотности масло, средней степени полимеризованное или окисленное – не важно. (В частности, Лактионов писал об этом, перечислял это, ссылаясь на другие источники). Это масло идет в лаки для живописи в процессе работы, оно идет для межслойной обработки, оно добавляется в краски, требующие большей глубины, сочности и так далее.

3. Густое масло.

И нужно иметь совсем плотное масло, то есть густое масло, типа жидкого меда, (такого состояния), которое и для лессировок, и для межслойных лаков (особенно эффективно), и для, так сказать, многих вещей в процессе работы необходимых.

Вот, у нас есть и то, и другое, и третье масло – можно на это посмотреть. И вот на основе этих трех составляющих вариантов, можно вести работу профессионально.

Но это вот видите, масло – оно очень густое. Если пленку снять, то будет там хорошее, густое масло. То есть, там пленочка образуется обязательно (на средней плотности масле, если кто хочет иметь).

Вот, способов обработки масла, если почитать литературу (и в частности, лучше всего это написано у Бергера, Эрнста Бергера), то вы узнаете массу вещей: как ухищрялись и на что только не шли художники для улучшения свойств своего масла, и достигали прекрасных результатов. Я назвал только основные. Вот, но само по себе масло в процессе живописи (так скажем – не только масло, а связующее масляной живописи) имеет еще несколько компонентов, как вы знаете, да? Масло надо иногда разжижать, да? Вот, масло иногда надо соединять со смолами (это то, что называется «масляные лаки»), масло можно заставлять менее быстро сохнуть (иногда это художнику надо), масло можно заставить быстрее сохнуть (иногда это надо), вот, масло надо заставить полностью высохнуть сквозным слоем (это тоже надо). Чисто маслом, одним – эти вопросы решить невозможно. Поэтому вариантом дальнейшего развития, так сказать – совершенствования связующего масляной живописи, масляного связующего в живописи – мы вот с вами будем рассматривать лаки и растворители, которые в комплексе, вместе (масло, смолы и растворители) и составляют комплекс связующих материалов масляной живописи.

Масло, смолы и растворители.

Так что мы можем сказать о смолах... Во-первых, чем разжижать масла? – (сразу надо сказать). Масла разжижаются уайт-спиритом, да? – легко и в любых дозах. Масла растворяются легко и свободно скипидаром, бензином, ксилолом (по необходимости). Наиболее профессионально – это скипидар и уайт-спирит (или разбавитель №2). Масло не растворяется спиртом, а частично можно смешивать, оно как бы эмульгируется. (Реставраторы постоянно это делают, в реставрационном смысле). Масло растворяется прекрасно эфиром. Вот – все в зависимости от того, для чего это надо (о чем мы будем говорить позже).

Теперь о смолах, а потом о разбавителях. Назовем это так: «Лаки и разбавители».

Надо дать еще добавочку (сейчас одну сделаем) – о сиккативах я вам ничего не сказал. Это для масла чистый вариант. Сиккативность масла.

Сиккативы для масла.

Ну, замедление высыхания, просыхание масла – это зависит от условий – на солнышке или в тени, в холоде (это вы приблизительно знаете). Но есть понятие – «сиккативы для масла», как

добавки (потом к ним еще раз вернемся). Что такое сиккатив? Сиккатив – это катализатор, ускоряющий высыхание масла, заставляющий его окисляться быстрее и высыхать значительно быстрее.

Сиккативы есть свинцовые, есть кобальтовые, есть марганцевые. Мы говорили, что умбра натуральная ленинградская сохнет быстрее всех. Почему? – там марганцевые соединения. Кобальтовые краски сохнут быстро – потому что там есть кобальтовые соединения.

Хорошо или плохо сиккатив? С одной стороны – хорошо: в малярных целях, на покрытия, которые должны быстро работать, да? Поэтому все маляры пользуются сиккативами, так сказать, во всю. Хорошо ли это для живописи? Чтоб побыстрее сохло? – не хорошо. Почему? Сиккатив работает как допинг, или как наркотик, да? – в первый момент балдеет, доволен, а потом ужасные последствия. Вот, так и действует сиккатив. То есть в первый период он действует с восторгом – быстро краска сохнет, все хорошо. Потом он начинает продолжать свое действие, когда уже и не надо, а он будет продолжать действовать и разрушать краску. Для малярного покрытия на стене или на полу, оно рассчитано, ну, на три – пять лет максимум, а то и меньше, поэтому это не страшно, важно чтоб быстро сохло. А для произведения художественного три – пять лет не срок, это, так сказать, юность еще, да? И поэтому применение сиккативов опасно. Это делается, но в очень осторожной степени, в очень малых дозах, скорее для выравнивания высыхания разных красок особенно медленно сохнущих, подтягивания их, так сказать (все краски по-разному сохнут). Вот, а в принципе это производит свое катализирующее действие на полимеризацию и разрушает постепенно краску изнутри, то есть на прочность краски влияет всегда отрицательно (особенно в больших дозах).

Смолы. Виды смол.

Так, а теперь, значит, лаки и разбавители. Сначала мы скажем о смолах. Вот, есть несколько видов смол, известных у нас в живописи, так сказать, применяемых в нашей живописи.

Какие смолы мы можем с вами перечислить, откуда они берутся и что они дают нам с вами. Ну, вот, что такое смола? Это вот если из хвойных пород дерево взять, да? то там это называется «живица» – это когда надрубают ствол дерева издевательски, топором или чем-то еще, да? и там вытекает живица (это вы видели в лесу). Это – бальзам, и в зависимости от того, с какого дерева он получается, таким бальзамом и называется: «сосновый», «еловый», «пихтовый», «кедровый», «лиственничный» и так далее. Все они имеют разные свойства. Это первое, первая стадия получения смолы. Этот бальзам можно собрать, их продают («канадский», «копайский» бальзам, есть как бы для медицинских или оптических целей его выпускают). Вот, это первая стадия формирования смолы – очень непрочный материал. Она выходит (*Ред. – из дерева*) в виде такой жидкости, такой типа медоподобной, сначала более жидкой, потом менее. (это из нее выходит скипидар – вторая составляющая часть живицы, да?). Потом она начинает мутнеть, если она на елке или на сосне, да? белеть, а потом это ребята жуют, да? вместо... раньше жвачной резинки не было. Вот, это появляются бальзамы.

Бальзамы, те, которые используются в живописи и использовались в живописи и имели большое значение – это «венетский», «страсбургский» бальзам, это «пихтовый» или «кедровый» бальзам (они у нас в Сибири есть и в большом количестве, и сейчас даже появились в продаже). Вот, это те, которые имеют наиболее хорошие характеристики для возможности использования в живописи.

Худшие сорта – из них получают канифоль (сосна, елка) – канифоль. В живописи они почти не используются, они сильно коричневеют, вообще мало пригодны для живописи. Сами по себе они как связующее вещество...

(запись обрывается)

Лекция 12.

Лаки для лессировки. Покрывные лаки.

Ну, как, все здоровы? живы и бодры, талантливы.

Значит, мы с вами кончили межслойные лаки (если я правильно помню).

Не возникли ли у вас какие-нибудь вопросы, неясности? Или так все и ушло, в небытие? Нет вопросов, да?

Так, следующая, значит, группа лаков, которые мы с вами будем рассматривать – это лаки для лессировки.

(оживленно беседующим студентам)

Там вот девушки, я понимаю, вы очень удачно сидите, да? и кто-то там справа от вас, и слева, справа, кокетничаете. Я понимаю - весна, конечно, тут трудно себя сдерживать...

Лаки для лессировки.

Так вот – лаки для лессировки. Вообще, по идее эта бы тема как бы и не может быть выделена, а с другой стороны – не выделить ее тоже нельзя. Если книжка Файнберга называется «Лессировка и техника классической живописи», то можно представить, насколько важное значение он придавал этому – то есть лессировке, да?

С другой стороны, самое вульгарное, и я бы сказал – пошлое понятие о лессировке, в том понимании, в каком она сегодня дошла до нас, а не в том понимании, в котором она существовала в истории. В истории она существовала как могучее средство богатства и красоты живописи, очень мощный, управляемый процесс, обогащающий живопись всеми великолепными категориями. Иногда даже трудно нам объяснить, что вмещается в этот термин. В нашем понимании это вмещается примитивное понятие – «так, жиденькой краской сверху так промазал, подкрасил», после чего так это масло потекло струйками, собралось кучками. Потом такая липкая, желтая горчицная, так сказать, намазка, которая потом ведет себя очень плохо.

На самом деле – это все вульгаризация. На самом деле лессировка – это очень мощное средство. Что такое вообще лессировка? как пишет Файнберг (совершенно справедливо), он пишет, что лессировка – это вообще любое покрытие красочное, которое:

первое (А) – не жухнет,

второе (Б) – частично или полностью прозрачное,

и третье (В) – сохраняет фактурно... и выявляет даже фактурно-пластические качества нижележащего слоя. При этом:

четвертое – она насыщает нижний слой цветом, корректирует тон, частично уточняет пластику. И очень еще что важное – выявляет красоту фактуры, которая сама по себе не работает без лессировки, или работает как плохо положенная штукатурка (неровным слоем).

Вот, оптически, что такое лессировка? Ну, упрощенно, самый такой примитивный вариант, самый примитивный вариант (чтобы понятно было): вот мы можем сделать с вами гризайль, да? точно нарисовать портрет, да? вылепить его, так сказать, либо чисто гризайлью, либо там с какими-то колебаниями тепло-холодными. Вот, и потом как бы раскрасить его, как это делается акварелью, да? – графический рисунок и потом акварелью раскрасить. (Акварель всегда дает прозрачность, если она без белил, а она большей частью без белил). Это примитивный вариант, но точный вариант, и в таком отношении тоже она могла быть использована и использовалась (в примитивах). Вот, на самом деле это намного сложнее, хотя и это тоже лессировка. Некоторые говорят, что вот акварель – это лессировочные краски. Ну, совершенно справедливо, потому что акварели все прозрачные. Но заметьте, акварель делается на белой бумаге, без всего, да? Если мы вернемся к акварели, так сказать, так лет на сто пятьдесят назад, то мы можем найти упоминания, что акварель начиналась как бы нейтральными красками, то есть там тоже участвовал момент организации пластики, да? – без цвета. А потом включался цвет. То есть этот вопрос давно существует. Почему вообще лессировка как метод, так сказать, закрепился и остался в классической живописи непоколебимо? Он заключался в разделении функции построения живописного пластического образа, при котором на каждом этапе (мы к этому еще вернемся, будем говорить о технике живописи) на каждом этапе решались свои задачи. Не как мы так решаем их сразу (и рисунок, и пластику, и колорит), ставя перед собой грандиозно сложную задачу. Они, будучи более скромными и более образованными чем мы, тем не менее считали необходимым разделить этот процесс по крайней мере на три как бы этапа. В классической живописи это называется - трехслойный метод. То есть на первом этапе – композиционно-графическое решение, на втором этапе – пластическо-скульптурное, если можно так выразиться, - решение с ограниченным участием цвета, в той или иной степени. И третий этап, когда уже это

было решено (и пластика, и выразительность, и образ, и сходство, и все прочее), - то они как бы ее одевали в окончательный колористический, так сказать, шарм, вносили окончательную живописную... богатство и красоту, уже не заботясь и не путаясь в понятии рисунок (на том ли месте глаз, да? не съехало ли ухо на сторону). То есть они как бы себе упрощали задачу, решая ее поэтапно, в каждом этапе выполняя полный объем поставленных задач. Понятно, да? Вот это разделение, оно было разумным абсолютно. Ну, как дом: сначала строят фундамент, потом стены, а потом лепят наличники, да? Вот, нечто подобное было в живописи всегда. Поэтому пройти мимо этого вопроса, так сказать, не вульгаризуя его... А почему его, так сказать, вульгаризировали, я могу сказать такие слова, допустим, Павла Корина (академика, блистательного художника и человека), который прочитал у Киплика, что Тициан до тридцати раз лессировал. Он говорит: «Пф! Безграмотная болтовня! Издевательство!», - сказал он о Киплике, - «Ничего подобного не было. Бери краску и клади на нужное место правильным тоном», - и так далее. То есть у него был другой подход. Но тем не менее - это не так. Но тем не менее это было, есть и будет, и вот мы должны разобраться, что такое лак для лессировки, и что такое лессировка вообще, да? (Мы уже, так сказать, назвали основные компоненты, все ясно).

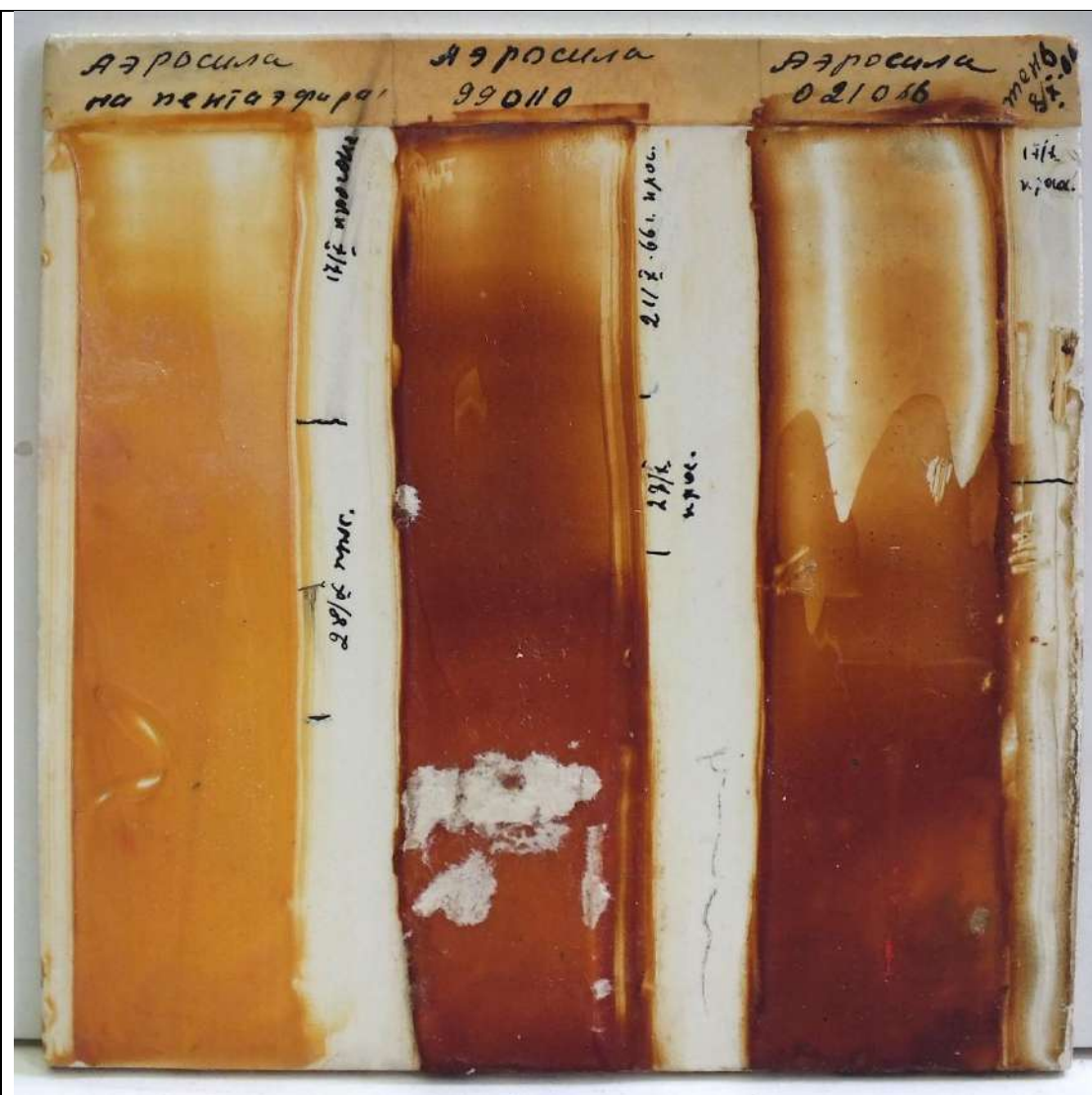
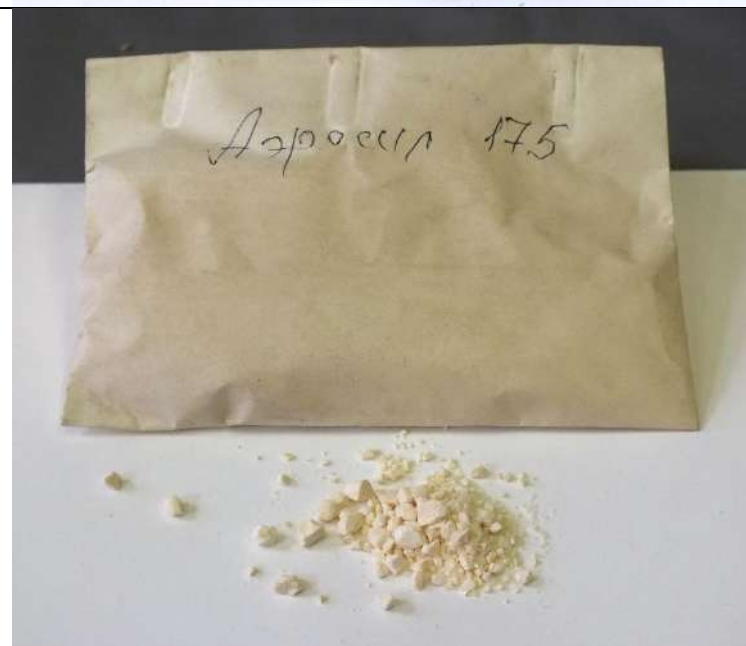
Что такое лак для лессировки? Это в основном, абсолютно в основном – плотное масло (жирное высыхающее плотное масло), с различными добавками – например, бальзамы или смолы легкие, которые делали более стабильным этот слой, менее сморщивающимся (масло сморщивается, вы знаете, да? и сседается), менее текучим делается, более быстро «становящимся», более прозрачным и стекловидным. И еще очень важный момент – добавки стабилизирующие или пастообразующие. Для чего? Для того, чтобы лессировка не стекала – раз (при вертикальном положении картины). Во-вторых – не... Есть такой момент, его трудно объяснить, наверное, поверхностным натяжением можно объяснить (еще чем – не знаю), но около каждой соринки или каждого, так сказать, такого момента краска... масло начинает собираться, как бы, та сказать, масло оно концентрируется, то есть перемещается, и какие-то фактурные или лишние включения как бы берут на себя его. То есть, вот, второй момент, вернее очень важный момент – стабилизирующий или пастообразующий – заставить масло быть как бы вазелином. Вот вы вазелином намажете, да? – и он не стекает, не собирается никуда, да? – он лежит как его положат, да? Этот момент очень важный, потому что добиться от масла чтобы этого не происходило можно несколькими способами. Один из способов был – включали туда воск (как стабилизирующее начало). Можете себе это просто записать, воск включали, со смолой включали, как элемент добавки к лаку для лессировки. Второе – включали туда другие пастообразующие вещества, и в частности – бальзамы, которые в виде вот легких смол тоже стабилизировали масло. Во-первых, они препятствовали сморщиванию масла, а во-вторых, препятствовали его миграции по поверхности. Вот, тоже было.

Само по себе сгущенное масло менее склонно к такому поведению.

И, наконец, были специальные пастообразующие вещества. Это стеарат алюминия – один из первых, который, так сказать, присутствовал очень часто. Вот, во-вторых – бентонит. Это такой порошок, который масло не окрашивает, присутствуя в нем, но стабилизирует пасту, и им можно добиться большей или меньшей пастозности масла, без всяких наполнителей, без всяких пигментов. Масло само по себе заставляет быть... под мастихинчик, да?

Вот, и последнее, наиболее эффективное по маслосемкости – аэросил. Если там, допустим, стеарат алюминия – порядка 300% маслосемкости, бентонит – порядка 500% маслосемкости, то аэросил – 1200%. Вот, это аэросил - аэросил или воздушный силикат, называется. Вот такой порошок. И вот этот аэросил, значит, входя в масло (и если хорошо его растереть, тщательно, вот так тщательно-тщательно, не спеша, да?) – то можно заставить это масло сделаться структурно подобным вазелину. Видите, он совершенно прозрачный, порошка будто и нет, да? будто я туда и не вводил этот аэросил, и будто его там не присутствует. То есть он на масле совершенно не кроет. То есть он совершенно... у него коэффициент преломления одинаковый, как и у масла – что он есть, и что там его нет, да?





Накраски аэросила 1966 года. (Образцы Лаборатории ТТЖ). Верхний образец – помещены на свет, нижний образец – помещены в тень.

Как видно на фотографиях (сделанных в 2016 году) все накраски сильно покоричневели. Сам по себе порошок аэросила практически не пожелтел. Часто свойства новых материалов проявляются лишь со временем. Но вероятнее всего, покоричневело масло, в котором был

растворен аэросил. Часто пленки чистого масла, которые высыхали на свету и солнце, помещенные потом в тень, темнеют больше, чем те, которые высыхали и хранились в тени. Но это не касается краски - этого не происходит если с маслом смешан пигмент, то есть краска высыхавшая на солнце всегда будет светлее, даже если ее потом поместили в тень.



Образец Н. Беленькой. Слева – окраска цинковых белил и разных масел высыхала и хранилась в темноте. Справа – окраска цинковых белил и разных масел высыхала на солнце несколько месяцев, а затем была помещена в тень. Как видно на фото, окраска белил, высыхавших и хранившихся в тени, желтее, чем белила, высыхавшие на солнце, а затем помещенные в тень. А пленки масел, высыхавшие на солнце и почти совершенно выбеленные солнцем, а потом помещенные в тень, пожелтели больше, чем пленки, высыхавшие и хранившиеся в тени.

Этот опыт говорит о том, как коварны пленки чистого масла и их ни в коем случае нельзя оставлять на картине. Поэтому совет Киплика («Техника живописи»), протирать прожухшие места живописи не лаком, а маслом – это очень вредный совет, и даже если масло тщательно вытирать (чего чаще всего не делают), то его остатки все равно могут нарушить тон живописи. Множество дипломов Академии художеств, которые студенты протирали перед защитой, были таким образом испорчены и требовалась долгая реставрация. Поэтому прожухшие места нужно протирать или ретушным лаком промышленного производства, в котором нет масла, но есть даммарная смола и пластификаторы, или хорошо разбавленными (1 к 5 - 8) смоляным лаком (например, даммарным) или бальзамным. Покрывной лак (то есть даммарный со скипидаром 1 к 1) на недосохшей живописи вызывает лаковые кракелюры, так как продолжая высыхать, масло сжимается и рвет плотную лаковую пленку.



Образцы, высыхавшие в тени.

Образцы, высыхавшие на солнце.

Пастообразующей добавкой к плотному маслу для лессировки является проверенный веками воск и смолы. Однако некоторые специалисты считают, что добавки смол (лака, например, даммарного) достаточно для стабилизации плотного масла в лессировке, а воск может вызвать матовость.

Что они, эти добавки делают? Вот они делают как раз то, о чем я говорил – они, входя в этот состав образуют пасту с маслом – без цвета и без потери прозрачности.

Я вот сейчас тут переложил много, много переложил, но это не в этом дело, просто я хочу показать принцип. Опять же если это хорошо перетереть... видите, масло становится как вазелин, оно уже не способно ни течь, ни собираться, ни мигрировать по поверхности, ни перемещаться. При очень тщательном, так сказать, соединении масло остается столь же прозрачным, (вы видите, да?), бесцветном, и вообще он (аэросил) никак не может влиять на масло в том смысле, что изменять его цвет или прозрачность, или свойства.

Ну, вот все они (Ред. – эти добавки) предназначены для того, чтобы присутствие их при нанесении лессировки, так сказать, останавливало ее там, и так, как мы ее положили.

Теперь, значит, еще некоторые вопросы, связанные с этим. Вот мы говорили, что лессировка не может быть как таковая, когда она наносится, и как бы, так сказать, – используется, да? Мы говорили об этом (ну мы еще поговорим не один раз). Смысл в том, что межслойная обработка является важнейшим первичным фактом или условием в исполнении лессировки (как, впрочем – и пастозного письма, как, впрочем – и поправок, как, впрочем – исправлений, как, впрочем, и всего чего угодно). Для лессировки это абсолютно необходимо, так же и в очень большой степени. И очень важно тут какого рода связующее межслойного лака вы использовали. Если вы использовали плотное масло, да немножко смолы, и вот сама эта подготовка уже имеет определенную плотность, уже имеет определенную вязкость, имеет преемственность для лессировки, да? то есть настолько, что даже одна чистая краска полупрозрачно положенная может быть лессировкой, выполнять функцию лессировки.

Ну, повторяю, что лессировка – это как смальта, да? Это как слой прозрачного цветного стекла – разной степени прозрачного, он может быть и с белилами даже (вуаль пишут так, знаете, да? – на молодоженах, или там на невесте, да?). Вот, потому что лессировкой может быть любая краска. Но есть краски лессировочные (как они условно называются, да?) и кроющие, да? Естественно, лессировочные – это те краски, которые более прозрачные. Кроющие – это типа там, допустим, окиси хрома, да? – они совсем мало прозрачные. Вот, но тем не менее, так или иначе можно использовать любую краску в этих целях. Лучше использовать более прозрачные, и мы с вами говорили о ЖХ (индиготеновой желтой) или индийской желтой, мы говорили с вами о желтом марсе, допустим, о берлинской лазури, о краплаке, о ФЦ – как о красках наиболее лессирующих, и так далее.

Следующий вопрос. Может ли лессировка нанести вред? ведь заметьте, это в истории искусств прозвучало довольно широко и повлияло в огромной степени на, так сказать, методы живописи. Как некоторые (тот же, допустим, Дега говорил, да? «Вся живопись нестерпимо пожелтела, поэтому я...» и так далее: «перешел на гуашь или пастель», и так далее и прочее. А Ренуар говорил, что «нет, позвольте, я масляную живопись люблю» и так далее и так далее, и у нас практика живописи на примере Рембрандта, Рубенса, Гварди, и еще массы художников говорит о том, что вот они пользовались полным этим арсеналом и ничего не принесло такого, так сказать, искажения, или безвозвратного уничтожения живописи. То есть здесь есть, я повторяю, разные точки зрения, мы должны к ним относиться с некой долей юмора. Но когда появилась вот новая живопись типа импрессионизма (а она-таки появилась, да?) – она пошла по всему миру, и где стремились как бы новую живопись в антитезу сделать к той глубокой, прозрачной, сочной, блестящей, да? сделать ее наоборот, матовой, фактурной (как фреска или как, допустим, гуашь или как темпера и так далее, да? Вот, то есть это было антитезой, ну, как вообще меняется мода, мода на многое вообще меняется, да? как бы обновление такое. Потому что за такой блестящей, глубокой, теплой живописью, так сказать, со всем ее блеском и так далее, должно на смену что-то приходиться. Ну, вот когда носят юбки такие, да? – до полу, там со шлейфом, да? А потом – раз – до ушей, да? С климатом это не связано, верно? Ни с чем не связано. Это мода. Вот. Это опять антитеза, так сказать: на одно – второе. В искусстве тоже такие вещи происходят, и во всех явлениях жизни это происходит. Но это не значит, что это прогресс. Потом снова, опять от ушей опускают до пяток, вот (в период одного поколения). Так что на это обращать внимание нельзя. Но почему так яростно боролись с классической живописью на рубеже 19-го – 20-го века, в момент появления импрессионизма. Они боролись с вульгарной стороной, следствия классической

живописи, позднего академизма с его застарелыми заскорузлыми правилами, приемами, подражаниями старым художникам. Подражание всегда на третьем поколении извращается, в конечном итоге, во многих своих аспектах, да? Вот такое новое, свежее, как бы увидеть мир по-другому, как мы говорили, что можно посмотреть с улицы в окно, и там что-то в глубине шевелится, да? а можно из помещения открыть окно как бы и посмотреть на улицу, а там все сияет, да? Вот в некотором роде, в данном случае такое освежение живописи, избавление от блеска, от этой теплоты ее или коричневости, от классических приемов – тут такое явление прошло, активно очень, да? но всякое явление проходит, а потом оно остается в истории, а потом говорят: «А в Египте не хуже было», «и греки тоже не так плохо соображали», да? Вот, и Веронез, оказывается, не такой уж неинтересный, такой уже «устаревший», да? и Рембрандт. Вот, поэтому на это надо смотреть, так сказать, исторически. Это все одни из средств или арсеналов средств художников, которые оставили их для вас, с правом каждого из вас использовать то, что вам нравится, в нужных вам целях, и то, что вы любите. Нет никаких этих правил, которые бы говорили: «Теперь только так надо делать, а так уже не надо», да?



Жак Луи Давид. «Клятва Горациев». 1784 г. (Пример позднего академизма).



Камиль Писсарро. «Бульвар Монмартр в Париже». 1897 г. (Импрессионизм).

Так вот, одной из категорий, с которой боролись, боролись с пожелтением, одной из таких категорий наиболее... А пожелтение было связано и с блеском, потому что блеск – это насыщение связующими и лаками. Блеск – это большее присутствие связующего, а все пожелтения связаны со связующим. Меньше всего желтеет пастель – там просто нет связующего. Вот, в попытке избавиться от этого, находили такие вот парадоксальные приемы. Мы это говорим для того, чтобы это просто представлять себе, а не значит, что это вот и есть истина. Вот, и потом снова начали искать эти вот методы, но это уже в вульгарном варианте, в позднем классицизме эта вульгаризация имела место.

Так вот, может ли или не может лессировка вызвать усиление пожелтения? Как вы считаете?

Студентка:

- Может.

М. М. Девятов:

- Безусловно. Не только что может – обязательно вызовет! Если там мы говорим, что лессировка, (лак для лессировки), ее основа, структурная основа – это масло, то обязательно вызовет. Вопрос в том, как этим управлять и как этим управляли эти художники и как они это снижали или защищали от этого, от этой опасности. Если мы говорили, что межслойный лак убирается насухо практически, да? то лессировка не убирается, наоборот, она наносится слоем, который не должен пожухнуть ни в коем случае, да? Значит, для него должна быть основа – межслойная подготовка, чтобы не уходило масло, да?

Второе безусловное условие – чтобы там было плотное масло, которое не мигрирует и не высыхает до сухой корочки, да? и может быть смола или бальзам.

И третье – чтобы она не нанесла вред, оставаясь слоем живописи при ее, так сказать, естественном старении, или пожелтении масла.

Как они с этим боролись? – Очень естественно они боролись. Они считали так, что если пожелтеет желтое, будет ли большая беда? М? Да не будет, конечно. Если коричневое слегка

пожелтеет – тоже не будет. Если золотистое, там, бронзовое – то тоже не будет. А если пожелтеет голубое? То голубое станет вообще другого цвета! Оно станет зеленым, желтым, каким угодно. Пожелтеет сиреневое – оно станет оранжевым. Я могу даже показать образцы без лессировки, как это происходит, у нас таблица имеется, уже двадцать лет. Ну, вот, во что превращается, допустим, разбел кобальта фиолетового при пожелтении. Он становится оранжевой краской. Я покажу, если вы не забудете и будете интересоваться.



Накраски Лаборатории ТТЖ 1977 года. Разбел кобальта фиолетового, покрытый копаловым лаком (масляным лаком). Слева – образец без лака. В центре – образцы, покрытые лаком и помещенные в темноту. Справа – образцы, покрытые лаком и помещенные на свет. (В соединении с пигментом масло желтеет значительно меньше, чем само по себе).

Ну вот, грубо говоря, что они делали – слова Тициана: «Пиши тело черной, красной и белой краской». Это точно вульгаризация, но образная, это его подлинные слова. «А лессируй – желтым». Ясно, да? где серые или голубоватые превращаются в один цвет, холодный розовый с фиолетовым – превращается в другой цвет, и так далее. И кроме того, этот последний лессировочный слой как бы еще должен пожелтеть, он такой, ну, в какой-то степени не перебьет желтизну желтой лессировки. Понимаете, да? Потому что степень пожелтения масла, как бы она была не сильна, она имеет предел своего пожелтения. Мало того, что она регенерируется, то есть восстанавливается на свету, мало того, что этот предел ограничен, но кроме того, еще есть масла, которые больше или меньше желтеют. Поэтому это все имело большое значение. Поэтому Гейнсборо говорит: «Пиши тело синей краской и белой краской», да? «желтой – лессируй». И это точно совершенно, не сказки, не анекдот, а подлинные слова. И на некоторых работах, допустим, и у меня такая работа лежит одна, с какими-то нимфами, купающимися в лунную ночь, вот, где реставраторы ободрали все лессировки (что бывает очень часто с реставраторами, особенно в прошлые времена, да и сейчас бывает), потому что разделить желтый лак и лессировку, структурно, при снятии лака – это нужно иметь какой-то гигантский опыт и гигантское чутье или

очень высокое знание техники живописи, чем в большинстве случаев не обладают реставраторы. Поэтому не случайно мы стали реставраторов воспитывать на живописном факультете и заставлять их заниматься живописью и копированием, чтобы они это усвоили. А большинство реставраторов в Советском союзе воспитаны из-под колена, или как говорят «из-под локтя». Там: «Вася делал, Вася взял ученика, и Петя уже через три года – реставратор». А он не знает с какой стороны карандаш брать, потому что до этого он был пожарником, допустим, да? или столяром. Я вам говорю точный пример того, что я знаю, что кончали реставраторы с высшей категорией. Я не хочу их обижать, такая была ситуация, не было школы. Вот, поэтому здесь много есть работ, которые смыты начисто, до подмалевка. В Эрмитаже их сотни. При мне это происходило, при Артамонове. *(Ред. - Михаил Илларионович Артамонов, директор Эрмитажа с 1951 по 1964 г.).* Я с ним советовался, он говорит: «А что сделаешь, это наш старейший реставратор».

Вот так эта структура, которая строилась по такому принципу, понимаете, где по лессировке идет покрывной лак, который желтеет. А в некоторые периоды истории покрывные лаки были масляными. Чем отличается этот пожелтевший масляный лак от той лессировки, которая была сделана автором, да? – Ничем. И когда идут разговоры там о флуоресцентном свечении, так сказать, и так далее, отраженных ультрафиолетовых лучах и прочее – это все разговоры, а на самом деле это никто точно не может сказать. И часто идут от твердого слоя. В иконе это проще, там совершенно ясно: темперная живопись, потом олифа. Олифу снимают, доходят до темперного слоя, если он не переписан, то там все очевидно. Здесь – очень трудно, и никогда не будет просто. И до сих пор остаются огромные проблемы. Никто не хочет даже ее принять в полный серьез, а на самом деле это огромнейшая проблема, которая приносит гибель очень многим произведениям. Потом они начинают, говорят: «А вот мы грязным лаком ее прикрываем», да? когда видят уже, что произошло разрушение. Ну вот я видел вот этих нимф, которые написаны, такое впечатление – берлинской лазурью с краплагом, в полном смысле слова, по какому-то теплему фону. А потом, когда они перекрываются желтым, они приобретают сложность необыкновенную, красоту невероятную. Вы можете даже пробы сделать сами, хотя бы черная с белилами, с костью сделать что-то, и потом пролессировать слегка, хотя бы ЖХ, или там даже сиеной натуральной – что получается очень похоже на старую живопись сразу.

Так вот, поэтому они всегда (а крайние примеры я вам называл, такие очевидные, величайших художников), а в практике это звучало следующим образом (повсеместно): что все подмалевки в классическом варианте всегда делались более пробеленными. Заметьте – пробеленными, то есть более белесыми, да? с большим наполнением белил, в расчете на то, что лессировка отберет часть света, как любой слой, да? – притемнит. И второе – более холодными. *(Ред. – белила все цвета делают более холодными).*

Вот в таком, в открытом виде, в виде формулы сказанное Рейнольдсом... или Гейнсборо, или Рейнольдсом (я уже не помню) и Тицианом – это очевидно. То есть всегда учитывали, что лессировка внесет теплоту, художником определенную, и она не может нанести кардинальных разрушений, потому что она теплая. И... да, она – теплая, и пигментное наполнение лессировки, вот, не может принципиально изменить структуру колорита. *(Ред. – Вероятно имеется ввиду, что в соединении с пигментом масло меньше желтеет, чем само по себе).* Но это может быть примером, хотя и не очевидным примером, потому что тут еще вопрос, что это такое.

Это вот, допустим, эскиз Ван Дейка, да? из запасников Эрмитажа, который скопировал Шкандрий. Вот, что здесь присутствует: вот теплая имприматура, холодный подмалевок, да? сам эскиз в гризайльном исполнении. Вот, и здесь, когда вот появляется такая пластика, да? вот, вы ее видите, да? как немного надо здесь, может быть даже там небольшое количество цвета, а часто там делался, повторяю, если красного не участвует, да? – тогда появляются все категории цвета, построенные, не срисованные, понимаете? В чем величие этих мастеров: они не списывали, так, знаете, вот, тик в тик, да? как мартышка, да? А они строили свою систему. Это делали Тициан, Тинторетто, это делали Веронез, это делали все великие художники. Ну, вот и где участвует уже несколько этих категорий, где света были теплые, полутона – холодные, где-то в глубине опять появлялась теплая имприматура, и так далее, и так запутывался простой цвет, что вы даже, так сказать, и заикнуться не успеете.

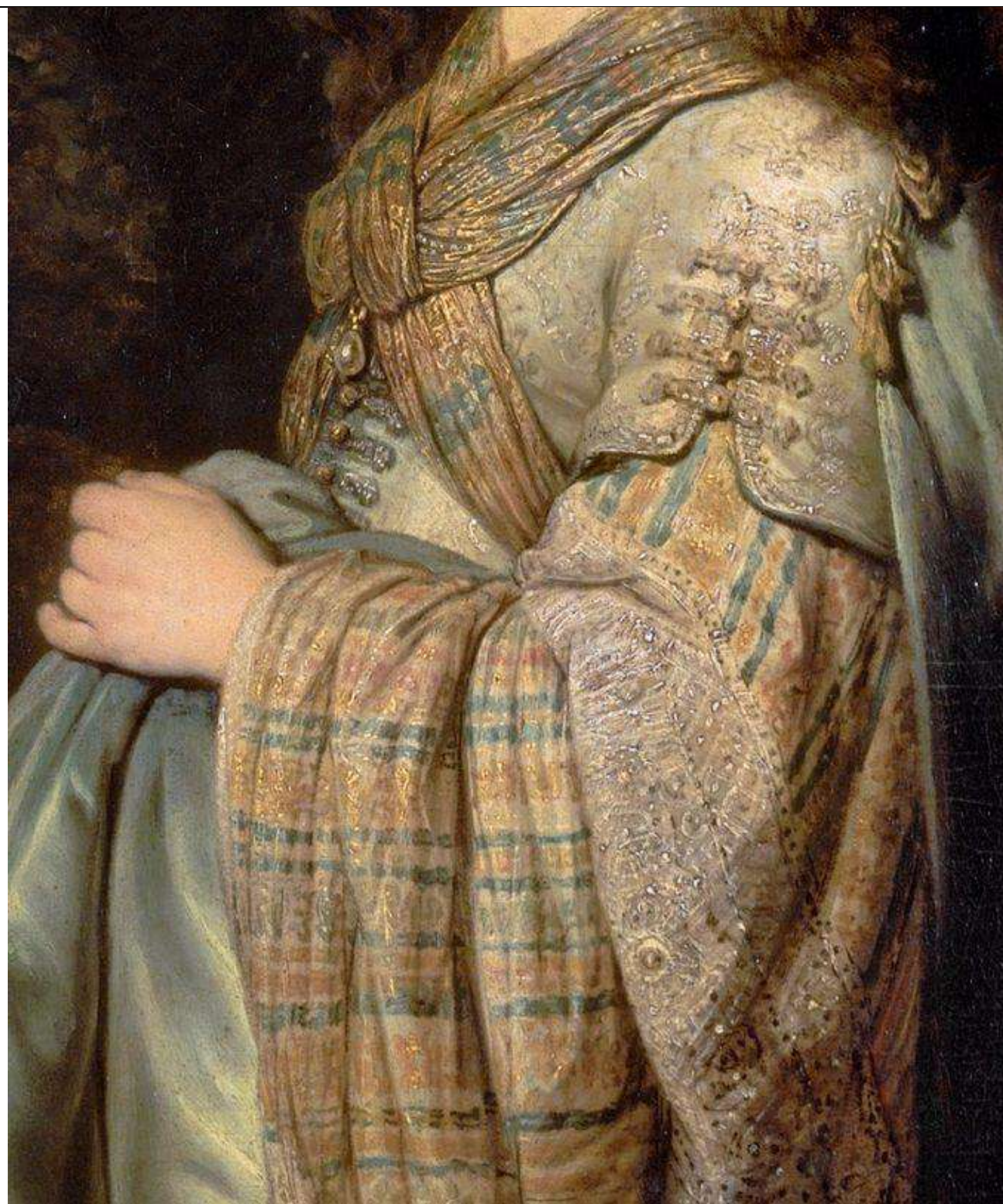
Тоже самое можно говорить о Рубенсе и Ван Дейке (в эскизе), вот, где появляются чистые, вот там пробела идут, они работают, да? по ним появляется уже золотистое что-то такое, да? и так далее. Так вот, и в этом был один из методов защиты от опасности применения лессировки.



Я. О. Шкандрий. Копия с картины Ван Дейка «Оплакивание».



Рембрандт. Архангел Михаил покидает семейство Товии.



Рембрандт. Флора. (Фрагмент).

Причем - как она, лессировка исполнялась и чего достигала. Ну, я повторяю, вот, допустим, здесь видно (и можно еще примеры некоторые привести), вот, тут почти капелька белил, вот, на палец чувствуется, до миллиметра толщиной, да? и когда проходит лессировка (заметьте, около краев этих выпуклостей, как вокруг бриллианта, да?) собирается лессировка, да? верхушечка открывается, она светится оттуда как жемчуг, да? или бриллиант, да? и получается очень сложная, красивая как бы структура, заученная, понятая. Это же в мазке Рембрандта можно найти или Ван Дейка, это можно найти в массе других примеров, и, в частности, Вермеера Дельфтского и так далее, где они вот этот момент россыпи бриллиантов, так сказать, в виде мазков или каких-то там

ударчиков вводили, да? Иногда их некоторые снимали, некоторые оставляли. Мы там видим какой-то слой – оттуда вдруг выходит что-то такое, да? плотное и белое, и это делает какое-то богатство и глубину, то есть вот эту глубину оптического богатства живописи.

А когда все ровно раскрашено – это обычно дилетантство.

Вот, значит ли это, что не применяли в виде лессировки и холодные тона? – Применяли. Я уже вам говорил, допустим, если художнику надо было синее усилить или обогатить, а ультрамарин стоил дороже золота, то он подготовку делал какими-нибудь медными красками, там, допустим, да? или какой-нибудь горной синей или еще какой-нибудь, типа берлинской лазури, или какими-то красками типа королевская лазурь – более дешевыми, а последний полупрозрачный слой наносил уже дорогим ультрамарином. Некоторые из этого строят теории оптической сложности, а на самом деле это элементарная экономия, так сказать, в приеме. Потому что вот, видите, там, допустим, синяя накидка у него, да? *(Ред. – Имеется ввиду студенческая копия с картины Солимена «Пророки»)*. А света-то белые абсолютно. Вы думаете выгорели? – Да ничерта не выгорели. Вот, копия Солимена висит, да? Это ведь другой еще прием, не только он говорит о лессировке, он говорит еще о том, что они светотенью пользовались как им нужно было, а не как они списывали с натуры. Ему нужно, чтобы здесь было пятно – и он выходил на белое пятно. Как, посмотрите на плащах Ель Греко, допустим, и так далее. *(Ред. – Имеется ввиду картина Эль Греко «Петр и Павел»)*. То есть они относились к этому спокойно, свободно совершенно.



Франческо Солимена. (1657-1747). Этюды фигур пророков. Неаполитанская школа. Италия. 1690-е гг. холст, масло. 73х64,5 см.



Студенческая копия с картины Солимена «Пророки» (фрагмент).

Нанесение лессировки.

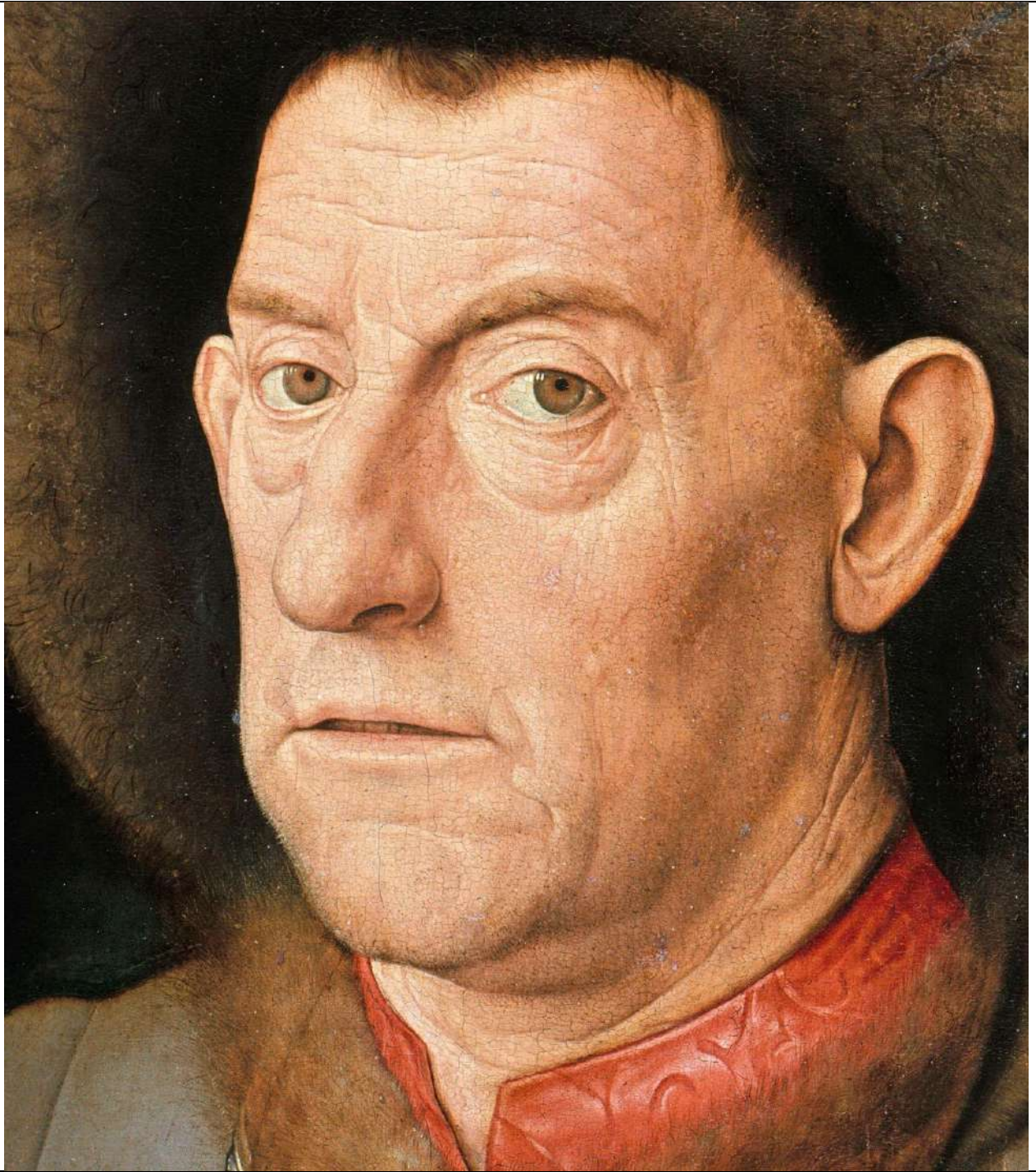
Вот, как наносится лессировка. Чтоб вы знали, что это не процесс... вот, что самое убийственное и вульгарное в объяснении лессировки, это когда думаешь: «вот, я вот сейчас взял, а потом буду лессировать», понимаете? А в иконе говорят: «вот я написал икону, а теперь буду покрывать олифой» - это понятно, потому что он закончил икону, и это самое покрытие олифой предусматривало функции не только защитного слоя, но изменения оптической структуры всего слоя, пропитывания всего слоя и укрепление его и внесения категорий цветовых – олифа вносила тепло, изменение некоторых цветов и так далее. То есть это был процесс технологический, точно разграниченный.

Как лессировка использовалась в масляной живописи, в классическом варианте. – Не так, что вот: «все делал, делал, а теперь буду лессировать». Она сопровождала процесс, понимаете? Она сопровождала процесс, только что не на самых первых этапах, а дальше она сопровождала процесс, при котором вот проходили так называемые лессировки, да? Потом его (художника) что-

то не устраивало, он снова возвращался к подмалевку теми красками, которыми он подмалевывал, с пробелами, с более холодными, да? Потом снова возвращался прозрачным (это была лессировка), в это время участвовала где-то и пастозная живопись и полупрозрачная и чистопрозрачная. То есть, это не было разделено «вот – это, это или – это», да? вот такое разделение было только в темперной живописи, то есть в иконописи яичной темперой. Нигде такого разделения никогда не было и быть не могло, потому что это процесс, так сказать, очень сложный. То есть мы его увидеть можем у Рембрандта на почти законченных работах, где он снова выходит почти на чистые белила, понимаете? Потом снова прикрывает их в той или иной степени. То есть это вопрос такого вот как бы спиралевидного обогащения живописи, и оно всегда и присутствовало при этом, потому что некоторые говорят, что вот что значит «лессировка»? на пустом холсте это тоже вроде лессировка (прозрачно краску положить, да?) Но это принцип не масляной живописи, это принцип того, что масляная краска может быть прозрачной. Лессировка, повторяю, это коррекция нижележащего слоя, который мы, повторяю, уточняем или насыщаем цветом, мы выявляем фактуру (и я сказал, как она выявляется, да? вот в виде бриллиантов, да? или, допустим, у старика пишет нос, да? там какой-нибудь Мемлинг или, там Ван Эйк – все пупырышки нарисует на носу, все шишечки, кисточкой, да? А Рембрандт положит краску так вот рыхло, да? и потом так вот лессировкой – раз, в эти углубления попадет лессировка, да? а эти выпуклости будут... А, вот у нас где-то здесь есть Рембрандт, портрет старика. Вот, а эти верхушечки, положив лессировку и сняв ее с верхушечек, да? он эту фактуру, которая была однотонная, сделает разнотонной, сделает ее рабочим материалом. То есть он вот эту краску как претворяет в живой материал, а не имитирует, рисуя все пупочки. Да, вот здесь можно это посмотреть, в какой-то части понять. Вот, видите, как он положил краску на нос, да? как он положил краску вот тут под глазами, и так далее, какую он наложил фактуру. Если бы он ее не наложил (этого же ничего не было видно еще), но когда он вошел с цветом сюда, да? и снял лишнее, а в каких-то местах почти до чистых белил или до чистого света – появилась эта пористость носа, сложность рук, у старухи там, у старика в красном, да? То есть это уже высший профессиональный принцип построения, так сказать, вот живой фактуры, с резкими, повторяю, мазками, фактурой краски и лессировкой. И, повторяю, необязательно она (лессировка) была всегда полностью прозрачна. Ну, и что (еще раз повторяю) – чем гуще, или, так сказать, стабильнее эта вот масса для лессировки, которая вот, понимаете, почти не течет, да? а так лежит бугорком (масло бы любое потекло, да?) – тем больше гарантировано, что она у вас не потечет, не соберется там, где не надо, да? не сморщится, так сказать, не потечет ручейками по холсту. Поэтому очень часто лессировки делали пальцем (в большей части). Вообще пальцем много писали. Тициан вообще пальцем писал очень большую часть работы, особенно в конце, доводя, так сказать. Почему пальцем - хорошо? Блистательно! Никакой старой краски нет, да? *(Ред. – имеется в виду, что руки чище чем кисть, так как их проще отмыть)*. Раз – и нету, да? а в кисти всегда остается старая грязная краска, да? Второе – пальцем он может так: ты – ты – ты – соединить, да? ну, и чуть-чуть внести где-то здесь холодного, а вот здесь чуть-чуть надо прикрыть, да? и не каждой кистью это сделаешь. Вот, и многие художники это использовали, даже и пишется: «возьми пальцами», и так далее. Пальцы были очень большим средством, так сказать, решения, управляемого решения. Главное – чистые пальцы, ты знаешь, что возьмешь только то, что нужно, и ничего на нем до того не было – палец чистый. И можешь разнести эту лессировку и снять лишнее, да? и добавить и убавить, да? и так далее.



Ганс Мемлинг. Портрет молящегося мужчины.



Ян ван Эйк. «Мужчина с гвоздикой» (фрагмент).

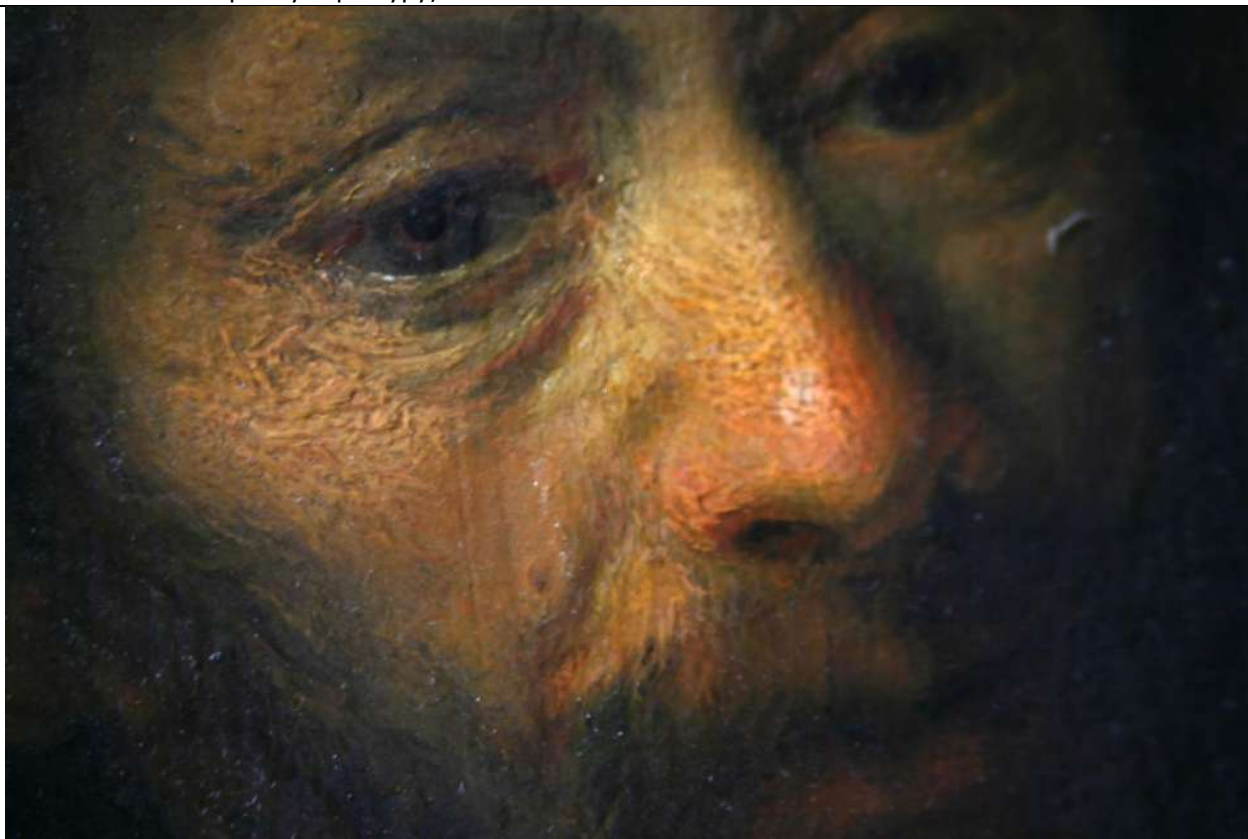


Рембрандт. «Апостл Павел» (фрагмент).

Разные подходы в передаче морщинок и неровностей кожи. Мемлинг и Ван Эйк выписывают морщинки, а Рембрандт лессирует неровную фактуру.



Фрагмент студенческой копии с картины Питера Класа. (Хлеб написан с помощью лессировки, нанесенной на неровную фактуру).



Студенческая копия с картины Рембрандта «Портрет старика» (фрагмент).

Так вот, повторяю, лессировка выполняет вот эти все качества – коррекция цвета, выявление фактуры, обогащение, так сказать, и коррекция валера, или тональности, или пластики (при том, что внизу уже что-то сделано, то, что терять опасно или не нужно).

Вот, в принципе то, что я хотел сказать о лессировке. Что здесь не ясно?

Студент:

- А где можно взять аэросил?

М. М. Девятов:

- Ну, где... на заводе. Вот. Да, завод, один раз, после наших таких длительных бесед с ними и появления аэросила (или воздушный силикат – называется)... видите, он совершенно прозрачный, и вообще – будто его нет, потому что у них одинаковые коэффициенты преломления. Вот, и вообще, по существу – это кварц, это совершенно безобидное вещество, вечное. *(Ред. – Накраски даже чистого аэросила к настоящему времени сильно пожелтели. См. фото)*. Вот, и они выпустили даже одну партию (у меня еще тубик сохранился), так и называлось – «лессировочная паста». Завод выпустил партию одну, в больших тубиках – аэросил, затертый на масле. Долго обсуждали на комиссии по материалам (в Союзе художников СССР была такая специальная комиссия при министерстве культуры) и я там участвовал в ней и так далее. Вот, и большинством мнений, мы приняли решение, что не нужно ее выпускать, потому что это провоцирует художника на введение лишнего масла в масляную живопись, не понимая, ради чего он вносит, понимаете? Потому что, с одной стороны – лишнее масло всегда вред (масло, вот которое вызывает пожелтение и все прочие вещи). Убедились, что эти самые аэросильные пасты в массе очень сильно желтеют, а эта паста, она не должна желтеть настолько (неуместная концентрация масла), и что это так же опасно как, допустим, ну, не знаю - некоторые наркотики что ли, или демпинги, которые, так сказать, неизвестно, чего больше там – вреда или пользы. А культура использования и понимания, для чего она (эта паста) – настолько серая у нас (основная, на 99% масса художников), что им надо выпускать или издать мощную инструкцию, на что не способны были, так сказать, в этом слабы были. Вот, и поэтому ее сняли просто с производства.

Студент:

- Извините, а что это за технология, вот, кирпичи силикатные?

М. М. Девятов:

- Ну, «силикатные», это вещество – силикат, да? Вот, я не очень буду углубляться, но здесь родственность есть, потому что здесь есть вот такое нейтральное минеральное вещество, совершенно инертное, как ну, почти как тертое стекло.

Студент:

- А есть силикатная живопись.

М. М. Девятов:

- Ну, это несколько другая вещь, очень паршивая вещь, она разрушает холст, и то, там есть какое-то связующее, а здесь связующего нет – это чистый порошок.

Студент:

- А это на каком заводе?

М. М. Девятов:

- Художественных красок, в Ленинграде. Но я думаю, аэросил используется, наверное, широко, если он в таких дозах у них есть. Вот, и я у них унес там, он очень легкий, я целый пакет набрал, вот, просто, чтоб показать, что это такое.

Таким образом... вот, что я хотел сказать. Что вы хотите спросить, что непонятно?

Студент:

- А вот это вот аэросил, он как-то влияет на краски?

М. М. Девятов:

- Нет, ну, это так же, как стекло, понимаете. Вот, когда исследовали живопись Рембрандта, то в красках обнаружили много очень кварцевого битого стекла (грубо битого).

Студент:

- Стекла?

М. М. Девятов:

- Да. Почему? – Они армировали краску, добавляя в нее прозрачность средствами, которые не меняются. Смола – коричневеет, масло сседается, желтеет, коричневеет, сморщивается, да? А

стекло армируют краску, внося в нее прозрачную таинственную глубину, не внося никакой опасности. Что такое стекло? – Вечный материал, практически, прочнее чем сама живопись. Поэтому вот у многих художников находят его (и у Рембрандта, в частности). Находят ну, во-первых, очень грубые пигменты. Наши так думают: «чем тоньше пигмент – тем лучше». Это ерунда полная. Очень грубые пигменты находят, грубо тертые, и находят, вот, битое кварцевое стекло не очень мелкого размера. На самом деле – представьте себе это: полупрозрачный слой, в котором, допустим, там 30% стекла, которое, во-первых, не дает сесть (усыхать, да?), которое остается всегда прозрачно, позволяет где-то гранями своими светиться изнутри и проникать свету туда, армирует краску и ничего вредного не может принести. У нас там вырубали гипс, мел – ну это (мел, гипс) – это вещества, которые вместе с маслом превращаются в грязную массу, но они вводили это для того, чтобы снизить блеск. Вот, а те вводили для того, чтобы сделать ну, так сказать, хрустальную прозрачность.

Студент:

А сгущенное масло, его варили со свинцом, да?

М. М. Девятков:

- Ну, мы же говорили про это (вот, если вы были), мы говорили, как делать сгущенное масло, со свинцом и без свинца, вот, и естественным старением, и варением, и на солнце, и на огне (и полимеризацией и оксидацией) – мы уже говорили. Но, повторяю, всегда масло для лессировки было обязательно плотным. Само по себе плотное масло уже менее склонно мигрировать, стекать, собираться капельками и так далее.

Студент:

- А вот еще лак можно добавить?

М. М. Девятков:

- Можно добавить, потому что лак всегда в масло входит, и этот лак никакого препятствия не окажет. Просто это очень тонко тертый порошок, поэтому он крупин не дает, он просто стабилизирует или пастообразует массу. Наиболее текучие краски включают или вот бентонит, или стеарат алюминия, или аэросил – специально для того, чтобы пасте придать большую устойчивость, так сказать. Некоторые французские краски пожиже, их выдавишь на палитру – они и потекли, или у нас – положишь на палитру волконскоит, а он потек, да? вдоль палитры. Иногда охра такая, да? – течет так вот, да? а она не должна течь – это плохое производство просто, плохо перетертая краска – много масла, и так далее. Потому что чем дольше трет краску, тем она становится жиже. То есть в нее можно еще добавлять пигмента, еще добавлять. А закон краскотера: «чем меньше масла – больше краски». Так что краска здоровая тогда, когда в ней все частицы соединились с маслом, а не конгломерат (слипшиеся куски там, да? – по десяткам частиц пигмента, не перетертого). Ну, вот, а если перетирают, и краска становится все жиже, тогда добавляют еще пигмент и еще перетирают, еще перетирают – получают очень тонко растертую краску (не измельчая частицы, а просто соединяя их всех с маслом, разбивая их и соединяя с маслом).

Так, что по лессировке не ясно?

Студент:

- А вот это масло для лессировки как-то разбавляют?

М. М. Девятков:

- Нет, все зависит от того, какая цель, понимаете? Вот можно это плотное масло для лессировки разбавить скипидаром, и мягкой кистью нанести лессировку, да? – можно. Уйдет лишний скипидар и тогда постепенно вы эту лессировку оставите. Можно даже стирать сразу, там, допустим, и даже тампоном лессировали. В общем – по-всякому лессировали: и грубой кистью могли делать, и так далее, и пальцем, и ладонью, и чем угодно – это все уже вопросы техники (что и как удобнее сделать). Иногда... вот, я видел – Рейнолдс (в Эрмитаже была выставка английской живописи). Он очень много экспериментировал, но почти ничего не оставил в записях. Так я там видел у него почти в полсантиметра прозрачные какие-то нанесения, такие типа хрусталь прямыми, которые и не пожелтели, и не помутнели. Понимаете? Что он там использовал... тогда синтетики не было. Так что много до сих пор остается вещей, о которых мы полностью сказать не можем. Вот, а он экспериментировал очень много, иногда очень неудачно, а иногда удачно, но записей точных не оставил, (не как ученый, а так, как личный экспериментатор).

Что не ясно по лессировкам?

Студент:

- А вот эти лессировки, если их каким-либо веществом обработать, то как они ведут себя?

М. М. Девятков:

- А, вот, теперь очень по существу вопрос, я вам благодарен, потому что я это пропустил.

Требования к лессировке, да? Требования к связующему для лессировки.

Требования к связующему для лессировки.

Вот тут мы и напишем: «плотное и стабилизированное чем-либо масло (мы это уже поняли), которое подлежит разжижению в зависимости от того, как вы хотите». Может вы хотите вот такими тонкими штрихами лессировать, да? которые вот тут же будут становиться, да?

Второе требование – абсолютная необратимость. Если лессировка будет обратима, то вы следующей лессировкой или следующей межслойной обработкой ее смоете начисто. Это вопрос - по существу. Просто смоете, она смоеется. Вот, если на даммарном лаке я буду лессировать, да? – начал сверху протирать – и весь даммарный лак поплыл от скипидара. Акрил-фисташковый лак, допустим, смола вроде бы могла бы подойти для этих целей, но она обратима. *(Ред. – акриловый лак снимается пленкой («чулком») пока высохшая пленка свежая, как показало время - со временем он становится необратимым)*. Значит, найти здесь какое-то сочетание ее, допустим с маслом, то может это даст хорошие результаты, но повторяю, это в полной мере еще не исследовано никем.

Следующее требование. Значит, чтобы оно было стабилизировано – мы сказали, что оно должно быть обязательно необратимо – два, и что по возможности масло должно быть наименее желтеющим. Наименее желтеющее масло - а мы знаем, что это ореховое масло, или пентаэфир, подсолнечное сгущенное масло. Наиболее опасно – масло льняное.

И лессировка, она не должна сморщиваться, а это значит, что должно быть присутствие какой-то смолы, (вот, потому что сам по себе аэросил, по-моему, на это не влияет) – какое-то количество смолы, чтобы она не сморщивалась.

Вот, и поэтому естественно, художники многие лессировки наносили не в один слой, а по многу раз. При этом каждый раз уточняя пластику, и кроющие прописи тут же, да? потом снова насыщали, потом снова – то есть такой сложный слой.

Стилисты и колористы.

Вот, стилисты, у которых с древности превалировал рисунок над живописью, а колористы – это у кого живопись превалировала над рисунком. Если, допустим, Дюрер говорил, что «как я буду заниматься живописью, если точно не сделан рисунок», да? а Тициан говорил: «Если я сделаю рисунок – я не знаю, как заниматься живописью» хм! То есть здесь противоположные мнения совершенно. Потому что нет единых мнений. Как бы, понимаете, рисунок связывал его с живописным, так сказать, развитием, значит. Это уже индивидуальные проявления. У некоторых было все в меру (типа Рубенса).

Вот, что не ясно по лессировкам? Ну, вы так, подумайте, потом во сне что-нибудь приснится.

Студент:

- А вот лучше с каким лаком смешивать масло для лессировки?

М. М. Девятков:

- Ну, там может быть мастика, может быть бальзам кедровый, может быть даммарный лак. Они все уместны, они все уместны в сочетании с маслом, они все, так сказать, достаточно хорошо себя ведут. *(Ред. – Бальзамные лаки некоторые художники не используют, из-за их несколько темного цвета)*.

Студент:

- А фисташковый? *(Ред. – Вероятно имеется в виду акрил-фисташковый лак)*.

М. М. Девятков:

- Может быть фисташковый, да. Но фисташковый пошел как бы на замену мастичного, это отечественное сырье, а мастикс – это из Греции.

Нет вопросов, да? Тогда мы начнем следующую тему, если у вас нет вопросов. Следующая тема у нас «покровные лаки».

Покрывные лаки.

Вот, покрывной лак. Ну, тут, значит, синонимы есть: защитный лак, консервирующий лак, покрывной лак и так далее.

Что такое покрывной лак? – это покрытие на законченной картине. Покрывной лак выполняет две функции: эстетическую и технологическую (в равнозначимых смыслах) – не в равнозначных, а в равно значимых смыслах.

Значит, с одной стороны покрывной лак придает законченный вид картине, единую, так сказать, глубину погружения, единое средство или степень блеска, или глубины, отсутствие каких-то пятен прожухших там, и так далее. То есть – единое покрытие. И, как говорится: «он закончил картину» (ее полностью плохо видно, пока она не покрыта лаком). Ну, – как натертые полы, или, так сказать, э-э... женщина, сделавшая макияж перед театром, да? вот – полностью себя обработала, а основа – та же самая была. Вот, ну еще какие там примеры... полированная мебель, вы знаете, или там...

А вторая сторона – защитная. Эстетика эстетикой, а вторая функция – защитная. (В эстетике включался лак и матовый, в частности, но опять же – выравнивающий). А защитная функция – это то самое средство, которое должно защищать прочность живописи от воздействия на нее газов всяких, растворенных в воздухе, и во влаге, мух, там, да? вот, воздействие кислорода и сернистых газов, и вообще, должна прекратить дальнейшее пересыхание краски. Краска, на которую будет постоянно действовать свет, воздух, кислород – будет постепенно окисляться, полимеризоваться до момента разрушения (о котором мы говорили) – быстрее чем под лаком.

И еще одна любопытная функция – мы видим, что сильно пожелтевшие картины (реставраторы с этим сталкиваются постоянно), уже на которых плохо что видно (все желтое, коричневое и даже мутное), когда снимаются эти лаки (если профессионально это делается, да?) – то оказывается там и голубые, и фиолетовые появляются, и вообще – масса интересных цветовых открытий. Вот, и эту сразу взял на себя покрывной лак, всю эту грязь и все оптические изменения взял на себя лак. Поэтому, когда снимают его – вдруг открывается там красивая живопись, с полным диапазоном цветовым. Поэтому лаки всегда были временные, их меняли, как чехлы на диванах, или, так сказать, пудру на лице (на ночь вымоется, а утром – снова).

Вот, пишут о покрывном лаке, допустим, по де Майерну, написано: «Для того, чтобы лаки были хорошими, они должны быть быстросохнущими» – это требование к покрывному лаку, да? (*Ред. – рукопись де Майерна приводится в книге Э. Бергера «История развития техники масляной живописи»*). Вот, написано: «должны быть быстросохнущими» – это очень важно, они должны быть очень светлыми и прозрачными, и по возможности мало окрашенными.

Надо чтоб на них не действовала вода, чтобы они не шелушились, не трескались, чтобы их можно было мыть без того, чтобы они белели (а даммарный лак побелеет обязательно) или темнели. (*Ред. – От воздействия влаги даммарный лак белеет и т. д.*). И если они во времени потемнеют, их можно было бы восстановить с теми же простыми маслами, из которых они изготовлены. То есть они должны быть обратимы и легко обратимы. Надо чтобы покрывной лак растворялся бы средствами, которые не могут растворить лессировку. Ясно, да? Это еще говорили в 17-ом веке, в Италии было так.

Ну, теперь мы смотрим: о роли покрывного лака пишет Синьяк (живописец): «Эту заметку, – пишет он, – поместили в журнале во время выставки в Париже итальянских мастеров». Вот, о роли покрывных лаков старых мастеров Синьяк писал, и самое интересное, что его поразила живопись Тинторетто не на той выставке в Париже, а кусочек одной его картины, находящейся где-то в Италии (это скорее всего фриз в одной из зал Санта Росса, в Венеции). Фриз на холсте, был укреплен наверху стены, а кусок лишний, который был написан на холсте заранее, а потом смонтирован на стену, этот лишний кусок не был отрезан, а был подогнут внутрь, и потому защищен от пыли и копоти и всего внешнего воздействия. Потом, когда делали капитальный ремонт, его отрезали и поместили в раму со шторкой. Он действительно напоминает живопись Сезанна. То есть, так сказать, превратное представление в Париже на выставке старых мастеров было, и настолько это отличалось в сравнении с тем, что увидел Синьяк, да? что это его поразило. Оказывается, они любили все эти холодные тона, как и у Сезанна, и как у импрессионистов? И они все это, оказывается, уже имели, но это большей частью до художников со временем не дошло

или в силу того или в силу другого (это мы сейчас не будем говорить). И дальше приводятся всякие разные по этому поводу примеры превратного представления о колорите старых мастеров.

Вот, в 19-ом году, в Гарлеме некто Девильд очистил от старого лака картину Хальса. Это вызвало недоумение, нарекания всего города – так изменилась картина неузнаваемо. Но когда другую картину хотели подвергнуть реставрации («Банкет стрелков святого Георгия»), то под давлением общественного мнения установили научно обоснованные наблюдения за чистой этой картиной, и гарлемский химик, доктор Ван дер Слим издал в гарлеме, в 1922-м году результаты исследования этого лака (который сняли с картины «Стрелки»). Вот, тон старого лака не дает возможности видеть краски, искажая тональную видимость картины так, что тона – белый, синий, фиолетовый выглядят через слои этого лака как – желтый, зеленый и коричневый. То есть – полное искажение колорита. И скандал, таким образом, как бы был исчерпан. Но, повторяю, что это Хальс. Это Хальс, который лессировками, как я говорил, вообще практически не пользовался. Вот, я видел его начатые картины и законченные картины, и видел это в Бельгии, в Голландии и так далее. Вот, он писал достаточно открыто. Если там есть видимость лессировки, то это скорее старые покрывные лаки – он писал очень открыто.

Вот, и поэтому роль лака искажающего была настолько велика иногда, и с ним управляться или снимать его – культура эта была настолько низка, а культура нанесения лаков претерпевала такие изменения в истории, что иногда картины как бы половым лаком, мягко говоря покрывали, то есть прочными копаловыми, масляными лаками (связующими) – то есть которые вообще создавали такой мощный слой лака, который коричневел колоссально и желтел, а по прочности был прочнее чем сама живопись, писанная на легких маслах и бальзамах, да? Поэтому преодолеть вот эту самую структуру безболезненно, да еще, так сказать, с малой культурой знания – представлялось чрезвычайно сложно. Бед было – масса, вещей, которые, так сказать, э-э частично или в большой степени разрушены – огромное количество.

И, наконец, даже существовала такая статья, значит (я уже сейчас не помню, как фамилия хранителя Эрмитажа, Шмидт, по-моему), когда вот загнали эту самую «Венеру перед зеркалом» с амуром там, Тициана в Америку, да? вот, за паровозы – то там был очень большой спор, что она не похожа на Тициана, она слишком серебристая, она слишком открытая, понимаете? Может быть кто-то ее помыл сильно. Вот, и по рекомендации директора Эрмитажа и хранителя были приглашены большие специалисты, изучили ее и сказали следующее: «каким-то чудом ей повезло, на ней сохранился авторский лак». То есть она просто не была измучена этими десятками покрытий покрывными лаками. В Эрмитаже сохранились акты-распоряжения зам. директора (грубо скажем) по хозяйственной части Эрмитажа: «Ко дню рождения Его Величества покрыть полы и картины лаком», и помыть шею, да? Вот, они в Эрмитаже скрывают эти акты, но они есть. И это говорит о том, что подход к этим вещам был иногда очень искажен.

И вообще, эта тема очень серьезная, а сейчас мне нужно в Президиум Союза ехать, мы сегодня на этом вот с вами закончим, и продолжим о покрывных лаках в следующий раз.

(продолжение записи)

М. М. Девятков:

- Что за вопрос? О лессировках какой вопрос?

Студентка:

- Что нужно, чтобы одна ложилась на другую хорошо?

М. М. Девятков:

- Так, а что, какая проблема? Главное – чтобы нижняя не размывалась. Вот весь ответ – чтоб нижняя не размывалась при этом. Все, по-моему. Больше уже... Об этом мы говорили. Поэтому основной состав для лессировки – это плотное масло, потому что масло необратимо, а значит, оно не может размываться. Если лессировки сделать на даммарном лаке – то верхняя размочит нижнюю и так далее.

Так, так, что мы о покрывных лаках успели сказать? Что вы успели записать? М? Мы говорили, что лаки покрывные имеют эстетическую и консервирующую функцию. Говорили, да?

Студентка:

- Мы закончили лессировки.

М. М. Девятков:

- Ясно, должно быть проехали.

Другая студентка:

- Мы закончили на лессировках.

М. М. Девятков:

- Времени не хватило, да? Да, так что вот... Вообще, мы точно перешли на покрывные лаки, это я совершенно твердо помню.

Другая девушка:

- Требования к покрывным лакам.

М. М. Девятков:

- Во! Вот, требования – вот это уже более-менее уже членораздельно. «Требования к покрывным лакам», а какие требования к покрывным лакам существуют, я уже перечислял, но еще раз повторяю. Вот, Синьяка я вам уже читал.

Студентка:

- Да.

М. М. Девятков:

- Да, это уже не лессировки. Вот, требования к покрывным лакам. Первое – что покрывные лаки должны быть, естественно прозрачными. Должны быть...

Студентка:

- Мы это писали.

М. М. Девятков:

- Писали, да. ...Должны быть – бесцветными, обратимыми.

Студент:

- Быстросохнущими.

М. М. Девятков:

- Быстросохнущими, совершенно точно.

Студентка:

- Малоокрашенными.

М. М. Девятков:

- Малоокрашенными, чтобы не темнели (желательно), не белели, не мутнели.

Студентка:

- Обратимые.

М. М. Девятков:

- И были обратимы, совершенно все правильно. А то выкрикивали: «Лессировка, лессировка».

Вот, теперь, значит, чтобы этому всему отвечать – покрывными лаками могут быть: даммарный лак (я вам уже об этом говорил, и сейчас добавлю) – даммарный лак. Но... но он белеет – раз, коричневеет – два. И басни о том, что он оптически стойкий – это басни. Вообще – нет оптически стойких никаких лаков на сегодняшний день, кроме акрил-фисташкового (о чем я скажу дальше). *(Ред. – Время показало, что акрил-фисташковый лак тоже оптически нестойкий, кроме того, со временем он становится необратимым).*

Значит, как бороться? Даммарный – он хрупкий очень. Почему он белеет? Белеет он от двух вещей: от воздействия влаги (наиболее часто – от воздействия влаги) может стать совсем белый, как будто белая пленка, но восстанавливаемая при обработке парами спирта (называется способ Петтенкоффера) – он снова сплавляется. То есть он разрушается как битое стекло, да? – до белого состояния, так, как если как следует дать молотком по стеклу. То есть он превращается в мельчайшие трещинки, в мельчайшую разрушку (но не меняет химического состава). Но достаточно его оплавить (пары спирта его сплавят снова) - и тогда он становится прозрачным. (Реставраторы с этим сталкиваются постоянно). Вот, это устранимое явление. Но оно устранимо не только за счет того, что нужно делать петтенкофер, иногда это приходится делать очень часто, потому что разрушка продолжается снова, и снова – петтенкофер, снова через месяц-два, или через полгода начинается разрушка, и так далее. Поэтому я вот вам говорил, что есть для этого некоторые добавки (это и для реставраторов важно) в лак добавляли (во всяком случае, в книге Сланского это написано) добавляли немного воска для влагостойкости (что я вам уже говорил, воск отталкивает воду), и немного масла плотного - там до 3%, то есть в таком количестве, чтобы обратимость не нарушить (в таком количестве обратимость не нарушит), но оно придаст

эластичность и большую плотность лаку, стойкость лаку. А воск снимет излишний блеск (стекловидный), и к тому же улучшит водостойкость. Ясно, да? Так делают очень многие западные реставраторы, и во всяком случае это точно описано во многих исследованиях. Не знаю, как у нас, я этого у нас не видел, чтобы делали.

Мастичный лак и даммарный лак.

Вот, дальше, значит, из того что у нас есть (из покрывных лаков) – это мастичный лак, я вам говорил, да? Он всякого использования, но в частности – это покрывной лак. Раньше они даже назывались «покрывные». Одни назывались «покрывные», другие (те же мастичные) – назывались «для живописи». Я не знаю, где разница, в конце концов – не стали писать.

Это более стойкий лак. Вот, допустим, Эрмитаж предпочитает мастичный лак, а Русский музей – даммарный лак, и так далее. Здесь индивидуальный, так сказать, подход.

Мастичный лак более стойкий, менее мутный, реже белеет – то есть более стойкий во времени. Немножко, говорят, больше и легче желтеет, коричневеет. Одни связывают это с тем, что там скипидар, а не пинен идет, но я думаю это не с этим связано.

Вот, оба они обратимы, естественно. И того, и другого касается возможность присоединения очень малого количества процентов масла и воска. Кроме того, воск вообще становится (особенно в двадцатом веке) таким, так сказать, эстетическим моментом, который требует от лака матовости – мода такая, то есть полупрозрачности некоторой. Матовости при полной прозрачности достигнуть невозможно, вот, и поэтому, конечно, это касается картин светлых, для них это неопасно (таких как там вот Моне, допустим, Писарро, да?). Вот, такие мутные лаки, не полностью прозрачные или полуматовые, они не годятся для таких как Метсю, Терборх, или, там Рембрандт, они не годятся совершенно. Там наоборот, должна быть полная прозрачность.

Акрил-фисташковый лак. (Ред. – Современный скипидарный лак на основе акрила – акрил-стирольный).

Из лаков еще покрывных, которые прямо написано «покрывной» - есть акрил-фисташковый лак. Вот, он не мутнеет, он не желтеет, не коричневеет, противостоит влаге, очень эластичный и стоек во времени, в 25 раз по сравнению с другими лаками (во сколько раз, еще трудно сказать). Вот, у нас он стоит безукоризненно, а те все уже превратились в труху.

Ну, вот и все что мы имеем.

Бальзамные лаки (кто-то у меня спрашивал) типа там – кедровый, пихтовый и все прочее – как покрывные не рекомендуются, в силу, повторяю, не то, что их...

А-а, вот! Нашел. Вот, видите, во что превратились все лаки, и вот акрил-фисташковый – единственный не пожелтел, не потрескался, не помутнел, и ни одной трещинки – а эти вообще съезжились уже, что-то там произошло, они все высыпались от времени и от солнца. Вот, три разных слоя положено: то есть – один слой, два слоя и три слоя. А этот даммарный вообще высыпался весь, потому что он в тонком слое еще ничего, а в более толстом – он уже посыпался просто, в труху превратился. Это еще раз говорит о том, что сам по себе, без добавок масла и воска, он очень нестойкий. Пихтовый – высыпался весь. Но это не профессиональная основа, здесь некоторые вещи произошли в силу даже того, что пластиковая основа, она вероятно все-таки не должна быть использована, мы это уже поняли. Вот, но во всяком случае этот лак показал себя абсолютно стойким.





Накраски Лаборатории ТТЖ 1966 года. (Фото 2016 года).

Накраски выполнены на кафельной плитке. Акрил-фисташковый лак сохранился лучше других лаков, однако он тоже потемнел, став серым. Кроме того, со временем акрил-фисташковый лак образует необратимую пленку, которая не утоньшается, а только набухает в растворителях, и снимается вместе с верхними прописками живописи.

Также хорошо сохранился масляный лак (копаловый лак – смола копала, растворенная в масле), так как масло – вещество значительно более стойкое, чем натуральные смолы, но при этом он сильнее всех потемнел. Так как масляные лаки сильно темнеют и необратимы, то они не используются в качестве покрывных. По причине их темного цвета многие художники вообще не используют их (ни в межслойной обработке, ни как добавку в краски).

Так, теперь, было ли всегда так, как вот мы говорили о требованиях к лаку? – Совсем нет. Совсем нет. Если мы будем просматривать историю живописи и историю техники живописи, и историю реставрации – то мы можем столкнуться с примерами, когда целые эпохи (особенно это 18-й век, да и конец 17-го, и в начале 19-го века) – вообще здесь делались невообразимые вещи. Ну, такие, например, как то, что картины покрывали копаловым лаком, да? – «попрочнее», и янтарным лаком – «попрочнее». Вот, причем они коричневели с очень высокой степенью. Больше того, иногда ободранные вещи, или если хотели вещь превратить «в ту», выдать ее за более старинную, да? – то для этого подцвеченные лаки продавались. Даже есть упоминание у Бергера, что «я дам

тебе лак, ты им покроешь – будет как Рембрандт». Вот, подцвеченные лаки очень часто использовались. Некоторые на этом спекулируют, некоторые утверждают, что это на самом деле... Что на самом деле это было – это точно совершенно. Вот, то есть это было связано с чем: не с тем, что вот указ издалли, там Петр Великий или еще кто-нибудь, да? а это связано с тем, что хранение картин, даже самых высоких находилось в частных галереях, личных галереях, в личных собраниях. Вот школы – как реставрационной школы, такого небыло понятия тогда. Это были как бы сказать – умельцы (в лучшем случае), или художники недостаточно высокого уровня, которые брались за такие работы. Это было связано со многими потерями вообще, и не только в области лака, а в области там и расчистки и, так сказать, реставрации, и снятия записей или там еще чего-то. Вобщем, это был очень темный период. Правил небыло, потому что небыло уже этих корпораций. Если там пишет Арменини (или кто-нибудь), что это были какие-то очень высокие круги профессиональные, а вот это было в частных усадьбах, в частных собраниях и так далее, и там – кто во что горазд. И естественно, хозяин не знал, что нужно делать, а еще меньше знал тот, кто делал. Вот, и очень много работ, которые покрыты были такими лаками, которые, во-первых, необратимы (мы пишем обратимыми, да?), во-вторых – цветные или подцвеченные, и представляющие собой в самой своей сути – лак более прочный (покрытие), чем сама живопись. Вот попробуйте потом представить, каким образом можно удалить такой покоричневевший лак, да? не повредив живописи, исполненной в очень легких структурах, бальзамных лаках, с маковым маслом и так далее. Это структуры значительно более прочные, чем сама живопись, особенно ее последние слои, которые включают и лессировку, и полупропись, и исправления. Вот, а если посмотрите внимательно на реставрацию (если вам интересно будет зайти) – вы увидите с какими сталкиваются проблемами, сколько записей существует, сколько, так сказать, «ободранных» существует картин, сколько испорченных. И все потому, что это очень сложная структура, само создание произведения (а реставрация – особенно в масляной живописи сложна). Почему? Потому что, если в иконе, в иконописи была точная регламентация, вот: слой, слой, слой – как по правилам, как по кодексу, да? то в масляной живописи – это самый сложный процесс: где пальчиком протирали, вот, он ее прикрыл вроде, закончил, а потом смотрит – нет, не нравится, да? – и опять вмешивается, да? А потом реставратор говорит: «это поздняя запись, надо смыть, там другое», да? Значит, что правильно? Зная, как мучился художник и переписывал двадцать раз. Любой, дошедший до этого знат, что вообще по тридцать раз переписывали художники, и так далее. Так что это все очень... Вот как Третьяков говорил: «Не пускать Репина в галерею мою!» (он пришел и переписал лицо в картине, купленной уже) там – «Возвращение»... как эта картина называется... «Не ждали», кажется, да? там еще такое... уголовничек пришел, да?

Студентки:

- Хи-хи-хи.

М. М. Девятов:

- Вот: «Не пускать на порог!», понимаете? а потом доказывать будут реставраторы, что «поверх лака». А у них был такой закон, особенно у искусствоведов, что если там уже лак покрывной есть, да? а это поверх лака – то совершенно точно ультрафиолет покажет, что эта запись была сделана позже. Но Репиным, понимаете? Вот, а тут будет железное правило – «нет, все правильно, потому что это поверх того, значит надо снимать», да? И там Брянцев на «Юдифи» Джорджоне снимал: «Вот, видите, вот тут три камушка, а внизу пять», то есть, значит эти верхние – лишние, да? Ха-хм. А кто-то ему сказал, что это Джорджоне их переделал. То есть здесь очень тонкая структура, и очень опасно вмешательство. Просто это я к тому говорю, что вот покрывной лак еще не является показателем. Многие вот покрыли лаком, да? картину поставил, потом пришел, допустим, посмотрел, видит – никуда. Что он будет смывать лак? Нет, он будет писать дальше, понимаете? и так далее. И это свойственно очень многим художникам, даже самым великим, тем более – великим. Вот, в иконе, повторяю, это проще.

Теперь, значит, еще что было. Ну, вот, как я сказал, какие были лаки, да? как они меняли живопись и как сложно было потом это все снимать, да? Если в 16-ом, там в 18-ом веке говорили, что вот так нужно, да? то потом культура эта давала резкий сбой во всех областях и появлялась масса таких запутанных вещей, в которых разобраться без чувства меры или большого диапазона

знания очень трудно. А теоретически можно все обосновать: «А вот мы в инфракрасном – делали, ультрафиолет делали, рентген делали – и, значит, все». Ну и что? Это еще ничего не значит.

Так, теперь какие могли быть, какие были лаки. Вот, как они меняли картину. Например, есть такая одна вещь известная, описанная. Ну, об этом самом, о Хальсе я, кажется, говорил, да? как расчищали Хальса, и тоже вот о Синьяке я вам говорил, точно. Вот, о Хальсе тоже очень интересный вариант, сейчас поищем... Вот, короче говоря, расчистили, значит, одну из картин Хальса. В городе скандал – картина неузнаваема. Говорил, да? ну, вот, и так далее. Вот, и такой даже вариант был, когда менялся сюжет. Допустим, вот поступает картина к какому-то владельцу частному, он покупает, там голландская картина, нарисован меняла, с деньгами сидит, значит, меняет деньги, оглядывается, а там за ним скелет с косой, «считай не считай – ждет тебя одно», такой перепуганный. А исследование делают – видно, что явно это позднее. Значит, начинают как следует исследовать более толковые реставраторы и выясняется, что эта запись, она поздняя, действительно. А убрать (убрали скелет), а чего он испугался? Кого он пугается-то? Начали снимать покрывные лаки, а там выясняется – там окошечко, сумерки и в сумерках бандит в окошечко выглядывает, ха-ха, заглядывает. Вот, он освещен, а на улице почти темно, и его почти не видно, так сказать, силуэтом таким, да? Вот он и напугался. А потом, когда потемнели лаки, то исчезло и это самое окошечко и этот бандит начисто. Ну вот, и хозяин решил исправить ситуацию и попросил кого-то написать этого скелета. (У Мальцева, по-моему, есть картина такая: Рейган или Горбачев, а сзади с косой... вот такой философский намек). Вот, и такие вещи были, то есть, которые изменяли сюжет, и пытались, искали способы его, так сказать, привести в соответствие с образным строением оставшихся частей. Такие тоже вещи бывали.

Вот, ну, а уж говоря об иконописи, тут вообще пример наиболее очевидный (что вы можете знать), что икону покрывали, чтобы была олифа на иконе, да? был покрывной лак, несущий сразу две функции, да? он укреплял и защищал яичную темперу, углублял ее цвет и звучность, и защищал от воздействия, потому что она очень (сама по себе темпера) не достаточно защищена структурно, не достаточно прочна. И поэтому – покрытие горячей олифой. Заливали ее, так сказать, на ночь и так далее, потом, когда она начинала схватываться – потом ее снимали, потом «фикали», так сказать, удаляли лишнее, и так далее. (*Ред. – «Фика́ть» – полировать и окончательно выравнивать пленку олифы, резко двигая ладонью по поверхности, от чего происходит характерный звук, давший название методу*). Но во всяком случае, такую операцию делали. Это была олифа всегда. Сейчас почему-то даммарным лаком покрывают все реставраторы, что меня очень удивляет, они никогда так не покрывались – всегда была олифа, и так далее.

Ну, вот, и значит темнела эта олифа, естественно, целой пленкой, да? коричневела эта олифа, засиживалась, так сказать, копотью (в церкви же свечи, да?) вот вздыханиями и испарениями от переживающих верующих, да? Вот, и превращалась в то, что становилось икону не видно. Что делали? (она или мутнела, или мухи засиживали там). Ее еще покрывали лаком, и с этим то же происходило, и еще покрывали лаком. И есть такое произведение у Солоухина, по-моему, – «Черные доски», да? – появлялась черная доска, ничего не видно, но священная, да? И вот тогда, значит, поступали разными способами. (Этой культуры снятия олифы не было. Сейчас вот Володя больше знает в сто раз чем эти великие того времени реставраторы). Ну, что делали (когда уже ничего не видно) – начинали писать сверху, переписывали раз. Потом проходил период, и это превращалось... Переписывали два, три, четыре, пять – до пяти мы находим слоев переписанной иконы, не по всей поверхности, где-то чаще по краям. Даже надписи переписывали, текст меняли в зависимости от политики церкви, так сказать, и так далее, сдвигали фигуры – то есть были очень такие моменты... Как их начинают раскрывать сегодня... И был ли смысл в этом переписывании? – иконы в блистательном состоянии, там всего-навсего, допустим, утрат – три процента. Смотришь – икона в прекрасном состоянии (у нас примеров таких много, можно сходить на реставрации посмотреть), разрушений там почти нет. Все это – оптическое воздействие покрывных лаков (то есть – олиф в данном случае) на сохранность живописно-колористических, так сказать, сюжетов икон. Ясно, да?

В масляной живописи – нечто подобное, потому что примеров такого вот колоссального разрыва – невероятно много. Ну, такого как в иконописи – несколько реже (очевидного). Но это ясно: что это один материал, а там другой материал, и расчистка, и удаление, так сказать – более доступны.

Студент:

- А вот это расчистка на иконе, да?

М. М. Девятков:

- Во-во, смотрите: такая вот была, а потом такая вот появляется, да? И сохранность довольно приличная.

Вот мне такую икону раз давали (в частном варианте), и я думаю, почему же ее переписали? Я как бы все снял, и здесь была выщерблена, по трещинке, на носу. Вот, и закрашили раз масляной краской, и она потемнела. Ее тогда пошире закрашили, хм – опять потемнело, ха-ха. Потом еще пошире закрашили, да? И так вот поперек... А потом это все переписали. Потому что покрывка эта маслом по темпера (темпера, которая уже не меняется под ней), а масло обязательно потемнеет, оно садится в тоне – точно, обязательно сядет. Это набор потемнений, вплоть до того, что переписали все. А икона, она в полном порядке, единственная маленькая трещинка по шву, на носу у лика, а остальное все в полном, идеальном порядке. Мы с таким сталкиваемся довольно часто.

Так, по покрывным лакам... Всегда ли нужен покрывной лак? – Нет. Вот, это точно вам надо записать. Уже началась новая эстетика, где-то в конце 19-го века, в начале 20-го века. Началась новая эстетика, эстетика, так сказать – загнать технику масляной живописи в ощущение темперы, фрески, чуть ли не до пастели даже, понимаете? То есть создать такую живопись бархатисто... э-э светлую, не блестящую, с очень высокой фактурой, рыхлой фактурой. И там покрывной лак просто будет неуместен. То есть он вообще – нарушит. Представляете, вот, прожух (и на это рассчитывает автор) ультрамарин и стал голубым, да? как у Дега, допустим, пастель, да? Попробуй, покройте ее лаком, то есть это будет другой цвет, с таким перепадом колоссальным как день и ночь. Вот, если я на эту пастельность, жухлость, на эту бархатистость рассчитывал, если художник на это рассчитывал эстетически (ну, такой художник, например, как Борисов-Мусатов, допустим, да?) и так далее. И, значит, тут эстетически лак совершенно будет просто убийственно действовать. А представляете, написано, допустим, на впитывающем, сильно тянущем грунте, да? так, со скипидарчиком легко, да? и где вот на местах краска превратилась в такую почти гушевую по характеру, темперного характера эстетику – то там это покрытие убийственно. Это недопустимо. И таких примеров довольно много. Конечно, какой-нибудь реставратор, или какой-нибудь хранитель может взять и задраить ее лаком, да? – Он нанесет колоссальный ущерб. То есть эстетически лак здесь не может работать. Либо, если может, то в том варианте, о котором я вам говорил, в котором большое количество воска, (до 15% и больше на единицу смолы, на 100% смолы – до 15, даже до 30%). Такие делали матовые лаки, и они выпускаются в Европе, так и называется – «матирующий лак», покрывной. Бывают такие же матирующие лаки для живописи, я вам говорил уже. Вот, то есть они могут сделать защитную функцию, но не изменить эстетическую функцию (а только защитную). Вот, чтобы можно было каким-то образом предотвратить ну, вот, проникновение грязи внутрь структуры этого красочного слоя. Вот, но это допустимо, повторяю в вещах светлых таких совершенно, на другую эстетику рассчитанных. Кроме того, современная архитектура вообще трудно «удерживает» темные блестящие картины. В интерьере они все блестят, и так далее. А вот такие вещи живут очень хорошо, светло, и, так сказать, вполне эстетично согласуются с интерьером.

Наконец, еще есть лаки, которые называются «бутерброд». Бутерброд-лак (это я читал у французов). Вот что это такое. Значит, зная прекрасно, что в конце 18-го и в начале 19-го века очень было много, часто использовались легкие масла и легкие смолы, в частности маковое масло, оно иногда 10 лет не сохнет в некоторых местах, то есть легко размывается, вот, да еще туда входили бальзамы (венецианский какой-нибудь, страсбургский, канадский бальзам и так далее), которые тоже очень легко ранимые. Так вот, чтобы, как бы так сказать, не надругались над этой живописью при удалении лака покрывного, если он был, да? вот делали так называемую сложную систему: они покрывали такую картину (если она уместна была эстетически, о чем я уже говорил) – очень хорошего качества копаловым или янтарным лаком, масляным, необратимым абсолютно (зная прекрасно, что он в какой-то степени может нанести эстетический урон в том отношении, что он немножко пожелтеет там допустим, да?) что его будет невозможно удалить – вот для этого они и делали его, да? Они его делали, высушивали на солнце. Вот это был как бы гарантийный слой. А сверху наносили обычный покрывной обратимый лак (после полного

высыхания этого первого, да?). И вот, когда там начинают снимать помутневший или пожелтевший, или потрескавшийся, деформированный лак, то они доходили до этого прочного, и останавливались, естественно. Дальше должны быть другие средства. То есть как бы гарантируется. А этот лак защищал не только картину, (он защищал последний слой, да?), он защищал и копаловый лак, потому что под этим лаком он уже меньше изменялся в цвете, меньше желтел, меньше коричневел, был менее уязвим. Вот такой «бутерброд», известный как один из способов защиты такой вот легкой живописи от надругательства при снятии и замене покрывного лака. Мы с вами говорили, что покрывные лаки меняются периодически, да? То есть они как чехлы на мебели, или там, натирание пола или покрытие пола лаком – обновляются когда-то. Пол не снимают, а снимают только лак, да? Ну, там картина остается, а лак отработал свое, засорился, деформировался, засижен мухами, так сказать, покоричневел, помутнел – значит, его надо снять и нанести новый. И эта процедура периодически всегда повторялась. В одних случаях тем, что это покрывали еще сверху (это безграмотный был способ), а в хороших случаях определенный слой должен быть снят частично или полностью, и возобновлен вежим лаком, потому что деформация старого лака (даже после петтенкофера) быстро возвращалась, он уже, так сказать, отстарел, уже его нельзя уже держать. Или надо вводить в него какое-то освежающее связующее, так сказать, из бальзамов, что тоже известно, но как правило это не делают. Вот, поэтому вы можете увидеть у Рембрандта, значит, ситуация, допустим, «Старик в красном», да? когда на темных местах идет такое – перламутр такой мутный, знаете, такой вот, как бы так сказать, э-э такая патина идет. Это вот деформированный лак, слегка помутневший из-за деформации. Вот, периодически поэтому его опять обрабатывают этим самым петтенкофером (не возобновляя лака, да?), а потом страстный любитель подходит так близко..., особенно после этого самого, да? с таким дыханием – и голубое пятно появляется почти сразу (влага попадает, да?). Лак, он опять начинает деформироваться. Для этого и стекло ставят там, или натягивают шнур (ну, где что). Вот, потом есть сейчас в Европе так называемые неблестящие... а, нет, это стекла, пардон. Вот, неблестящие стекла, да? Ну, через них ничего и не видно, хм, можно сказать, что действительно не блестит, но почти ничего не видно. (Ред. – *Современные неблестящие стекла достаточно прозрачные*). Вот, стекла, когда они блестят, то подойдешь, а там твой автопортрет, да? Копирует художник там, понимаешь, голландца, да? а видит себя в основном, (особенно если он в белой рубашке, то это очевидно совершенно), в этом стекле все отражается, поэтому просто не видно, наполовину не видно автора. Вот, поэтому музеи делают индивидуальное освещение и всякие прочие, (в современных музеях), просто индивидуальное освещение, и искусственное, и местное естественное и так далее.

Временный покрывной лак.

Ну, о покрывных лаках что еще не знаем. Да, как наносится покрывной лак. И что такое временный покрывной лак. Временный покрывной лак очень часто используется. Потому что, допустим, вот есть совершенно точная запись Дюрера, который в письме своему заказчику пишет «Мою картину никому не давайте крыть лаком. Я через год приеду и покрою ее сам, своим лаком. Тогда она проживет у вас больше 500 лет» или 200 лет, да? такие категории, да? Он был совершенно прав. Насколько он придавал большое значение этому, «Никому не разрешайте», да? Потому что он соображал, а откуда он знает, другие соображают или нет. Вот это говорит о том, («через год приеду», да?), что по идее лаком покрывать картину можно не раньше, чем через год, как правило. Потому что иначе начнутся разрывы лака, начнется то, что где-то он будет проваливаться и вбирать его будет структура недостаточно просохшая. И где-то лак, он будет разрывы получать, потому что он сохнет быстро, а тот слой (масляной краски) сохнет медленно. То есть это было правилом абсолютно точным. Но темп жизни, так сказать, и рыночные отношения значит заставляли это нарушать, очень часто. Поэтому появилось такое понятие как временный лак. «Например, этот самый... Крамской пишет в письме (не помню к кому, к какому-то приятелю своему): «Ты покрой ее яйцом», - говорит, - потому что там завтра выставка», хм, вот: «Надо спешить». Но он знает, что нельзя покрывать лаком нормальным: «Покрой ее пока так, белком». Вот, были такие лаки: белок яичный взбивали, добавляли туда сахара (потому что белок необратим, а с определенным количеством сахара он становится более обратимым). Вот это и был как бы временный лак. Потому что надо было выставиться вовремя, не прозевать выставком,

так сказать (если на выставку не попал – беда). Вот, что потом предусматривалось – что через какое-то время он будет удален и нанесен постоянный лак. Вот это неудачный пример покрывного лака – белок, весьма. Потому что белок вообще необратим со временем становится, его удалить чрезвычайно трудно. Пленка его может помутнеть вообще, и вообще – это инородное, так сказать, вещество. Вот, с сахаром можно промахнуться в количестве, да? может липкость появиться, которая... и так далее. Это в общем очень рискованное и не профессиональное решение.

Ну, вот в наших условиях, вот в таком случае как поступить. Здесь есть несколько вариантов. Основной вариант – то, что если вы пользуетесь во время работы регулярно межслойной обработкой, то у вас картина всегда насыщена, достаточно насыщена, для того чтобы большой потребности в лаке, так сказать, не было. Больше того, вы можете как бы обработку сделать по тем местам, где вы считаете нужным, и снять лишнее. А второе – применять самое безобидное покрытие. Ну, самым безобидным покрытием в этом отношении, которым мы пользуемся (и даже не видели особых больших последствий) – это акрил-фисташковый лак. Ходят слухи, что он необратим, но, по-моему, это не верные сведения, он обратим, но он, так сказать, иначе обращается, чем даммарный лак. Тот смывается, а этот может пленкой сойти. Вот, так его насытят, допустим, там скапидаром (может со спиртиком слегка, да?) и он может пленочкой сняться. Потому что он имеет слабую адгезию, а хорошую очень эластичность, поэтому он может так как полиэтилен сняться. Вот, но во всяком случае он обратим. Вот, и он наиболее безопасен. Кроме того, не надо им покрывать, а им надо как бы притереть слегка, понимаете? так просто притереть слегка до лучших времен. *(Ред. – По опыту многих реставраторов акриловый лак все же очень трудно удаляется. Многие свойства новых материалов проявляются только со временем).*

Но самая-то проблема покрывных лаков (она сейчас практически плохо решается или не решается кроме как в музейном варианте), а в творческом варианте – там кто во что горазд. Ну-ка вот покажите, вот этот самый Добиньки что ли у нас стоит пейзаж. Я вот лессировку хотел вам показать заодно. Вот, что такое лессировка пахабная (о чем я говорил) и не профессиональная, как она выглядит, как не надо делать. Вот, да? посмотрите, все ясно, полный недоросль! Видите, да?

Лекция 13

Старофламандский и итальянский метод живописи.

М. М. Девятков:

- Мы можем сегодня это занятие провести по такому принципу. Значит, первое – это «чем отличаются эти школы».

Старофламандская школа.

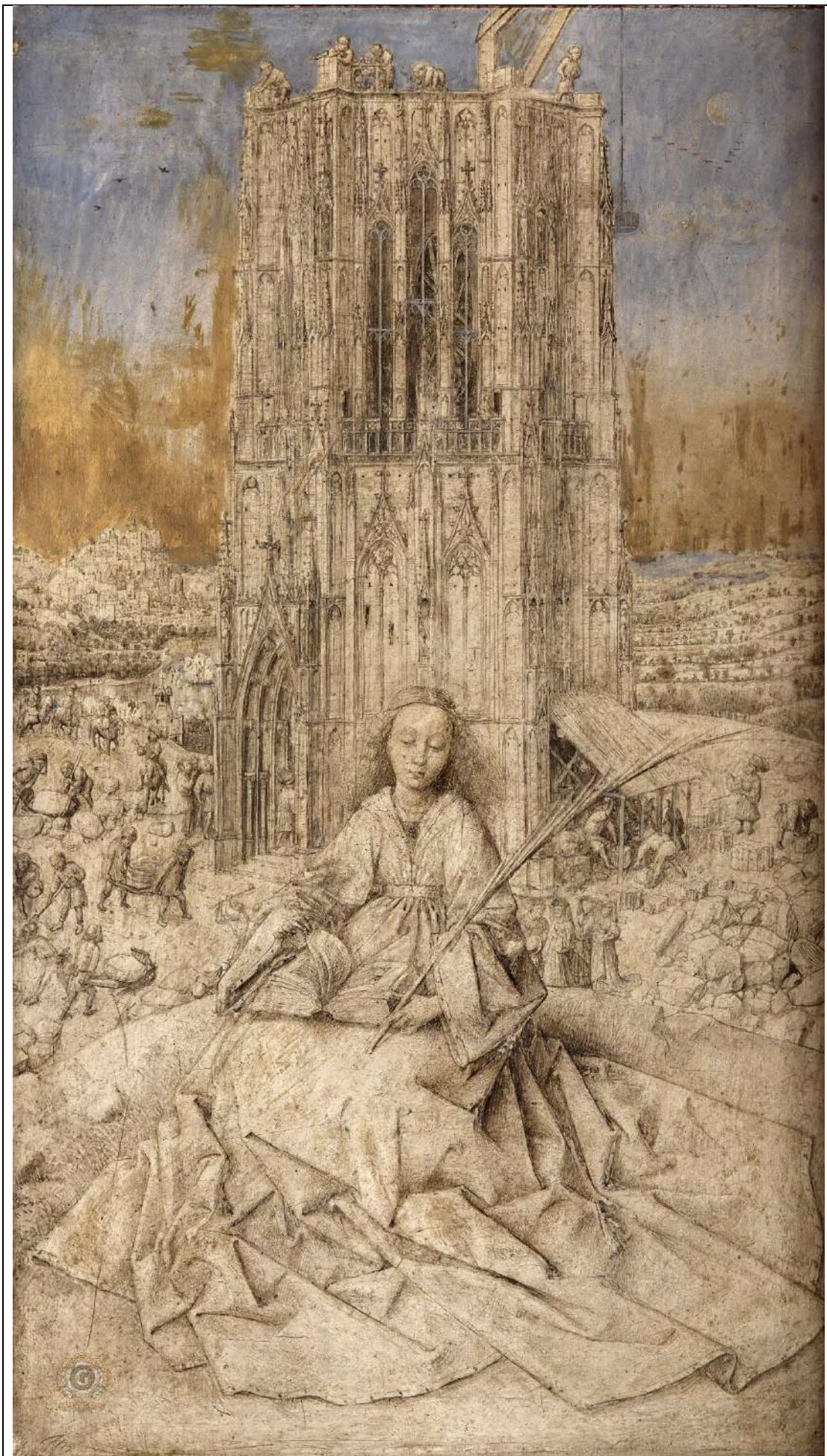
Ну, первое – что школа самая ранняя (от примитивов до ранних там итальянцев и прочее) эта школа носила характер, так сказать, изобразительности умозрительной, не живописи с натуры, и методика поэтому была несколько иной. Ну, вот как такой высокий уровень этого мы можем Рогера ван дер Вейдена посмотреть, вот здесь вот висит неоконченная копия. В чем заключался этот способ? (Он назывался, ну исторически назывался «старофламандский способ»). Вот, и на его, так сказать, уровне сформировалась вообще масляная живопись как техника. Сформировалась она по нескольким принципам. Во-первых, по тому, что кще сохранялась доска как основа, на которой всегда до того писали темперой, и темпера была уникальным материалом, это тончайшие возможности и изобразительности, и вся иконопись писана темперой. Вот, и эта долго очень традиция держалась, до тех пор, пока где-то в 15-ом веке (после Ван Эйков) в основном утвердилось более-менее - масляная живопись. Но она все равно носила, так сказать, еще переходный период. Что значит переходный период? Она еще включала большое количество

темперы в нижних слоях, и как бы завершалась маслом. Вот, она носила еще черты темперной живописи: сухость, графичность, аппликационность, и такую, как бы так сказать, повторяю, застывшую фигуративность, и определенность видения даже. Это уже касается не техники живописи, а смотрения: всегда ясные дали; свет, идущий из-за головы художника (никогда контрафорсного света почти не было; вот ясная перспектива и, так сказать, четко читаемые контура по всему, и так далее, да? И она делалась так, что как бы не писалась с натуры, а как бы выполнялась на основании рисунков, гравюр, эскизов (где упоминался цвет, кстати говоря – вот воротник такой-то, глаза серо-голубые). Это говорит о том, что художник, он с натуры красками не писал. Он делал рисунок, на основании которого он потом выполнял картину без натуры или с частичным использованием манекена там, и всего прочего антуража.

Этапы трехслойного метода живописи.

1. Рисунок

Технологически чисто, это определенное, так сказать, смотрение. Вот, технологически это выглядело следующим образом: значит, доска, повторяю, левкас клеевой, вот на него переносилось изображение (припорохом, по клеточкам, продавливанием, это вы знаете, способы перенесения рисунка, да?) вот с точно решенного эскиза (причем изменения происходили крайне редко). Белый экран имел огромное значение. И водяной краской по этому левкасу клеевому (клее-меловому, да?) выполнялся графический рисунок пером, карандашом, кистью – тушью или акварельной, водяной краской (коричневой, чаще черной) и по-разному, в разной степени завершенности, но очень конкретно всегда. Иногда он оттушевывался довольно сильно (о чем пишет Ван Мандер, допустим, да?). (Ред. - Карел ван Мандер (1548 - 1606) поэт, писатель и художник из Западной Фландрии, автор «Книги о художниках»). Вот, и завершался довольно точно. После чего это графическое исполнение (штриховое или пятном, или как угодно) фиксировалось слегка, так сказать, чтобы защитить левкас от масла, чтобы он не потерял свой цвет белый. Вот, и наносилась имприматура поверх исполненного рисунка, какой-то мутной краской (типа «вердаччо», было такое понятие) – грязно-охристо-зеленоватый тон, мутной непрозрачной краской, но прозрачно нанесенной, достаточно прозрачно, настолько, чтобы вот как здесь, допустим, на этой древесно-стружечной плите, да? (Ред. – Имеется ввиду студенческая копия с картины Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну», копия выполнена на древесно-стружечной плите). Вот, выполнено все (рисунок) черной акварелью в полную силу по белому совершенно левкасу. И когда этой мутной фузой, обязательно неровно (вы видите – следы кисти там идут, да? и Рубенс позже так делал тоже) вот, замазывался такой грязно-серовато-зеленовато охристой краской. Причем черное (рисунок) становилось умбристым, видите, да? – квадраты на полу, где краски вообще нет, а белые участки становились грязно-серебристо-золотисто-зеленоватыми, так скажем – типа вердаччо, очень выгодный цвет для всех красок, не навязчивый такой, да? Вот, и как говорил Ван Мандер: «Картина при этом, перед глазами художника выглядела наполовину написанной». Действительно, возьмите вот нижний угол, там, допустим, верхний угол – такое впечатление, что там все изображение есть: перспектива, объем, да? - все.



Ян ван Эйк. Святая Варвара. 1437 г. дерево, масло, 31 x 18 см. Королевский музей изящных искусств. Антверпен.

Оттушеванный рисунок выполнен водорастворимой краской. В некоторых случаях имприматуры не было, и живопись продолжалась по белому грунту, как это видно на этой незаконченной картине.



Студенческая (неоконченная) копия с картины Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну». (Копия выполнена на древесно-стружечной плите).



Иероним Босх (1450 - 1516). Триптих Страшный суд. Левая внешняя створка. Святой Иаков Великий.



Неизвестный художник (старофламандская школа). «Христос перед Пилатом».
На неоконченной картине виден подмалевок гризайлью.



Рогир ван дер Вейден (ок. 1399-1464) «Св. Лука, рисующий Мадонну». Нидерланды. XV в. холст, масло. (переведена с дерева). 102,5x108,5 см. (Старофламандская школа). Собрание Эрмитажа.



Студенческая копия с картины Луки Джордано «Кузница Вулкана». (Итальянская школа). На неоконченной копии виден гризайльный подмалевок (фигура в центре) и бирюзовый подмалевок.



Лука Джордано. (1634-1705 г.). Итальянская школа. «Кузница Вулкана». Италия, около 1660 г. Холст, масло. 192,5x151,5 см. Собрание Эрмитажа.



2. Гризайль и живопись «мертвыми тонами» (разбеленными тонами).

Вот, и дальше уже шло несколько видов продолжения, в зависимости от навыков, привычек, некоторых влияний школ, местности и так далее. И, так сказать, от намерений мастера могло быть несколько развитий.

Одно из развитий – монохромное продолжение, как бы гризайль. Но все, что делалось дальше, включало то, что было сделано (принципиально). То есть это все не перекрашивалось, иначе бы это потеряло всякий смысл. Вот, то есть, довольно тонкими слоями вырабатывалась форма, светотень – гризайлью, в варианте однотонном или бихромном. Вот, допустим, однотонная гризайль, вот на той картине «В кузнице Вулкана», да? а в центре там бихромная фигура – то есть там розово-золотистые света и сине-зеленые плутона. А хотя там участвуют такие краски как кадмий красный и кадмий желтый, а кажется – все серое, выглядит так (вот, фигура в центре, да?). На самом деле – красно-золотистые света (розово-золотистые света) и сине-зеленые полутона. А имприматура, видите, там такая коричневатая, и она тоже участвует в той или иной мере везде. То есть опять же, все не перекрашивается. Так, и здесь. Есть еще тоньше делали, потому что, то – итальянский метод, а это – еще старофламандский.

То есть выработка делалась (могла быть) **монохромная** – раз, **бихромная** (то есть в два оттенка), могла быть **локальная**. (Ред. – Вероятно, под локальным подмалевком подразумевается собственный цвет, но более разбеленный). Но опять же, все не закрашивалось, то есть все, что было сделано до того включалось в эту работу. Вот, и вырабатывалась главная задача второго этапа (то есть – подмалевка), главная, ведущая, основная задача (три восклицательных знака) – это выработка формы, светотени, сходства, образности, завершенности и так далее, скульптурность как бы сказать – но уже с определенным цветовым регистром, с участием и имприматуры, участие рисунка там, и участие этого подмалевка. Вот, все это включалось очень бережно и, так сказать, аккуратно туда, очень тонкослойная живопись шла в принципе. Вот в этом варианте могло быть чисто масляное развитие после имприматуры (имприматура могла быть масляной).

Бывало и темперное еще развитие, но это самый ранний период. В основном уже шло масло.

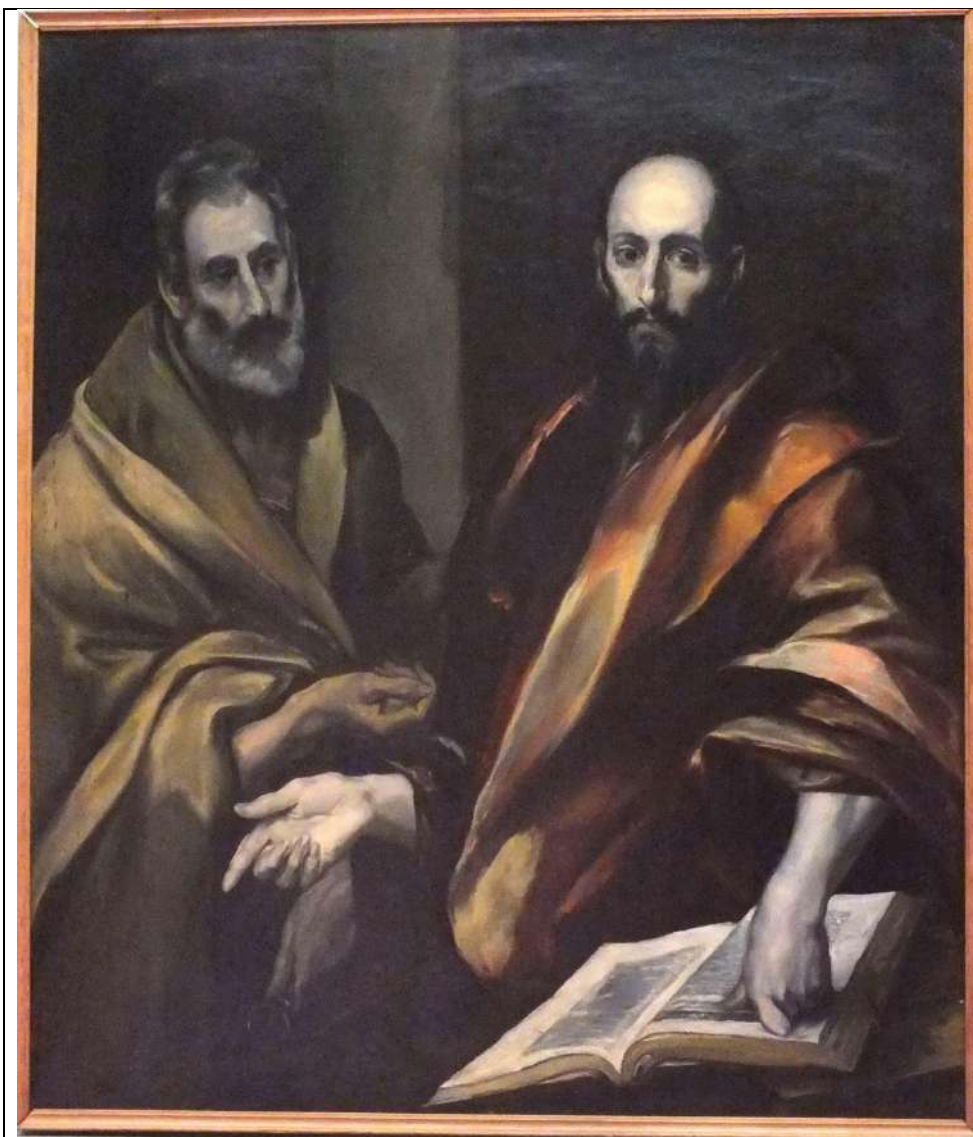
3. Лессировка.

И когда художник вырабатывал все это вот в локальных тонах, как, допустим, красный плащ – он вообще без всяких оттенков выработан, да? (Ред. – Имеется ввиду красный плащ святого Луки в картине Рогира ван дер Вейдена. В незавершенной копии он сделан более разбеленным, с расчетом на последующую лессировку). Причем простейшими красками это все делалось, опять же – с очень малым колебанием оттенков, да? почти чисто локальным цветом. Вот здесь решался вопрос подготовки живописи и главной подготовки формы, и пространства, и образности, и пластики, и всего чего угодно, да? То есть художник разделял функционально первую задачу графическо-композиционную, вторую – пластическую, объемную, да? светотеневую, и переходил к третьей части (это то, что называется «трехслойный метод», так или иначе), которая несла уже как бы так вот окончательное колористическое решение, где могли участвовать, повторяю, и прозрачные, и полупрозрачные краски, да? насыщение и поправка некоторая формы, и насыщение тона, и доработка каких-то вещей, но все это в минимальных дозах. Главное – был колорит. Как бы: «нарисую и раскрашу» (в упрощенном варианте).

И такие вот чисто гризайльные варианты тоже известны – вот я вам показывал эскиз Ван Дейка, да? Вот, эскизик Ван Дейка, ну, ясно, да? И вот, допустим, по такому плащу, сделанному на таких земляных простых красках, да? включались какие-то вишневые в тенях или в полутенях лессировки, да? насыщался этот плащ как вот у Джорджоне там, допустим, да? и так далее. (Ред. – Имеется ввиду копия с картины Джорджоне «Юдифь»).



Студенческая копия с картины Джорджоне «Юдифь».



Студенческая копия с картины Ель Греко «Апостолы Петр и Павел».



Студенческая копия с картины Сальватора Роза «Схватка».
Красно-коричневый болюсный грунт (итальянская манера живописи).

Причем в этом подмалевке могли быть (это я просто уже, так сказать, вам накручиваю на полную сложность), мог быть и в обратных тонах подмалевок, это высший класс был. Вот, допустим под красное писали желто-зеленым; под синее писали или серым, или коричневатым; под фиолетовое писали оранжевым – то есть дополнительным цветом. (Ред. – *Дополнительные или противоположные цвета при смешении дают серый цвет. Разные пары противоположных цветов дают разные оттенки серого цвета, и красивые сложные цвета*). И когда потом включался цвет (окончательный), да? – он играл очень большой сложностью. Вот, мы смотрим на плащи, допустим, Ель Греко. Смотрите, оттуда лезет желто-зеленый из-под красного, вишневого, да? и без этого оно было бы скучное и мерзкое и невероятно, так сказать, невыразительное. Она (Ред. – студентка) тогда писала желто-зеленым сначала. (Ред. – *Речь идет о студенческой копии с картины Ель Греко «Апостолы Петр и Павел»*). Ну, вот, и это усложняло очень и создавало внутренний импульс живописный, и так далее.

То есть все варианты были: гризайль, в локальных тонах, в бихромных тонах, в обратных тонах. И даже был такой вариант, назывался «в прямых, но ослабленных цветах», как бы под завершение лессировкой, светлее и холоднее немножко (но это больше относится к итальянцам), и картина тихонечко завершалась, почти акварельно, тонко. Иногда в светах у них было меньше краски, чем в тенях. Почему? Потому, что белый экран был сильнее всего, и необходимости на свету набирать плотность (вот, как, допустим, на этом эскизе справа, да?) – небыло необходимости. Там небыло коричневого грунта, там была белая доска внизу, причем слегка прикрытая имприматурой, то есть – экран снизу, как в акварели бумага, да? – работал постоянно. (Ред. – *Имеется в виду копия с картины Сальвадора Роза «Схватка», написанная на темном, красно-коричневом «болюсном» грунте (итальянский метод)*). Эта живопись (Ред. – *старофламандский метод*) была всегда чистая, прозрачная, немножко локальная, очень яркая, незамутненная, очень графически точная и

тонко проработанная. Вот, это все готика такая почти. Это все характерно для старого итальянского метода. Повторяю, на...

Студент:

- Фламандского?

М. М. Девятков:

- Старофламандского и староитальянского – это одно и то же. Это одно и то же – староитальянский и старофламандский метод. Потом будет итальянский и поздний фламандский.

Вот, повторяю, зрительные черты этой графичности очевидны: условность решения складок (обычно заученность такая), это шло еще от иконы. Вот, некоторая такая, повторяю, статичность, и очень большая ясность - при очень тонкослойной живописи, где экран левкаса постоянно напрягал эту живопись, делал ее звонкой, сильной, светлой, и прозрачной, и так далее. Вот, все это были черты старофламандской живописи.

Останавливаемся на этом моменте. Что здесь не ясно?

Студент:

- А лессировки, это потом уже?

М. М. Девятков:

- Повторяю, это третий слой, третий, да?

Студентка:

- Этот способ применялся везде или выборочно? Здесь вы показали...

М. М. Девятков:

- Это элементы этого, понимаете, элементы этого. Вот, произошли некоторые изменения, я вам объясню сейчас. Это имеет отношение, к этой вот правой доске, это отношение имеет ну, немножко к Рубенсу, который как бы кое-что поменял, но больше держался старофламандского метода. *(Ред. – Вероятно речь идет о копии с эскиза Рубенса «Коронация Марии Медичи», выполненной на древесно-стружечной плите).*

Студентка:

- Это до 16-го века?

М. М. Девятков:

- Это где-то до 17-го, так века, до 16-го конца, да.

Студент:

- А в этом эскизе у Рубенса имприматура по рисунку идет?

М. М. Девятков:

- Наоборот, это вот то изменение, которое он сделал, потому что он уже в другую эпоху некоторую жил, да? Но он уже по имприматуре рисунок делал, да. Здесь вот этого графического начала нет, ему вообще оно не свойственно. Вообще у него контуров нет, вы заметите, у Рубенса вообще нет контуров.

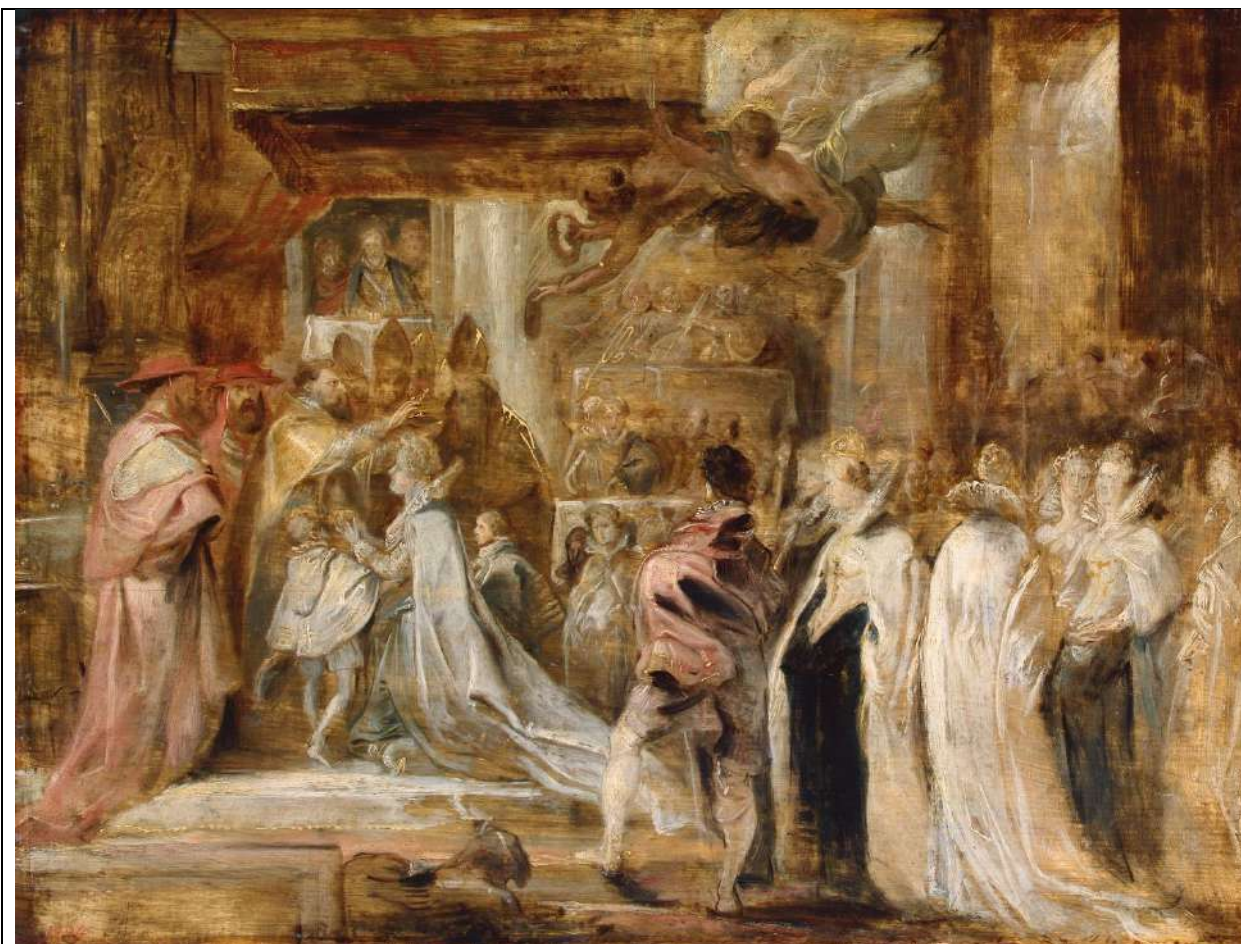
Студент:

- А как же попасть тогда? Получается, другая школа?

М. М. Девятков:

- А, ну, это объясню все. Подождите. Вот, пока по тому есть вопросы?

Повторяю, простейшие краски усложнялись тем, что там была имприматура, имеющая цвет (под ней рисунок, который влиял на имприматуру так или иначе, да?). Был подмалевок, который никогда не выкрашивал все (чтобы не потеряло смысл все, что внизу сделано, да?), а усложнял, и так далее. То есть как бы живопись набиралась, сознательно усложнялась, каждый раз решая определенные задачи (совершенно определенные задачи), и пока они не решены, то, как бы дальше и не шло. Были, хотя ссылки на этот период времени, ну, вот слово, которое мы так хорошо знаем – «а ля прима», да? то есть «сразу» - в то время тоже говорилось, что вот по рисунку, покрытому имприматурой некоторые «от куска» писали сразу. Но это мог себе позволить очень большой мастер. А, так сказать, ученик или средний мастер должен был пройти все эти стадии.



Рубенс. (1577 – 1640). «Коронация Марии Медичи» Эскиз. Фландрия 1622 г. Эскизы к картинам из цикла "Жизнь Марии Медичи". Дерево (дуб), масло. 49х63 см.

Студент:

- А Рубенс писал а ля прима, таким вот образом?

М. М. Девятов:

- Я повторяю, да. Но Рубенс вообще-то, как бы уже следующий этап, и мы о нем отдельно будем говорить, просто некоторые элементы там у него есть.

Студентка:

- Вот эта вот вещь, здесь уже все сделано, или это не закончено? *(Ред. – Речь идет о неоконченной копии с картины Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну»).*

М. М. Девятов:

- Нет, это не закончено, это на второй стадии приблизительно находится, на стадии подмалевка, так сказать, проработки такой еще полуцветовой. Там плащ другого цвета вообще, в нем еще должны быть вишневые глубокие тени. Вообще эта картина, она не расчищена, она в очень плохом состоянии в Эрмитаже. *(Ред. – Картина находилась под толстым слоем пожелтевшего лака).*

То есть, повторяю, вот изобразительность сознательная, да? умозрительная, то есть не работа с натуры: так, знаете – раз, раз, пописал, соскоблил, не получилось – помазал еще. – Нет, все элементы проходили. Если были какие-то изменения, то они на инфракрасных излучениях видны абсолютно (что вот здесь что-то подвинул, да?), что-то изменил и так далее, что было весьма редко и очень редко, потому что живопись делалась без натуры, в мастерской, без позирования почти. Даже портрет иногда делали только по рисункам, заготовленным до того. Ясно, да?

[Итальянский метод живописи.](#)

Позже появился второй метод (округлая, так сказать, тонкости процесса изменения) появился холст как основа, ушли от доски. Это очень сильно повлияло технологически, а кроме того

произошли и, так сказать, зрительно-образные изменения, которые всегда происходят. Иначе видеть стали, да? То есть стали смотреть на живопись как на драматургию, начали писать с натуры, наблюдать всякие эффекты света, тона, затемненности, условности, допустим, и так далее, да? Вот, и с другой стороны – непосредственность, полной живого ощущения, и так далее.

Что технологически изменилось? Ну, если вообще так вот грубо сказать, с точки зрения зрительного восприятия – исчезла вот эта очевидная засвеченность одинаковая, статичность, и такая равномерная засвеченность в условном освещении: вот, или чуть-чуть справа свет, или чуть-чуть слева, или из-за головы художника, да? Это всегда так было, да? Вот, статичность исчезла, появилось как бы живое ощущение. Если здесь мы смотрим как будто бы на улицу из окна (вот на эту живопись, да? где все сияет и все дали голубые и ясные у большинства этих работ (*Ред. – Вероятно приводится в пример «Святой Лука» Рогир ван дер Вейдена*), то здесь появилось как бы другое – драматический момент: мы смотрим как бы на сцену, из светлого помещения смотрим или в окно, или на сцену, где из темноты вылезают фигуры, исчезают. Посмотрите на этого самого... Метсю, например, да? где-то растворяется изображение, в темноту уходит. Вот, на Стена посмотрите, да? где-то в глубине там, мы со света смотрим в тень как бы, да?



Габриэль Метсю. (1629-1667 г.) «Больная и врач». Голландия. 1660-е гг. холст, масло. 61,5х47,5 см.



Ян Стен. (Ок. 1626-1679 г.) «Гуляки». Голландия. Около 1660 г. дерево, масло. 39х30 см.

Из-за чего это получилось технологически? (помимо зрительного варианта?). – Перешли на холст, да? На холсте попытались сделать белый левкас. Посыпалось все к чертовой бабушке сразу же (еще Рибера на этом горел) – все заметили, что это не пройдет. (Ред. – *Хосе де Рибера (1591 – 1652 г.) – испанский художник (караваджист), работавший в Италии*). Невозможно белил столько тратить чтобы левкасить (а они делали холст «под нож»), использовали белила, которые были свинцовые и очень дорогие. Так вот, дураков небыло, да? Значит, пошла туда всякая дрянь – умбры охры, глины (горшечная глина), битый кирпич – там все что угодно, даже зола и мука – все шло туда, и фуза с палитры – лишь бы замазать холст эластичным грунтом (не клеевым). Появился масляный грунт, потому что другой грунт холст не выдерживал при такой плотности (он шелушился и ломался сразу, картину свернуть в рулон небыло возможности никакой). Все, кто начал переносить левкас на холст – все на этом (как и мы) – горели. И вот я горел, делая вот Гойю, видите, трещины какие идут, да? – типичный клеевой грунт, кракелюр с приподнятыми краями, и так далее. (Ред. – *Имеются ввиду копии. Несколько копий с картин Гойи М. М. Девятков так же сделал для съемок фильма «Гойя, или Тяжкий путь познания»*). Я тоже тогда еще не знал об этом.

Ну, вот, появился масляный грунт, и он стал цветным технологически, потому что дешевле всего были коричневые краски. Они лучше всего сохли (умбры), сиккативные были. В них можно было добавлять всякую замазку, любую дрянь («кернадо» называлось), которой вот так вот ножом замазывали холст. А потом наносили последний, деликатный слой – имприматуру, такой художественный слой. (Я об этом уже говорил, по-моему, да?) И она была серебристо-серая, она могла быть зеленовато-охристая, она могла быть белая почти, (но белой почти никогда не была, всегда она была какая-то цветная, чтобы быстрее сохла и так далее). Туда уже шли свинцовые белила, туда уже шла угольная черная, туда шла какая-нибудь умбра (небольшое количество) или каких-то других добавочек для цветности и для быстроты высыхания. И вот, это появился такой вот сложный грунт, который в большой степени стали использовать на уровне даже вот первого слоя – кернадо (замазки). И вот вы современный видите вот такой грунт, да? (Ред. – *Вероятно речь идет о копии с картины Сальватора Роза «Схватка»*). То есть на уровне простого слоя из замазки, на который имприматуру наносили, а иногда даже и не наносили.

Ну, и у Рембрандта, например, когда вот погорела Даная, да? когда там уничтожили до холста некоторые участки, и там как раз все эти слои просматриваются. И вот там такой, значит, грунт, какой-то типа красной глины (типа сепии, или, как мы называем «болюса», да?) и серая такая шаровая имприматура, тепло-серая такая, не очень темная – по всему холсту. То есть эти элементы уже были. Это вот «итальянский метод» называется. Потому что с севера пришел старофламандский метод, и уже потом во Фландрии там, значит, итальянцы ввели более смелую живопись, холсты они ввели первые, доска дольше жила еще в Голландии, на севере. И вот, появился такой итальянский метод. *(Ред. – Считается, что старофламандский метод родился во Фландрии (основоположник Ван Эйк). Потом он перешел в Италию и назывался там «староитальянским». (Некоторые исследователи считают, что этот метод родился и в Италии, и во Фландрии одновременно). Затем итальянцы переработали его в «итальянский метод», и этот новый метод вернулся на север).*

Чем этот итальянский метод отличался технологически и зрительно. Зрительно - мы уже говорили, да? – более непосредственно живое ощущение, драматургия, так сказать, введение всяких более броских жестов, поворотов, игры света (там боковой свет, что-то в тени, что-то на свету) – то есть, такое освещение, как на сцене в общем, короче говоря. Небо могло быть, делаться таким, как будто лицо освещено одним светом, а небо – другим светом. То есть позволяли себе очень много, любые эффекты, и в частности – более живое отношение к живописи с натуры.

То есть - темный грунт, как правило (так или иначе подцвеченный грунт) - раз. Второе – рисунок уже шел всегда поверх имприматуры или грунта, всегда шел поверх грунта и уже не такой был обязательно точный. Ну, опять же, это зависило от стиля художника, у Тициана – одно, у Дюрера – другое, допустим, да? *(Ред. – Живопись Дюрера относится к старофламандскому методу, а живопись Тициана – к итальянскому методу).* Вот, и этот рисунок имел, так сказать, как бы неокончательное решение, он имел как бы... Опять же, ну, например, слова Дюрера: «Как же я буду писать, когда у меня не точный рисунок?», а Тициан говорит: «Как я буду писать, если у меня слишком точный рисунок - я не знаю, что мне делать». То есть это разные, так сказать подходы – стилисты и колористы. Один, так сказать, рисунок уточнял, а другому нужна большая свобода.

(Ред. – По настоянию М. М. Девятова студенты вели дневник, описывающий технологию и все этапы работы при копировании, а также и при написании дипломной картины. Эти дневники велись с конца шестидесятых годов, и многие из них сохранились (они опубликованы: «Исследования М. М. Девятова по технологии живописи. Дневники копирования старых мастеров» и «Дневники создания дипломной картины»).

Вот фрагмент дневника, описывающего написание дипломной картины, выпускника А. М. Лобко 1972 года, в котором описываются недостатки и преимущества четкого рисунка на холсте: «Рисунок, сделанный мной в холсте с полной тональной и образной разработкой, в дальнейшем буду делать легче и с меньшей проработкой деталей: в основном конструктивно решить фигуру, утрясти масштабность в холсте, определить выход ног, постановку фигур - потому как подобная разработка как помогает, а больше вредит, да и теряется с первой же прописки холста, а начинаешь цепляться за нее – впадаешь в сухость, в раскраску. Особенно мешает в работе в касаниях форм и пятен, появляется вычерченность, что не желательно.

Когда в рисунке масштабы определены – надо смело начинать с прокладки больших цветовых пятен, нахождения самого темного и самого светлого, тональной и цветовой гармонии и цельности холста, а конкретная детальная обработка будет потом сама нащупываться. Выискиваться уже кистью»).

И вот дальше шел подмалевок. Рисунок сделал, да? (мелом делали, если темный грунт, где надо – черным, если грунт был светлее, и так далее) но рисунок делался поверху. Второе – делался подмалевок. Он решал практически те же задачи, то же разделение: сначала - композиционно-графическое решение, да? потом – пластически-скульптурное. И здесь были тоже все варианты, какие хотите: чистая гризайль – пожалуйста. Рафаэль Менгс у нас есть в музее – «Персей и Андромеда», и цветная в Эрмитаже есть такая же, да? Вот, чисто монохромный мог быть подмалевок? – Мог быть, вполне мог быть.



Рафаэль Менгс. «Персей и Андромеда» Холст, масло. Гризайль. Музей Академии Художеств. Вероятно, все же, что это не подмалевок, а самостоятельное произведение, так как подмалевок должен был бы быть значительно светлее, с учетом утмнения сверху цветом.



Рафаэль Менгс. (1728-1779 г.) «Персей и Андромеда» Германия 1778 г. холст, масло. 227x153,5 см. Эрмитаж.



Неизвестный художник. «Портрет дамы с ребенком». На этой неоконченной картине виден гризайльный очень светлый подмалевок.



Рейнолдс. «Семейный портрет».

На неоконченной картине виден гризайльный, очень светлый подмалевок.



Рубенс (?). «Пир у Симона Фарисея». Пример тепло-холодного, бихромного подмалевка.



Рубенс. «Три грации». Пример бихромного, тепло-холодного подмалевка.



Рейнолдс. «Леди Элизабет Делм с детьми». Пример подмалевка в локальном цвете (разбеленном цвете).



Жан Фуке. «Дева Мария». Правая створка Меленского диптиха. Ок. 1450. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.



Жан Фуке. «Дева Мария». (До реставрации). Возможно, что реставраторы вместе с пожелтевшим лаком сняли и тонкие лессировки, обнажив подмалевок.

Мог быть бихромный, тепло-холодный подмалевок. Вот, у нас показан на этом примере, да? (Ред. – Видимо имеется ввиду неоконченная копия с картины Лики Джордано «Кузница Вулкана»).

Мог быть в локальных тонах подмалевок? – Мог быть, совершенно твердо. Стилисты такие были, которые как Фуке, например, (помните, такой? это еще ранняя живопись) там одни – золотые, другие – голубые, и никаких разговоров. (Ред. – «Жан Фуке (ок. 1420 — 1481 г.) — французский живописец, первый мастер французского Возрождения, портретист и миниатюрист, глава Турской школы». (Википедия)).

Студент:

- Сразу писали вот так, да?

М. М. Девятов:

- Да, то есть в локальных тонах могло быть, да? И могло быть, еще подмалевок мог быть так же – в обратных цветах (в лучшую эпоху, в эпоху Возрождения) – то есть с учетом того, что под один цвет делалась подкладка другого цвета, с тем чтобы обогатить игру. Ну, вы знаете, что, если по какому-нибудь охристо-золотистому грунту писать весеннее небо – у вас оно будет гореть со страшной силой, потому что между мазками голубого будет золото проскакивать там, да? и это будет импульсировать, и так далее, вобщем – богатство появляется.

Ну, вот, ну отличительной чертой подмалевка, общей задачей является, повторяю, - **пластическая задача**, абсолютно (пять восклицательных знаков), та же задача. То есть не связывал себя художник с окончательным цветовым решением никогда (на девяносто процентов). Он только подготавливал цвет. Для чего это делалось? – Для того, чтобы упростить задачу пластическую. Попал, не попал в цвете – вопрос этот не стоял, он не гадал и не подбирал, понимаете, он брал колер и работал, вырабатывал форму точно, ясно, как у нас вот Шкандрий делает иногда, да? Вот, вырабатывал форму, вырабатывал пластику, с учетом, что будет третий слой, которым он будет доводить колористическое решение до конца, да? Значит, здесь были и какие-то расчеты.

И последний вариант был такой (из этих типов подмалевка) – в холодных, более холодных и пробеленных тонах.

Студент:

- В ослабленных?

М. М. Девятов:

- Ослабленный, пробеленный – то есть в более разбеленных цветах. Холодных – заметьте, обязательно, и более пробеленных, то есть как бы разбеленных, да?

Фактура в светах. Итальянская манера живописи.

И последнее, решающее отличие от старофламандского метода – это высочайшая фактура в свету. То есть огромное наслоение красок в свету, иногда даже сверх того (как некоторым казалось). Почему? Как вы думаете?

Студент:

- Для лессировки?

М. М. Девятов:

- Там тоже были лессировки.

Другой студент:

- Наверное, чтобы нижний слой не просвечивал.

М. М. Девятов:

- Совершенно точно. Если там, (в старофламандском методе) экран был белый, и в акварели белые места – чистая бумага. А если черная бумага (палех), то вся изобразительная часть делается чистыми белилами по черному, по черной доске палеха, да? Потому что это единственный источник света, понимаете? единственный экран. В акварели – это бумага, в иконе – это белая доска, да? А если на коричневом грунте? Что будет светиться? Так, цветом положишь по этому коричневому – он и провалится через два дня, и это будет заслонка черная.

Значит, они набирали мощный экран, а это было связано с толщиной слоя. Отсюда появилась фактура, как следствие, а не цель. Они увидели, что если неровно положена краска, а потом по ней идет какая-то прописка, полулессировка – то она делает богатейшую игру, (знаете, такой вот старой кожи Старика в красном, или пористого носа, у Рембрандта, да?

Студент:

- А там, вот, у Рембрандта, я посмотрел, там не везде фактура. Вот, кажется, что очень большая фактура на...

М. М. Девятов:

- Только на светах?

Студент:

- Да, но посмотришь сбоку – фактуры почти нет, фактура гладкая.

М. М. Девятов:

- Нет, ну это я вам объясню в чем дело. Совсем гладкое – нет, это вы сильно ошибаетесь. Его же обвиняли в том, что как из камня тешет свии картины, что их можно на ощупь было определить, где что (это писали современники о Рембрандте). Это село многое, усело, усохло, и так далее. Вы не обращайте внимания на это. Вот, видно – фактура какая, вот, даже на копии, видите, до полсантиметра даже, до двух миллиметров, по светам. И не потому, что он перебрал, он недобрал еще.



Аллори Кристофано (1535 – 1607 г.) «Юдифь». Холст, масло.



Студенческая копия. Стадия подмалевка. Нагружение белил на светах необходимо, чтобы перекрыть темный грунт. Если этого не сделать в достаточной степени, то со временем изображение пропадет, так как старея, масляные краски (и в частности белила) становятся более прозрачными.



Голландский натюрморт с цветами. (Фрагмент). Пример того, как темный фон со временем «съел» те цветы, которые были написаны без белого экрана.

Ну вот, то есть фактура – как следствие, а цель – набрать экран (по светам, да?). Вот, они вырывали из темной этой среды, вот эти выпуклости освещенных предметов, да? столько, сколько им их надо было, и там, где надо было. Вот под голубое они белым делают колено, да? смотрите. (Ред. – Имеется ввиду картина Солимена «Пророки») Почему? Не может же быть синяя драпировка на колене Старика в красном, да? а свет абсолютно белый идет. Потому что это нужно было свечение, активность иметь. Понимаете, они даже шли на такие вещи.

Говорят, что свет мог быть в обратном цвете, свет мог быть розово-оранжевым, потом синим прикрывали.

Ну, вот, то есть фактура – это было следствием. И наиболее опытные художники, вернее такие колористы как Рембрандт, Гварди, понимаете, они поняли, что не надо заглаживать его. Некоторые, такие как Метсю, Терборх – тоже набирали очень большую фактуру в этих вещах, да? но они ее зашлифовывали, почти как, знаете, фарфор, да? заделывали, и потом тонко писали сверху. Мы думаем, что там тонкая живопись, а там мощный слой. Если бы мы сделали разрез, да? – там мощный слой, но отшлифованный перед последней стадией (подмалевок отшлифованный). Это и порошком пемзы делалось, с водой, убирали лишнюю фактуру. (Ред. – В. Е. Макухин заметил, что некоторые студенческие копии с картин Терборха со временем сильно потемнели. Очевидно, там был недостаточной толщины пробеленный подмалевок. Оригинал же, несмотря на свой возраст выглядит свежим, с чистыми цветами. Кроме того, при высыхании масляная краска слегка темнеет, поэтому при копировании нужно брать тон чуть светлее оригинала). А некоторые ее сохраняли, как Рембрандт и использовали как выразительное средство. Это какая-то случайная находка, ставшая, так сказать, таким приемом. Как ну, некоторые фактуру холста используют, зерно холста, да? Рембрандт его не использовал

совсем, и Гварди тоже, почти. Ну, вот, они не использовали фактуру, потому что фактура холста везде лезет, где надо и не надо, а эта фактура была только там, где надо (руки, нос, свет, лоб освещенные, да? и так далее). И они используют ее там вот, и настолько, насколько это было уместно. И Иорданс говорил: «Кладите веселее и жирнее краску, не бойтесь. Весело и густо коадите краску, со временем каждая сядет на свое место». То есть это в этой стадии было очень бурное наслоение, бурный сильный мазок, большая толщина краски, особенно по светам. И Рубенс говорил там какому-то младшему художнику (не помню кому), что: «не бойся в свету класть краски сколько угодно. Но в полутенях и в тенях будь осторожен, иначе бы цвет имприматуры или цвет грунта оказался бессмысленным». Понимаете, да? точно, он оказался бы бессмысленным. То есть они, так же как старые фламандцы сохраняли эту имприматуру и включали ее как обязательный элемент организации и единства. А в светах – грузи сколько хочешь, никогда много не будет. Поэтому любой цвет, который шел по этим вот пробеленным, так сказать, выпуклостям, да? имел энергию света, чтобы цвет, который пойдет сверху имел бы интенсивность в свечении изнутри. Ясно, да? Самое противное, это когда вот пишут по темному холсту красочкой сразу, да? И потом все это провалится, сделается заслонкой невероятной совершенно. Все проваливается и все стирает имприматура или темный грунт.

Вот, повторяю, это тоже трехслойный метод. Это основа второго этапа или подмалевка. Какого бы типа он не был - он преследовал в первую очередь форму, объем, скульптурность, сходство, выразительность, образность. Все решалось там, чтобы ты не был связан – попал ты, не попал в оттенки или в цвете, потому что он делается условно, заранее подготовленными колерами. И никакой натуры здесь не было, она не имела значения, кроме пластики колерами. И когда он набирал все это дело, то картина была очень выразительная и мощная (от гризайли до, так сказать пробеленных холодных тонов или условных тонов, или локальных – как угодно). Она уже имела очень большую выразительность. Художник, он уже ни о чем не думал дальше кроме как бы ее, так сказать – обогатить колоритом, да? разыграть последнюю карту, да? разыграть концерт, так сказать, цветовомузыки, да?

Студентка:

- А цвет в светах набирался с белилами, или одним цветом?

М. М. Девятов:

- Как угодно, как угодно. Все могло быть. Ну, я вообще дальше добавлю вам еще некоторые детали.

И, короче говоря, вот последняя стадия – была насыщением, или, так сказать, завершением цветом, в котором участвовала и фактура в светах.

Представляете, вот вы говорите: «Так, с боку посмотришь... По свету смотришь – фактура есть, сбоку – не видно», да? Дело в том, что лессировка (или третья стадия живописи, да?) в прямом свете задуманного колорита – она выявляла фактуру, потому что втиралась лессировка в углубления мазка (она туда входила), а верхушечки она освобождала. Один и тот же цвет работал большим диапазоном колебаний, да? разных по толщине и насыщенности. Цвет подмалевка тоже участвовал в усложнении этого цвета. Если Рубенс начал вводить красные цвета – он одной краской вводил везде, только количество разное. Как в полиграфии, как пишет Делакруа, допустим, да? – Вот, красный цвет печатают, и там, серый цвет печатают, потом желтый цвет печатали. Так и Рубенс работал – выборочно, уже как схему, отработанную хорошо. То есть он был меньше натуралист, чем мы.

Вот, и эти верхушечки, или как бы бриллианты, набросанные на поверхность (эти ударчики по светам, да?) они всегда открывались потом, если их снимали, да? - вокруг них затекала лессировка, выявляя их выразительность еще больше, определяя фактуру мазка, делая нос пористым у старика, или дряхлую, дряблую кожу у старушки там на руках, да? Не выделявая кисточкой, как это делали старые фламандцы, Вн Эйк – каждую пупырышку на носу рисовал, да? А это получалось, так сказать, средством изобразительного почерка мастера, да? Вот, то есть, как бы так сказать – «не выделялось», а «получалось», использовалась случайность, вот, как выразительное средство. А где не нравилось – они выскабливали эту фактуру, да? и так далее.

И вот, третья стадия (как мы говорили – трехслойный метод) это вот окончательное цветовое развитие, в котором могли быть и поправки, и с белилами (мутные) и прозрачные – то есть это не было такого примитивного раскрашивания, как некоторые говорят: «теперь я буду

лессировать», да? – это вульгарное упрощение. Это шла тоже живопись, но с учетом всего предыдущего, что до этого там было. И поэтому получалась очень богатая, сложная схема при простых элементах (очень простых элементах). Потому что великое в искусстве – это когда мало элементов и много вариаций. И примитивное, тупое самое в искусстве – это когда много элементов и мало вариаций. Чем экономичнее был художник в средствах (количественных, да?) и чем богаче он их разыгрывал – вот тем было выше искусство, тем выше было искусство. У них были заученные приемы определенные, и так далее.

Студент:

- А вот здесь на белом грунте, у Рубенса? Рубенс ведь по белому грунту писал?

М. М. Девятов:

- Нет, он – да, он по елому грунту писал, но всегда имприматуру наносил.

Студент:

- Как будто так замазано...

М. М. Девятов:

- Замазывал, да. Он замазывал так вот. Под «Камеристкой» аж через лицо проходит грубая эта замазка имприматурой, просвечивает, видно прямо, вот, так же грубо.

Студент:

- Поверх живописи, точнее?

М. М. Девятов:

- Нет, нет. Это в копиях Камеристки поверх живописи рисуют эти полоски. А у него они под живописью.

Студент:

- А-а, просвечивает?

М. М. Девятов:

- Она просто просвечивает, да, просвечивает.



Рубенс. «Камеристка». (Фрагмент). Со временем краски стали более прозрачными, и стала просвечивать серая имприматура, нанесенная грубой кистью.

Стилисты и колористы.

Вот, ну и два варианта были в этой итальянской манере, в зависимости от того стилист художник или колорист. Э-э, стилист – это тот, у которого пластика превышает колористическое направление. Там главное, ведущее – пластика. Как Гольбейн или Дюрер, например, да?

Вот, а колористы – это у которых, так сказать, цветовое прочтение считается очень важным. В зависимости от этого разные были и подходы вот в этой системе. Если, допустим, Дюрер уже, или Гольбейн, вот так сделал подмалевок, раскрасил – и баста, все, вещь готова, да? То Рембрандт возвращался, спиралевидный метод был такой. Вот, его не устраивало что-то, да? – он снова возвращался ко второй стадии, снова пробеленные (или условные) делал подмалевки в каких-то местах картины (до белил почти чистых), и снова проходил цветовыми развитиями это дело. Вот, и где-то у него на последних стадиях выскакивают иногда чистые гребешки белил.

Вот это говорит о том, что вот в таком запутанном, богатом варианте развивалась живопись спиралевидно (и метод так и назывался). Где неоднократно художник возвращался ко второй стадии подмалевка (условного такого). У Тициана есть вещи, где вся картина готова, а центральные фигуры в гризайли – переписал. Но переписал так, как он ее начинал, то есть повторял, да? Там у него есть «Мадонна с вишнями», кажется называется, описано это подробно, ну, и так далее.

Вот, и поэтому эта живопись имеет, повторяю, очень сильно выразительную фактуру, в отличии от живописи старых фламандцев. Она имеет более драматическое и более свободное

живописное развитие, где рисунок часто уточняется в процессе подмалевка, и меняется очень сильно, и не был так обязателен (опять же, это зависит – стилист или колорист).



Тициан. «Христос и грешница».

И вот эта усложненная система, которая иногда настолько у Тициана и у Рембрандта запутана – там ничего не разберешь. Потому что еще и время, потом что-то просвечивает, какие-то выскакивают нижние слои, и так далее. (Ред. – *Со временем масляные краски становятся более прозрачными*). В общем, там очень сложная и богатая очень структура. Это итальянская манера, это самое высокое, что достигла живопись. Но общее – (опять же, так, от ста процентов идти) – на восемьдесят процентов эта живопись более глубокая. Как бы мы смотрим в комнату из окна, и там, в глубине развивается сцена (в большинстве, особенно испанцы, и так далее). Даже в пейзаже они иногда делали вещи такие, довольно сложные. Вот, а уж бытовые сцены – тут совершенно даже не о чем говорить.

Вот, еще что... Вот, признаки все, что называли. Лессировка здесь была ну, не в чистом виде, не в упрощенно раскрашенном, так сказать – подкрашенном варианте. Понятие живописи включало, как вот Пачеко пишет: «А тут может и лессировать, и корпусно прописать, и все что угодно, и столько раз, пока живопись не перестанет оскорблять твой глаз». (Ред. - *Франсиско Пачеко (1564 - 1644) — испанский художник, теоретик искусства и поэт, учитель Диего Веласкеса*).

Студентка:

- Это уже делали по холсту, да?

М. М. Девятов:

- Как правило. Хотя у Рембрандта на доске много написано очень, и у многих художников, и на меди есть, и на доске есть, и так далее. Все это было. Рубенс ближе всех из них... (Ред. – *Рубенс многое перенял от старофламандского метода – светлые имприматуры и много писал на доске*). Ну, это вообще высший классик в области техники. Он как печатная машина работал. Ну, вот у него было все регламентировано абсолютно, как в иконописи почти. То есть он был абсолютно, так сказать... Как издевались современники над ним, говорили, что «вся эта его живопись подкрашена лаком, вообще недолговечна, как и его дутая слава». (Но они ошиблись сильно). Вот, потому что у него огромное количество поверхностей имеет только чуть подкрашенный слой такой, полупрозрачный, и все (где-то ударчики такие очень выборочно, и так далее).

Студент:

- А вот по сырой лессировке писали? Корпусно?

М. М. Девятов:

- Так, а почему нет?! Если тебя не устраивает она, ты вводишь какие-то туда удары, и так далее. Ну, нормальный живой процесс.

Студент:

- Нет, где-то написано, что должна просушка происходить, пролессировал и должно время пройти.

М. М. Девятов:

- Ну, я понимаю. Ну, нет такого понятия «залессировал», то есть такого небыло. Он писал, понимаете. Лессировка включалась таким же элементом с пастозной живописью, рядом могла быть совершенно реально, понимаете? Если она сырая – так ради Бога! В сырую можно и еще добавлять, и убавлять, можно ее снимать, и в нее вводить мутные среды, или добавлять в нее ударчики какие-то. *(Ред. – «Мутные среды» - это полупрозрачное покрытие с белилами. Обладает свойством на темных поверхностях приобретать голубой или лиловый цвет, а на белом фоне могут иметь желтоватый цвет. Это явление в природе было замечено еще Леонардо да Винчи: дым на фоне неба кажется желтоватым, а на фоне темного леса – голубым).* То есть это живой процесс, в этом отношении он уникален. Это нельзя вот так... Ну, пожалуй, ну, Рубенс там, ну Брюллов - есть такие классики, которые очень уверенно рисовали и очень свободно, так сказать – не мучаясь решали свои проблемы.

Студент:

- А вот лессировка по полупросохшему?

М. М. Девятов:

- Ну, все может быть. Ну, и если есть межслойная обработка - значит может быть и лессировка, понимаете?

Студент:

- Нет, вот если чуть-чуть подсохло.

М. М. Девятов:

- Ну, вот, повторяю, если не полезет краска под кистью, не поползет, да? – значит все можно делать.

Студент:

- Нет, ну а вот потом вот, например, разрывы?

М. М. Девятов:

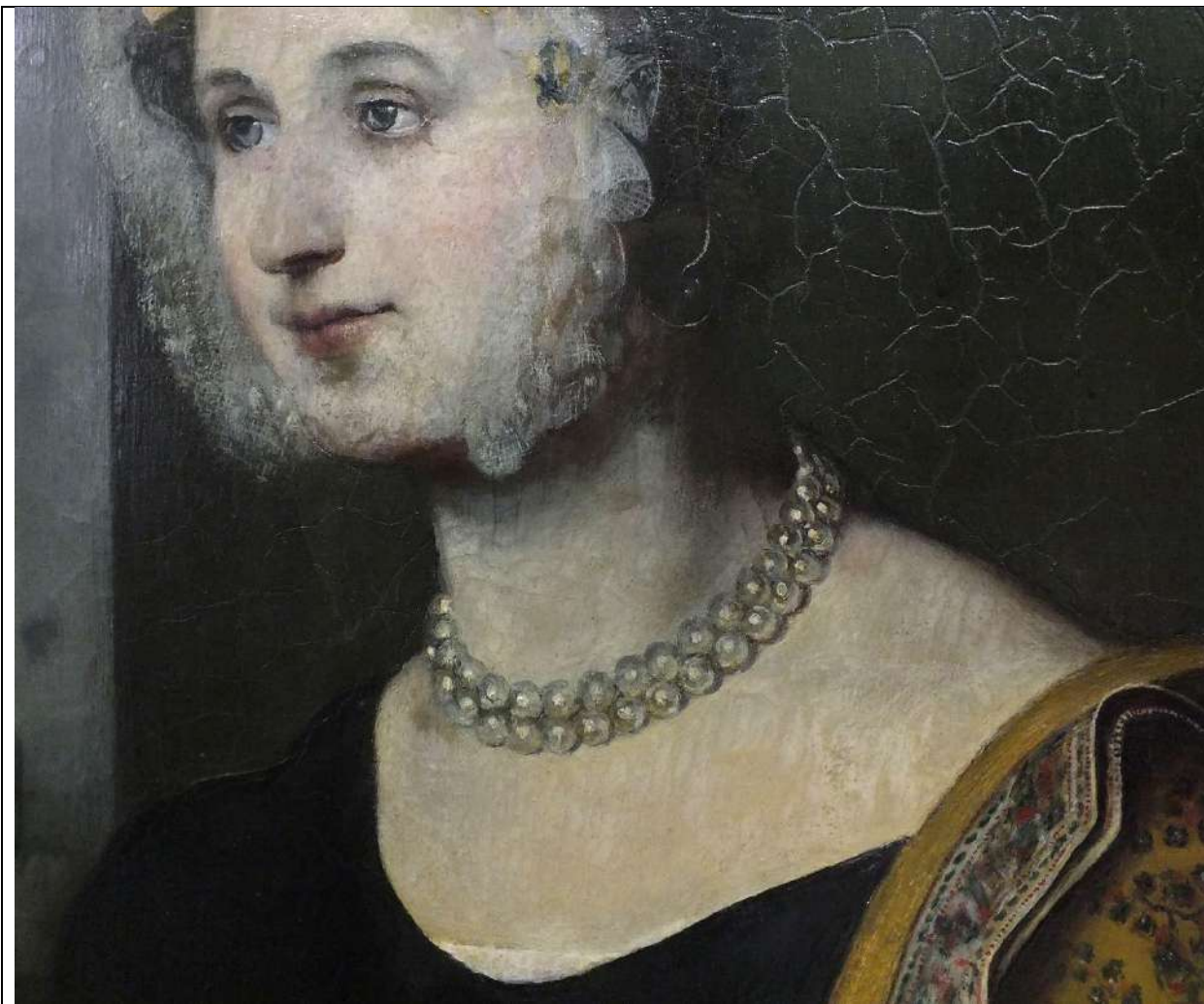
- Понимаете, вот эти все разговоры... Если вы почитаете Киплика, понимаете, если как раз слой сырой, так он сырой – хоть десять слоев нанеси, все равно это будет один слой. Весь вопрос просто уже навыков. Разрывы были, пожалуйста, можно и у Рейнолдса найти разрывы колоссальные, и так далее.

Студент:

- Просто вот такие кракелюры...

М. М. Девятов:

- Да, такой масляный кракелюр бывает, расползается краска, потому что нижний слой еще не просох, а верхний – более быстросохнущий, и получают разрывы. Но это все, так сказать, издержки, у каждого по-разному, где-то асфальт участвовал, он все разрывал, допустим, и так далее. А здесь вот, видите, тут быстрый лак по непросохшему слою - тут тоже вот масляный кракелюр появился, вот на этом портрете, (какой художник, я забыл – Кипренский, да?).



Студенческая копия с картины Кипренского «Портрет Е. С. Авдухиной» (фрагмент).

Довольно плотный слой лака был нанесен на недостаточно просохшую живопись. В результате лак, сжимаясь при высыхании начал рвать красочный слой. Также видны следы разложения лака (пожелтение и посерение). Вероятно, это произошло от того, что после покрытия лаком картина находилась в сыром и темном помещении.

Ну, вот, то есть – такой вот живой процесс. Схема уместает всех художников сюда, да? Разница будет в качестве подмалевка, в отношении к пластике, в отношении к цвету или к привату рисунка над пластикой или колорита над рисунком, и так далее. Кто-то писал очень монохромно, Тициан начал писать кистью, наоборот, допустим, и так далее. Вот, писали пальцем, писали ладонью, писали, так сказать, ну, что угодно делали. Существовало, так называемое «торцевание» - очень широко распространено было. И у Рубенса, как он говорит: «Вот положи голубой и розовый рядом, чистыми», да? «а потом торцовкой их объедини. У тебя, - говорит, - и грязи не будет и мягкое соединение будет», да? То есть такие приемы. Пуантель была тогда уже. Потому что вот как раз наносили цвет, прорабатывали - а потом штришками цвета (как Сёра там, допустим, да?) – витаминизировали как бы состав, вводили штришки цвета. Пуантель тоже использовалась. «Штипилин», мне кажется, называлось (не помню, как это выражение точно, где-то тут записано).

Студент:

- А вот торцевание, это как выглядело?

М. М. Девятков:

- Ну, тогда торцевали все, и мы все это используем, и до сих пор. И кисти даже есть такие – есть такие типа метелки, да? где вот так, объединяли два тона, да? Есть вот такие как помазком для бритья, только более редким – вот так торцевали. Это можно найти у Александра Иванова, это можно найти у Рубенса, это можно найти у Брюллова – у кого угодно. Это описано все очень точно и ясно. А вот кисть - такая вот. И когда мне нужно что-то такое сделать, чтобы вот было что-то

такое, чего-то вот нехватает вот здесь, а с собой специальной кисти нет – то я беру самую поганую кисть (такую самую дешевую, вот такую, да?) – и так: ну-ну-ну. Некоторые – тампоном, тряпкой или этим самым, паралоном, да? – это все не имеет значения. Это так же усложнение, как в графике бывает, как бывает в офорте. Это все естественный процесс. Вот ничего нет антихудожественнее гладко покрашенной поверхности. Поэтому всякие ухищрения постоянно были для обогащения розыгрыша краски.

Поздний академизм.

Студент:

- Ну, и наконец, как вот академисты – Иванов...

М. М. Девятов:

- Наконец, вот, правильно. Вот Высокое Возрождение, с этой сложной очень системой и подмалевков, и подбора цвета, да? пришла к позднему академизму, где все было опять регламентировано. Уже были такие немецкие преподаватели, уже шли правила (уже были записаны в уставы почти) – как что там делать, и так далее. Колерная система сохранялась еще, писали только колерами (с открытой палитры не писали). Каждый студент с утра готовил колера на всю неделю, и всю неделю писал. Минимум два, три колера на каждый цвет готовились. Ну вот, и значит, опять все элементы сохранялись, но пошел приват коричневого в подмалевке (упрощенно коричневого). Ну, можно даже в музее увидеть некоторые картины. То есть – коричневое с белилами, вот такое. Если вот здесь бихромное – вот, в центре, да? – то справа это вот коричневое в разбеле, и все, понимаете? то есть такой упрощенный тон. *(Ред. – Вероятно, имеется ввиду неоконченная копия с картины Луки Джордано «Кузница Вулкана» – бихромная фигура в центре, и коричневое в разбеле фигуры справа).*

Хотя еще долго держалось такое: коричневое и синее, и белила – бихромный подмалевок. В пейзаже очень часто отличается: передний план – коричневый, а все дали – синие, и смесь этого синего с коричневым и с белилами – посередине где-то. И вот я видел незаконченные пейзажи где-то, не знаю, в Париже: вот прямо, очевидно, совершенно (как и описывалось это) – коричневое, синее. Какая-то, допустим, умбра, какой-то ультрамарин, и белила. И они делали пейзажи так: допустим, подмалевок на этих началах – тепло-холодных (очень разумно и очень продуктивно). А поздние академисты пришли к чистому такому подмалевку – гризайльно-коричневому, оттушеванному такому немножко, знаете вот. И это было концом, так сказать, этого классического метода. Хотя еще сохранялась колерная система, подмалевков, по которому потом лессировали заученными приемами, вот, и так далее. И новое уже писалось так вот – более упрощенно. Но в всяком случае, это не исключало того, что были и талантливые очень в это время художники, блистательные рисовальщики, как Брюллов, например, да? который Италию украшал, вот, или Иванов.

Ну вот, а потом это все началодохнуть потихонечку. Началось возмущение против обязательности сюжета, да? появились импрессионисты. Где-то к концу 19-го века уже начались разлады на живое ощущение: «Не хочу по правилам, а хочу – как вижу», и так далее, «Хочу писать не священный сюжет, а вот быка в конюшне или корову», да? и так далее. Курбэ уже тоже начал возникать, и многие художники. То есть появилась такая свобода большая, освободились от классики, так сказать, и умозрительно, в смысле философии (обязательности сюжета). Уже вышли, там ученики (14 человек) вместе с Крамским из Академии, да? в протест, и так далее. То есть начался вот такой разлад (борьба) за последнюю школу, которую мы и имеем, в принципе.

Последняя школа, или последняя технологическая система, это та, что сложилась вот, начиная от импрессионистов и их предшественников. В чем она заключается?

Студент:

- А поподробнее можно вот о предыдущих школах, (потому что у нас копирование будет), вот, поподробнее, как вот это построено.

М. М. Девятов:

- Да, ну, там построено очень... не так сложно, как вам кажется. Если вы внимательно посмотрите, то там очень просто. Там есть зеленовато-серый тон, и золотисто-розовый тон, да? То есть – теплое и холодное (обязательно). Потом они еще могли проходить красненьким там по каким-то

местам, и так далее. Но вот таких вот два начала колерных всегда присутствовали – теплое и холодное (при коричневом подмалевке). Голубые уже в полутона не вводились. Это, допустим, во времена Рейнолдса, можно прочесть такие слова: «Пиши тело синим, красным и белым. Желтым лессируй». А уже у Тициана такие слова: «Пиши черным, - (не синим, а черным), - красным и белым (тело), а желтым лессируй». Почему появились, так называемые пробеленные, более холодные пробеленные подмалевки? (вот, в классическом варианте, да?). Почему? Потому что лессировка отбирала свет, утемняла всегда (теплое - меньше, холодное – больше). И второе – утепляла. Лессировка – это масло, она не может не желтеть, да? Так вот, если желтеет желтое – это не опасно. Поэтому они голубое делали снизу, зная, что лессировка это утеплит и пожелтеет, и ничего страшного не будет, потому что у них запас хороший. У Рейнолдса – до голубых полутонов, типа этой самой... парижской синей, да? у Тициана – серой, допустим, да? и то и то имело место. Для чего? – Специально набор холодного и светлого для того, чтобы лессировка не внесла опасных изменений.

Студент:

- Вот, я представляю это так, что в начале прозрачно была проработана форма...

М. М. Девятков:

- Да, коричневой красочкой такой.

Студент:

- Ну, типа ван-дика. А потом гризайль делали, вот так же? *(Ред. – Вероятно, имеется ввиду средняя фигура в неоконченной копии картины Луки Джордано «Кузница Вулкана»).*

М. М. Девятков:

- Не обязательно в таком варианте, но в условном варианте. В условном варианте – то есть подмалевок делался в условном варианте, но он мог быть и гризайльным, вот в таком варианте.

Студент:

- Как бы два раза получается письмо.

М. М. Девятков:

- Три раза писалось. Сначала рисовалось. Потом вот делался подмалевок. А потом уже окончательно они прописывали, лессировали, и так далее, притирали, допустим, где-то более золотым (там, где-то у живота, да?), где-то более холодным, и так далее, (на бритом подмалевке, допустим, где-то и так далее). То есть, это уже была, так сказать, ну как бы отработанная схема. Это можно везде увидеть, вообще говоря.

Студент:

- То есть, по коричневому черно-белым прорабатывалось?

М. М. Девятков:

- По коричневому холодным прорабатывалось. Важно – холодным. Могло быть и черно-белым, могло быть зеленоватым, могло быть - как угодно. Но обязательно более холодным, потому что чередовалось это – теплое, холодное, теплое, да? – теплая имприматура – холодный подмалевок – теплая лессировка (в схеме).

Студент:

- Дело в том, что там почти не видно, что это лессировка...

М. М. Девятков:

- А вы и не должны ее увидеть, потому что лессировка у Рембрандта или у Рейнолдса – это один вариант (это такой могучий прием). А там – это подкрасочка такая гладкая. Так что ее вы можете и не увидеть, там уже фактура в такой степени не работает, не играет. То есть уже много идет упрощения такого изобразительного. *(Ред. – Имеется ввиду более гладкая живопись позднего академизма (Брюллов, Иванов, Давид и т. д.)).*

Последняя технологическая школа. «А ля прима».

Ну вот, и последний вариант технического богатства, достижения – это (отбрасывая мелкие детали), можно это назвать «а ля прима». Это – а ля прима. То есть это прием, который...

(запись обрывается)

...Белое написано всеми цветами радуги (и белое, и лицо, тоже там в лице – и зеленые, и голубые, и розовые, и оранжевые – все что угодно). То есть – разложение цвета. Это появилось

представление, что цвет... что белого света нет – есть физический закон, который разлагается на весь спектр, или на всю, так сказать, клавиатуру цветов основных, и что белое – это понятие условное, и серое – это понятие условное. И все на самом деле – цвет. И вообще, все это рефлекс, все это отражение. И все эти условные монотонные подмалевки – это все, мол – ерунда, это умозрительно. Ну, ругались как хотели, короче говоря. Всегда сначала разрушать легче, а потом восстанавливать трудно.

Вот, ну, и, значит, первый метод - а ля прима в чистом виде – белый холст. Во-первых, отказались от всех цветных грунтов, раз и навсегда. На 99% стали выпускать белые холсты, и все фабрики, и сами художники – белые грунты. Чтоб вся грязь коричневая, блестящая эта живопись, так сказать, вообще осточертело это все, понимаешь. Как Дега говорит: «Хожу по галерее, смотрю как все пожелтело и покоричневело. И я отказался от масляной живописи вообще», и так далее, да? «И я перешел на пастель», или там, допустим, гуашь подкрашенную, и так далее. Вот, то есть такой эстетический протест. Всегда с этого изменения начинаются, не с технологии, а оно начинается с живописного видения, а потом технология подгребает, обслуживает, как бы она вырабатывается. И поэтому много бывает неожиданных решений, или опасного, и так далее. Ну, в чистом виде мы можем Грабаря взять, можем взять этюды Серова, можем взять этюды, там Сарьяна, можем взять этюды Мусатова, и так далее.

То есть – что? – Белый холст, условный намек на рисунок, да? полная палитра всех красок (хотя так, они еще играли в этот самый спектр, и иногда писали яркими разными красками (три или четыре)). Но в принципе – никаких коричневых. Они начинали выкидывать коричневые там, черные. И вот, ощущение «с натуры», в один раз – а ля прима. По сырому пишется этюд с натуры. Таких много вы знаете произведений? – Да полно! да? по белому холсту, с весьма легким рисунком, или без него, или той же кистью намеченный, так сказать.