

ИСТОРИЯ
РАЗВИТИЯ
ТЕХНИКИ
МАСЛЯНОЙ
ЖИВОПИСИ

Пять частей ¹ труда Эриста Бергера «Материалы по истории развития техники живописи» являются самой крупной работой во всей мировой литературе на эту тему. На русском языке раньше других была издана последняя—пятая часть «Техника фрески и сграффито» ². Настоящая книга, выходящая вторым изданием, включает IV том и сокращенный перевод последней части III тома. В ней Бергер излагает свое мнение по поводу так называемого «позобретения масляной живописи Яном Ван-Эйком».

Бергер обладал исключительной эрудицией и с большой полнотой использовал в своем труде литературные источники рассматриваемой эпохи. Особый интерес представляют некоторые страницы рукописи де Майерна, где отражены его беседы с такими художниками, как Рубенс и Ван-Дейк.

Основная установка Бергера о зависимости техники от тех задач, которые ставили себе художники, безусловно, представляла интерес. Бергер правильно отмечает опасность разрыва «искусства» и «ремесла», начало которого отразилось в книге Вольпато (род. в 1636 г.) ³, а также коммерческого изготовления художественных материалов. Художники были недостаточно знакомы с составом и качествами этих красок, а торговцы и фабриканты больше заботились о своей выгоде, чем о качестве выпускаемого материала.

Бергеру помогало то, что он как художник-практик на основе литературных источников мог делать опыты практической реконструкции старинных приемов техники живописи. Современные

¹ Первая и вторая части изданы в одном томе.

² Перевод В. Д. Загоскиной, под редакцией Н. М. Чернышова. М., изд. АХР, 1930.

³ Volpato. *Modo da tener nel dipinger*, стр. 249—250.

научные физико-химические методы исследования живописи в период создания труда Бергера едва только начали применяться и еще не могли быть им достаточно использованы¹. Сравнительно мало пользуется Бергер и непосредственным визуальным исследованием произведений живописи с целью определения ее техники и степени сохранности.

Используя огромное количество источников, Бергер не всегда достаточно точно их переводит. На таком неточном переводе Вазари в значительной степени основана и гипотеза Бергера об изобретении Яном Ван-Эйком эмульсионной темперы. Приводя рецепты из литературных источников, Бергер не всегда дает их технологическое объяснение, а тем более критику.

Во многих случаях точному пониманию текста мешает то, что Бергер, как и многие другие авторы XIX века, недостаточно четко разделяет два термина: «терпентин» (венецианский, страсбургский), то есть бальзам, естественный раствор смолы в эфирном масле, и «терпентиновое масло» — летучее эфирное масло, получаемое перегонкой бальзамов.

Эти недостатки, однако, не умаляют значения труда Бергера, являющегося единственным в своем роде. В данном томе автор наиболее подробно рассматривает итальянские источники эпохи Возрождения и приводит целиком имеющую исключительный интерес рукопись де Майерна. В основном, том посвящен масляной живописи, но приводятся данные источников и о технике фрески, темперы, миниатюры и т. п.

Труд Бергера создавался в период катастрофического состояния техники живописи — обилия недоброкачественных фабричных художественных материалов, в которых художники, недостаточно сведущие в технических вопросах, не умели разбираться. Преждевременное разрушение современных картин, наконец, обратило на себя внимание ученых (Петтенкофера, Кейма, Эйбнера, Оствальда, Вибера на Западе и Менделеева, Агеева, Петрушевского в России) и некоторых художников (Ренуара, Бёклина на Западе и Поленова, Репина в России).

Излишнее доверие к маслу как связующему смещается преувеличенным скептицизмом. Технологические недостатки масла одни критики пытаются корректировать добавлением к нему лаков и более осторожным его применением, а другие предлагают заменить его чем-нибудь иным, например, темперой и даже энкаустикой.

Из числа защитников масляно-лаковой живописи можно назвать Мериме, Монтабера, Муссини, Оствальда, Эйбнера, а в России до некоторой степени Петрушевского. Эйбнер форму-

¹ В первом томе он в отдельных случаях использует данные химических анализов.

лирует преимущества добавления лака к краскам в следующих 9 пунктах:

1. При добавлении смол жирные масла приобретают большую прозрачность, следовательно, масляная краска с лаком «более прозрачна, глубока и блестяща».

2. В масляном слое процесс просыхания идет с поверхности вглубь. Лаки, наоборот, просыхают благодаря испарению летучего растворителя (эфирные масла), и, следовательно, просыхание в них идет снизу вверх; при добавлении смол на эфирных маслах в масляную краску последняя просыхает более равномерно во всей толще.

3. Если в красочных слоях значительной толщины к жирным маслам добавлять смоляные лаки на эфирных маслах, то такие слои противостоят сморщиванию (ссаданию).

4. То же имеет место и при употреблении масляных лаков с прибавлением к ним эфирных масел.

5. За редким исключением масляные краски с добавлением смоляных лаков при просыхании желтеют меньше.

6. Присутствие лака в масляной краске защищает ее от действия газов, и лаковый слой противостоит действию сероводорода и сернистых кислот лучше, чем чистая масляная краска (что для некоторых пигментов особенно важно).

7. По изысканиям Лаури, масляно-лаковый слой лучше противостоит атмосферной влаге, чем чистый масляный.

8. При добавлении смол просыхание масляных красок с различными пигментами происходит равномернее, чем при смешивании масел макового с льняным (а также в слоях масляных красок с добавлением воска).

9. Вследствие равномерного и относительно быстрого просыхания наблюдается меньшее растрескивание некоторых красок на масляно-лаковом связующем, чем при обычной масляной краске с добавлением воска.

Заканчивает Эйбнер свои соображения так: «Эти преимущества масляно-лаковых красок имеют место только при применении лучших твердых смол (Solidharze), как янтарь или твердый копал в виде масляного лака».

Петрушевский по этому вопросу пишет:

«Десятилетние опыты мне показали, что, по-видимому, смола защищает масло от действия воздуха, замедляя окисление и разрушение масла; в оптическом отношении, сообщая чистоту тонам и сохраняя их, смолы, несомненно, полезны. Смолы, при смешивании к маслу краски, не производят на нее химического действия и тем уменьшают изменение ее тона; весьма вероятно, что и соединенное действие света и воздуха так же ослабляется присутствием прозрачной смолы, как стекло защищает краску от таких действий».

Однако в противоположность западноевропейским ученым Петрушевский учитывает и недостаток лака — его меньшую эластичность ¹.

Некоторые сомнения вызывает п 5-й пункт Эйблера, так как музейная практика показывает, что многие смоляные лаки желтеют не меньше, чем масла, а некоторые из них чувствительны к атмосферной влаге.

Скептики считали масляную живопись наименее прочной, предпочитая ей даже пастель. Наибольший интерес вызывает темпера, но не старая, на естественной эмульсии — желтке, а новая, искусственная, более сложного состава. Чаще всего это эмульсии масла и лака с тем же яйцом, гумми и казеиновым (реже животным) клеем во всевозможных комбинациях и с добавлением различных других веществ. Успеху темперы способствовали декоративные тенденции живописи, стремление к матовости и уменьшившаяся роль лессировок. Это понижало значение оптических преимуществ масляных красок. С тем, что темпера менее эластична и поэтому не допускает слишком пастозного письма рельефными мазками, недостаточно считались ². Среди художников, применявших темперу, можно назвать в Германии Бёклина, а в России Серова, Головина и многих представителей группировок: «Мир искусства», «Голубая роза», «Бубновы валет». Среди теоретиков можно назвать Д. Киплика.

Скептическую точку зрения на масляную живопись разделяет и Бергер. По его мнению, различная сохранность фаямских портретов ³ объясняется тем, что хорошо сохранившиеся портреты исполнены энкаустикой, а изменившиеся, сильно потемневшие — масляными красками. Произведения братьев Ван-Эйков, Рогир ван дер Вейдена и художников их школы хорошо сохранились, следовательно, по мнению Бергера, они не могли быть выполнены масляными красками в современном смысле. Согласно этому, Бергер выдвигает гипотезу об изобретении Яном Ван-Эйком искусственной эмульсионной темперы на яйце и растительном масле.

Решающим в определении техники живописи являются не красочные пигменты, а связующие: масло, клей, воск и т. д. Напротив, некоторые пигменты применяются в разных техниках живописи со времен Древнего Египта и до наших дней (например, охры). Идеального связующего, обладающего всеми опти-

¹ На твердой основе этот недостаток сказывается меньше, чего Петрушевский не указывает.

² Из-за этого многие темперные картины Серова, Головина и других художников сохранились хуже масляных.

³ Найденных при раскопках погребений в оазисе Файюм в Египте и относящихся к позднеантичной эпохе.

ческими преимуществами, обеспечивающего неограниченную долговечность живописи и удобного в работе, пока не изобретено. Преобладание в ту или иную эпоху определенной техники живописи, видимо, в значительной степени обуславливается тем, какому из указанных требований придавали большее значение.

Исключительное мастерство античных художников позволяло им преодолевать технические трудности энкаустики и фрески ради достигаемых ими эффектов и долговечности. Античные писатели особенно подчеркивали реализм многих произведений энкаустической живописи. В средние века при этом характере культуры сложные техники античной фрески и энкаустики отмирают. Вместо них получают господство упрощенная фреска с темперной ретушью, темпера и миниатюра на гумми и яичном белке. И только пышные мозаики соборов и церквей с преобладанием смальт и позолоты сложнее мраморных мозаик античности.

В эпоху Возрождения появилась новая техника, обладающая большими оптическими возможностями. Попытки ее, как мы увидим ниже, отмечают Вазари и другие авторы. Они привели, если не «к изобретению», то к «усовершенствованию» масляной живописи, ставшей из неудобной и малоупотребительной наиболее совершенной (оптически, но не технологически) и господствующей.

Общая история развития техники масляной живописи представляется нам по источникам в следующем виде:

Первоначально масло употреблялось как не имеющая большого значения примесь в энкаустической живописи (раскопки в St. Médard des Pres, Аэтиус, IV—VI вв.). Затем оно в смеси со смолами применяется для цветных лаков и окраски фольги, причем мы уже видим использование его оптических свойств — прозрачности, но подкраска достигалась еще не пигментами, а естественным цветом некоторых смол и легкими органическими красителями, которые варились с маслом.

Живописью в собственном смысле это еще назвать нельзя (Луккский манускрипт IX в.).

В XI веке Гераклий пишет уже о стирании с маслом красочных пигментов, об ускорении высыхания масла при помощи добавления к нему при варке пегашеной извести и свинцовых белил (пигмент в спиритивном масле) и об отбелке его на солнце. Гераклий предостерегает от излишнего количества масла в масляном грунте, так как оно вызывает сморщивание (ссадание) — истина, перед которой стали в тупик художники XIX века.

Указания Теофила (конец XI или начало XII в.) являются, в сущности, шагом назад, так как никаких средств, ускоряющих высыхание масла, он не упоминает и не удивительно, что

он считает масляную живопись из-за ее медленного высыхания — очень неудобной.

Указания рукописи грека Диопсиса свидетельствуют о том, что масло как связующее для красок и нефть как растворитель масла были известны и на юго-востоке.

Некоторые документы указывают на применение масла с этой целью в Англии, а Гибберти пишет о его применении Джотто.

Француз XIV века Le Begue описывает способ приготовления масла для живописи почти так же, как Гераклій.

В немецкой рукописи конца XIV века — Страсбургском манускрипте — в качестве сиккативных средств и средств для очистки рекомендуются жженая кость, белый гипс и пемза, а к краскам рекомендуется добавлять лак.

Однако до начала XV века господствующей техникой не только на юге, но и на севере остается темпера (на севере с гумми, на юге яичная), а в отношении Италии это можно сказать и о первых трех четвертях XV века. Не говоря о Чеппини, даже еще Филарете знает о масляной живописи очень немного, но оба указывают на большое распространение этой техники у немцев, а Филарете и Фациус упоминают и Яна Ван-Эйка.

На рубеже XV века в этом отношении намечается перелом. Для нового, более реалистического искусства нужна была и новая техника, а старые температуры перестали удовлетворять. На севере по свойствам климата большое неудобство представляла сушка на солнце каждого отдельного, покрытого лаком слоя. На юге старая техника перестала удовлетворять, потому что при яичной температуре крайне затруднительны исправления и повторные прописки. Таким краскам (как это пишет Вазари) не хватало мягкости и живости, и ими приходилось работать кончиком кисти; кроме того, такие краски не были достаточно прочны, легко размывались водой. Поэтому все художники «с возвышенным умом в Италии, Франции, Испании, Германии и других странах», как пишет Вазари, работали над тем, чтобы найти новый, усовершенствованный метод живописи, устраняющий эти недостатки. Техника масляной живописи по своим оптическим свойствам при стремлении к реализму искусства Возрождения дает несравненно больше возможности, чем темпера; кроме того, в своем усовершенствованном виде она устраняет и все изложенные выше недостатки.

О Яне Ван-Эйке как художнике, внесшем усовершенствование в технику живописи и особенно хорошо работавшем масляными красками, пишет не один Вазари и его подражатели, как это некоторые думают, а еще и младшие современники самого Яна Ван-Эйка — Фациус и Филарете.

В эпитафии Яна Ван-Эйка значится: «Это он был изобретателем смешения льняного масла с красками для живописи.

которая благодаря этому никогда не разрушается (perpet — гибнет)»¹.

Это ясно свидетельствует о том, что если не изобретение, то заслуга усовершенствования масляной живописи принадлежит Яну Ван-Эйку.

Что это усовершенствование было сделано на севере, вполне естественно, так как там масляная живопись была значительно более распространена и разработана, и ее оставалось лишь улучшить; на юге же она хотя и была известна, но очень мало.

Высокое качество произведений Яна Ван-Эйка создало ему большую славу и помогло сравнительно быстрому распространению его очень своевременного усовершенствования. Этот новый метод благодаря поездке в Италию Роджеро² — ученика Яна Ван-Эйка — или, если верить Вазари, еще и поездке во Фландрию Антонелло да Мессина, проник в Италию. Там он довольно быстро распространился и занял, наконец, господствующее положение, так как почва для этого была уже подготовлена, а преимущества новой техники для передачи «служашей образом природы» были слишком очевидны (Паоло Пино, Вазари, Арменини). О первых несущественных изолированных попытках применения масляной живописи в Италии до этого времени Вазари мог и не знать, Ченнини же, он, видимо, если и читал, то невнимательно. В Италию масляная живопись проникла благодаря Роджеро и Антонелло, заимствовавших этот метод у Яна Ван-Эйка, и не удивительно, что Вазари приписал ему не усовершенствование, а изобретение масляной живописи. В целом изложение недостатков старой техники и преимущество новой у Вазари правильно. Однако оно слишком краток для того, чтобы точно определить, в чем именно практически состояли детали «изобретения»; состав и метод приготовления лака и связующего Яном Ван-Эйком не ясен. Через много лет и на далеком юге в Италии Вазари едва ли мог в точности знать охраняемый строгой тайной «секрет» Ван-Эйка.

В первой части рассказа Вазари говорится об изобретении нового лака, который сохнет в тени. Фацциус пишет, что Ван-Эйк сделал свое изобретение, изучая Плиния и другие источники, а Плиний пишет о растворении смол в маслах. Из слов Вазари и Ван Мандера видно, что Ван-Эйк варил льняное и ореховое масла, которые сохнут быстрее других, с какими-то смесями, которыми могли быть смолы, синтетические средства и т. п.

¹ Эпитафия эта приведена в рукописной работе о надгробьях Ван Герна (Van Huene), который, видимо, заимствовал ее из кн.: Marcus van Vaerenwyck. Den Spiegel der Nederlandscher oudheyt. Gand. 1568. Emile Renders. Hubert Van Eyck personnage de légende. Paris et Bruxelles. 1933.

² Роджер ван дер Вейден.

Далее Вазари пишет: «После того как он (Ван-Эйк) испытал многие другие вещи, он увидел, что смешение красок с такими маслами (т. е. вареными ореховым и льняным) давало им очень крепкое связующее..., что само по себе без лака давало им блеск»

Это заставляет большинство ученых (особенно приверженцев масляно-лаковой техники) предполагать, что «секретом» Ван-Эйка было добавление к маслу во время варки смол. Для достижения более жидкой консистенции в слишком густое связующее могло добавляться летучее масло (Мериме ¹, Вааген ², Мишель ³, Оствальд ⁴, Эйбнер, Ридольфи, Миланези). То, что Вазари вычеркнул слово «дистиллируя» из второго издания, могло быть объяснено тем, что эфирные масла добавлялись после варки, а не во время нее, а затем полностью испарялись из красок, не являясь их связующим. Напротив, по мнению английских исследователей Истлака ⁵ и Меррифильда ⁶, ни ранние фламандцы, ни ранние итальянцы летучих масел не применяли.

Большое значение могли иметь также выбор сырья (северное льняное масло лучше южного), способ отжимки (холодной или горячей), очистки, отбелики, уплотнения (на солнце или на медленном огне) и т. п. Уплотненное масло может иметь «лаковые» свойства и без добавления смол. За это до некоторой степени говорят слова Вазари, что живопись имела блеск «без лака» ⁷.

Хорошая сохранность произведений Яна Ван-Эйка и художников его круга, с одной стороны, и недоверие к маслу — с другой, заставляют Бергера прийти к выводу, что «изобретение» Яна Ван-Эйка состояло в применении искусственной температуры из яйца и льняного и орехового масла. Вопреки утверждению Бергера, это по существу нарушило бы логическую последовательность постепенного усовершенствования масляного связующего и его применения. Доказать свою теорию при помощи текста Вазари Бергеру удается (да и то не всегда) лишь благодаря искажению этого текста ⁸. Слова Вазари о том, что это связующее придавало краскам блеск без лака и что при нем особой мягкости переходов помогала работа по сырому, никак не могут относиться к температуре. Сам Бергер также дальше

¹ Merime. De la peinture a l'huile.

² Waagen. Histoire de la peinture.

³ Michiel. Histoire de la peinture Flamande.

⁴ Статья в журнале «Die Umschau in Wissenschaft und Technik», 1930, № 22.

⁵ Eastlake. Materials for a history of oil painting.

⁶ Merryfield. Original treatises.

⁷ В другом месте по поводу стеной живописи он четко указывает, что добавление к краскам лака избавляет от необходимости покрывания лаком.

⁸ См. примечания к стр. 28

пишет, что, когда живопись после высыхания станет матовой, ее можно протереть маслом или лаком.

После Бергера о применении Яном Ван-Эйком искусственной эмульсионной темперы писал Мороже¹. Эмульсия эта, по его мнению, состояла из жирного лака (льняного масла, вареного с глетом и умброй), эмульгированного с камедью (гуммарабиком) или животным клеем.

Кроме улучшенного приготовления связующего, Ян Ван-Эйк, видимо, внес усовершенствования в метод работы и ее подразделения.

На основании слов Ван Мандера, видевшего незаконченное произведение Яна Ван-Эйка, и обследовавший картины художников этой школы можно предположить, что грунт их произведений был клеевой, с тонировкой тонким слоем масляной краской (*ol achtig grimeersel*), а подмалевки «*dootverwe*», что значит «матовый», делался темперой. Далее, по мнению большинства ученых, или тончайшие лессировки масляно-лаковыми красками, разбавленными летучим маслом и, наконец, после полного высыхания, иногда через несколько лет, покрывались лаком. Это и обеспечило произведениям их хорошую сохранность.

Однако технологические исследования голландских картин, производившиеся за последние годы в Бельгии, доказывают, что Ван-Эйк и его школа не пользовались смешанной техникой, не применяли для подмалевки темперу, а писали свои картины целиком масляными и масляно-смоляными красками².

Вазари пишет в своем «Введении к трем искусствам рисунка» о том, что масляная живопись, введенная Яном Ван-Эйком, а в Италии Антонелло да Мессина, «все более совершенствовалась и достигла той красоты, до которой она была доведена Леонардо да Винчи и Рафаэлем». Это относится скорее к искусству в целом, чем к его технике.

Итальянские авторы с гордостью подчеркивают переход художников к чисто масляной живописи. Темперу и гуашь они, по словам этих авторов, предоставили потерявшим истинный путь северянам («*olttramontani*»). Техническим прогрессом было дальнейшее разнообразное использование оптических возможностей масляных красок, в частности разницы лессировочных и кроющих красок, корпусная, рельефная кладка последних в светах (главным образом начиная с Тициана).

¹ Jacques Maroger. Essai de reconstruction de la matière de Jean van Eyck. Mousseion vol. 19., 1932, № III, Paris. Pp. 39—46.

² Богуслав Сланский. Техника живописи, т. II. Разрушения и реставрация картин. Прага, 1956, стр. 228. Сведения заимствованы из кн.: P. Coenans. L'Agneau mystique au Laboratoire Examen et Traitement. Anvers, 1953.

Формулируется один из основных принципов фактурного построения «классической» техники живописи: «толща красочного слоя должна быть прямо пропорциональна количеству света отражаемого каждой частью предмета»; т. е. света пишут корпусно, а тепл лессировками. Раньше же в светах¹ — иногда, напротив, использовалось просвечивание белого грунта, и краски могли быть плотнее в тенях, чем в светах. При сохранении четкого подразделения этапов работы, как под корпусное письмо, так и под лессировки, иногда сознательно используется цветной подмалевок иного тона, в первом случае иногда даже дополнительного цвета.

Вместе с тем намечается все большее разделение «искусства» и «ремесла». Уже начиная с Альберти книги по искусству уделяют все меньше внимания техническим вопросам (де Майерн, представляющий в этом отношении исключение, не художник). Приготовление материалов — сначала пигментов, а затем масел и, наконец, готовых красок и грунта переходит в руки специалистов: ремесленников, торговцев и фабрикантов. Тщательные и совершенные способы приготовления материалов постепенно утрачиваются. Художники, не знакомые со способом их приготовления, меньше знали их свойства и не всегда умели даже выбрать лучшее. Переходный момент в этом отношении хорошо отражает в своем диалоге Вольпато².

Все большее распространение получают синтетические масла, варенные со свинцовыми соединениями³. Однако мы все же встречаем и рациональное применение материалов, в том числе масла. Например, лазури во избежание пожелтения применяются не на масляном связующем (Тициан, Веронезе, Ван-Дейк). Краски, не терпящие смешения с другими, как медянка, употребляются в чистом виде и изолируются от других красочных слоев лаком (Леонардо да Винчи). Недостатки масла как связующего корректируются добавлением лака, что повышает оптические качества масляных красок и предотвращает опасность образования сморщивания (сседания) и плывущего кракелюра⁴. Однако постепенно начинают учитывать лишь первое. Северное льняное масло лучше южного, и на севере его обычно предпочитали ореховому (педаром, по словам де Майерна, Ван-Дейк считал его лучшим). Оно темнее орехового и макового, но сильнее отбеливается светом в сухом виде в готовых картинах и меньше способствует образованию кракелюра. Особенно опасно маковое масло, вошедшее в употребление в XVII веке, соблазнившее художников своей белизной. Согласно опытам Тейбера,

¹ Как теперь в акварели.

² Volpato. Modo da tener nel dipinger, стр. 249—250.

³ Многочисленные подобные рецепты приведены у де Майерна.

⁴ См. выше мнение по этому вопросу Эйбнера и Петрушевского.

из 400 покрасок, сделанных на разных маслах, по высыхании дали трещины: на маковом 83 поля, на ореховом — 65, на льняном только 5. Получают более широкое распространение твердые смолы — ятарь, а затем копал.

Неблагоприятное влияние на сохранность картин имеет распространение холста. Он не дает достаточной механической защиты, а также защиты от влажности и быстро реагирует на нее. Кроме того, при нем топкая «примуэрзель» была заменена более толстой масляной «имприматурой». Цвет последней первоначально светлый, телесный или золотистый (тонировка охрой с белилами) заменялся все более темным с болусом или умброй. Эти темные грунты обладают свойством со временем «проступать» и темнеть живопись. Это объясняется уменьшением кроющей силы белил (образование свинцового мыла) и наиболее заметно в полукроющих красках полутонов, что вызвало характерную контрастность светотени, главным образом, в итальянской, испанской и отчасти французской живописи XVII века. Иногда уже в самом грунте наблюдается избыток масла, вызывающий сседание, от чего предостерегал еще Гераклит. Желая защитить картину с оборота от сырости, холст покрывали смесью сиккативных красок с маслом или маслом¹. В результате от действия окисления масла холст становился хрупким, а сжатие холста при просыхании масла вызывало сморщивание (сседание) грунта и красочного слоя.

Напротив, очень долговечной (особенно на досках), вопреки опасениям современников, оказалась тонкая живопись «а-ля прима» Рубенса. Иногда в тенях делалась легкая лессировочная подготовка, местами не закрашиваемая. Особенно в академической живописи подобная подготовка удержалась до конца XIX века.

Дальнейшее развитие живописи «а-ля прима» и «по сырому» приводит к стремлению иметь краски, сохнущие не быстро, а медленно. Поэтому вместо уплотненных сиккативных масел получают распространение сырые, а также различные виды бальзамов и препаратов нефти, позволяющие очень широко варьировать быстроту высыхания масляных красок.

Появившиеся в продаже с XVIII века готовые краски (в пузырьках животных) первоначально имели очень небольшое распространение. Покупая пигменты в готовом виде, художники еще до середины XIX века сами стирали их с маслом². Со второй половины XIX века получают распространение готовые масляные краски сначала в баночках, а затем в тубиках. А. А. Рыбников отмечает во вступительной статье к первому

¹ См. подобные советы у де Майерна.

² Об этом вспоминает, например, П. Е. Репин.

изданию настоящей книги значение, которое может иметь на качество краски ее хранение в тубике, то есть в темноте, без доступа воздуха и в соприкосновении с оловом. Этот вопрос требует более внимательного исследования.

Постепенно уточняется наиболее благоприятный для каждого пигмента процент масла. Однако ввиду того что масло дешевле пигментов и из опасения загустения красок в фабричных красках, как это отмечают Вибер и Петрушевский, обычно наблюдается избыток масла.

Потемнение и другие повреждения старых и новых масляных картин приводят к меньшему доверию к маслу как связующему. Стремление к матовости и незначительная роль лессировок в живописи конца XIX и начала XX века не позволяют полностью использовать оптические преимущества масляных красок, поэтому естественно возникает мысль заменить их чем-нибудь иным. Совершенно несостоятельным (при сколь угодно неблагоприятных условиях) оказалось применение масляных красок в монументальной живописи. Вместе с тем традиции фрески были утрачены. Попытки их возродить были не всегда удачны и наибольшего интереса в этой области заслуживает «минеральная живопись», разработанная Кеймом (Мюнхен).

Уже с первых десятилетий XIX века топированные авторские грунты вытесняются фабричными, чаще всего нетонированными масляными по проклейке животным клеем. В конце века наступает разочарование в масляных грунтах и некоторые художники предпочитают применять эмульсионные и клеевые грунты (чаще авторские).

Развитие химии приводит к изобретению большого числа красок, как прочных и полезных (например, искусственный ультрамарин, кобальт, кадмий, хромовые зеленые, цинковые белила), так и непрочных и опасных (некоторые новые медные зеленые, киноварь-экарлат — подтаялая ртуть, большинство анилиновых и др.). Промышленное изготовление красок в условиях капиталистической конкуренции приводит к их фальсификации (отмечаемой Вибером и Петрушевским). Появляется множество новых красок с фантастическими названиями, в которых художникам невозможно разобраться. К тому же художественные учебные заведения не дают необходимых технологических знаний. У некоторых художников, особенно среди представителей крайних «левых» формалистических направлений, появляется нарочито подчеркнутое презрительное отношение к технике, что отмечает, например, Вибер. Реппа в своем взволнованном выступлении на Всероссийском съезде художников, происходившем в декабре 1911 и январе 1912 года, называет подобное отношение к технике «преступным». К сожалению, как его слова, так и книги по этим вопросам западноевропейских

и русских ученых и художников (Вибера, Оствальда, Эйбнера, Агеева, Петрушевского, Киплика, Рерберга и др.) так же, как и деятельность Мюнхенского «Общества содействия рациональным методам живописи», в сильной степени остались «гласом вопиющего в пустыне».

Катастрофически быстрое разрушение современной живописи по сравнению с более старой, отмеченное многими (в том числе Петрушевским), приводит к выводу, что «сохранность картин находится в непосредственной зависимости от их возраста»¹, чем старше картины, тем сохранность их лучше. Благодаря этому возрастает интерес к технике старинной живописи, к поискам «секрета» неувядаемой молодости живописи старых мастеров. Интерес к истории техники вызывает появление книг по данному вопросу, наиболее полной из которых был труд Бергера. «Секрет» же заключался в том, что, имея в своем распоряжении ограниченное количество материалов, художники зато хорошо знали их свойства и умели ими пользоваться.

Книга Бергера представляет значительный интерес для художников и искусствоведов. Она знакомит с малоизвестной технической стороной творчества великих мастеров прошлого. Для художников она поучительна тем, что показывает, с каким вниманием старшие мастера относились к техническим вопросам и какое большое значение это имело для достижения желаемых живописных эффектов и долговечности их произведений.

А. Лужецкая

¹ Ж. В и б е р. Живопись и ее средства. Изд-во Академии художеств СССР М., 1961, стр. 12.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Употребление масла в качестве связующего краску вещества, возможно, восходит к более далеким временам, чем это обычно до сих пор принято думать. Когда стало известно свойство высыхания некоторых сортов масел, появилась возможность проследить их применение для живописных целей. Древнейшее указание подобного рода имеется у писателя начала VI века врача Аэтиуса. Он пишет о знакомстве с льняным маслом, которое вошло в употребление вместо касторового, а также об ореховом масле, способ приготовления которого (из раздавленных грецких орехов) он описывает. При этом он добавляет: «Оно служит еще позолотчикам и энкаустам, так как сохнет, делая позолоту и энкаустическую живопись на долгое время крепкой и сохраняет ее». Если предположить, что в энкаустике позднеримского времени для более легкой обработки горячих восковых красок добавлялись масла (это предположение основано на находке в St. Médard des Prés и на химическом анализе найденных при этом остатков красок Chevreaul), то художники могли из этого сделать нужные для своих технических целей выводы. Растворимость всех смол в маслах была фактом, также известным древним¹. Такая смесь как основа связующего вещества для красок, несомненно, применялась в живописи. Поэтому нет ничего удивительного, если время от времени всплывает гипотеза, что еще древние греки пользовались связующим веществом, похожим на масло, хотя источники ничего об этом и не говорят. В дохристианскую эру знакомство с техникой, похожей на нашу

¹ Plinius, XIV, 123. Resina omnis dissolvitur oleo. Прим. Э. Б.

масляную живопись, видимо, исключается единогласным молчанием об этом древних историков. Зато вполне вероятно, что в первых столетиях нашего летоисчисления в этом направлении наметился переворот. Доказательством тому являются многочисленные находки в эллино-египетских могилах, которые единогласно относятся учеными к II—IV векам нашей эры. Среди выполненных большей частью энкаустикой очень хорошо сохранившихся портретов имеется много и таких, которые до неузнаваемости испортились, потемнели и потрескались. Несомненно, что здесь были применены разные техники, ибо нельзя иначе объяснить столь различную сохранность, как разными видами красочного материала.

Еще в 1827 году Минутולי указывал¹ на сходство техники находимых при мумиях портретов эпохи Птолемеев с масляной живописью. Безусловно, многие, и как раз лучшие, из привезенных в Европу, найденных при мумиях портретов принадлежат к энкаустике; другие исполнены темперой, состоявшей, видимо, из пунического воска, и третьи — менее ценные, испорченные потемнением, — указывают на то, что применялась еще третья техника. Последняя, по моему мнению, является переходной техникой от энкастики к более поздней масляно-смоляной живописи, о которой более подробно сообщает один из старейших источников — манускрипт Лукка².

Этот манускрипт относится приблизительно к IX веку (ученым Грегоровиусом он датируется VIII в.). Мы видим здесь применение смешанного с различного рода смолами льняного масла для достижения прозрачности краски на каком-нибудь грунте, например на золоте.

Между прочим, здесь можно заметить уже правильное использование оптических особенностей масляных красок. Следующими по времени являются северные источники Гераклия³ и Теофила⁴ с их развитой масляной техникой.

¹ Über die Pigmente und die Malertechnik der Alten, insbesondere über die der alten Aegypter. *Прим. Э. Б.*

² Луккский манускрипт — рукопись VIII—IX веков, хранящаяся в библиотеке Луккского монастыря. Написана на латинском языке, но, видимо, византийцем. *Прим. перев.*

³ Г е р а к л и й. О красках и искусстве римлян (*De coloribus et artibus Romanorum*). Две первые части, составленные одним, более ранним автором, содержат сведения о художественных ремеслах. Третья, более поздняя, часть (XI век) посвящена живописи. *Прим. перев.*

⁴ Т е о ф и л. Сводки различных искусств (*Schedula diversarum Artium*). Автор Теофил — предположительно бенедиктинский монах Rogerus или Rugerus, живший в конце XI начале XII века в Гессене (Германия). Первая часть рукописи посвящена живописи, вторая — живописи по стеклу, третья — ювелирному искусству и работам из металла (бронзы). *Прим. перев.*

На юге масляная краска имеет лишь ограниченное применение. По крайней мере, судя по указаниям византийского монаха Дионисия («Руководство по живописи», § 53)¹, масляными красками исполнялись лишь обнаженные места тела при живописи на досках. Из Византии масляная техника проникла в Италию в XIII и XIV веках. Ченнини² описывает (гл. LXXXIX) масляную живопись «на стене или на доске, на железе и камне», указывая на большое распространение этой техники в немецких странах. Из других источников мы знаем, что живопись масляными красками применялась в Англии еще в XIII веке для украшения королевских покоев и церквей; в Страсбургском манускрипте³ мы находим доказательства распространения масляной живописи на германском севере в XV веке. Сюда еще следует добавить относящиеся к тому же времени рецепты Болонского манускрипта, которые говорят об очистке масла и способами сделать его сохнущим.

Итальянские художники раннего Возрождения, технику которых подробно описывает Ченнини, держались еще чистой темперы (яичный желток или целое яйцо, размешанное с соком молодых фиговых побегов), однако пользовались и масляными красками для лессировок, например, при заканчивании одежд. В стенной живописи, которую начинали «а fresco», а кончали «а secco» для достижения определенных эффектов, также пользовались прозрачностью масляной краски, как это видно из главы CXLIV Ченнини. Поэтому можно с полным правом утверждать, что масло в качестве связующего вещества для красок было хорошо известно эпохе раннего Возрождения; приготовленный с сандараксом масляный лак (*vernice liquida*) служил золотистой прозрачной средой, при помощи которой все краски под конец соединялись в общей гармонии (гл. CLV Ченнини).

В станковой живописи Италии XVI века и в ее технике на рубеже XV и XVI веков произошел переворот. О сущности этого технического нововведения мы находим в источниках

¹ Дионисий из Фурны — монах Афонского монастыря, написавший «Руководство по живописи», опубликованное по позднейшему списку Дидроном. Рукопись Дионисия отражает традиции византийского художника XI века Паиселлиноса. *Прим. перев.*

² Ченнини Ченнини. Книга об искусстве или трактат о живописи. Перевод А. Н. Лужецкой, под редакцией А. А. Рыбникова. Отгиз — Изогиз. 1933. *Прим. перев.*

³ Страсбургский манускрипт — старейший источник по вопросам искусства на немецком языке, относящийся к концу XIV — началу XV века. Рукопись сгорела при пожаре Страсбургской библиотеки во время войны 1870 года, но в Лондоне сохранилась ее копия (XIX век). *Прим. перев.*

лишь смутные указания. Выдающиеся живописные произведения этого времени с достаточной ясностью свидетельствуют о факте появления новой техники. Влияние нидерландской техники на итальянскую приводит к проблеме «изобретения» масляной живописи.

11

«ИЗОБРЕТЕНИЕ» МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ БРАТЬЯМИ ВАН-ЭЙКАМИ¹

Изобретение масляной живописи обычно приписывали братьям Ван-Эйкам. Основанием для этого служили рассказы Вазари и Ван Мандера, последний заимствовал в своей работе основные положения рассказа Вазари.

Рукопись Теофила указывает на применение масляных красок в живописи уже в раннем средневековье. Распе, открывший в Кембриджской библиотеке рукопись Геракла, бросил в Вазари первый камень, а после того, как в Ватиканской библиотеке была найдена рукопись Ченнино Ченнини и стала известной «Норменеиз» Дионисия, всем сделалось ясно, что весь рассказ об изобретении масляной живописи Ван-Эйками — сказка, навязанная последующим поколениям «болтуном об искусстве из Арrezzo».

В настоящем исследовании на основе исторического и естественного развития техники, не обсуждая достоверность рассказа Вазари, вызывающего много сомнений, я хочу доказать, что братья Ван-Эйки имеют неоспоримые заслуги в деле развития масляной живописи.

В наше время никакая другая техника не окутана таким мраком, как техника Ван-Эйков, и восстановить ее является целью многих исследователей, работающих в области технологии живописи и химии красок.

Источники не дают достаточного ответа на этот вопрос. Из них мы узнаем только, что масло в качестве связующего вещества применялось и до Ван-Эйков; метод же химического анализа мало применим, поскольку он сопряжен с порчей картины; кроме того, произведения одного художника часто сделаны по-разному (так, например, у Thomas von Mutina в одной картине применены клей и яйцо, в другой — масло).

Химия дает определенный ответ лишь в том случае, когда находят одно масло; когда же находят и масло, и клей, и яйцо, то химически невозможно определить, употреблялось ли масло

¹ Эта и последующие главы, до главы «История развития техники живописи в Италии» (стр. 63), приведены из III тома Бергера. *Прим. ред.*

для лессировок в виде лака или в эмульсии и в какой последовательности. Кроме того, химический анализ не вскрывает существа техники, то есть последовательности работы. Например, картины ранних кельнской или голландской школ, быть может, выполнены более сложной техникой (эмульсии), по сравнению с описанной Теофилом, в которой чередовались три temperных красочных слоя на гумми с прослойками масла. Возможны опыты воспроизведения оригинала с повторением их технического метода, но такие копии оставляют открытым вопрос о прочности.

К разрешению этого вопроса до сих пор подходили с одной единственной стороны. Это объясняется, как мне кажется, неверной предпосылкой. Всегда утверждали, что Ван-Эйк изобрел масляную живопись (утверждение, которое, однако, историками искусства признано ошибочным). Разрешение вопроса искали в способе приготовления масла на том основании, что картины Ван-Эйков, Мемлинга, Гольбейна, Дюрера и др., «которые написаны масляной живописью», хорошо сохранились. Но кто может с уверенностью утверждать, что эти картины написаны масляными красками в нашем смысле слова?

Нельзя не заметить, что картины XIV и XV веков имеют совершенно другой характер красок. Он резко меняется в конце этого столетия, а необыкновенную чистоту и прозрачность старых картин в последующем веке заменяют более тяжелым и темным общим тоном.

Следующая ниже попытка объяснить технику Ван-Эйков исходит из иной, чем обычная, точки зрения, а именно из исторического и естественного развития техники, которое прежде всего устанавливает следующее:

1) источники указывают на непрерывное применение масел (особенно льняного) в течение столетий, и все соглашаются, что Ван-Эйками было внесено значительное нововведение, о чем, бесспорно, свидетельствуют как их произведения, так и их последователи. Естественно предполагать, что нововведение Ван-Эйков должно было состоять в чем-то ином и большем, чем всем известное смешение масел с красками;

2) так как исторические данные подтверждают, что нововведения Ван-Эйков относились специально к масляной живописи, то в области этой техники, очевидно, произошел такой переворот, который давал право говорить о новой системе;

3) новая система живописи охватывает не только связующее вещество, но и весь метод работы: грунтовку, подмалевок, живопись и покрытие лаком.

ВЗГЛЯДЫ НА ТЕХНИКУ ВАН-ЭЙКОВ

При описании итальянской техники XV века (Бергер, т. III) говорится о проникновении с севера в Италию особого вида масляной живописи. Ченнини сообщает о живописи масляными красками на доске или стене, которая «в большом употреблении у немцев».

Прежде всего следует выяснить, могла ли техника живописи развиваться на севере во Франции, Нидерландах или Германии иным образом, чем в Италии. В этих странах станковая живопись была, видимо, под влиянием миниатюры. В Страсбургском манускрипте, а также у Гераклия и Теофила указывается на специфические особенности северной техники: своеобразный метод темперы на вишневом клее, покрывавшейся лаком; в методе, приводимом Страсбургским манускриптом (темпера на животном клее с медом и уксусом), подчеркивается то преимущество, что художник благодаря повторному покрытию лаком может неоднократно проверить впечатление от своего произведения, а посредством повторных прописей — исправлять ошибки и «завершать» работу.

Разница между этой северной и староитальянской темперой заключается в том, что метод последней (яичная темпера с фиговым молоком) после покрытия лаком исключает возможность дальнейших прописок. Итальянские художники эпохи Ченнини должны были до конца работать яичной темперой, не покрывая ее в процессе работы лаком. Они, конечно, могли, заканчивая работу, применять масляные краски, тогда как северяне имели возможность между слоями лака пользоваться клеевой темперой или масляными красками.

Мы должны признать клеевую темперу покрытую олифой (которую Теофил ставит рядом с живописью красками стертymi на масле) за технику дованэйковских нововведений. Этой техникой пользовались старейшие кельнские, вестфальские и фландрские художники.

Недостатки этой техники: 1) как только один красочный слой написан и покрыт масляным лаком, его необходимо сушить на солнце (что особенно затруднительно на севере) и 2) незначительная сопротивляемость краски влаге до нанесения лакового слоя. Замена солнца слабым огнем создает опасность загрязнения еще непросохшей поверхности, а, кроме того, грунт и дерево при этом легко трескаются, и дерево коробится.

Это как раз те недостатки, которые, по словам Вазари, вызвали изобретение Ван-Эйков. Что же сделали Ван-Эйки?

Смешивать краски с льняным или ореховым маслом, очищать и делать быстро сохнущими различные сорта масел ¹ давно умели; были известны даже масляные лаки, как «*vernice liquida*» и «*vernition*»; с ними смешивали краски для «*pictura translucida*» (прозрачная живопись) и лессировок. Протравы для золочения употреблялись на севере повсеместно; сиккативы (сульфат цинка — Страсбургский манускрипт) как средство ускорить высыхание масел и даже дистиллированные масла также были известны, ибо «белый лак из Брюгге», который указан в счете из Эли 1350 года, может быть только лаком, приготовленным на терпентинном масле ².

В чем же состояло изобретение Ван-Эйков?

Ильг и Меррифильд считали, что этот лак приготовлялся из льняного масла и смол; по Гендри, Истляку и Меррифильду, это был янтарный лак; Мериме полагал, что Ван-Эйками был изобретен прекрасный сиккатив, причем краски они смешивали с лаком во время работы; по Мотте, это были новые лаки; Миланези и другие думали, что изобретение состояло в улучшении просыхания масла; Секко Суарди ди Бергамо считал, что Ван-Эйки нашли особенно чистое масло, и т. д.

Большинство современных исследователей, как Тамброни, Вааген, Румор, считают, что Ван-Эйки не изобрели, а усовершенствовали масляную живопись, и секрет не в рецептах, а в методе работы; близки к этому и мнения Распе, Э. Давида, Морелли и Лаури.

Вазари указывает на то, что масляные краски Ван-Эйков уже имели в себе вещества, ускоряющие высыхание, так как иначе они не сохли бы в тени. Истляк из этого делает вывод, что секрет Ван-Эйков состоял в сиккативе (сульфат цинка); кроме того, он указывает, якобы основываясь на источниках, что этот сиккатив применял и дель Пьомбо, ученик Беллини; в Венеции этот метод был введен Антонелло да Мессина. Средство это упоминается и в рукописи Марциана (1503—1527) как примесь к льняному маслу, чтобы ускорить высыхание в протраве для золочения стекла.

Ясно, что Истляк идет по ложному пути, считая многообразные рецепты лаков рецептами для живописи. В результате он принимает за связующее вещество Ван-Эйков протраву для золочения.

¹ До Ван-Эйков умели смешивать и очищать масла (см. вступительную статью, стр. 7-8), но при дованейковских методах обработки масла масляные краски темнели и разрушались и тому доказательство — отсутствие масляных картин, дошедших до нас от дованейковской эпохи. *Прим. ред.*

² Растворители — их качество и обработка (в частности, терпентинное масло), несомненно, играли большую роль в технике Ван-Эйков, но решающим техническим моментом являлось качество масла, то есть методы его обработки из сырья в живописный материал. *Прим. ред.*

Ильг и Кнакфус склоняются к тому, что нововведение Ван-Эйков относится не к технике, а к стилю живописи, к исключительному реализму передач. Напротив, Янгчек считает реформу только технической.

Часть ученых думает, что известная ранее масляная живопись из-за ее несовершенства мало применялась, была забыта, а затем вновь открыта Ван-Эйками. Этому противоречат источники, указывающие на непрерывное применение данной техники.

IV

МАСЛЯНАЯ ТЕМПЕРА И СООБЩЕНИЕ ВАЗАРИ ОБ ИЗОБРЕТЕНИИ ВАН-ЭЙКОВ

Что такое темпера, мы знаем понаслышке из истории искусства. Там говорится, что эта была техника живописи, использующая в качестве связующего яйцо, клей, мед, фиговое молоко и т. п. Поэтому большинству специалистов неизвестно, что существует еще другая темпера, приготовленная путем тесного смешения жирных масел с гумми или яйцом в виде эмульсии. Эта тесная смесь масла с другим веществом прежде всего обуславливает дробление масла на мельчайшие частицы, вследствие чего эти эмульсии могут быть смешиваемы с водой и таким образом становятся так называемой масляной темперой. Это легко достигается двумя способами: 1) масла теснейшим образом смешивают с яичным желтком, что дает яично-масляную темперу, 2) если для этой цели применяют сорта гумми-клея, получается гумми-масляная темпера.

Тщательное исследование старейших источников выяснило, что оба вида масляной температуры могут быть отмечены как связующее вещество для золочения.

Манускрипт Лукка указывает на соединение при помощи тепла льняного масла с гумми. Итальянцы XIV века используют яичную темперу. В трактате Ченнини подобные рецепты указаны для позолоты и грима.

Трактуя вопрос росписи по стеклу, рукопись Марциана впервые указывает рецепт эмульсии применительно к живописи: «Возьми яичный желток и *vernice liquida* в одинаковых количествах, хорошо смешай их друг с другом и этим связующим веществом покрой кистью — это предохраняет от воды и чего бы то ни было».

Показательно, что рукопись, содержащая этот рецепт, находится в Венеции, в том городе, в котором работал Антонелло да Мессина по своему возвращении из Фландрии¹. Кроме того, совершенно тот же рецепт эмульсии был, по Вазари, применен художником Бальдовинетти, что следует сопоставить с другими указаниями Вазари, относящимися к изобретению Ван-Эйков. По Вазари, Ван-Эйки делали различные опыты в целях улучшения методов живописи. В этом направлении много работал Бальдовинетти, Пезелло и др. В жизнеописании Бальдовинетти Вазари упоминает о применении последним для живописи названной выше эмульсии (приготовленное на огне соединение яичного желтка и *vernice liquida*).

«Он думал предохранить при помощи этой темперы картину от сырости, но темпера была слишком крепка и живопись в местах, где она была наложена слишком толстым слоем, шелушилась».

Вазари сообщает здесь лишь о неудачных опытах. Однако из описания живописной техники Бальдовинетти в прямой связи с изобретением Ван-Эйков мы видим, в каком направлении должны были производиться опыты. Предметом многочисленных опытов и дискуссий тогдашних художников были различные виды масляной темперы.

Вазари пишет о стремлении художников устранить недостатки старой темперы (работа кончиком кисти и пр.), но «ни один не нашел удовлетворительной манеры ни при употреблении жидкого лака (*vernice liquida*), ни при других видах красок, смешиваемых с темперой».

В жизнеописании Антонелло контекст первого издания (1550) Вазари отличается от второго (1568). Что заставило его изменить фразу: «*ne con vernice liquida ne con altre sorte di olii mescolati nella tempera*», то есть ни с жидким лаком, ни с другими видами масел, смешанных с темперой, на «*ne usando vernice liquida o altri sorte di colori mescolati nelle tempere*», то есть не применяя жидкий лак или другие сорта красок, смешанных с темперой (множественное число)? По мнению Истлака, Вазари этим преследовал цель приписать Яну Ван-Эйку изобретение масляной живописи. Но ведь это было вещь, давно знакомой так же, как и смешение красок с различными темперными связующими веществами (*colori mescolati nelle tempere*). Тут должна была быть иная цель. Она представляется мне так: как *первым* утверждением («ни с жидким лаком»), так и последующим

¹ Антонелло да Мессина, по мнению Вазари, сыграл решающую роль в распространении в Италии масляной живописи. Он учился у братьев Ван-Эйков, для чего специально ездил во Фландрию (в настоящее время достоверность этой поездки подвергается сомнению). *Прим. перев.*

(«ни с другими видами масел») применение этих веществ из рассматриваемых улучшенных методов живописи исключается. Дальнейшее объяснение Вазари техники Ван-Эйков приводит, наоборот, к выводу, что в этих веществах можно видеть нововведение. Это и заставило Вазари изменить контекст на: «*altra sorte di olii mescolati nella tempera*» — «другой способ (единственное число!) смешивать масла с темперой (единственное число!)», в качестве которой в то время применялся яичный желток (Ченнини, гл. LXXXIII); это смешение было тогда новым, как это видно из опытов Бальдовинетти, и едва ли может быть понято иначе, как масляная темпера-эмульсия¹. И изменение слов «*olii mescolati nella tempera*» (масла, смешанные с темперой) на «*colori mescolati nelle tempera*» (краски, смешанные с темперами) может иметь смысл лишь с этой точки зрения.

Далее Вазари пишет:

«Среди тех, кто безуспешно испытывал этот и подобные ему методы темперы, были Бальдовинетти, Пезелло и многие другие, но в их произведениях нет того приятного эффекта и улучшения, которых они искали; даже, если художники работали с успехом в своей области, они не могли придать работам на дереве той крепости, которую имели исполненные на стене. Они не могли при помощи этих методов сделать картины не чувствительными к влаге, так чтобы их можно было мыть без опасности для красок, а кроме того, поверхность не была достаточно крепкой, чтобы противостоять случайным сотрясениям при обращении с ними. Об этом художники безуспешно спорили, когда они сходились друг с другом. Те же опыты производились также и крупными художниками в Италии, Франции, Германии и в других странах.

При таких обстоятельствах произошло то, что Ян из Брюгге, фландрский художник, очень ценный за его большую искусность, производил опыты с различными видами красок и, так как он знал алхимию, приготавливал различные масла для изготовления лаков и других целей, то есть производил опыты, которые обычно делают изобретательные люди». Фраза первого издания «*esercava di trovare diverse sorti di colori, diletlandos*

¹ Совершенно неправ Бергер, предлагающий переводить «*altra sorte di olii mescolati nella tempera*» как другой способ смешивать масло с темперой; дословный перевод этого контекста «другие виды масел, смешанных с темперой». Дословный перевод исключает допускаемые Бергеромвольность и кривотолки текста Вазари.

Исходя из этого «своеобразного» понимания текста Вазари (относящегося к неудачным опытам Бальдовинетти и др.), Бергер строит свою «эмульсионную» теорию о методе Ван-Эйков, но как этот приводимый текст, так и дальнейшие указания Вазари падают в полном противоречии с теорией Бергера в понимании техники Ван-Эйков. *Прим. перев.*

forte della archemia, e stillando continuamente olii per far vernici e varie sorti di cose», то есть «и старался найти различные виды красок, очень увлекаясь алхимией и постоянно дистиллируя масла для изготовления лаков и разного рода вещей», во втором издании звучит так: «Si mise... a provare diversi sorti di colori, e come quello che si dilettaua dell'archemia, a far di molti olii, per far vernici, ed altre cose», то есть «принялся испытывать различные виды красок и как увлекающийся алхимией делал много масел для приготовления лаков и других вещей»¹.

По мнению Истляка, слово «stillare» — дистиллируя (первое издание) Вазари заменил потому, что дистилляция жирных масел (fixed oils) была в его времена известна, но совершенно противоположна способу Ван-Эйков. С этим взглядом можно согласиться, но, касаясь истории приготовления лаков на эфирных маслах (терпентин, винный спирт, сливочное масло и т.п.), не следует упускать из виду, когда они впервые были введены в живопись того времени. Мы к этому еще вернемся, но пока надо отметить, что Вазари не хотел поставить дистилляцию в связь с изобретением Ван-Эйков и поэтому заменил слово «stillando». Было бы совершенно непонятным, почему Вазари должен был произвести это изменение, если бы дистилляция эфирных масел стала существенной вещью в изобретении Ван-Эйков; к тому же Вазари в дальнейшем сообщает, что в состав связующего вещества входили льняное и ореховое, то есть жирные масла. «Однажды, исполнив с большим трудом картину на дереве, законченную им с особой тщательностью, Ян Ван-Эйк поставил ее на солнце для просушки лака, как это тогда практиковалось; от большой жары или потому, что доска была плохо скреплена, или дерево было недостаточно выдержанное, скрепы разошлись». В первом издании мы читаем: «Le volse dare la vernice al sole, come si costuma alle tavole», то есть «хотел покрыть ее лаком на солнце, как это обычно делалось с досками»; во втором же издании эта фраза звучит так: «Le diede la vernice, e la mise a seccarsi al sole come si costuma», то есть «покрыл ее лаком и поставил ее для просушки на солнце, как это обычно делается». Во втором издании Вазари хотел быть по возможности точным и писал «он покрыл лаком», тогда как в первом издании лишь выражено намерение это сделать. Во всяком случае ясно, что было принято крыть картины лаком и давать лаку высохнуть на солнце. Мы в этом вновь узнаем темперную технику, описанную Теофилом, и процесс ее исполнения, а именно: повторение три раза

¹ Из сопоставления обоих контекстов ясно одно, что Ван-Эйк работал над усовершенствованием методов обработки масел в целях приготовления лака и красок. *Прим. ред.*

прописки темперой и покрывания лаком на солнце. Далее Вазари пишет: «Когда Ян из Брюгге увидел вред, который солнечный жар причинил его картине, он решил найти выход в каком-нибудь средстве, чтобы в другой раз не подвергать этой опасности свое произведение. Будучи столь же недоволен лаком, как и техникой темперной живописи, он начал обдумывать способ приготовления такого лака, который бы сох в тени, и этим избежать выставления картин на солнце. После того как он испытал многие материалы, и в чистом виде и смешанные друг с другом, он, наконец, нашел, что льняное и ореховое масла из многих, которые он испробовал, сохнут быстрее всех других. И они, сваренные с другими его составами, дали ему лак, который он, а также и все другие художники мира, долго желали. Испытав еще много других материалов, он увидел, что смешение красок с этими сортами масел давало им очень сильное связующее вещество (*tempera*) и что, высохнув, оно не только совсем не боялось воды, но так сильно связывало (*accendeva*) краски, что само по себе без лака придавало им блеск, причем — что ему показалось еще более удивительным — отдельные красочные слои соединялись несравненно лучше, чем в темпере».

То, что здесь в качестве изобретения Ван-Эйка названы две вещи, которые, соединяясь, образовывали новое связующее вещество, многократно объяснялось тем, что Вазари не сумел как следует выразить, что он собственно понимал: был ли это лак, которого искал «весь свет» и который он (Ван-Эйк) нашел, или связующее вещество из льняного и орехового масел. Исходя из «*stillando*» первого издания, которое относится лишь к лакам, можно было, пожалуй, прийти к тому, чтобы приписать Ван-Эйку введение лаков-эссенций; таковые, действительно, сохнут в тени, и их изготовление, конечно, должно было быть известно человеку, знакомому с алхимией¹.

С другой стороны, изменением, внесенным во второе издание, ясно подчеркивается, что лак варился из масел, а не дистиллировался. Считать летучие масла (терпентиновое масло) в соединении с жирными маслами связующим веществом Ван-Эйков неправильно уже потому, что из текста вытекает как раз

¹ Слово «дистиллировал» (1-е изд.) Вазари заменяет во 2-м издании более широким и точным словом «делал». В слове «дистиллировал» Бергер видит указание на присутствие в жирном масле Ван-Эйка эфирного масла, но это ясно вытекает и из технологического смысла слов Вазари: это масло «само по себе, без лака придавало блеск» краскам. Таким лаковыми свойствами обладает только очень уплотненное масло, которое требует в работе растворителя, то есть эфирного масла. *Прим. ред.*

обратное¹. Вазари видит новое и замечательное именно в том, что живопись выполнялась старыми знакомыми маслами: льняным и ореховым².

То, что «белый лак из Бюгге» был лаком на летучем масле, то есть был приготовлен на терпентинном масле, не вызывает сомнения. Но этот «белый лак» еще за долгие годы Ван-Эйков был предметом экспорта и поэтому не может рассматриваться как делающее эпоху нововведение. «Другие его составы» можно, пожалуй, считать за известные и применявшиеся тогда средства для очистки и отбелики масла (известь, костяная зола, квасцы, пемза и др.).

Мне кажется ясным, что здесь речь должна идти о масляной температуре, эмульсии; он, как сказано, испробовал «все как в чистом виде, так и смешанное с другим» — бывшую тогда во всеобщем употреблении яичную и клеевую температуру и темперу, смешанную с лаками и маслами. В таком случае «человек, хорошо знавший алхимию» и обладавший столь изобретательным умом, должен был прийти к тому выводу, что гумми и яичный желток эмульгируются с жирными маслами. Он открыл, что смешение красок с подобного рода маслами, то есть эмульгированными, давало краскам очень сильную температуру. То что эта темпера, высохнув, не боится воды, он обнаружил тотчас же после первых проб. Если бы это место подразумевало масляную краску в нашем современном виде, то замечание не имело бы никакого смысла, так как на сухую масляную краску вода вообще не действует. Поэтому здесь может иметься в виду лишь смешиваемое с водой связующее вещество или темпера. Если сравнить с этим рецепт рукописи Марциана «la qual colla non teme aqua ne cosa che sia», то есть «и этот клей не боится ни воды, ни чего бы то ни было», то видно будет, что и здесь особенно подчеркивается данное свойство этого связующего вещества, смешиваемого с водой, потому что другие виды темперы,

¹ Из текста Вазари «обратного» не вытекает, и по филологическому и по технологическому смыслу сообщений Вазари. Терпентинное масло является целесообразным растворителем плотных жирных масел Ван-Эйка, не нарушающим их основных свойств. *Прим. ред.*

² Старые знакомые масла — льняное и ореховое — в руках Ван-Эйка получили новые, до того неизвестные в технике живописи свойства. Вазари совершенно справедливо видит в этом «новое и замечательное». Сущность этого нового предложенного Ван-Эйком учения о масле ускользает от внимания Бергера, и он строит свою «эмульсионную» теорию, не обосновывая ее ни исторически, ни технологически. *Прим. ред.*

даже когда они совсем высохнут, все же растворяются водой. Именно в этом и состояла для Ван-Эйка большая ценность данной темперы; его удивление и радость были столь сильны потому, что он этого своего различного свойства не ожидал, а по своему горькому опыту с прежними темперными средствами и не мог ожидать. Повторное прописывание той же темперой, как это было тогда принято, могло производиться тотчас же, ибо краска уже сама по себе «отличалась крепостью и имела блеск, не будучи покрыта лаком», причем связь красочных слоев была гораздо лучшей, чем при иных способах ¹.

Это небольшое, но важное обстоятельство можно проследить и у Ван Мандера — художника, жившего через 150 лет после Ван-Эйка, когда традиция последнего еще не могла быть совсем забыта. По его введению видно, что он был хорошо знаком с техникой живописи и не мог бы списать рассказа Вазари, если бы он был в смысле технологии неправдоподобен. Изложение Ван Мандера очень близко к изложению Вазари: «После многих изысканий Ван-Эйк нашел, что краски, смешанные с такими маслами, очень хорошо «темперировались», очень крепко высыхали и после высыхания хорошо переносили воду, а масла делали краски много живее и сами имели блеск, не будучи покрыты лаком. И его еще больше удивило и обрадовало, когда он увидел, что с маслом краска лучше стиралась и обрабатывалась, чем с яичной или клеевой темперой, и не должна была накладываться штрихами».

Когда исполненная эмульгированными маслами живопись станет матовой, как это бывает со всякой темперой, ее очень скоро можно без опасности для живописи прокрыть тонким слоем масла или лака. По еще непросохшему слою масла или лака можно сейчас же писать дальше той же масляной темперой. Живопись «несравненно лучше» связывается тогда с нижними слоями, чем при методе, описанном Теофлом, причем число повторных прописок неограничено. Быть может, в этом и состоит зерно всей техники, и это является новым «прекраснейшим изобретением фландрского мастерства».

Вазари дальше сообщает:

«Ян (Ван-Эйк) написал своим новым методом много картин, которые приводили в большое удивление художников; они не знали, как он мог сделать свои картины столь законченными;

¹ Ни блеском, ни особой прозрачностью в противоположность масляным и масляно-лаковым краскам эмульсионная темпера не обладает. О ее свойстве после высыхания становится матовой пишет и сам Бергер в следующем абзаце. *Прим. ред.*

они должны были лишь признать его заслугу в то время, как другие смотрели на него с завистью, ибо он долгое время не позволял никому смотреть на себя во время работы, а также не соглашался сообщить кому-нибудь свой секрет. Но когда он состарился, то он оказал своему ученику Рожеру милость и обучил его этому. Рожер сообщил секрет Гансу (Мемлинг) и другим... «Несмотря на то, что купцы для своей собственной выгоды посылали подобные художественные произведения (т. е. написанные таким способом) властителям и выдающимся лицам, это искусство все же не стало широко известным; хотя посылаемые картины и имели резкий запах, который им придавала смесь (*immixtura*) красок с маслами, особенно, когда они были повymi, так что казалось возможным узнать составные вещества, тем не менее это открыто все же много лет не было сделано».

Эта характеристика связующего вещества, имеющего в свежем виде сильный, резкий запах, происходящий от смешения красок с маслами, очень своеобразна. Смесь красок с льняным и ореховым маслами не имеет резкого запаха, а прогорклость масла при тонких слоях едва ли могла иметь место; напротив, указанное сообщение Вазари наталкивает на мысль, что это должна была быть эмульсия органического связующего вещества с маслом; оно быстро начинает разлагаться и должно консервироваться при помощи сильных, имеющих резкий запах примесей. Выражение *immixtura* (тесная смесь) также говорит за это; больше того, эмульсия не может быть обозначена лучше, чем сделано здесь.

Что же это были за «сильно пахнущие» примеси? ¹. Об этом я нашел лишь одно единственное указание у Ломатто, современника Вазари. Он пишет (в «*Idea del Tempio della Pittura*» Milano, 1590), что в масляной живописи пользуются смесью красок с *oglio di nose et di spica et d'altre cose*, то есть с ореховым и спиковым маслами и другими веществами, о которых он не упоминает. Это указание заставило меня при первых опытах воспользоваться спиковым маслом, которое имеет сильный, но приятный запах. Это масло устраняло отвратительный запах яично-масляной эмульсии, вместе с тем являясь хорошим консервирующим средством для связующего вещества. Слова «*altre cose*» трудно понять, но если под этим подразумеваются эмульгированные масла, то вариации так многочисленны и приготовление столь различно, что каждый художник мог изготавливать их согласно своим целям и желаниям.

Вернемся опять к тексту Вазари. Последний сообщает о

¹ Терпентин, спиковое и др. эфирные масла сами по себе имеют сильный запах. Кроме того, всем лаковым известен удушливый «акреалиновый» запах, идущий от вареного масла. *Прим. ред.*

картине, которая стала собственностью неаполитанского короля Альфонса I, изумив «всех художников королевства». Антонелло да Мессина был так воодушевлен «живостью красок, красотой и гармонией живописи картины», что отправился во Фландрию, чтобы ознакомиться «с методом этой работы». К этому его побудила та техническая загадка, «что картинку, написанную такого рода маслом, можно мыть, и она совершенно надежна в отношении осыпей и трещин».

Столь тонкое выполнение деталей при помощи принятой в то время в Италии масляной живописи или яичной темперы с масляными лессировками считалось невозможным; здесь должен был быть «секрет», и, чтобы его узнать, Антонелло поехал во Фландрию. Приехав в Брюгге, он постарался подружиться с Яном Ван-Эйком, для чего предложил ему много рисунков, сделанных в итальянском стиле, и другие вещи. В ответ на это внимание, а также чувствуя, что он стареет, Ян согласился показать Антонелло методы его живописной работы. Антонелло не покинул Фландрии до тех пор, пока не выучился в совершенстве этой живописи, это было целью его желаний. Ян умер, Антонелло покинул Фландрию, вернулся на родину и привез в Италию драгоценный секрет. После короткого пребывания на своей родине в Мессине он отправился в Венецию, где был принят с радостью; там он написал различные картины масляной техникой по методу, привезенному из Фландрии. Эти картины очень ценились венецианской знатью. Того, что Вазари знал о нововведении Ван-Эйков, при критическом освещении оказалось достаточно, чтобы узнать в этом «смесь масел с темперой», в виде эмульсии, то есть масляную темперу; он пишет об «*immixtura*» и резком запахе «*odore acuto*», который происходит от необходимой примеси консервирующих средств; он знает о том, что смешение красок с «подобного рода» маслами может дать краскам очень сильную темперу. Опыты с этим видом темперы показали правильность утверждения Вазари, что «живопись не боится воды», даже если она не покрыта лаком. Это замечание не имело бы смысла, если бы речь шла об обычных масляных красках. Стало совершенно ясно, что эти краски несравненно лучше обрабатывались по сравнению с применявшейся ранее яичной или клеевой темперой.

В XXI главе «*Introduzione*» Вазари еще раз описывает прекрасное изобретение Ван-Эйка, которое затем было привезено Антонелло в Венецию. Во Флоренции этот метод был введен Доменико Венециано, который узнал его от Антонелло. От Андреа дель Кастаньо, сообщившего секрет другим мастерам, до Пьетро Перуджино, Леонардо и Рафаэля эта манера делала все новые успехи, достигнув «высокой красоты», которой отличаются картины перпода расцвета итальянской живописи.

«Этот метод живописи делает краски более блестящими (aspette), и при нем ничего больше не нужно, кроме прилежания и любви, потому что масло само по себе делает колорит мягче, нежнее, деликатнее и при нем легче достигается объединение тонов и воздушность (*sfumata maniera*). Когда работают по сырому, краски легче смешиваются и объединяются друг с другом¹. В целом художники при этом методе придают своим фигурам прекраснейшую грацию, живость и непринужденность настолько, что фигуры часто кажутся рельефными и как бы выступают из картины, особенно когда в них хороший рисунок сочетается с изобретательностью и прекрасной манерой. Для выполнения этой работы поступают так: после того как доски или картины загрунтованы гипсом, их шлифуют и напоят губкой 4 или 5 слоев жидкого клея. Затем растирают краски на ореховом масле или масле из льняного семени (хотя ореховое лучше, т. к. меньше желтеет). И когда они так стерты с этими маслами, которые являются их темперой, больше ничего не нужно, как наносить их кистью».

И здесь имеется ясное указание на масляную темперу; *questi olii, che é la tempera loro*, дословно значит, что здесь подразумевается эмульсия этих масел. Если понимать сказанное выше так, что темпера обозначает связующее вещество вообще, то предложение должно было бы быть поставлено во множественном числе, а именно: *questi olii, chi sono le tempere loro*, но здесь «*che é*» означает «то есть»². Поэтому следует читать: «эти масла, то есть приготовленная из них темпера»³. Применялась ли она во времена Вазари или была в дальнейшем улучшена или изменена из его сообщения точно не выясняется.

V

ДАЛЬНЕЙШИЕ ДАННЫЕ О ТЕХНИКЕ ВАН-ЭЙКОВ

В предыдущих главах была сделана попытка доказать текстом Вазари, что изобретением Ван-Эйка было применение медленно сохнущих масел и масляных лаков для живописи в виде эмульсий. Это дает возможность смешения их с водой и делает

¹ Эти технические указания совершенно определенно могут относиться только к чисто масляной технике, но Бергер об этом умалчивает. *Прим. ред.*

² *Che é* — по-итальянски не «то есть», а «что есть» или «которые есть». Дословный перевод будет «эти масла, что есть их темпера», то есть масла, являющиеся связующим веществом. *Прим. перев.*

³ При множественном числе смысл фразы не меняется, но даже если переводить *che é* как «то есть», смысл фразы будет менее точным, но тем же, если не вставить слова «приготовленная из них» (на что нет никаких оснований). *Прим. перев.*

их быстро сохнувшими. Было бы, однако, ошибочно называть эту технику акварельной, так как связующей сущностью эмульгированных масел все же всегда остается содержащееся в них масло. Нельзя эту технику приравнивать и к темпера, так как все другие темперные связующие вещества после высыхания опять растворимы водой, тогда как масляная темпера, благодаря содержащемуся в ней маслу, после высыхания не чувствительна к воде. Этот вид темперы, занимающий среднее место между известными до того времени связующими веществами, смешиваемыми с водой (яйцо, клей животный и растительный), и масляной живописью, имеет преимущества обоих видов: смешанная с водой и поэтому быстро сохнущая, высохнув, она становится столь же крепкой, как масляная краска. Так описана эта мапера у Вазари. Ван-Эйк открыл не «масляную живопись», а новый вид масляной живописи.

Вазари пишет («Introduzione», гл. XXI): «Этот вид масляной живописи был прекраснейшим изобретением с большим облегчением для искусства живописи. Первым изобретателем его был во Фландрии Ян из Брюгге, и эта манера затем от Антонелло до Перуджино, Леонардо и Рафаэля была доведена до высокой степени совершенства»¹.

Других указаний, кроме имеющихся у Вазари, немного. Фациус пишет о том, что Ян в своих работах пал красками пользовался данными Плиния и другими источниками. Филарете, не зная, или не желая открыть секрет, пишет неясно: «...так и поступаи с темперой; все эти краски можешь также применять и на масле, но это другая работа и другой метод, хороший для тех, кто умеет им пользоваться. Хорошо в этой манере работают в Германии, особенно же мастер Ян из Брюгге и мастер Рожер, которые прекрасно применяли эти краски на масле. Скажи мне, каким образом работают с этим маслом и какое это масло: если льбяное, то не слишком ли оно темно? Последнее устроим, но способ отбели я не знаю, разве только поместить масло в сосуд и дать ему постоять долгое время: тогда оно осветлится; правда, говорят, что есть способ сделать это быстрее, но оставим это. Как же производится работа? Когда грунт на доске или штукатурка на стене будут сухими, положи слой краски, смешанной с маслом, — будут ли это белпла или какая-либо другая краска, не имеет значения; будет хорошо».

¹ Бергер переводит — «вид масляной живописи», но в тексте значится «il trovare il colorito a olio trovare» — нахождение, открытие, но никак не вид, и поэтому точно перевести следует: «Масляная живопись, первым изобретателем которой был во Фландрии Ян из Брюгге, была прекраснейшим изобретением с большим облегчением для искусства живописи». Прим. перев.

Немного больше говорит Л. Б. Альберти (1472), а именно: «Есть новое изобретение, при котором все краски, стертые с липяным маслом, вполне гарантированы от всяких злоключений и непогод, если только стена, на которую они наносятся, вполне суха и свободна от сырости».

Неаполитанский скульптор Массимо Станциони (1585—1656) пишет о картине Яна Ван-Эйка, изображающей трех мудрецов (она была прислана неаполитанскому королю Альфонсу и возбудила удивление не тем, что она была написана масляными красками, а качеством работы), что Цингаро и Донцелло будто бы переписали головы двух мудрецов в портреты Альфонса и его сына той же масляной краской¹; это является маловероятным вандализмом.

Тот же Станциони пишет, что в Неаполе масляная живопись была известна еще в 1300 году. Гиберти называет ряд художников, работавших масляными красками, в том числе Джотто.

Станциони также пишет о том, что во Фландрию с Антонелло поехал его отец инженер, по имени Иосиф, учившийся раньше у Калантонио дел Фиоре, который будто бы работал масляными красками. Яп из Брюгге учил его, как и м о б р а з о м х о р о ш о п и с а т ь м а с л о м. Яп был помешан на том, чтобы готовить краски и лаки, которые сохраняли бы свой свежий вид. В Италии, как и во Фландрии, готовили масляные краски, но не умели ими хорошо работать. Этот род живописи представлял для тех, кто не знал способа им работать, такие же большие трудности, как фреска для тех, кто не знает, как с ней обращаться.

Во фреске после высыхания все краски становятся светлее. Нужно большое знание, чтобы составить нужный тон; при опытах над техникой Ван-Эйков оказалось, что при ней тона тоже меняются, но только они становятся глубже, темнее и сливаются с фоном, если при этом не наносить умышленно более светлых светов. Нет ли в этом особой связи с приведенным местом Станциони?

Паоло Пино («Dialogo di Pittura»², 1548) презрительно пишет о гуаши: «Предоставим ее живущим за горами, потерявшим истинный путь», а в качестве правильного пути называет чистую масляную живопись. То же повторяет Арменияни, говоря, что современные знаменитые мастера перешли к совершенной масляной живописи.

Как будет видно из дальнейшего изложения, в XVI веке завершился переход от старонидерландской техники к чистой

¹ Такой картины в Неаполе нет. *Прим. Э. Б.*

² Диалог о живописи. *Прим. перев.*

масляной живописи¹. Если в итальянских источниках сведения о технике живописи крайне скупы, то в немецких и северных источниках мы не находим ничего. Страсбургский манускрипт написан еще до Ван-Эйка; описанная там масляная техника послужила основой для сборника «Искусство и ученичество». Но и тут мы встречаем рецепт эмульсии и, как всегда на севере, эмульсию гумми и масла. «Возьми венецианский гумми или гуммиарабик, размягни его в свежей колодезной воде и дай ему в ней разойтись так, чтобы он не был густым и тянулся, как масло. Тогда возьми поровну этого гумми и вареного масла, хорошо смешай их между собой в миске для стирания и прокрой им картину тонко, ровно и тщательно; затем дай просохнуть, и на ней будет как бы стекло.

П р и м е ч а н и е. Лак, так употребляемый для картин, должен быть покрыт ореховым маслом.

Для этого возьми чистого серебряного глета и хорошего янтаря поровну, мелко их истолки и налей на них чистого льняного масла. Если ты хочешь, чтобы краски остались прекрасными, возьми орехового масла вместо льняного, примерно в два раза больше, чем других материалов, помести в горшок и поставь его хорошо закрытым на теплую печь; и, мешая палочкой один, два или три раза в день, дай маслу постоять три или четыре дня, и оно будет вполне хорошо». Рецепт не совсем ясен. Поэтому можно думать, что составитель названного сборника «Искусство и ученичество» не был художником-практиком. Никаких указаний на технику Ван-Эйка мы там не находим. Еще более скудны и сбивчивы сведения в сборнике «Der sündige Maler»² (1712). Даже указания Ван Мандера в введении к его книге очень незначительны. Лишь в конце XII главы (о живописи) он говорит об ореховом масле, которое употребляется для приготовления смальты, и отмечает, что другие для этой цели применяют «масла, приготовленные практиками». Нужно ли под этим понимать сохнувшие, очищенные или, наконец, эмульгированные масла, не понятно. Поэтому особое значение приобретают указания манускрипта Марциана из библиотеки св. Марка, в котором упоминается и приводимая Истляком эмульсия из яичного желтка с жидким лаком³. В рецепте 301 говорится, как надо писать масляными красками «арутридо» (буквально — разлагаться, гнить) с яичным желтком. В конце рецепта значится: темпера этих красок,

¹ Как видно из всех вышеприведенных источников, этот переворот сделал Ван-Эйк, но наибольшего расцвета ван-эйковский масляный метод достигает в XVI веке. *Прим. ред.*

² «Любопытный художник». *Прим. перев.*

³ См. выше у Вазари о неудачных опытах смешения масла с темперой Бальдовинетти и др. *Прим. ред.*

приготовленных «а putrido», состоит из равных частей воды и яичного желтка в количестве, составляющем меньше половины самой краски. Рецепт 328 указывает, что «а putrido» можно писать и на стекле! Следовательно, под «а putrido» мы должны подразумевать венецианское обозначение эмульсии или масляной темперы. Действительно, все яично-масляные эмульсии легко загнивают; для их лучшей сохранности должны быть применены особые средства.

Оба эти рецепта эмульсий примечательны тем, что значатся в записной (возможно монастырской) книжке, составленной лишь для личного употребления. Будучи написаны в Венеции — городе, где жил Антонелло¹, эти рецепты являются доказательством для решения вопроса о распространении и употреблении эмульсий. Нет ничего невероятного в том, что новый род масляной живописи в современных печатных произведениях не описывался или освещался умышленно неточно.

«Секреты» художников и мастерских — вещь обычная, особенно в то время. Вазари подчеркивает знакомство Ван-Эйка с алхимией, но и в наше время изготовление эмульсий является одной из сложных процедур аптекарского искусства, требующих знания точных пропорций и известного опыта. Так Ломаццо (*Idea del tempio della Pittura*, 1590)² пишет, что для масляной живописи нужно смешение красок с «*oglio di nocce et di spica et d'altre cose*», то есть с ореховым и сливовым маслами и другими веществами, но что это за «другие вещества» он умалчивает. В «Трактате об искусстве живописи» (1585) в V главе, повествуя о том, «какие краски пригодны для разных видов живописи», он не указывает, с какими маслами смешиваются краски для масляной живописи. Мы напрасно искали бы у Ломаццо указаний относительно очистки и приготовления масел, деревянных досок, холстов и т. п., которые так многочисленны и подробны в рукописях XIV века. Кроме того, в книгах того времени о живописи все больше говорится об оптической, физической или эстетической стороне (например, трактат Леонардо да Винчи). Исключение составляет Арменияни, одно заглавие книги которого «*De veri precetti*»³ (Равенна, 1587) говорит о том,

¹ И в дальнейшем Бергер будет пытаться обосновывать свою «эмульсионную» теорию в аспекте понимания метода Ван-Эйков. Так как основные и ближайшие к Ван-Эйкам исторические источники Бергер уже использовал (Филарете, Вазари, Ван Мандер), то дальнейшие попытки автора к обоснованию его теории мы в большинстве случаев не будем отмечать в примечаниях. *Прим. ред.*

² «Идея храма живописи». *Прим. перев.*

³ То есть «О верных рецептах, методах». *Прим. перев.*

что у него нет намерения утаивать что-либо как профессиональный секрет.

От Армении мы узнаем, что вопреки установившемуся мнению масляная живопись не вытеснила темперы. Старая темпера была еще очень распространена. Армения видел ее у самых выдающихся мастеров — Рафаэля, Микеланджело, Тициана, Корреджо. Их некоторые картины написаны в трех родах техники (а фреско, а секко и масло) очень тщательно и с замечательной гармонией красок.

В главе о масляной живописи, интересной во многих отношениях, он рекомендует избегать смешения с маслом лазури и красных красок. Кроме того, он описывает имприматуру (краску для грунта), состоящую из неизвестного ему блестящего связующего вещества, приготовленного не на масле. Оно не изменяет ни одной краски, даже лазури и красной; «масло же, как известно из опыта, делает все краски — согласно их природе — темнее; они совсем теряют цвет и становятся тем безобразнее, чем темнее находящаяся под ними имприматура».

Кроме «неизвестного ему блестящего связующего вещества», он рассказывает об ускоряющих методах, применяемых самими выдающимися мастерами в своей работе. Для этого служит темпера, «которую различные практики готовят с разными «водами», что придает их картинам много жизни, силы и ясности. Это зеленые воды (*aqua verdi*), девичья вода (*aqua di vergini*), сок лилий (*sugo di gigli*), смешанные с другими жидкими веществами, при помощи которых они добиваются лучшего приставания своих красок и особой живости».

Мы видим здесь рядом с масляной техникой вид красок, о составе которых Армения умалчивает, но которые противопоставляются масляной живописи и придают картинам «побывковенную живость». Но Армения не указывает, что это были за «зеленые» воды, смешанные с соком лилий или «девичьим молоком» и другими жидкостями. Мы можем лишь предположить, что горькая вода обозначает консервирующее средство, имеющее тот острый запах, о котором говорилось выше. Больц указывает на сок лилий как на средство улучшения яичного связующего вещества, которое скоро загнивает. «Девичья вода» в старых рецептах обозначает смесь двух жидкостей, которые сами по себе прозрачны; в смешении же становятся молочными, то есть превращаются в эмульсию, которая при соединении прозрачного раствора клея и прозрачного масла становится молочнo-белой.

DISZIPLINA DI FIANDRA И ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ МАСЛЯНОЙ ТЕМПЕРОЙ

При разборе метода Ван-Эйков возникает ряд вопросов. Как мы должны представлять себе собственно технику, то есть всю систему живописи Ван-Эйка, использующую эмульгированные масла начиная с грунтовки доски и до окончательного завершения живописной работы? Как долго эта техника продержалась? Какие в течение этого времени она претерпела изменения и чем они были вызваны?

Конечно, мало вероятно, чтобы после нахождения метода, «который искали все художники мира», он был вдруг случайно заброшен. Дальнейшее развитие масляной техники идет совершенно закономерно через XV и XVI века на основе достижений масляной темперы. Ввиду отсутствия сведений о самом методе работы масляной темперой приходится использовать данные опытов.

Источники указывают на две главные группы эмульсий масла: с желтком и с гумми. Все масла могут быть превращены в эмульсию обоими средствами, и не только масла, но и масляные лаки, то есть вареные масла и такие, к которым примешаны смолы или бальзамы. Вазари рассказывает, что Ван-Эйк нашел наиболее подходящими льняное и ореховое масла как наиболее быстросохнущие. Опыты Бальдовинетти с жидким лаком и яичным желтком так же, как и указания трактата Ченнини, являются примерами смоляных эмульсий¹. Северные рецепты (в Луккском манускрипте и Манне Клавикула)² указывают на эмульсии масла с гумми; с ними были произведены первые опыты. Возможны варианты при:

- 1) различных маслах (льняное, ореховое, маковое, касторовое и пр.);
- 2) различных масляных лаках (олифа, сандарак, янтарь, копал и пр.);
- 3) различных бальзамах (венецианский терпентин, копайский бальзам и пр.), эмульгированных с яичным желтком или гумми с примесью воды, «девичьего молока», «молока лплий», уксуса и других жидкостей (как говорит Арменини), превращенных в связующее вещество для красок.

¹ Бальдовинетти для смесей употреблял лак масляный. *Прим. ред.*

² «*Marrae clavicula*» — «Маленький ключик к живописи». Собрание рецептов XII века на латинском языке, в котором частично повторяются более ранние рецепты, в том числе из Луккского манускрипта. *Прим. перев.*

Легко себе представить, как много здесь возможных варпантов. Трудно с уверенностью сказать, какие из произведенных мной многочисленных опытов дали наилучшие результаты. Большие различия происходили от способа приготовления, свойств высыхания, повторных прописок и консервирующих средств.

Методы приготовления двояки. При старых методах Лукского манускрипта Ченнини и Бальдовинетти пользовались теплом, но этот метод (как сообщает Вазари) при яичной эмульсии имеет недостатки; ни Бальдовинетти, ни Ченнини не называют растворителя, который бы хорошо разбавлял слишком крепкое связующее вещество.

Вернее второй метод: приготовление эмульсий холодным путем; именно он применяется в аптекарском деле. Как показал опыт, яичный желток обладает способностью эмульгировать примерно равное ему по весу количество масла, а гуммиарабик — двойное.

Если смесь (*immixtura* Вазари) приготовлена правильно, то при постоянном помешивании прибавляют еще двойное количество воды, а для консервирования яйца уксус; при работе смесь по надобности еще разбавляется водой. Этот материал, имея в своем составе только четвертую часть масла, дает большую стойкость, что является его основным преимуществом перед обычными масляными красками¹.

Между обеими, приготовленными холодным способом масляными темперами, в работе обнаружилось следующее различие: масляная темпера с гумми со временем становилась такой сухой, что ее нельзя было гладко пройти той же темперой, краска собиралась в капельки, и грунт не воспринимал новой краски. Правда, это неудобство могло быть в большей или меньшей степени устранено обычными средствами (бычья желчь, лук, чеснок).

Яичная темпера, кроме крепкого высыхания, имеет для техники живописи то преимущество, что нижний слой краски всегда воспринимает последующий. Краску можно накладывать даже на непросохший масляный грунт, живописно обрабатывая и

¹ Сведения, сообщаемые Бергером о технике темперы, очень ценны. Но к преимуществам темперы «перед обычными масляными красками» следует отнестись с осторожностью, поскольку автор не признает несомненных достоинств масляной краски, не зная на исторические источники, не считаясь с прекрасной сохранимостью масляных картин давностью в 600 лет.

Пример «обычных, то есть современных масляных красок», не убедителен, так как речь идет не о случайном сырье и масле «вообще», а о масле как живописном материале, обработанном по принципу Ван-Эйков. — Масло, которое хорошо просыхает, прекрасно цементирует пигмент, по высыхании не теряет прозрачности и не темнеет. *Прим. ред.*

выполняя какие угодно тонкие детали. Недостатком этого метода является легкая порча желтка от времени. С этим можно бороться посредством спиртового масла, уксуса, нашатыря и других консервирующих средств (с таким связующим веществом могут быть стерты все краски, как корпусные, так и лаковые, т. е. лессировочные).

Сама техника живописи возможна двух родов:

1) масляной темперой пишут на побеленной¹ проклеенной деревянной доске (грунт для золочения) и прописывают той же темперой, без промежуточных слоев масла или лака; при этом живопись всегда остается матовой;

2) масляной темперой пишут по соответствующему грунту; после высыхания каждый слой краски покрывают тонким промежуточным слоем лака или масла, благодаря чему каждый красочный слой, делающийся после высыхания матовым, вновь приобретает глубину и прозрачность.

Чем более закончен подмалевок, чем меньше промежуточных слоев масла или лака и чем эти слои тоньше, тем чище и ярче будет картина. Естественно, что это зависит и от материала промежуточных слоев масел (ореховое масло темнеет меньше, чем льняное), от цвета грунта — белого или тонированного, от продолжительности просыхания отдельных слоев, от степени крепости связующего вещества и от лаков.

Способ приготовления эмульсионной темперы, подмалёвок и дальнейшее наложение красочных слоев друг на друга очень разнообразны. Это обуславливает то, что старые мастера имели возможность брать для своих целей более сильные или слабые связующие вещества (при простом разбавлении водой). Большим или меньшим числом красочных слоев достигалась удивительная прозрачность красок. При этом, в целях нахождения желаемого эффекта, пользовались корпусными прописками. Смешанное с водой связующее вещество делает возможным выполнение чрезвычайно тонких линий, орнамента, волос и т. п. деталей, которыми мы всегда любимся, недоумевая, как могла быть достигнута такая тонкость исполнения.

При изучении Ван-Эйка, Мемлинга и старых кельнских мастеров XV века можно установить следующее: по белой грунтовке пером или кистью сделан рисунок жидкой (водяной) краской, причем во многих местах ясно просвечивает красноватый тонирующий слой, положенный поверх рисунка.

По этому вопросу кое-какие указания можно найти у Ван Мандера и в некоторых итальянских источниках.

¹ То есть покрытой белым, обычно меловым или гипсовым клеевым грунтом. *Прим. ред.*

Прежде всего, как в итальянских, так и нидерландских источниках, в масляной живописи часто указывается на различие между подмалевкой и дальнейшими красочными слоями.

У Вазари и Арменини это подмалевок или «abozzo» (abozzare — начинать), наносимый на топированный грунт — «имприматуру», или «местикку». Этот подмалевок выравнивался затем скоблильным пожом и перед нанесением дальнейших слоев живописи покрывался тончайшим слоем орехового масла. У нидерландца Ван Мандера первая основа делается матовой краской, называемой «dootverwe». Не странно ли, что при масляных красках делается такая подготовка? Какое значение могла иметь матовая краска, если под масляной живописью Ван-Эйков мы должны понимать уже смешанные с лаком и скинкативом масляные краски¹? Не видели ли мы у Арменини, какое значение придавали в его время самые выдающиеся мастера подмалевку, выполняемому темперой, для того чтобы придать своим краскам необыкновенный блеск и светосилу?

О Ван-Эйке имеется даже вполне надежное сведение, что он имел привычку писать «dootverwe» почти до конца. Ван Мандер сообщает (Schilderboeck, стр. 202): «Его подмалевок (dootverwe) был чище и острее, чем готовые произведения других мастеров. Я помню, что видел маленький женский портрет с пейзажным фоном, который был лишь подмалевкой (dootverwet — подмалеван), но при этом, однако, исключительно хорош и гладок; это было в доме моего учителя Lucas de Heere в Генте».

Этот подмалевок (dootverwe) применялся еще во времена Ван Мандера; последний противопоставлял его очень разработанной живописи á la prima красками, стертыми на масле, которую применяли первоклассные мастера. Менее опытные помощники выполняли свои произведения матовыми красками и тем же матовыми красками исправляли ошибки, так как писать легко, не рисуя предварительно картонов, удавалось не всякому. В строфе 16-й Ван Мандер непосредственно говорит о технике «старых» мастеров; в качестве примеров законченности в положении красок вместе с Яном Ван-Эйком он называет Дюрера, Брейгеля, Луку Лейденского. Эти немногие строфы приобретают особый интерес, ибо при этом устанавливается связь между голландским и немецким техническими методами живописи XV и XVI веков. В строфе 16-й мы читаем: «Наши прародители имели обыкновение белить свои доски более толстым слоем и выскабливали их настолько гладко, насколько это было возможно; они пользовались картонами, переводившимися

¹ «Матовый» — подмалевок темперой или с другим связующим, разводимым водой, имеет ряд преимуществ при масляной и масляно-лаковой живописи. Особенно широкое применение он имел в более ранний период. *Прим. ред.*

затем на гладкий белый грунт посредством мела¹ или карандаша, которым картоны зачерчивались с обратной стороны.

А строфа 17-я гласит: «Но самым прекрасным было то, что они многие из этих рисунков проходили самым тщательным тонким образом черной водяной краской, затем все покрывали тонким слоем грунтовой краски (*primuersel*), покрывающей грунт основным тоном, через которую все просвечивало, и эта грунтовая краска была телесного цвета».

Из примечаний на полях видно, что эта «*primuersel*» была масляной краской, очень тонким слоем наносимой на белый грунт. По этой тонкой прописке красноватой масляной краской все должно было наноситься и выполняться с особой старательностью, заканчиваясь тонким красочным слоем.

Все это несущественные и почти сами собой разумеющиеся вещи приобретают определенное значение, если их сопоставить с опытами, производимыми масляной темперой.

1. Прежде всего, из замечания Ван Мандера о рисунке, который делается «черной водяной краской», ясно, что толстый белый грунт не мог быть масляной краской. Водяная краска к ней не пристает, поэтому — это меловой грунт, приготовленный на животном клее вроде нашего грунта для позолоты или старого *assis*.

2. Затем следует покрытие тонкой красноватой масляной краской; она предназначается прежде всего для того, чтобы закрепить сделанный водяной краской рисунок и одновременно окрасить белый грунт в более темный цвет; если бы этот тонирующий слой делался какой-либо клеевой, водяной краской, то при его наложении стерся бы рисунок, сделанный также водяной краской.

За рисунком и масляным *primuersel* следовал (как было указано выше) подмалевок (*dootverwe*).

У Вазари мы также видим темно-красную или коричневатую масляную примпратуру со следующей за ней подготовкой (*abozzo*). По Армении этот красочный слой (как это было указано выше) также часто выполнялся масляной темперой, что соответствует подмалевку (*dootverwe*) по масляному грунту («*olyachtig primuersel*»). Из этого следует, что масляная темпера могла наноситься на масляный грунт. Сама по себе красная краска не может нас удивлять, так как она уже давно была в употреблении в качестве грунтовки для золочения (*bolus*): еще

¹ «Мелом» называли не только белый, но «черный» мел и «красный» мел (сангину). *Прим. ред.*

во времена Дюрера богатые золотые одежды писались на золотом грунте.

О колористической цели красного грунта здесь можно не распространяться: каждый художник знает, что на темном и теплом грунте лучше выявляются цветовые особенности красок, и живопись при этом становится тем материальнее и реалистичнее, чем более корпусно нанесены света, и т. д.

Важно отметить, что технический метод Ван-Эйков допускает неограниченное количество повторных прописок (красочных слоев), тогда как раньше применялось лишь трехкратное прописывание с тремя промежуточными слоями масляного лака. Из писем Дюрера Якову Хеллеру мы знаем, что он предполагает «4 или 5 и 6 раз прописать подмалевки» и что после этих нижних слоев он «еще дважды прописывает сверху». В письме о выполнении алтаря (1508) значит (Briefwechsel, Ed. Lange und Fuchse, 1893, стр. 48): «Боковые створки написаны по памяти (без натуры) в манере гризайль (т. е. в подражание каменному рельефу), но еще не покрыты лаком, а подмалеваны так, что по ним можно писать дальше; середину же я скомпоновал с большим прилежанием, не жалея времени, и предварительно прописал двумя очень хорошими красками, так, чтобы по ним начать подмалевки. И я имею намерение, поскольку я понимаю и ваше мнение, ради чистоты и обстоятельности предварительно прописать 4 или 5 или 6 раз, а также писать лучшим ультрамарином, который только я смогу достать».

Год спустя (1509) после того, как картины были готовы, Дюрер пишет:

«Я ее (т. е. алтарную доску) написал, как вы увидите, с большим прилежанием и исполнил лучшими красками, какие я только мог достать. Она подмалевана, прописана и завершена в подмалевке примерно в 5 или 6 раз хорошим ультрамарином. И после проработки подмалевка я еще прописал ее сверху два раза».

Если «две очень хорошие краски» грунтовки, может быть, и обозначают качество пигмента, то все же остается пяти или шестикратное прописывание («Unter-Über und Ausmalung»), после чего Дюрер прописывал еще два раза, то есть всего, оказывается, по крайней мере, восемь красочных слоев. При этом все лучшие картины Дюрера по краскам отличаются столь замечательной тонкостью, что эти восемь слоев краски не могли быть масляными в нашем современном смысле слова. Можно считать, что и в других больших работах, как «Троица» Венской галереи, имеется такое же число тщательно сделанных слоев. Технически совершенно невозможно, чтобы на этой и подобных ей картинах находилось восемь слоев масляной краски. Если же он применял связующее вещество, которое мо-

же т б ы т ь разведено насколько нужно, как например, масляную темперу, тогда окажется возможным нанесение, кроме двух слоев грунта, еще восьми красочных слоев без опасности позднейшего потемнения.

Мы хотим привести здесь еще одно место из писем Дюрера, которое касается покрытия лаком готовой живописи; в том же письме мы читаем дальше:

«Если же я приеду к вам через один или два года, то доску надо будет снять, (чтобы убедиться), хорошо ли она высохла. Тогда бы я снова хотел покрыть ее лаком, который, кроме меня, никто не может сделать (дословно: который иначе нельзя сделать), и тогда она простоят на 100 лет дольше, чем раньше. Но никому, кроме меня, ее крыть лаком не давайте, так как все другие лаки желты и испортили бы вам картину».

Не имеет ли и это отношение к изобретению Ван-Эйков (см. Вазари)? Дюрер говорит об особом новом лаке, который не желт; под этим, вероятно, надо понимать лак, который готовится не из вареных, а из дистиллированных летучих масел (терпентиновое, скипидарное). Эти лаки были известны Ван-Эйку. Уже Страсбургский манускрипт называет лак из смол, масла и скипидара. Новым же являлось растворение смол в алкоголе, и Армений указывает на применяемый «особенно осторожными художниками» (гл. XI) лак из бензойной смолы и винного спирта¹. Может быть, Дюрер и имел в виду спиртовой лак.

Суммируем все сказанное выше о Ван-Эйке, для того, чтобы ответить на вопросы, поставленные в начале этой главы. Прежде всего, надо заметить, что нет ничего более трудного, как разбирать столь тонкий вопрос в печати, не имея возможности привести доказательства в виде опытов; даже самые лучшие цветные репродукции не могли бы показать нужных различий. То, что при помощи масляной темперы (рассмотренным выше способом) можно писать картины, которые совершенно не отличимы от масляных, признает всякий, кто имел возможность увидеть «опытную коллекцию». Тот, кто в состоянии сам производить опыты, сможет легко убедиться в правильности моего утверждения.

Как мне кажется, в старых картинах XV века можно различить три метода работы масляной темперой:

¹ Падуапский манускрипт (конец XVI в.) указывает под № 94 лак на винном спирте под названием «alla fiamenga». Он готовится из 7 унций крепчайшего ректифицированного винного спирта, 2 унций сандала и 2 унций «olio d'abezzo» (т. е. терпентинового бальзама). Сандал превращают в порошок и расплавляют на легком огне с терпентином и затем добавляют винный спирт. *Прим. Э. Б.*

1) работа по белой, толстой загрунтованной доске (грунт для позолоты) одной масляной темперой;

2) работа многослойной масляной темперой с промежуточным прокрыванием слоев светлыми прозрачными маслами или легкими лаками по грунту (тому же, что в 1-м методе), предварительно покрытому красноватой масляной краской;

3) работа, начинающаяся по первому способу, а продолжающаяся по второму. Ван-Эйк, видимо, следовал этому комбинированному методу, так как во многих его картинах (Брюссельская и Антверпенская галерея) внимательному наблюдателю видны некоторые колебания, пробы и искания в техническом отношении. В этих картинах заметно господствует общий, более темный тон, чем в картинах его учеников Мемлинга, Ван дер Вейдена и др., которые технически ушли вперед. Если обратить внимание на это различие, например, в картинах Квентина Массейса (1466—1503, Антверпенская галерея) или Мемлинга на раке Урсулы в Брюгге и в ван-Эйковской (Ян) «Мадонне со святыми» (№ 412, Антверпен) или Гентском алтаре, видно, что картины последователей остались много светлее, легче и свежее по колориту, чем произведения самого Ван-Эйка.

В настоящее время совершенно невозможно выяснить, на каких признаках основано подобное различие, но очевидно, что последователи научились устранять некоторые недостатки техники; к подобным недостаткам относится применение лака из льняного масла: при многократном прокрывании им в качестве промежуточного слоя позднейшее потемнение является неизбежным, и поэтому ореховое масло постоянно отмечается как лучшее. Вазари, Арменини, Ван Мандер, Ломаццо и другие особенно подчеркивают, «что оно по высыхании остается более светлым». Кроме того, естественным следствием этого нововведения явилось особое внимание к методам отбелики масел.

Со времени смерти Ван-Эйка до издания книги Ван Мандера прошло около 150 лет; от возвращения Антонелло в Италию до Арменини — 100 лет, а как богато было это время достижениями в области искусства! Рафаэль, Леонардо, Тициан, Дюрер, Гольбейн не только создали свои произведения, но еще долго продолжали творить в лице своих учеников. Какие только изменения не произошли с техникой! Фламандская техника, перенесенная Антонелло на итальянскую почву в условиях необычайного подъема в искусстве, не могла остаться неизменной при всеобщем стремлении к прогрессу. Громадные задачи, которые стояли перед художниками, требовали ускорения работы и напряжения всех сил.

Если мы здесь сделаем в общих чертах обзор технических усовершенствований, связанных с техникой Ван-Эйков, то мы увидим следующую последовательность.

1-я ступень

Главная суть нововведения заключается в возможности многократного прописывания масляной темперой, после того как на (предыдущий) красочный слой (ставший после высыхания матовым) нанесен по возможности тонкий слой масла или масляного лака. Для усиления колористического эффекта применяемое для прокрития вещество стали тонировать, то есть объединять прокритие с лессировочной краской. Эта лессировка могла остаться в чистом виде, или быть законченной масляной темперой, или прописана полукорпусной краской на масле или лаке. К этой ступени развития, видимо, относится та техника, которой работали венецианцы во времена Беллини, Перуджино и Пинтуриккио. Эти мастера достигали большой тонкости моделировки многократным прохождением тонкими слоями черной краски темных частей тела, с повторными прописками кроющей телесной краской более светлых частей. Оставляемая в тени темная краска вызывала жесткость переходов, часто наблюдаемых в картинах настоящего времени.

2-я ступень

Венецианцы, несомненно, не только усвоили, но и усовершенствовали технику, стремящуюся к овладению «волшебством» красок. Чем подмалевок удобнее для лессировок, тем большие могут достигаться эффекты. При большом мастерстве тогдашние художники могли удерживаться на том высоком уровне, который делает их картины достойными удивления.

Вторая ступень техники является уже законченным живописным принципом. Матовый подмалевок прокрывается блестящими лессировками, и эффект последних, в случае надобности, тушится полукроющей краской. Во всем этом следует видеть признаки высшей технической завершенности. Можно возразить, что с одинаковым успехом это можно выполнить одними масляными красками и что венецианцы именно так и поступали. Но этому противоречат многочисленные свидетельства, из которых видно, что величайшие мастера XVI века — Тициан, Веронезе и другие — делали подмалевок матовой краской. Напомним, что под темперой, кроме клеевых, яичных красок, надо подразумевать и живопись «а putrido», о которой говорит рукопись Марцана. Кроме того, Арменини называет темперную живопись как наиболее под-

ходящую «для ускорения больших работ», причем упоминает Тициана. А где, как не в Венеции, художникам требовалась срочность выполнения в живописной работе? Где, как не там, величайшие задачи выполнялись с живительной красотой и легкостью? Вспомним, например, картины Веронезе в академии или плафон в зале «Совета десяти».

Многочисленные указания реставраторов также сходятся на том, что эти мастера делали подмалевок темперой.

По мнению Мериме¹, так работали и другие школы. В частности, на работу Перуджино указывает Меррифильд. Относительно Паоло Веронезе существуют достаточные доказательства того, что он голубое небо писал темперой и, по утверждению реставраторов, применял этот метод и в завершении работы. При этой технике подмалевок (*abozzo*, *dootverwe*) проходят несколькими слоями масляной краски. О Тициане рассказывают, что он повторял прописки 7, 8 и 9 раз (как Дюрер) и что в процессе работы он всегда сушил живопись на солнце².

Конечно, в эпоху столь широкой художественной деятельности должны были возникать нововведения и упрощения в области техники; кратко они состоят в следующем.

Введение в живопись дистиллированных масел (терпентиновое масло), всеобщее употребление в качестве основы холста, на который, конечно, не мог наноситься толстый гипсовый или меловой грунт; упрощение приемов живописи при *fapresto*³ и при работе болусом. Все это вносит решительные изменения в технику, являясь как бы основой современной масляной техники. Художники *fapresto* XVII века окрашивали сами клеевой грунт, пропитывали его маслом и писали *à la prima*, смешанными с маслом и лаком красками, стремясь сразу сделать то, что раньше достигалось длительной работой. Они начинали тем, чем их предшественники заканчивали. Какую помощь нидерландцы XVII века видели в темпере, видно из некоторых данных, приводимых де Майерном. Об одном разговоре с Ван-Дейком он пишет: «На мое замечание, что краски, лазурь и зеленая, нанесенные в виде темперы (на гумми или на рыбном клее) и покрытые лаком, так же хороши, как и масляные, Ван-Дейк мне сказал, что он в своих произведениях часто наносит эти краски на гумми, а после высыхания покрывает лаком. Но секрет состоит в том, чтобы темперные краски ложились на масляный слой и связывались с последним. Это будет особенно надежным и прочным.

¹ *De la peinture à l'huile*, p. 249—251. *Прим. Э. Б.*

² *Merrifield*, стр. 300 и примечания. *Прим. Э. Б.*

³ При быстрой работе. *Прим. перев.*

если масляный слой протереть чесночным или луковым соком; когда этот сок высохнет, клеевые краски хорошо свяжутся с масляными.

В другом месте де Майери опять пишет об одном темперном грунте, который испробовал Ван-Дейк: «Лондон, 20 мая 1633 г. Грунтовка имеет очень большое значение. Сэр Антониjs Ван-Дейк пробовал грунтовать рыбьим клеем. Он мне сказал, что работа на этом клее шелушится, краски в несколько дней портятся, и поэтому этот клей не годится».

Почему же эта техника была оставлена? По многим причинам. Этому способствовали и введение письма *à la prima* и появление холста в качестве основы, по главным образом то, что к р а с к и, стертые на эмульсии, быстро портятся. Художники тратили больше труда на их приготовление, чем на приготовление красок, стертых на масляных и смоляных лаках. Кроме того, этот вид красок при «сокращенном методе» на холсте не достигает полного эффекта. При помощи опытов можно установить, что при темперном подмалевке т р у д н о о б х о д и т с я без белого грунта, как и при золоте. Главная прелесть темперных красок состоит как раз в том, чтобы белизна грунта просвечивала сквозь тонкие красочные слои, благодаря чему и создается неопиcуемое красочное очарование. Этот блеск краски не тускнеет от времени, так как благодаря плотности белый меловой или болусовый¹ грунт мало впитывает масла, и этим предотвращается позднейшее потемнение красочных слоев.

Не надо также недооценивать трудности этой техники, состоящей главным образом в углублении тона при прокритии темперного слоя масляным или смолистым растворителем. Это особенно подчеркивает Массимо Станциони. При более толстом белом грунте, который применяли старшие нидерландцы (толщ этого грунта особо отмечает Ван Мандер), при углублении красочного тона возникает особое просвечивание снизу. Оно, конечно, не могло иметь места при более темных грунтах, которые были распространены в позднейшее время (серый, коричневыи, зеленый, красный) и влияние которых может быть парализовано лишь при помощи толстого подмалевка. Ясно, что значение белого грунта для такого рода масляной темперы огромно и не подлежит сомнению.

Дальнейшую причину оставления масляной темперы можно видеть в появлении лучших сушащих средств — сиккативов для масляной краски, которые, однако, на сохранность картины повлияли скорее отрицательно.

¹ Последнее не совсем понятно, так как болус имеет обычно не белый, а красноватый цвет. *Прим. перев.*

В сравнительно незначительный период времени — в несколько десятилетий — названные нововведения входят во всеобщее употребление, и характер красок меняется как бы внезапно. Смешанные со скипидаром, смолами и высыхающими маслами, эти новые краски явились для художников большим облегчением и привели к виртуозности живописи à la prima. Тонкая проработка и прорисовка всех деталей в живописи отпадает, и в технике господствующим принципом становится лишь большая уверенность мазка.

Что касается исторической стороны дела, о которой прежде всего и идет речь в этой книге, то можно сделать следующий вывод. Братья Ван-Эйки сделали большой технический переворот, который состоял в эмульгировании масел для живописных целей. Этому изобретению и надо приписать типичные особенности и, в частности, хорошую сохранность всех картин, выполненных данной техникой. Дело не в смешении красок с маслами или в лучшем очищении последних, а в том, что из жирных, вязких, масляных или лаковых связующих веществ научились готовить связующее, смешиваемое с водой и разводимое до любой желаемой степени, и им научились мастерски пользоваться.

Этот новый вид масляной живописи, пригодный для выполнения самых тонких живописных работ, давал удачное соединение темперного слоя с масляными или «лакообразными» промежуточными прослойками, лессировками и конечным красочным слоем¹.

Я предполагаю, что в этом и заключается живописная система, так поразившая тогдашний художественный мир.

VII

СОВРЕМЕННЫЕ РЕЦЕПТЫ МАСЛЯНОЙ ТЕМПЕРЫ

Масляная темпера не применяется больше для картин². Но в стенной и декоративной живописи, а также и для прикладных целей она удержалась до наших дней. Многие рецепты этой темперы сохранились по традиции от прежнего времени. Современный практик мало интересуется историей материала, которым он работает, ему важно лишь получить хорошие практические результаты. Поэтому многие художники не отдают себе ясного отчета в том, что надо понимать под темперой в старом и новом смысле этого слова.

¹ Учитывая подсобную роль темперы (не обязательно масляной, что ясно из указаний Ван Мандела), в настоящем абзаце Бергер дает прекрасную формулировку новому виду масляной живописи. *Прим. ред.*

² Вопреки словам Бергера, в конце XIX и в начале XX века масляная темпера применялась. *Прим. перев.*

В старом смысле слова темпера обозначает всякое вещество, пригодное для связи красок. В середине века масло также принадлежало к числу темпер¹. Но постепенно темпера стала обозначать лишь смешиваемые с водой клейкие вещества: клей (рыбий, костяной, пергаментный, казеин и т. п.), яичный желток и белок, гуммаарабик, трагант и т. п., которые неоднократно упоминаются в средневековой технической литературе. Для достижения более медленного высыхания ими пользовались с примесью меда или леденца и с добавлением уксуса, нашатыря и других веществ для консервирования. Все эти средства для живописи можно проследить по источникам до XV века.

Под темперой в современном смысле слова следует понимать эмульсию, которая до XV века никогда не применялась в живописи². Главной особенностью темперы в новом смысле слова является то, что приготовленная с ней краска смешивается с водой и после окончательного высыхания становится плотной и водой не растворяется.

В современных ремесленных работах смешение смол и масел с водой производят при помощи мыла, но применяется этот вид темперы лишь для росписей стен. При этом связующая сила этого вещества становится меньше по мере увеличения количества мыла.

При большом количестве возможных вариантов можно различать два главных вида темперы: так называемую тощую и жирную. К тощим относятся названные выше старые виды темперы. Новая масляная темпера — жирная, и здесь речь идет лишь о ней.

Рецепты для простых эмульсий следующие:

1. Одна часть гуммаарабика и две части олифы эмульгируются «по всем правилам этого искусства», и к ним добавляется десять или более частей воды, вместо олифы может быть взято любое сохнущее масло.

2. Одна часть яичного желтка или гумми, одна часть льняного, макового или орехового масла и две или более частей воды или уксуса эмульгируются подобным же образом.

3. Эмульгируется одна часть яичного желтка, $\frac{3}{4}$ части олифы, $\frac{1}{4}$ смоляного масляного лака, две-три части воды; немного скипидарного масла для консервирования.

4. Гумми или яичный желток эмульгируются с венецианским терпентином (в соотношении $1:\frac{1}{3}-\frac{1}{4}$) и добавляются к одной из приведенных выше эмульсий.

¹ Герасимов, гл. XXIX, кн. 3-я. *Прим. Э. Б.*

² Бергер в данном случае имеет в виду искусственную эмульсию. Натуральная эмульсия в виде желтка или цельного яйца, напротив, была в употреблении еще в живописи Древнего Египта. *Прим. перев.*

5. Гумми или яичный желток эмульгируются в равных пропорциях с копейским бальзамом и разводятся водой.

Все эмульсии лучше всего готовить в химической ступке. Сначала берется желток, затем понемногу подливается масло и при постоянном растирании курантом готовится смесь, которая затем уже разбавляется водой или уксусом. Гуммиарабик употребляют в виде порошка; эмульсии с гумми выглядят молочно-белыми, яичные эмульсии — желтовато-белыми. Вещества при правильном приготовлении не должны отделяться друг от друга, и капельки масла также не должны быть видны. Если в эмульсию добавляют смолы, то ступку (особенно зимой) следует для стирания слегка подогреть. С приведенными выше смесями автор книги достиг при опытах хорошего результата на всевозможных группах; № 4 и 5, будучи примешаны к другой эмульсии, придают краскам большую гибкость и известную корпунность.

Комбинированные эмульсии, к которым, кроме эмульгирующих средств — яйца или гумми, добавляется мыло, существуют двух родов.

С применением тепла (по-старинному методу) следующие:

6. $\frac{1}{2}$ фунта гуммиарабика и одна ложка венецианского терпентина эмульгируются друг с другом в теплом виде, а затем при непрерывном помешивании добавляется 1 литр винного уксуса и 150 граммов щелочного мыла. После того, как состав остынет, примешивается еще 5 целых яиц (это рецепт одного фабриканта красок).

7. Два десятка желтков стирается в мыске, затем в горячей воде растворяется (купленное) на 5 Pfennig жидкое или ядровое мыло и после охлаждения примерно половина стирается с желтком. К этому добавляется немного подогретого венецианского скипидара и льняного масла в количестве, равном по объему желткам (впрочем, незначительная разница не имеет значения). Образующуюся густую белую массу нужно хорошо растереть и добавить вторую половину мыла. Непрерывно мешая, добавляют $1\frac{1}{2}$ литра винного уксуса, все процеживают сквозь сито и хранят в таком виде ¹.

8. Берутся две части яичного желтка, 4 части уксуса, 1 часть хорошей старой олифы и $\frac{1}{4}$ часть старого меда; желток смешивается с олифой посредством толстой щетинной кисти, которой от времени до времени проводят по куску мыла (мыло для этой цели кладется на короткое время в тот же сосуд). Затем в массу, постоянно ее мешая, постепенно добавляют уксус и, наконец, мед ².

¹ Гильдебрандт. Папка, т. V, вып. 7-й. Прим. Э. Б.

² Winkler. Praktischer Ratgeber von F. Nauert, S. 3. Mathey-Ebelin. Oel und Wasserfarben, Halberstadt Прим. Э. Б.

Содержимое десятка яиц одновременно размешивается и растирается в миске тупой кистью на куске белого мыла так, чтобы с яйцами смешивалось 20—30 граммов мыла. К этому добавляют еще смешанные между собой 150 граммов лака, 50 граммов мыла и 100 граммов белой патоки. К полученной массе при непрерывном перемешивании добавляется тройное количество хорошего винного уксуса и все процеживается сквозь сито ¹.

10. (Для мелких росписей) 10 частей яичного желтка, 1 часть лака, 15 частей винного уксуса и $\frac{1}{2}$ части мыла стираются указанным выше способом; к этому добавляются 2 части меда ².

Другие рецепты довольствуются одним хорошим в з б а л - т ы в а н и е м веществ и прибавлением уксуса, алкоголя, буры или камфары для консервирования; таковы, например, следующие рецепты:

11. Два яичных желтка, наперсток лака и рюмка уксуса вливаются в бутылку и сильно взбалтываются ³.

12. 6 яиц, 1 кварта уксуса, на 2 Pfennig траганта, такое же количество венецианского мыла и 1 ложка лака как следует смешиваются друг с другом ⁴.

Следующие рецепты более сложны:

13. 8 чайных ложек гуммитраганта растворяются в литре винного уксуса и к ним добавляются около 20 капель олифы или венецианского терпентина. Затем содержимое куриного яйца стирают в ступке с несколькими каплями масла и постепенно прибавляют указанного выше уксуса с трагантом (на 2 яйца $\frac{1}{4}$ литра и т. д.), сохраняют препарат в бутылке ⁵.

14. 200 граммов белого растопленного воска, 5 граммов подогретого терпентина, 5 граммов масляного лака, 15 граммов венецианского мыла растворяются в крутом кипятке; затем к массе добавляют 400 граммов гуммиарабика и 85 граммов гумми-траганта, растворенных в воде, 4 желтка, примешивают 4 сбитых в пену белка и все разводят фруктовой водкой ⁶.

Некоторый интерес представляет собой еще рецепт, который художник специалист по фреске Иоганн Шраудольф (ум. 1879) употреблял для ретуширования и реставрации фресок:

15. Смешивается 1 часть сохнувшего масла (копалового лака), 2 части яичного желтка, 4 части уксуса и $\frac{1}{2}$ части меда, если

¹ Bassiner. Praktischer Handbuch, München, 1894, S. 9. Прим. Э. Б.

² Bassiner. см. выше. Прим. Э. Б.

³ Mathey-Ebelin. Oel und Wasserfarben, S. 92. Прим. Э. Б.

⁴ Nauer. Praktischer Ratgeber, S. 4. Прим. Э. Б.

⁵ Jaennike. Anleitung zur Temperatechnik, Stuttgart, 1893, S. 2. Прим. Э. Б.

⁶ Praktischer Ratgeber, S. 5. Прим. Э. Б.

состав не должен столь быстро сохнуть. Для более легкого соединения может быть применено жидкое мыло, но это излишне.

От загнивания связующее вещество предохраняется несколькими каплями пахучего спирта. Следующий рецепт был сообщен как особенно «древний» и заимствованный из трактата Чеппини (?):

16. На каждый желток берутся 80—100 граммов уксуса и хорошо перемешиваются на закрытом огне; перед закипанием прибавляют олифу в количестве, равном количеству желтка. Затем примешивают примерно с половиною количества желтка горячего венецианского терпентина; после охлаждения масса процеживается.

17. Другой рецепт, применявшийся художником Вобером (Берлин), приведен здесь по книге Вебера ¹.

1 часть воска на 3 части желтка смешиваются (лучше всего в теплой «водяной бане») ². Воск предварительно растворяется в холодном виде на терпентине. Состав разводят водой. Живопись на нем быстро твердеет и не смывается водой.

Все эти различные рецепты темперы основаны на практике и традициях мастерских; каждый практик берет подходящую для его специальной цели смесь и сам ее себе prepares. Не надо забывать, что способностью эмульгировать обладают не только масла, смолы и лаки (кроме гумми и желтка), но еще в большей степени — казеин.

Темперы, имеющиеся в настоящее время в продаже, принадлежат частью к старому, частью к новому виду. Но так как фабриканты почти всегда делают из приготовления секрет, то их состав нельзя определить без точного химического анализа. К числу старых водных темпер принадлежит очень известная раньше темпера по рецепту Реегга; она состоит из тонких клеев (животных), внешнего гумми и растворенных в воде смол, масла она не содержит. Для консервирования служит уксус, для придания большей эластичности — мед, глицерин и т. п. К безмасляным темперам принадлежит еще так называемая гуашь, поскольку ее связующим веществом является клей — гумми. Все темперы, в эмульсии которых входят яйца, подвергаются разложению, и потому это связующее не может долго сохраняться.

¹ We b e r. Katechismus des Dekorationsmalers. Leipzig, 1896 S. 11 и сл. Прим. Э. В.

² «Водная баня» — специальный двойной сосуд или два сосуда один в другом. В наружный наливают воду и ставят его на огонь; во внутренний помещают вещества, требующие более или менее длительного нагревания, но при температуре не выше 100° (клей, смолы, их растворители и т. п.). Прим: перев.

К жирным темперам принадлежат эмульсионная темпера Фридлейпа, основу которой составляет гуммаарабик с касторовым маслом и затем дрезденская и дюссельдорфская темперы, которые, по-видимому, являются яичными эмульсиями; в их состав для консервирования добавляется большое количество карболки, сулемы, формалина и т. п. Другие, имеющиеся в продаже темперы с высокопарными названиями являются всевозможными комбинированными эмульсиями и смесями гуммы, глицерина, мыла и масел, которые чаще дают плохие, чем хорошие, результаты.

Отличительным признаком хорошей масляной темперы является полное высыхание, после которого она не должна растворяться водой. Для опытов по изучению техники Ван-Эйков больше всего подходят те эмульсии, которые при наложении на сухую масляную краску не собираются каплями. Можно приготовить подобный красочный материал самому, если смешать тонко стертый с водой красочный порошок с соответствующей масляной темперой. В темпере многое зависит также и от грунта; некоторые предпочитают впитывающий, клеевой грунт плотному, жирному или покрытому лаком. Каждый может его выбрать соответственно своим специальным целям, так как твердых норм для этого установить нельзя. Единственным мерилom на практике являются результаты. То, что Ченнини говорит о своей темпере (гл. XXII), применимо и здесь: «Будь разумен и практичен. Ты не можешь добавить этого слишком много, но держись золотой середины».

VIII

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

После первого издания этого труда появились критические отзывы о попытке разрешения проблемы техники Ван-Эйков. Так, проф. Эйбнер высказывает сомнение относительно правильности моего толкования сообщения Вазари¹. В тех местах, где речь идет о *tempera d'oglio*, он предлагает в слове «tempera» иметь в виду только связующее вещество, так как слово «tempera» применяется в двух смыслах, а именно: 1) в значении «связь», связующее вещество вообще, а иногда смесь и 2) в смысле специально темперного связующего вещества, то есть для обозначения яичного желтка. Это совершенно правильно. В самых ранних источниках слово «темпера» действительно

¹ Статья «Frage der Van Eyck Technik» в журнале «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIX, 1937, S. 425. Прим. Э. Б.

применяется и в первом значении. Но уже во времена Ченнини и особенно у более поздних авторов под «темперой» подразумевается связующее вещество с водой в противоположность масляному, причем под темперой равным образом следует понимать как яйцо, так и животный или растительный клей.

Фларете, например, пишет: «И так поступай с темперой; все эти краски могут применяться также и с маслом». Вазари («Введение», гл. XXV) говорит о живописи земляными красками на животном клее, которая называется «a guazzo» и «a tempera». Ломатто в живописи «a tempera» называет клейкие вещества: яйцо, животный и растительный клей, молоко и т. п.; Арменини также сообщает о темперной манере старых мастеров, которые пользовались разного рода смесями. Эйбнер же называет темперой только смешение с желтком и забывает добавить, что среди эмульгирующих веществ выдающуюся роль играет гумми. Как раз самые старые рецепты эмульсии северного происхождения являются смесью гумми с маслянистыми веществами. Это обстоятельство можно объяснить тем, что на севере не всегда можно иметь свежие яйца.

Главным образом Эйбнер возражает против моего объяснения рассказа Вазари об изобретении Ван-Эйков. Эйбнер думает, что основным в нововведении Ван-Эйков является применение вареных масел и добавление смол, так как Вазари сообщает, что Ван-Эйки применяли свое ореховое и льняное масла, сваренные с другими микстурами (*boliti con altre sue mixture*). Под микстурами Эйбнер понимает растворы смол. К подобным же выводам пришли также Меррифильд, Мериме, Мотте и Истлэк. Они видят у Вазари точное сообщение об изобретении Ван-Эйков, полагая, что он должен был иметь об этом надежные сведения.

Но возникает вопрос, правильна ли эта точка зрения? Как пишет Вазари, изобретение Ван-Эйков состоит в том, что они прибавляли к маслам лак¹ или варили масла с примесью лака. Но надо было бы доказать, что до Ван-Эйков и добавки лака ни варка масла вообще не были известны.

Этого доказательства никто из критиков не приводит. Эйбнер даже утверждает, что указания относительно возможного состава упомянутых «микстур» очень определенны, так как Вазари указывает, что к маслам прибавляли лаки для того,

¹ Вазари пишет о масле, которое без лака по высыхании сохраняет лаковые свойства со всеми вытекающими из этого последствиями на связующую силу (непотемнение и пр.). Это не деталь, а техническая сущность вопроса. До Ван-Эйков художники такого масла не имели. Бергер упускает эти положения из виду и ведет полемику с Эйбнером и другими учеными не по существу вопроса. *Прим. Рыбн.*

чтобы они лучше сохли. Это можно якобы заключить из одного места XXII главы «Введения», где о живописи на сухой стене говорится: «Всегда имей припешанным к краскам немного лака, так как, делая это, не нужно больше покрывать лаком». Это добавление лака для живописи на сухой стене имело целью уменьшить гигроскопичность штукатурки. Для той же цели служит и другой рецепт Вазари, приводимый Эйбнером. Было бы трудно привести доказательства того, что эти смеси были совершенно неизвестны до Ван-Эйков, то есть до 1400 года. Их знали уже в течение нескольких столетий и применяли для тех же целей. Соответствующие указания мы находим в Луккской рукописи, у Теофила под названием *vernition*, и они применялись в *Pictura aueola*; *Auripetrum* Геркулеса предназначается для совершенно той же цели, что масляные протравы Чепинни. В старейшей немецкой рукописи, касающейся живописи, Страсбургском манускрипте, эти лаки и смеси масел и смол также встречаются; если будут возражать, что эти смеси раньше не служили для живописи, то манускрипт дает прямые доказательства противного. В § 71 III тома этого сочинения о масляных красках говорится (*olivarwen*) следующее: «Заметь здесь, что все краски надо хорошо стирать с маслом, а под конец с каждой краской стереть три капли лака» и т. д. Страсбургский же манускрипт написан, по мнению специалистов, до изобретения Ван-Эйков; следовательно, в момент добавления лака нельзя усматривать столь значительного переворота в технике живописи, как это некоторые считают.

Эйбнер думает, что под «острым» запахом, вероятно, подразумевался акреалиновый, замечаемый при варке масла. Но так как в то время варка масла не представляла ничего нового, а производилась повсюду, то под острым запахом должно было подразумеваться нечто иное.

Многими было сделано предложение подойти к вопросу о виде нового живописного средства путем сравнительных опытов, состоящих в копировке оригинала Ван-Эйка или мастера его времени различными живописными способами. Подобные опыты уже были предприняты. Так, доктор Гессе сообщает со слов хранителя Берлинского музея проф. Хаузера о художнике Шад, скопировавшем несколько берлинских картин Ван-Эйков на смоло-масляном связующем веществе (краски Муссини) с доводящей до обмана точностью. Однако он думает, что некоторые света и тонкие штрихи, например волосы, вероятно, написаны связующим веществом, разведенным на воде. Он считает вполне возможным писать красками по высохшему масляному слою, не покрывая последний бычьей желчью, луковым экстрактом и т. п., так как гуммиарабик действует, как известно, эмульгирующим образом.

Красками Муссини может быть сделана дающая полную иллюзию копия; это свидетельствует о разном применении смоляных красок, но мало разъясняет проблему техники Ван-Эйков. Я могу привести целый ряд примеров превосходных копий, исполненных эмульсионной темперой, например: знаменитая копия Фермерепа с автопортрета Дюрера; она обратила на себя всеобщее внимание и вдохновила знатока живописи д-ра Байерсдорфера на латинское двуступище; далее — копия той же темперой Франца Вольтера с картин «Св. Лука» и «Благовещение» Рогпра ван дер Вейдена. Одна из них так понравилась Ленбаху (тоже знатоку), что он непременно захотел ее иметь, а так как художник не продавал ее, то получил за нее в обмен два больших полотна Ленбаха, а сколько стоит Ленбах — известно. Гессе думает, что Гентский алтарь Ван-Эйка написан на смоляно-масляном связующем веществе, ибо это подтверждает характер кракелюра гентской живописи (особенно заметный на одежде музицирующих ангелов) с разрывами, как на современных масляных или смоляно-масляных картинах.

Эйблер также упоминает ¹ этот кракелюр на одежде св. Цецилии (другие части сохранились почти безукоризненно) и предполагает здесь масляное связующее вещество (асфальт). Мне кажется, что это обстоятельство скорее доказывает как раз обратное. Если на парчовой одежде фигур видны «зияющие разрывы в миллиметр ширины и 5—6 сантиметров длины», а на других частях картины их нет, то из этого должен быть сделан вывод, что одежда написана иначе, чем остальное, то есть с масляным или смоляным растворителем, который как раз и склонен к образованию разрывов и кракелюра. А нам известно из многих мест старинных источников (например, Ченнини), что парчовые одежды и все исполняемые на золотом грунте аксессуары должны были выполняться с масляным связующим веществом, так как к масляной протраве другая краска не пристает; служащие для этой цели лаки при этом кажутся наиболее прозрачными. Сказанное достаточно объясняет, почему живопись парчи испещрена разрывами, которых нет в других частях произведения.

К тем, кто путем глубокого изучения техники старых мастеров пришел к выводу, что в старонидерландской школе применялось отличное от нашей масляной живописи средство, принадлежит Арнольд Бёклин. Он, как известно, всю жизнь занимался техническими проблемами и был, конечно, одним из лучших знатоков техники старых мастеров. Бёклин многократно высказывал свое мнение, что, несмотря на все данные трактатов о масле, школа Ван-Эйков не могла пользоваться масляными красками.

¹ *Malmaterialenkunde*, S. 425. *Прим. Э. Б.*

За это говорят характер, жидкость письма, быстрота повторных прописок (которую можно проследить), краски, которых в масляной живописи быть не может, и т. п. ¹.

Поэтому, испробовав все техники, Бёклин в последнее десятилетие своей жизни совершенно перешел к гумми-масляной эмульсионной технике ². Близкого мнения придерживается о технике Ван-Эйков и Оствальд.

Можно согласиться с Эйбнером, что окончательное решение вопроса о технике Ван-Эйков будет возможным лишь при помощи микрохимического анализа. Но из данных микрохимического анализа, произведенного на матерпале фрагментов старых картин проф. Рельманном, можно заключить, что, в частности у старонемецких мастеров, «масло как живописный матерпал, а иногда и как связующее вещество для красок совершенно отступает на задний план» ³.

В его новой работе: «О технике живописи старых мастеров» ⁴ Рельманн подробно сообщает о своих исследованиях по технике Ван-Эйков и приходит к выводу, «что техника живописи братьев Ван-Эйков, конечно, не могла быть масляной живописью в нашем смысле слова, то есть такой, которой в настоящее время работают». И дальше: «Так как масляная живопись, как смешение пигментов с льняным или ореховым маслом и т. п. в качестве связующего вещества, была известна еще в XI и XII веках и применялась не только в Германии (Гераклий, Теофил), но и в Англии (по Истлаку), Франции ⁵ и Италии (Ченнини), то вызвавшее такую сенсацию изобретение Ван-Эйков должно было быть чем-то иным, чем тогдашняя и современная масляная живопись».

«То, что Ван-Эйк и его последователи в своей живописи употребляли масло и притом часто и в больших количествах, вполне доказано». «Но применяли ли они его исключительно для грунтовок и лаков или в качестве связующего для своих красок и когда и в какой степени — это вопрос до сих пор решить нельзя». «Однако из новых исследований картин этой спорной эпохи определенно выясняется, что среди красочных слоев, которые художники накладывали один на другой, есть такие, которые определенно не содержат масла, даже и в эмульсии.

¹ Floerke L. Zehn Jahre mit Böcklin, S. 166. *Прим. Э. Б.*

² Böcklins Technik, München, 1906, XII Kap. Letzte Periode, S. 183. *Прим. Э. Б.*

³ Raehlmanns. Abhandlung im III Jahrgang der Münch. Kunsttechn. Blätter, S. 94. *Прим. Э. Б.*

⁴ «Über die Maltechnik der alten», Berlin, 1910, Georg Reiner. *Прим. Э. Б.*

⁵ Charles Dalbon. Origines de la peinture à l'huile, Paris, 1904. *Прим. Э. Б.*

тогда как в отношении других слоев этот вопрос остается спорным».

«После микроскопических и микрохимических исследований мне кажется наиболее вероятным, что большинство картин содержит красочные слои, которые наложены друг на друга в разной технике; в зависимости от мастерского расчета краска была с белком, гумми, смолой, желтком, клеем или маслом или с соответствующей смесью-эмульсией».

Рельманн заканчивает эту часть своего исследования следующим образом:

«В то время как старая темперная живопись в качестве связующего вещества пользовалась преимущественно яичным желтком (часто с гумми и фиговым молоком), в картинах, причисляемых к старейшим масляным, красочные слои, как показывает микроскоп, преимущественно составлены на связующем веществе из яичного белка».

Для знакомства с техникой Ван-Эйка эти данные анализа имеют большое значение, а если Рельманну возможно будет исследовать фрагмент оригинальной картины Ван-Эйка (что, к сожалению, до сих пор еще не имело места), они станут решающими.

К сожалению, ценность всех этих анализов становится проблематичной из-за невозможности получить фрагменты старых картин в нетронутом виде¹.

Наконец, здесь может быть приведено еще одно мнение, высказанное английским химиком Лаури, которое заслуживает внимания. Он исходя из совсем других предположений также признает возможность того, что связующим веществом у Ван-Эйков могла быть эмульсия, состоящая из бальзама, масла и яйца². Он пишет: «Я считаю вполне возможным, что связующее вещество Ван-Эйков в основном было натуральным смоляным бальзамом, как венецианский терпентин, несколько разжиженный маслом, и, возможно, эмульгировано яичным белком. Подмалевок мог быть на одном яйце, в то время как поверхностные лессировки состояли из чистого бальзама с небольшим количеством масла». В предисловии к своему последнему про-

¹ В вопросе качества масла не следует возлагать слишком больших надежд на микроскопический и микрохимический анализы. Стойкость, непотемнение и лаковость масла зависят от методов обработки масла, вернее, от тонких нюансов этих методов (температурных условий, длительности процесса, удаления белков и пр.). Сухое, старое, высушенное масло (линоксин) при анализах не вскроет особенностей когда-то бывшей обработки масла, решившей процесс его высыхания. *Прим. ред.*

² A. P. Laurie. *Greek and Roman Methods of Painting*. Cambridge. 1910, Appendix II, 116. *Прим. Э. Б.*

изведению¹ Лаури высказывает следующее мнение: «Чем больше я исследую факты, касающиеся картин Ван-Эйков, тем более я склоняюсь к мнению, что всеобщий взгляд на Ван-Эйков как на изобретателей нового технического метода — неверен. Их непосредственные последователи, напротив, представляют высшую точку традиционной северной техники, может быть включавшей применение какого-либо лака, совершенно так же, как мы рассматриваем фра Липпи и Боттичелли как наивысшую точку итальянской темперной техники»².

Из этого видно, насколько трудно разрешение вопросов техники живописи, особенно, когда она столь сложного характера. Для этого нужна как работа химиков и историков искусства, так и художников-практиков.

IX

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ В ИТАЛИИ

После того, как было указано влияние нидерландской техники на итальянскую и подробно рассмотрена проблема так называемого «изобретения масляной живописи» Ван-Эйками, следует проследить дальнейшие данные об этой технике, постепенно включая в круг внимания новые моменты.

К расширению технического обихода можно отнести появление в живописном материале нового термина — гуашь («*á guazzo*»). Более ранние авторы — Ченнини, Филарете — знают лишь фреску, масло и темперу; последняя состояла главным образом из яйца и иногда из животного клея.

У Паоло Пино неожиданно появляется новый термин «*guazzo*»: «на сухой стене пишут как гуашью (*á guazzo*), так и масляными красками».

В другом месте Паоло Пино презрительно отзываясь о гуаши, советуя «предоставить ее *«oltramontani»* (живущим за горами), которые потеряли истинный путь».

«Диалог» Паоло Пино не мог быть создан под влиянием известного труда Вазари, так как написан раньше его. Презрительное суждение Пино о «нидерландской технике» несколько удивляет, если вспомнить, с каким успехом были приняты в Италии первые нидерландские картины. Однако в Италии можно заметить течения, по-видимому направленные против «нового

¹ *Materias of the Painters Craft*. London. Прим. Э. Б.

² Лаури — один из первых ученых, наблюдавших распад (губчатость) масляной пленки при высыхании. Но явление «губчатости» свойственно маслу-сырью, но не маслу, сохраняющему по высыхании лаковость (без лака). Прим. ред.

метода»; мы к этому еще вернемся. Прежде нужно выяснить, что во времена Пино (то есть в середине XVI в.) понимали под *guazzo*.

Если мы сначала возьмем самое слово и проследим его этимологическое значение, то в словаре мы найдем: *guazza* — сырой туман, роса; *guazzare* — взбалтывать, плескаться, тряска жидкость в сосуде; *guazetto* — соус, рагу; *guazzo* — лужа, мокрота и водяная краска; *guazzatojo* — водопой, место для купания лошадей; *guazzobuglio* — смесь, мешанина, всякая всячина; *guazzoso* — мокро, сыро, грязно. При обращении к нашему «à *guazzo*», относящемуся к живописи, это должно обозначать связующее вещество, которое при взбалтывании и смешении становится мутно-беловатой жидкостью. Вспомним приведенные в другом месте слова Пино о «*aqua verde, aqua vergini, sugo di gigli*», особенно же «*aqua di vergini*» — девичье молоко, обозначавшее эмульсию, и мы будем близки к истине.

Вполне логично причислить к этим «молочно-мутным жидкостям» и гуашь, так как это вытекает из этимологического смысла этого слова.

Термин «*guazzo*» сохраняется у писателей XVI века рядом с темперной живописью, с яйцом или клеем, но затем быстро утрачивается как особая техника, сливаясь с общим понятием живописи «à secco». У Вазари различие едва заметно (гл. XXV, стр. 30), так как он ставит рядом клей, «*guazzo*» и темперу. Столь же мало заметна разница у Ломатто, который для темперы применяет и термин «à secco» и одновременно называет гуашь. Причина того, что «*guazzo*» (по-французски *gouache*) часто переводят, как «клеевая краска», видимо, кроется в неясном термине Вазари, употребленном им в названии главы: изображения для триумфальных арок и декораций для празднеств делаются клеем; это называют «à *guazzo*» и «темперга». Кроме того, переводят «à *guazzo*» как «кроющие краски», что не выражает их технической сущности. Под «кроющими» понимают краски, имеющие некоторую корпусность в противоположность лессировочным, которые не имеют или имеют очень малую корпусность, то есть прозрачны.

Если обозначения «клеевая краска, кроющая краска, водяная краска» не достаточно ясны, то путаница становится еще большей из-за одинакового вида всех картин, написанных со связующим веществом, смешанным с водой, будь то клей, яичная темпера или так называемая масляная эмульсионная темпера. Покрытые лаком такие картины мало отличимы от масляных даже для опытного знатока, и эти различия теперь столь же мало уловимы, как и раньше.

Очень поучительны в этом отношении следующие указания Микпеля ¹, автора начала XVI века, известного под именем анонима Морелли ², который указывает, в какой технике исполнены описываемые им картины.

Живопись «à guazzo» упоминается там очень часто, например: «Первый запрестольный образ налево работы Ретилло исполнен в 1447 году в манере муранцев — «à guazzo».

Еще: «Третий запрестольный образ направо — Скиавоне написан «à guazzo».

Дальше: «Алтарная створка, написанная «à guazzo», в названной выше капелле Кортпьеро была, как это видно из подписи, работы художника Марино 1370 г.»

Затем: «Большие пейзажи гуашью на холсте и другие пером на бумаге принадлежат Доменико Кампаньола».

Следует отметить, что о старонидерландской манере, которая обозначается как «maniera Pontina», говорится: «Запрестольный образ с яслями на главном алтаре в понентинской манере, с младенцем Христом, освещающим стоящие кругом фигуры, был работы Кодиньола» ³.

Еще: «Ранящая себя Лукреция, писанная на холсте клеевыми красками в понентинской манере, в рост, была работы Altobello de Melon из Кремоны» ⁴.

Ян Ван-Эйк и Мемлинг называются понентинскими художниками. Дальше: в доме Антонио Паскваллино (1529) «картинку «Читающий св. Иероним в кардинальском облачении» многие считают работой Антонелло да Мессина. Другие думают, что фигура прописана Якометто из Венеции. Большинство же и с наибольшим вероятием приписывают ее Яну или Мемлингу, старому понентинскому художнику; это очень ясно показывает и манера письма, хотя вся картина прописана и закончена в итальянской манере, так что производит впечатление работы Якометто. Здания писаны в понентинской манере, маленький ландшафт, виднеющийся через окно и открытую дверь, исполнен реалистично, законченно и тщательно. Особенно хорошо, очевидно, с натуры написаны павлин, рябчик и тазик для бритья. На скамеечке лежит написанное с полной иллюзорностью маленькое распечатанное письмо, на котором как будто значится имя мастера. Но если взглянуть в надпись, то обнаружится, что она не содержит ни одной единственной буквы и только подделана до обмана зрения. Все в целом совершенно по своему колориту, тонкости рисунка, силе и моделировке».

¹ Marcanton Michiel. Notizia d'Opere del Disegno. *Прим. Э. Б.*

² Сравн.: Frimmel. Quellenschrift f. Kunstgesch. Neue Folge. I. Bd., Wien, 1888. *Прим. Э. Б.*

³ Mpt. (манускрипт) 22 г. (в Кремоне). *Прим. Э. Б.*

⁴ Mpt. 22 г. *Прим. Э. Б.*

Написанные на досках картины понентинцев обозначаются технически, как масляные. Затем мы читаем ¹: «Масляный портрет мадонны Изабеллы Арагонской, супруги герцога Филиппа Бургундского (меньше натуральной величины) Мемлинга написан в 1450 г».

Там же: «Масляный автопортрет, написанный в зеркало, названного Zuan Memellino (Мемлинга)».

Там же: «Два также масляных портрета супругов в понентинской манере принадлежали руке того же мастера».

Там же: «Маленькие также масляные картинки (*liquadretti pur a oglio*), на которых из украшений и драгоценных камней удачно исполнены колонки и другие орнаменты, принадлежат руке Иеронимо Тедескино (Иеронима немецкого)».

«Портрет Рожера из Брюсселя, знаменитого старого художника, написанный в зеркало в 1462 г. (маленькая картина маслом на доске) — руки того же Рожера»².

Особенно интересны технические замечания под заголовком «Венеция», где значится: «Большая картина «Тайная вечеря» работы Стефано, ученика Тициана, частично закончена самим Тицианом маслом».

Далее ³: указываются две картины Джентиле да Фабриано, «которые имели блеск, как будто бы они были написаны маслом».

Два «Портрета Антонелло да Мессина написаны маслом, очень законченно, сильно и живо. Оба, как видно из надписи внизу, относятся к 1475 г.»⁴.

Джованни Беллини упоминается многократно, а его манера трактуется как «*guazzo*»; так, например: «Полуфигура мадонны с младенцем Христом на руках (много меньше натуральной величины), писанная «à guazzo», принадлежит руке Джованни Беллини, но прописана Винченцо Кадена»⁵.

Затем⁶: «Три маленьких портрета «à guazzo» принадлежат руке Джованни Беллини».

Точно так же ⁷: «Картина со св. евангелистом Иоанном, написанная «à guazzo», работы Джованни Беллини»⁸.

¹ Mpt. 67 г. Прим. Э. Б.

² Mpt. 62 г. Прим. Э. Б.

³ Mpt. 49 г. Прим. Э. Б.

⁴ Mpt. 50 г. Прим. Э. Б.

⁵ Mpt. 50 г. Прим. Э. Б.

⁶ Mpt. 65 г. Прим. Э. Б.

⁷ Mpt. 71 г. Прим. Э. Б.

⁸ Эти места в издании Frizzoni, Bologna, 1884, гласят:

«В Падуе, в доме философа Леонико: портрет самого Леонико-юноши генер. совсем осмынавшийся, пожелтевший и потемневший (*ora tutto cascato, ingiallato e offuscato*), принадлежал руке Джованни Беллини. Портрет его отца «à quazzo» в профиль принадлежал руке Яконо Беллини».

«Находящаяся в Венеции, в доме Антонио Ласкалино, мадонна Дж. Беллини, меньше натуральной величины, исполнена и прописана затем

Картины на холсте, написанные клеевой краской, гуашью или иногда масляной краской, как, например ¹, «Большая картина клеевыми красками «Боевой строй всадников», принадлежащая руке Иеронимо Романо из Брешии».

И далее: «Большой холст масляными красками, изображающий подземный мир с Энеем и Анхизом, принадлежал руке Джорджо да Кастельфранко».

«Картина гуашью на холсте того же Джованни Иеронимо» ².

«Холст клеевыми красками — понентинской работы».

Далее указываются (в доме Габриеля Вендрамини, 1530) «восемь маленьких картин масляными красками на досках работы понентинских мастеров» ³.

Там же называются еще две работы: «Маленькая картинка масляными красками на холсте нидерландского мастера — прекрасная работа, особенно в исполнении голов, — и маленькая картинка на доске «Богоматерь в короне» с младенцем (изображенная в рост в нидерландской церкви) руки Рожера из Брюсселя; эта картина описывается, как совершеннейшая работа масляными красками».

В Scuola della Carità, старейшем братстве в Венеции, Морелли описывает ⁴ картину Антонио да Мурано, писавшую гуашью на доске. Там же были «Апостолы» — также картины на досках гуашью больше натуральной величины кисти Джакомело даль Фиор, законченные в 1418 году.

Еще одна картина гуашью на доске с изображением мадонны, находящаяся близ входа, была написана в 1352 году; остальные картины, по обе стороны зала, были также сплошь выполнены гуашью (*pur à guazzo*). Здесь указывается еще маленькая картинка «Страсти Христовы» со всеми «чудесами» во многих клеймах, с маленькими фигурами, в византийской

Винченцо Кадена, который вместо повешенной на заднем плане драпировки написал лазурно-голубое небо. С тех пор прошло уже много лет, но его прописка заметна по сильным рефлексам, которые плохо связаны с полутонами; во всяком случае, это произведение достойно похвалы в отношении гармонии воздуха, одежд и пр. частей».

В «La Carità» в Венеции:

«Картина св. евангелиста Иоанна со сценами из его жизни на нижнем фризе (по левую сторону от главного алтаря), написанная «à guazzo» Джованни Беллини, произведение, достойнейшее похвалы. Думаю, что фриз принадлежит руке Лауро Подовано».

В «Scuola della Carità» в Венеции:

«Маленькая картинка «Голова Христа в славе», исполненная «à guazzo», как это видно из подписи, рукой Андреа Беллини». Прим. Э. Б.

¹ Mpt. 53. г. Прим. Э. Б.

² Mpt. 58. г.; Mpt. 60. г. Прим. Э. Б.

³ Mpt. 65. г. Прим. Э. Б.

⁴ Mpt. 72. г. Прим. Э. Б.

манере (alla Gressa) константинопольской работы. Упоминается еще «маленькая картинка гуашью — голова Христа в нимбе».

Настоящие выписки взяты из книги Фриммеля, причем последний переводит «à guazzo» то как клеевую краску (Leimfarbe), то как акварель (Wasserfarbe), то как кроющую краску (Deckfarbe), а иногда оставляет и слово «гуашь». Без сомнения, в названном источнике (Морелли) указания не точны и могут быть приняты лишь как приблизительные. Однако в некоторых пунктах вопрос должен быть рассмотрен более подробно.

1. При упоминании картин Джованни Беллини (1428—1516) постоянно называется техника гуашью (à guazzo), а, насколько мне помнится, все картины Беллини и его времени производят впечатление масляных картин. Расцвет деятельности Беллини совпадает со временем введения «масляной техники» Ван-Эйков в Венеции. Вазари рассказывает в жизнеописании Джованни Беллини, что отец Джованни — Якопо Беллини — был учеником Джентиле да Фабриано одновременно с Доменико, который обучил письму масляной краской Андреа дель Кастаньо. Якопо достиг признания и славы лишь тогда, когда Доменико покинул Венецию. Своих двух сыновей — Джованни и Джентиле — он обучал сам и с величайшим прилежанием ознакомил их с принципами искусства живописи. Вскоре они превзошли своего отца.

Должны ли мы считать, что обоим младшим Беллини преимущества «нового колорита» остались неизвестными или (что более вероятно) они следовали новому методу живописи?

2. В то время как картины на досках нидерландских мастеров «понентинцев» — Мемлинга, Рогир ван дер Вейдена — и Антонелло да Мессина характеризуются как масляные, картины тех же мастеров на холсте обозначаются, как написанные клеевыми красками (à colla). Наряду с этим оказываются другие картины на холсте, исполненные рукой понентинских художников то гуашью (à guazzo), то масляными красками (à oglio). Как мы должны объяснить себе это различие, если «понентинцы», как мастера масляной техники, вероятно, применяли один и тот же метод на досках и на холсте, а их картины ценились особенно высоко как раз за их способ живописи? Это противоречие может быть устранено лишь в том случае, если мы признаем, что сходство между обоими способами технического выполнения было настолько велико, что неопытный наблюдатель мог легко впасть в ошибку, приняв гуашь или темпера за масляную краску.

Действительно, отличить под лаком картины, написанные темперой от картин, исполненных гуашью или даже масляными красками, трудно, особенно потому, что и в то время для завер-

шения картин могли применяться масляные краски в качестве лессировок. Доказательством этого является замечание Арменини (см. дальше), что еще в его время «выдающиеся мастера пользовались живописью «à secco» для того, чтобы иметь возможность быстрее заканчивать свои работы на холсте или доске». Арменини даст нам доказательство и того, что живопись «à secco» покрывалась лаком; он описывает лак, «который хорош и для живописи «à secco» на холсте».

Ранее были указаны трудности выполнения работ техникой Ван-Эйков и возможные причины отказа от этой техники. В источниках, несомненно, становится заметным движение, направленное против живописных методов «oltramontani». «Disciplina di Fiandra» господствовала в Италии в течение двух поколений; затем и она должна была быть заменена новой. Гордость итальянских художников восставала против всего чужеземного, что находило отклик в трактатах об искусстве того времени. П а о П и н о был первым, кто открыто высказал тот взгляд, что нидерландская манера с ее техникой живописи уже не соответствует времени и одна лишь ч и с т а я м а с л я н а я ж и в о п и с ь в состоянии «в совершенстве передать подлинные образцы природы». Здесь нельзя не увидеть острину, направленную против «oltramontani», так как он добавляет: «предоставим «guazzo» «oltramontani», потерявшим истинный путь». Дальше Пино делает сравнения между фламандскими и итальянскими пейзажами, отдавая преимущество вторым. Этот взгляд на нидерландскую живопись подтверждается тем, что при перечислении знаменитых мастеров им не названо ни одного нидерландца: только немца Дюрера он еще ценит среди «oltramontani»¹. Та же Венеция, куда прежде всего проник в Италии «новый живописный метод», теперь выступает против него и, как окажется впоследствии, с большим успехом. Теперь уже не считается целесообразным метод многократных прописок («Unter-Über und Ausmalungen», как выражается Дюрер); также отвергается и предварительное закрепление каждой детали при помощи тщательного рисунка пером. Теперь художники хотят творить свободно, из целого, хотят большими ударами создавать живую стихию красок, игру борьбы света и тени.

¹ Здесь важно обратить внимание на автопортрет Дюрера, который он подарил Рафаэлю и который затем был унаследован Джулио Романо, а теперь утерян. Вазари сообщает, что портрет этот был исполнен гуашью, с оставлением чистых светов, в акварельной манере, и приводил в удивление своей законченностью. «Этот портрет был редкой вещью, так как написал гуашью с большим прилежанием, как бы акварелью; Альберто закончил его без применения белки и вместо этого использовал белизну полотна. Его тончайшие нити он так хорошо использовал для волос бороды, что это трудно себе даже представить, а не только сделать. На свету он просвечивал со всех сторон». *Прим. Э. В.*

Тщательная детальная техника Ван-Эйков, конечно, уже не соответствовала этим новым идеалам. Арменини по этому поводу говорит совершенно ясно: «Хотя в этой манере (*à secco*) и исполнено с большим старанием и необычайной тщательностью много работ, выдающиеся современные мастера могут полностью предоставить эту манеру «*oltramonhani*» и идти по пути совершенной масляной живописи».

При этом следует еще иметь в виду чисто художественные стремления, обусловленные новыми целями «*Rinascimento*», которое со своими высокими идеалами композиции стремилось к античному духу и выбрасывало за борт установки своих ближайших предшественников. Новое время, новый дух находили новые формы художественного выражения и соответствующие им средства. Применившаяся прежде манера «красивой красочности», которая выражалась в гармонических сочетаниях и сопоставлениях, подобно мозаике старых витражей, и передавала одинаково характер и силу света как переднего, так и дальнего планов, теперь уступает место новому принципу. Последний был основан на исследовании природы светотени, то есть полном использовании световых и теневых тонов для выявления видимой формы. По тогдашнему обозначению так называемая «*schiaroscuro*» или, как мы сказали бы теперь, «моделировка светов и теней», по законам оптики и воздушной перспективы становится главной целью. В искусстве живописи как новый фактор выступает теория. То, что подготовил Леон Баттиста Альберти и продолжал Леонардо да Винчи, а именно: верное понимание природы и соответствующее этому воспроизведение в формах и красках, теперь достигло в искусстве полного господства.

Впечатление пластичности предметов и особенно фигур, гармония линий и концентрация света в картине являются основными требованиями новой живописной концепции. То, что эти требования были выдвинуты сначала теоретически, а затем систематически проведены на практике, доказывает, насколько для этого нового была подготовлена почва. У кого же можно найти такое сочетание теории с практикой, как не у Леонардо? Он тщательно изучал природу и всю свою жизнь посвятил тому, чтобы полученные знания воплотить в искусстве. Перед ним возникают вопросы оптического характера — взаимодействия темной и светлой красок. Он учитывает, что свет и тень изменяются в зависимости от освещения; рефлексы в тенях, также как и оттенки отдаленных предметов, не ускользают от его внимания.

Его учение о «мутной среде» воздуха привело к системе темного, теплого подмалевка. К этому Леонардо пришел постепенно, после того, как он теоретически понял, что при полукроющей краске просвечивающий темный и теплый нижний слой производит «голубоватое» впечатление, что свет и тень действуют лишь благодаря своему контрасту, а краски взаимно усиливают друг друга. Полное использование оптических возможностей света, тени, а также цвет-краска, рассматриваемая как проблема света (а не только в качестве красящего материала) — все это в совокупности дало новые основы воспроизведения природы средствами живописи.

В живописи появляются новые темы, заимствованные из греческих сказаний о богах и героях с их полными жизни фигурами. Благодаря этому большие художники могли как никогда проявить свои силы в убедительности изображения, грации линий и композиции, гармонии колорита. Изображение христианской легенды освобождается от застывших архаических форм и заменяется новыми, полными разнообразия и движения. При столь изменившихся целях не могли отставать и средства. Здесь также должна была обнаружиться «тяга к великому». С этой точки зрения и надо рассматривать все технические нововведения, так как все они направлены на достижение желаемого эффекта надежными и скорыми средствами. Совершенно в той же последовательности, с какой происходило упрощение техники фрески, мы видим, что и в станковой живописи многое приносится в жертву быстроте достижения цели. Тут следует отметить, что эта «большая быстрота» или упрощение технических приемов не всегда вело к их усовершенствованию. Мы видим, напротив, что утрировка этих принципов постепенно подготавливает начинающийся упадок в искусстве.

Х

ТЕХНИЧЕСКИЕ НОВОВВЕДЕНИЯ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Все теоретические рассуждения XVI века о «высокоблагородном искусстве живописи» сходятся на том, что идеал совершенства художественного произведения состоит в правдивой передаче природы при красоте рисунка, грации и гармонии линий, формы и красок, объединенных выразительной композицией. К этому «идеалу» и стремились все художники.

Считаться при этом с прозой техники, видимо, казалось многим великим умам ниже своего достоинства. Иначе источники давали бы по этому вопросу более точные сведения.

Как не раз указывалось, ранние средневековые источники отличаются от литературы Возрождения своими многочисленными рецептами. Чем менее надежны источники, тем более для нас затруднительно найти определенную исходную точку для чисто ремесленной стороны техники. Приблизительно верной картины того, каким образом великие мастера итальянского Возрождения создали свои произведения, мы можем достигнуть на основе принципа, что живописные взгляды эпохи являлись основой технического выполнения.

За основной принцип живописной концепции была, как указано, принята правдивая передача природы — реализм; следовательно, и средства должны были быть направлены к тому, чтобы по возможности соответствовать потребностям художников. Из известных тогда методов (фреска, темпера и масло) материал масляных красок по своим оптическим особенностям наиболее соответствовал новым целям живописи, так как этот материал во время и после исполнения работы меньше всего оптически изменяется. Это обстоятельство Паоло Пино приводит в своем «Dialogo di Pittura» (1548) как причину того, почему он масляной живописи оказывает предпочтение перед другими техниками: «Ее средствами легче всего добиться сходства с природой, служащей нам образцом». Ломаццо также указывает на оптические преимущества масляной краски. В «Idea del Tempio della Pittura» он пишет, что масляная краска совершеннее всего «передает предметы, как их показывает природа». Ломаццо в примечании добавляет, что масляная живопись испытывается еще недавно.

Масляные краски в конце XVI века были в употреблении лишь «короткое время»¹, и достаточных сведений о степени их прочности не имелось. Этот факт доказывает, что введение чистой масляной техники произошло в более позднее время. Правда, следует думать, что двух-трех поколений было бы достаточно для того, чтобы достигнуть ясности относительно материала. Ломаццо даже думает, что масляная живопись наименее прочная из техник: «Фреска держится в 8 или 10 раз дольше, чем масляная живопись, которая портится еще скорее, чем темпера». Даже ярый защитник масляной краски Паоло Пино предостерегает от применения ее на стене и указывает на произведения Себастьяно дель Пьомбо, которые на стене шелушились. Кажется, что уже и тогда главным недостатком масляного красочного материала считали его способность со временем

¹ Лучшее доказательство того, что масляная техника до Ван-Эйков не была актуальным живописным методом. *Прим. ред.*

темнеть и старались найти средства устранить этот недостаток. Сначала это пробовали с двумя сортами масла — льняным и ореховым. Первое было общеупотребительным; уже Ченнини (гл. ХСІ) применяет это масло для смешения с красками и протрав, причем он его уваривает наполовину на огне, то есть готовится нашу олифу; или берет обыкновенное льняное масло, «как оно есть», дает ему стоять открытым на солнце, пока оно станет прозрачным и осветлится (гл. ХСІІ). Филарете тоже знает один лишь этот метод, которым изготовлялось «во Флоренции лучшее и самое подходящее масло, какое только может быть», как говорит Ченнини. Сиккативы в нашем смысле в то время в Италии еще не были в употреблении; правда, добавление в стертые на масле краски небольшого количества смол ускоряло их высыхание (см. Армении). С главными недостатками масла — потемнением и пожелтением — умели тогда бороться так же мало, как и теперь ¹. Поэтому избегали смешивать с маслом синие пигменты (Azurri) и киноварь; советуют даже стирать все краски лишь с более светлым ореховым маслом (Вазари, Армении), так как оно меньше темнеет. Только, если орехового масла нельзя достать, рекомендуется прибегать к льняному. Леонардо указывает на загустение на солнце орехового масла как на доказательство его лучших оптических свойств. Бордини советует употреблять для станковой живописи исключительно ореховое масло, без всяких примесей, в то время как для стенной монументальной живописи он считает применимыми оба масла с примесью лака. Он советует также примешивать к краскам возможно меньше масла, а Армении думает, что при прокраске высохших про-

¹ Голословное утверждение. Не говоря о блестящей сохранности произведений Ван-Эйков и других «понтинцев», укажем, например, на исключительную чистоту и свежесть тона масляной картины Тициана «Венера у зеркала». Не следует забывать, что авторы трактатов XVI века, отмечая тенденцию масла (сырья), и в особенности льняного, темнеть в процессе высыхания, указывают пути к устранению этого недостатка масла; лучше и яснее других о нетемнеющем лаковом масле (без лака) говорит Вазари. К концу XVI века по трактатным материалам уже видно, что процесс просыхания масла (потемнение зависит от характера этого процесса) в значительной мере корректируется введением в масляную краску лака. Это уже упадок и начало вырождения масляной техники, предложенной Ван-Эйком.

В XVII веке мы встречаемся с введением тяжелых лаков (копалы и янтарь) в масляную краску это следующая ступень упадка масляного материала. XIX век — это век забвения всех основных технических баз масляной краски, так как заводская, коммерческая краска третью на случайное масло — сырье.

Отдавая должное Бергеру за его ценнейший труд по собиранию источников по истории техники живописи, нельзя не отметить, что эклектика его личных взглядов очень типична для общей растерянности XIX века в учении о пормах живописного масляного материала. *Прим. ред.*

писок маслом его следует затем тщательно стереть куском чистого полотна, так как иначе краски со временем желтеют.

Из сказанного видно, как осторожно пользовались художники своим материалом, и об этом же свидетельствует и весь их технический метод масляной живописи. Изучение масляной техники привело к следующим положениям:

1. Масляные краски были подразделены на кроющие и лессировочные. Кроющие краски (*colori sodi*), как это уже видно из названия, имеют свойство так покрывать нижележащий слой, что грунт через них совершенно не просвечивает; будучи же покрыты лессировочными красками (*velatura, velare*) они еще остаются видимыми.

2. Уяснилось различие между подмалевком (*abozzo, impore*), прописками и окончательной работой (*finire*).

3. Для того чтобы усилить колористическое действие красок (главным образом в картинах на холсте), в помощь подмалевку ввели тонирование грунта. Холст, а иногда и доску, равномерно покрывали грунтовой краской (*imprimatura, mestica*), то красноватой (Вазари), то зеленоватой или коричневатой (Арменнини). При этом особенно рекомендуется имприматура приблизительно светло-телесного цвета (Арменнини). Несомненно, имприматура являлась средством колористического построения всей красочной композиции. Каждый тон, положенный на этот красочный слой, вступал с ним в оптическое взаимодействие, а общий тон основы действовал как камертон. Этот прием особенно уместен, когда имприматура окрашена в красноватый, то есть теплый, тон и когда (что мы имеем основания предположить) для подмалевка употреблялись не масляные краски. Рисунок наносился на тонированный грунт переводным с картона (при достаточном светлом грунте) при помощи зачернения последнего с оборотной стороны или подложенной переводной бумаги (Вазари). На более темном грунте рисунок наносился «белым портяжным гипсом или фиговым углем, так как и то и другое при надобности легко удалить». Этот способ рекомендуется Вазари для картин на холсте и на дереве. Арменнини советует переводить рисунок «по желанию мелом или посредством картонов». Применяется и перевод при помощи разграфления на квадраты.

Таким образом, все технические операции, не считая первую подготовку доски или холста, идут в такой последовательности:

1. Нанесение обычного тонированного грунта (*imprimatura* или *mestica*, или *imprimuersel* у нидерландцев).

2. Перевод с картона или непосредственный рисунок.

3. Основной подмалевок всей композиции кроющими красками, причем в качестве связующего вещества берется масло или другие temperные смеси (*abozzo, impore; dootverwe* у нидерландцев).

4. Дальнейшая многослойная живопись масляными красками до завершения (*finire, velare* при одеждах).

Здесь применяются по желанию или одни лессировочные краски или полукроющие пигменты. Но прописывание всегда должно проходить тонкими слоями. Связующим веществом является масло, главным образом ореховое, иногда смешанное с лаком.

5. Завершающий лак наносится после полного высыхания живописи.

Мы должны сделать еще несколько замечаний к пункту третьему. Здесь, видимо, можно различать два метода в связи с различием связующего вещества. При одном используют чистую масляную краску как для подмалевка, так и для дальнейших прописок; при другом масляную краску применяют только для прописок по подмалевку, сделанному различными красками, в том числе и смешиваемыми с водой. Последний метод, как мне кажется, является переходной манерой от еще часто применяемой «*Disciplina di Fiandra*» (фландрской манеры). Если мои заключения правильны, то эта «фландрская» манера состояла в той технике живописи масляной темперой, о которой более подробно было сказано выше. Характерными особенностями этого метода было многократное прописывание красками, стертыми на масляной темпере, причем отдельным слоям давали высохнуть и после нанесения тонкого слоя масла или легкого лака снова прописывали краской.

Для усиления колористического эффекта можно было тонировать употребляемое в виде покрова или промежуточного слоя вещество (масло или лак), то есть одновременно с освежением потускневшей краски дать лессировку. Лессировка могла или остаться в таком виде или же покрываться дальнейшими прописками. При распространении этого метода и упрощенном приеме тонированной имприматуры можно было матовый подмалевок прописывать блестящей лессировочной краской или в случае необходимости для разнообразия чередовать последнюю с полукроющей краской.

Для матового подмалевка (*abozzo*) можно, следовательно, с одинаковым успехом применять как масло, так и другие связующие вещества, но при этом нужно точно знать, какие цели могут быть достигнуты тем или другим способом и какие преимущества дает художникам каждый из них.

1-й метод

Подмалевок делается кроющей, по стертой не на масле краской; дальнейшие прописки делаются прозрачной лесси-

рующей, иногда полукроющей масляной краской.

Этому подмалевок, как мы видели, предшествуют цветная пимприматура или местика и нанесенный на нее рисунок. Если при этом подмалевок делается одним из связующих веществ, входящих в понятие темперы, то нужно наносить его кистью. Преимущество этого метода состоит в более быстром высыхании и одновременном затвердении этой первой основы.

Какие же существуют доказательства того, что итальянские мастера XVI века применяли для своих картин на холсте и на досках названные выше темперные связующие вещества? Из известных источников здесь можно привести лишь указание Арменини, что «выдающиеся современные мастера для работ, требующих быстроты, пользуются темперой» и еще замечание Бизанно, что, несмотря на всеобщее введение масляной живописи, живопись «à secco» была употребительной и находила многообразное применение. Можно было бы возразить, что указанные замечания относятся к живописи вообще, но не специально к подмалевку картин на досках и на холсте. Однако многое говорит за наше предположение, хотя привести доказательства этого трудно, а причины, убеждающие в этом, в большей или меньшей степени складываются из заключительных следствий.

Прежде всего надо иметь в виду, что направленный на ремесло ум «старых практиков», как их называет Арменини, конечно, не упустил бы преимуществ материала, облегчающего работу. Венецианцам должен был быть особенно удобным метод быстрой работы при росписи обширных стен; метод же наслоения медленно сохнущей масляной краски был для них мало пригоден.

Главным основанием указанного мнения является различная теперь сохранность живописных произведений одного и того же времени, которая может показаться странной и малоопытной. Совершенно очевидно, что потемнения в картинах с меньшим масляным слоем со временем будут менее ощутительны, и это уже было известно художникам XVI века.

Наконец, как уже было указано, естественным развитием техники живописи обуславливается то, что между более ранними и поздними техническими методами должны были иметь место переходные стадии, к которым логично может быть приписан и подмалевок на темперном связующем веществе.

Целый ряд выдающихся ученых — специалистов по искусству считает твердо установленным тот факт, что темперный подмалевок был очень распространен в XVI веке. Мериме¹ выдвигает этот взгляд по отношению к методу живописной работы Паоло Веронезе и считает несомненным, что тот же метод живописи

¹ De la peinture a l'huile, p. 249—251. Прим. Э. Б.

применялся и в других школах. Меррифильд сообщает, что голубое небо на картинах Пьетро Перуджино, «который ввел в Перуджини фламандский метод масляной живописи», написано с темперным связующим веществом. О Паоло Веронезе многие реставраторы свидетельствуют, что он очень часто писал синие небо темперой и выполнял в той же манере и другие более тонкие работы. Этот взгляд особенно находит подтверждение в замечании Марко Босчини¹, который, говоря в своем введении о живописных методах самых выдающихся венецианских мастеров — Тициана, Бассано и Паоло Веронезе, сообщает, что они прокрывали весь холст полутонем и большей частью наносили синие краски «à guazzo». Это явилось причиной того, что неосторожные реставраторы, хотевшие промыть некоторые его картины, многие из них испортили.

Фриммель² считает, что он с особенной ясностью наблюдал этот метод на начатой картине Рафаэля (мадонна Эстергази Пештской галереи): «Светло-коричневый подмалевок своей похожей на акварель штриховой манерой указывает на темперу». Одежды написаны почти до конца «многими слоями, краской, растворенной на яичном белке». Этот подмалевок проходилась затем масляными красками. Дальше Фриммель добавляет: «Рафаэль в своих ранних картинах, в которых, несмотря на заканчивавшиеся масляными и лаковыми красками, тени подмалевка заметно выступают, по-видимому, сохранил в подмалевке темперную технику предшественников. К свободной масляной живописи на холсте Рафаэль перешел лишь в свой самый последний период».

Особенно ясно и с наибольшей вероятностью можно наблюдать переходные стадии у венецианцев, в картинах которых колористический момент главенствует. Вероятно, очевидное различие между юношескими и более поздними произведениями одного и того же мастера объясняется техническими различиями живописной работы. Особенно ясно выступает это различие у величайшего из венецианцев — Тициана. Это вполне естественно, так как, изучив в своей юности нидерландскую технику у Джованни Беллини, Тициан почти в течение целого столетия принимал деятельное участие в эволюции этого метода. И все-таки в настоящее время трудно было бы сказать с полной уверенностью относительно этого великого мастера, как, то есть с каким связующим веществом, писал он отдельные слои картины. Даже в особом, крайне редком случае, когда картину можно видеть с оборотной стороны, как это было при переводе с холста на дерево «Мадонны с вишнями» (Венская галерея), нельзя

¹ Marco Boschini. Le ricche Minere della Pittura Veneziana. Venezia, 1674. *Прим. Э. Б.*

² Handbuch der Gemaldekunde. Leipzig, 1894, S. 42. *Прим. Э. Б.*



Тяцна и. Мадонна с вишнями



Тини и Матина с родителями

было точно узнать характера связующего вещества. Однако здесь обнаружилось много интересного в смысле последовательности работы, о чем пишет в своей статье Карл фон Лютцов ¹:

«Картина первоначально была написана не на дереве, как мы ее видим теперь, а на холсте, который в то время как раз входил в Венеции в употребление в качестве основы для живописи. Мы подчеркиваем это обстоятельство, так как в книгах до настоящего времени часто значится, что эта мадонна написана Тицианом на дереве. Инвентарная опись собрания эрцгерцога Леопольда Вильгельма, из которого картина перешла в императорское владение, с несомненностью указывает на этот факт. Согласно этой описи, картина была исполнена на холсте, но последний был наклеен на дерево. Известно, что наклейка написанных на холсте картин на деревянную доску производилась часто для того, чтобы дать крепкую основу обветшавшему холсту. В качестве такого наклеенного на дерево холста «Мадонна с вишнями» сохранялась до 20-х годов XIX века. Тогда, во время директорства Ребелля, было признано необходимым удалить дерево (вероятно, последнее загнило и стало хрупким, что вредно влияло на состояние картины). Поэтому холст отделили от дерева и покрыли всю живопись Тициана (как это пишет в своем историко-критическом каталоге Альберт Краффт) тонким слоем воска. Это было в 1827 году. На этот способ реставрации тогда возлагали большие надежды, которые, к сожалению, совершенно не оправдались. Снятие холста с дерева, которым хотели сохранить красочный слой, напротив, ускорило его разрушение. Краска стала шелушиться. Те, кто еще видел картину в ее тогдашнем печальном состоянии, сообщали, что, в частности, живопись двух мужских голов святых по краям грозила совсем осыпаться (о причинах этого будет еще сказано ниже). В общем врачи отказались от картины. Лишь один умелый хирург не отчаялся спасти пациента. Это был Эразм Энгерт — покойный директор, тогда еще хранитель Бельведерской галереи. Теперь нам всем известно, что предпринятая им при самых трудных обстоятельствах (1883) реставрационная работа после нескольких трудных лет счастливо закончилась. Работа Энгерта состояла в том, что он перевел картину с холста на дерево, то есть отделил холст, и после удаления последнего укрепил весь красочный слой ее на дереве. Таким образом, теперь «Мадонна с вишнями» стала картиной, «написанной на дереве». Освобожденный Энгертом от красочного слоя холст, еще с хрупкими остатками мелового грунта, хранится в запасе императорской галереи. Процесс работы Энгерта дает нам счастливую возмож-

¹ Zwei Jugendmadonnen von Tizian (Graphische Künste. Jhrg. III Heft III und IV, S. 81). *Прим. Э. Б.*

ность еще и теперь изучать оборотную сторону картины или, более того, ее самый нижний красочный слой. После того как реставратор равномерно и хорошо закрепил лицевую сторону картины на гладкой доске и тщательно отделил холст из-под красочного слоя, он скопировал оказавшуюся снаружи оборотную сторону картины. При сравнении этой копии с картиной в ее законченном состоянии по гравюре Унгера мы можем наблюдать за процессом работы мастера и проследить, как картина постепенно изменялась в его руках.

Тициан не имел обыкновения изготавливать к своим картинам картона или красочного эскиза. Он легко набрасывал первую мысль на бумагу пером, чернилами или кистью легкими мазками белыл. Ему приписывают изречение: «Художник не должен делать себе определенного рисунка, чтобы не быть стесненным при живописной работе». Эти слова представляют собой противоположность словам Дюрера, который говорил, что композицию следует раньше нарисовать в определенных контурах, так как иначе процесс живописи будет неясным.

Оборотная сторона «Мадонны с вишнями» подтверждает соблюдаемое Тицианом правило. Она показывает, что мастер создавал композицию полностью только во время живописной работы и что в процессе исполнения картины он вносил в ее композицию значительные изменения. На копии Энгерта мы различаем ясные штрихи, исполненные коричневой краской кистью: это первая основа композиции. Как мы видим по репродукции, голова мадонны первоначально имела другое положение: она была наклонена в противоположную сторону и менее опущена, чем в завершенной композиции. Левая рука (с оборота она нам, естественно, кажется правой) покоится на груди и, видимо, держит вуаль. Складки одежды на груди положены также совершенно иначе. После того как художник изменил эти места в рисунке и установил в главных чертах композицию, он перешел к подмалевке картины, который, как это видно из копии Энгерта, исполнен интенсивными по цвету, локальными красками, с преобладанием красноватой моделировки телесных тонов. Это доказывает, что Тициан не всегда применял серый подмалевок, который можно проследить в некоторых других картинах его работы, и что, во всяком случае, он его не применил в «Мадонне с вишнями».

«Если же мы сопоставим композицию этого подмалевка с готовой картиной, то мы сделаем удивительное открытие, что на подмалевке изображены только три фигуры — мадонна с двумя детьми, а на готовой картине всех фигур пять: прибавились две фигуры святых — Иосиф и Захарий. На подмалевке мы видим вместо них зеленый занавес служащий фоном балдахину трона, с красным узором, перед которым стоит мадонна. Обратная

сторона картины дает нам бесспорное доказательство того, что Тициан первоначально не имел в виду добавления фигур обоих святых, а что они ему показались желательными и необходимыми лишь тогда, когда он написал указанный выше зеленый фон (даже после того как последний был почти готов); мы видим, что сквозь обе головы просвечивает подмалевок, так как они написаны поверх зеленой драпировки (что и является причиной указанного выше разрушения красок). Только совсем у правого края (как это видно по копии) выступает часть фигуры св. Иосифа. Ясно, что когда Тициану пришла мысль добавить обе фигуры, в этом месте зеленый занавес еще не был написан, или покрывал не всю поверхность. Во время работы Тициан, видимо, внес и другие изменения. Так, раньше голову мадонны он больше наклонил к младенцу и, может быть, этим придал ее материнскому чувству больше выразительности, чем ему это показалось нужным впоследствии. Голова была раньше покрыта лишь легкой вуалью, концы которой спадали на плечи. Гладкие волосы оставляли свободным правое ухо. Позднее на голову мадонны было напущено свисающее с плеч светло-голубое покрывало, от которого на подмалевке виден только один кусок, закрывающий волосы. Так, лишь на мольберте постепенно возникала стоящая теперь перед нашими глазами очаровательная композиция с сияющим телом Христа, светлой фигурой мадонны и маленьким Иоанном, стоящим перед тропом, глубокого красного тона, украшенным золотом; две полные достоинства фигуры святых ясно вырисовываются на фоне светлого облачного неба.

В приведенном сообщении известного историка искусства совершенно не затронут вопрос о том, какими красками исполнены сама живопись и подмалевок, да и вообще вопрос о технике красок. Как кажется, с наибольшим вероятием здесь можно предполагать масляные краски; за это говорит и характер шелушения приписанных позднее фигур. Мы можем, однако, также предположить, основываясь на «преимущественно красноватой моделировке телесных тонов», что этот красноватый тон следует приписать так называемой имприматуре, которая покрывала тонким слоем обычный грунт и, согласно приведенным выше указаниям Вазари и Арменини, тонировалась именно этим оттенком. Написана ли эта имприматура масляной или какой-нибудь другой краской — конечно, теперь уже нельзя установить. Мне кажется, что вид красноватой моделировки оборотной стороне придавала скорее красноватая грунтовка, то есть имприматура, иначе мы едва ли могли бы видеть теперь столь ясный, светлый серебристый тон тела. Темнящее действие подмалевка интенсивной красной масляной краской должно было бы оказать скорее неблагоприятное влияние на светлую телесную краску, но этого на картине мы совершенно не наблюдаем.

В связи с техникой Тициана следует отметить еще одно замечание Вазари, сделанное им по поводу поздних и очень ценных произведений художника, находящихся во владении испанского короля. Они удивляли своим реализмом. «Но, правда,— добавляет Вазари,— примененный в этих последних картинах метод очень отличался от его прежней манеры. Более ранние произведения Тициана исполнены с известной тонкостью и тщательностью и могут рассматриваться как вблизи, так и издалека; последние же его картины писаны крупными мазками и пятнами, так что их художественное совершенство производит впечатление только на большом расстоянии. Этот метод прекрасен и остроумен, потому что, придавая живописи большую живость, он в то же время скрывает от зрителя всю трудность работы, произведенной с большим искусством».

Вазари под техникой живописи понимал не связующее вещество, а скорее тот метод наложения красок, из которого сложились оптические впечатления.

В этом же смысле делают замечания о технике художника и более поздние писатели. Они всегда дают характеристику фактуры, мазка и общего колорита, но никогда не приводят определенных технических деталей.

Как ни закономерно проходили указанные выше переходные стадии живописной техники, мы все-таки не можем с достоверностью утверждать, что темперный подмалевок имел в XVI веке большое и всеобщее распространение. Мы теперь никогда не видим картин знаменитейших мастеров иначе, как после многочисленных, произведенных различным образом реставраций; нереставрированные же картины более второстепенных мастеров мы часто находим в таком состоянии разрушения, что по ним едва ли можно составить себе хотя бы отдаленно верное представление о том, какими они были раньше.

Как наглядную иллюстрацию этого факта можно привести опубликованный Меррифильд подробный отчет по подлинным документам о реставрации картин, находящихся в публичных галереях Венеции. В общем, между 1779 и 1785 годами была предпринята признанная во всех отношениях необходимая реставрация 405 картин первоклассных мастеров, а в следующие три года — еще 270 картин (с общей поверхностью около 12 865 кв. футов).

2-й метод

Как подмалевок, так и дальнейшая живописная работа выполняются стертой на масле краской.

Преимущества здесь чисто оптического характера, так как при подмалевке масляными красками наложенный тон после

высыхания на вид почти не изменяется¹. Когда подмалевок наносится на белую доску, то краска подмалевка, если она нанесена достаточно тонким слоем, частично будет действовать как лессировка. Преимущества так называемого «теплого» подмалевка выступают здесь особенно сильно, потому что посредством полукроющей краски более светлого тона легко создаются тонкие полутона.

Мы видим применение этой системы на некоторых неоконченных картинах Леонардо да Винчи, хранящихся в Ватикане и галерее Уффици. Две из них написаны на белой доске, снабжены предварительным рисунком и подмалеваны теплым коричневым тоном. Как «Коленопреклоненный Иероним» (Ватикан), так и «Поклонение волхвов» (Флоренция) имеют теперь темный коричневатый, потемневший тон, который первоначально был, несомненно, прозрачным. Составлен ли этот коричневый цвет из охры и костяной черной, умбры или асфальта — я определить не решаюсь. Несомненно только то, что подобный подмалевок был рассчитан на дальнейшую тщательную моделировку с более или менее кроющими красками от серого до белого тона; за ними, наконец, могли следовать лессировки яркими, теплыми тонами, на которые таким же образом наносились новые слои. Совершенно виртуозную мягкость серой моделировки, смягчающую красочные лессировки и создающую то непревзойденное «сфумато», которое до сих пор приводит нас в восхищение, мы можем наблюдать в высоком по своему совершенству портрете Моны Лизы (Лувр).

Нам становится понятным, что при тончайшем выполнении такого живописного произведения для просыхания многочисленных промежуточных слоев понадобилось 4 года. Но в этом мы должны признать большое неудобство и несовершенство техники, так как без тщательной просушки и при излишней спешке во время работы впоследствии неизбежно должно произойти потемнение. На некоторых картинах Леонардо наряду с потемнением видно также и сседание масляного слоя (см. № 1040 Мюнхенской Пинакотекы). Сседание красочного слоя наступает при излишнем употреблении масла и является следствием своеобразного процесса высыхания масла, которое увеличивается в объеме благодаря поглощению кислорода из воздуха.

¹ Оптика масляной краски дает решающие преимущества масляной технике по сравнению со всеми другими. Но из этого вовсе не следует, что применение клеевого или temperного подмалевка (по методу 1-му) могло в какой-либо мере ослабить оптическую мощь нормальной масляной краски. Преимуществом масляного подмалевка является то, что в нем возможно применение рельефного пастозного письма, не допустимого в temperе. *Прим. ред.*

Нельзя отрицать, что описанный здесь метод дает большие живописные преимущества и мог содействовать выработке особого стиля живописи. Самые выдающиеся мастера во Флоренции и Риме работали в этой манере, считая основной задачей технического выполнения законченность формы посредством «chia-goscuго». Напротив, венецианцы больше выявляли общее красочное впечатление. Однако в отношении сохранности эта «чистая масляная техника» уступает описанной выше смешанной: чем меньше масляных слоев нанесено на живописную поверхность, тем дольше живопись сохраняется. При этом не надо забывать, что главные связующие вещества масляной живописи — масло и лак — вещества органические, гибель которых со временем неотвратима. Масло в процессе высыхания (как это указывает Петтенкофер в своей известной книге «О масляной краске и консервации картинных галерей»¹) проходит различные стадии. Первоначально оно поглощает кислород из воздуха. Кислород воздуха, видимо, прежде всего превращает несохнущие жиры, которые, помимо льноленна, содержат сохнущие масла (пальмитин, миристин, элаин), в летучие кислородные соединения. Но и высохший льноленн не остается неизменным. Последний в свежем состоянии, как это бывает при высыхании (в льняном масле), является эластичным каучукообразным веществом, даже если удалить из него при помощи эфира и эфирных масел все остальные, несохнущие жиры; но постепенно на воздухе льноленн затвердевает и становится хрупким; в этом состоянии его частицы легко теряют свою физическую (молекулярную) связь. Быстрее всего изменившееся и затвердевшее от воздуха масло теряет молекулярную связь от частого намокания и просыхания, следовательно, всего быстрее на открытом воздухе. Но и в закрытых помещениях, в залах и комнатах масляные картины разрушаются по тем же причинам. Время разрушения масляных картин зависит от количественной пропорции масла. Поэтому гибель масляных картин является лишь вопросом времени, если нельзя устранить или обезвредить атмосферное влияние².

Нужно ясно представлять себе этот малоутешительный факт, высказанный знаменитым ученым, для того чтобы понять многое, бросающееся в глаза в старых картинах. Петтенкофер пишет: «Высохшая масляная краска (т. е. смесь красочного

¹ Über Ölfarbe und Conservierung der Gemälde-Galerien. Braunschweig, 1870: Прил. 9. Б.

² Процесс высыхания, потемнения и разрушения масла обуславливается природой масла, условиями произрастания растения (климатом), вызреванием семян, методом отжимки масла, условиями хранения масла и, наконец, методами обработки масла для живописных целей. Указания Петтенкофера преимущественно относятся к маслу, «вообще сырому». Прил. ред.

порошка и масел) и ее изменения имеют для оптического состояния произведения искусства величайшее значение. Обычно говорят, что масляные краски с течением времени на воздухе изменяются одни больше, другие меньше. Они жухнут, темнеют, трескаются, образуют разрывы и т. п. Само собой разумеется, что следует строго различать, какие изменения происходят от красочного порошка и какие от примененного связующего вещества, учитывая при этом те или иные физико-химические причины.

Эти замечания Петтенкофера относятся главным образом к масляным картинам, слою которых исполнены одними масляными красками. Далее Петтенкофер пишет: «Рассматриваемые с точки зрения материала масляные картины Рафаэля, Тициана, Рубенса и других бессмертных мастеров являются не чем иным, как закрашенным масляными красками холстом или деревом; это умеет делать любой маляр». Но вместе с тем это и не так. В отношении сохранности было бы, пожалуй, лучше, если бы художник мог следовать простому методу малярной работы. Масляная живопись, особенно в эпоху Возрождения, со всеми ее многообразными слоями гипсового грунта на доске или мелового клеевого или масляного грунта на холсте, имприматуры, следующего за ней подмалевка и окончательной живописи должна была проходить несравненно более сложный процесс высыхания, чем простая покраска; кроме того, при покраске, даже если она и в несколько слоев, все слои одинаковой толщины и расположены равномерно. Художник же то там, то здесь наносит более толстые слои (усиливает корпусность) или проходит по ним совсем тонкой краской (лессирует) так, что на поверхности картины постоянно расположены неравные количества красящего пигмента и связующего вещества. Для сохранности картины решающим моментом является также то, насколько основа красочного слоя защищена от сырости. Часто наблюдалось, что на северных стенах церквей картины разрушались от сырости, причем отслаивался приготовленный на клею грунт, что, естественно, вело к осыпям красочного слоя.

Меррифильд приводит очень интересные мнения самых выдающихся итальянских художников-реставраторов о состоянии картин Паоло Веронезе. «На картинах этого художника, которые много лет провисели в церквях, все масло так высохло от солнца, что краску можно было бы смыть водой». От этого картины имели вид темперной живописи. Само собой понятно, здесь может идти речь только об объясненной Петтенкофером потере молекулярной связи масла, которое при этом теряет свою связующую силу.

Коренной помехой в деле сохранения масляных картин является свойство масла. И когда мы в эпоху Возрождения повсе-

местно встречаем масло как связующее вещество в живописи, всякого ценителя искусства охватывает сожаление, что столько мастерских произведений должно было погибнуть из-за несовершенства этого связующего вещества ¹.

3-й метод

Дальнейшее развитие подразделения стадий работ (подмалёвок и повторные прописки).

К этому относятся:

1. Применение в качестве колористического момента тонированного грунта, о чем было сказано выше.

2. Применение в местах лессировок подмалёвка умысленно иного цвета (например, при написании одежды), что частично было известно и в предыдущие эпохи (Ченинни).

3. Однотонная (серая) моделировка тела и других частей (как, например, архитектуры, одежды) с целью облегчения работы. Все три метода часто применяются в совокупности, для того чтобы легче добиться выявления формы и цвета ². Одновременно с этим здесь также действуют и контрасты светлого и темного.

Этими контрастами широко пользовались. Вначале применялись умеренные темные, большей частью выдержанные в средних телесных тонах красноватые грунтовки (Вазари, Арменияни). Позднее грунты утяжелялись и часто усиливались до темно-красного (болусный грунт).

Тинторетто, Бассано и школа Карраччи, а затем и их последователи так же, как Караваджо и испанцы, пользовались тоже тонированной грунтовкой холстов для того, чтобы иметь возможно сильные контрасты в моделировке тела. Из испанцев на серо-коричневом грунте особенно любил писать Веласкес. Уверенными мазками «à la prima» он заканчивал моделировку тела,

¹ «У всякого ценителя искусств» должен возникнуть вопрос: как бы сузились живописные возможности эпохи Возрождения, если бы ее мастера не располагали могучими средствами масляной техники разве возможные изумительные достижения Тициана при использовании одной темперной техники? *Прим. ред.*

² При тонированной грунтовке лучше всего используются те цвета, которые при наложении их тонким слоем на грунт дают, просвечивая, серые тона, то есть приближаются к холодной красочной шкале. Это явление, чисто оптического характера, основано на действии контраста «теплого и холодного». На грунте теплого тона всякий серый или холодный тон будет казаться еще холоднее, если грунт красного или желтого (или коричневого) цвета, то в первом случае более светлый тон кроющей краски принимает зеленоватый оттенок, так как контрастный или дополнительный цвет к красному — зеленый; во втором случае выявится контрастный цвет к желтому — синий. *Прим. Э. Б.*

используя тон грунта для теневых частей в одеждах, а иногда проходя их локальным тоном.

Нельзя не признать решающего влияния темных тонов грунта на общий колорит картин, если вспомнить, что во всех местах, где нет значительной корпусности, тон грунта в большей или меньшей степени изменяет все тонкие верхние живописные слои. Этим объясняется известный еще Леонардо закон о том, что полукроющие, то есть смешанные с белидами, тона придают голубоватый оттенок видимым через них темным тонам. Более толстые красочные слои, служащие локальным тоном, не испытывают на себе влияния цветного грунта; зато в более тонких переходах к теневым частям и в самих тенях, где красочный слой тоньше, на основе тонированного грунта легко достигаются все градации тона. Можно сказать, что этим методом определяются весь «характер» и гармоническое построение, а также облегчается передача эффектов света и тени. Основным законом всех портретистов XVI и XVII веков и особенно нидерландцев была концентрация света на лице и голове изображаемого персонажа. Для того чтобы оправдать такое освещение, они соответственным образом «настраивали» все окружение, то есть строили всю композицию таким образом, чтобы написанное за колоннами и драпировками небо казалось темнее, чем света освещенной фигуры, — явление, которое может наблюдаться в природе не иначе, как в грозу. На окрашенном же в темный цвет холсте желаемый эффект достигался с большой легкостью. Примеры этого столь многочисленны, что перечислять подобные картины излишне.

К пункту 2-му, о подмалевке, применяемой в местах лессировок, можно добавить следующее. В местах лессировок подмалевка делается умышленно другого цвета. В описанном методе в живописи оптическое взаимоотношение кроющих и полукроющих красок является главным моментом. Мы видим, что для того чтобы использовать колористические особенности лессировочных красок, то есть таких, которые совсем не имеют или имеют лишь очень малую корпусность, у мастеров Возрождения краски для подмалевки выбраны часто с величайшей обдуманностью. Например, для написания зеленой одежды подмалевка делается светло-желтой краской с расчетом, чтобы светлая, желтая моделировка просвечивала через наложенную затем зеленую лессировку; порой часть зеленой лессировки еще в сыром виде слегка стирается так, что прозрачная краска остается лишь в углублениях мазков корпусного подмалевка (на «Цыганской мадонне» Тициана — отворот платья; на картинах Веронезе, Бассано, Тинторетто). Уже Арменини указывает на то, что лучшие художники не любили делать подмалевки и лессировки одежд одним и тем же цветом — этот прием не давал достаточно реалистического впечатления. Синюю лессировку

они часто готовили серой краской, огненно-красную — холодным или оранжевым тоном и т. п. Итальянцы часто пишут синие одежды по коричневому подмалевку, который придает тканям мягкость в тенях. Людвиг¹ в своем исследовании о живописи старых мастеров хотя и не приводит определенных примеров, но упоминает о ярко-зеленом подмалевке светло-красных одежд, о ярко-красном для светло-зеленых, о розово-красном для светло-голубых. Главным здесь всегда остается принцип холодного подмалевка для теплой лессировки или, наоборот, теплого подмалевка для холодной лессировки. Для достижения теплого фиолетового тона наиболее подходящим оказывается холодно-синий подмалевок с желтоватыми светлыми; подмалевок этот покрывается смешанным (из ультрамарина и красного лака) прозрачным фиолетовым тоном. Холодный фиолетовый тон требует синие-серого подмалевок. Конечно, более утонченному вкусу художника не возбраняется искать разнообразия и игры красок посредством соответствующих вариаций оттенков теней и рефлексов, следуя образцам природы. Несомненно также, что схематизация изложенного метода вела к шаблону и больше цеплялась подражателями великих художников, чем ими самими. Нанесение лессировочных красок на подмалевок не всегда было завершающим; напротив, лессировочный слой часто был только средством для наложения еще более мягких тонов, средством привести их в гармонию с предыдущими и усилить эффект формы и цвета. Арменини описывает этот процесс завершающей работы и указывает, что последние слои всегда должны выполняться с большой тонкостью. Этому методу придерживались как для написания тела, так и для второстепенных частей картины.

К пункту 3-му можно добавить следующее. Отличие подмалевка и дальнейшего живописного слоя, то есть кроющих и лессировочных красок, выполняющих различные оптические задачи, прежде всего произошло в целях упрощения живописной работы. Сначала делали при помощи кроющих красок общий набросок, а при помощи повторных прописок и лессировок достигали полного завершения красочной композиции. Следовательно, в подмалевке больше обращалось внимания на рисунок и моделировку, чем на цвет, который мог быть всецело использован в световых и пластических целях. Это могло приводить к подмалевку серым тоном или скорее к подмалевку полутонами. Особенно ясно этот метод виден на картинах Андреа дель Сарто, в которых мы встречаем применение принципов лессировки как в трактовке тела, так и одежд. Многие другие художники

¹ Über die Grundsätze der Malerei und das Verfahren der klassischen Meister, S. 63. *Прим. 9. Б.*

XVI и XVII веков применяли серый подмалевок лишь в отдельных частях и при определенных (местных) расчетах.

Так, на маленькой начатой картине (в галерее Дориа в Риме), приписываемой Корреджо, средняя мужская фигура имеет серый, а две других фигуры — цветной подмалевок. Вся композиция (аллегория) переведена сангиной на серый грунт холста. Картина в целом не доведена даже до степени первого подмалевка (abozzo). Здесь, очевидно, серый подмалевок обуславливался полным изменением положения средней фигуры.

О сером подмалевке одной незаконченной картины Тициана «Блудная жена перед Христом» (галерея Бельведера в Вене) было сказано выше.

Некоторые знатоки искусства полагают, что картины «en grisaille» (в серых тонах) итальянских, немецких и нидерландских мастеров являлись только предварительным наброском для дальнейшей живописи кроющими красками. На основании моего опыта я не могу с этим мнением согласиться. Совершенно ясно, что те изображения, которые часто делались на внешних сторонах алтарных створок (Гентский алтарь Ван-Эйков, фигуры «цвета камня» на Хеллерском алтаре Дюрера и др.), с самого начала задуманы как подражание каменным фигурам и должны были имитировать барельефы (Мемп, № 986, Мюнхенской Пинакотеки). Часто, однако, такие «grisailles» исполнялись для того, чтобы служить образцом для гравюры на меди или на дереве (портрет Фридриха Мудрого Саксонского, гравюра на меди А. Дюрера, образец которой «en grisaille» находится в Антверпенском музее, № 124; восемь картин триумфального шествия Цезаря — «grisailles» с находящихся в Мантуе картин Мантеньи; такие же образцы для гравюр на дереве Андреа Андреани (1599) представляет серия портретов Ван-Дейка). Многофигурное изображение римских военных игр Ф. Франкен де Эльт (1544—1616), находящееся в Антверпенском музее (№ 155) сделано «en grisaille» по коричневатой приматуре. В данном случае «гризайль» едва ли является серым подмалевком для дальнейшей живописи; напротив, «Мадонна с младенцем» француза Ж. Фуке (1415—1485) в том же музее (№ 132), очевидно, является именно таким однотонным подмалевком для дальнейших лессировок; здесь подмалевок моделирован очень жестко, находящиеся же в глубине фигуры ангелов исполнены частью в красном, частью в синем тоне. Подобные произведения единичны, и доказательства широкого применения серого подмалевка (белое с черным) в ранние периоды привести трудно. Однако от времени до времени в художественных кругах возникает взгляд, что «старые мастера» пользовались серым подмалевком, чему и должен быть приписан эффект их картин. Эрнст Бетхер защищает этот

взгляд в статье в «Lützowischen Zeitschrift»¹, причем он приписывает главную роль «просвечивания красок из глубины» серому подмалевку, а не белому меловому грунту.

Более вероятным является то предположение, что для подмалевка в каждом отдельном случае избирался специальный подходящий тон для тела, одежды, фона, который применялся с тем расчетом, что полное впечатление от красок достигалось только после нанесения дальнейших окончательных лессировок. При делении работы на два этапа этот прием был естествен, так как различие между кроющими красочными пигментами и прозрачной лессировкой только таким путем и может быть плодотворно использовано в целях достижения наибольшего красочного эффекта. Этот взгляд принят за основу в книге о масляной живописи Людвига². Он исходит из оптических особенностей масляных красок, особенностей отражения света кроющими красками и поглощения света лессируемыми, согласно оптическим законам. С большинством взглядов и выводов Людвига можно вполне согласиться, за исключением некоторых технических деталей; например, Людвиг совершенно отрывает применение темперного подмалевка в эпоху Возрождения, утверждая, что в эту эпоху применялись только холст или доски, загрунтованные масляной краской.

Итальянский художник Линци в своей работе «Изобретение системы живописи Рафаэль-Тициан-Джорджоне» также защищает подмалевок в полутонах как предварительную стадию перед лессировками. В книге указывается, что названные мастера делали подмалевок только следующими очень немногочисленными красками, прочность которых проверена опытом: белилами (цинковыми), сернистым мышьяком или кадмием, жженой сеной, кинноварью и кобальтом. Перед нами, следовательно, знакомый ряд: желтая, красная и синяя, из которых могут быть составлены все тона с белым и тепло-коричневым для света, с одной стороны, и теней — с другой. Против названных выше пигментов мы, однако, должны возразить, поскольку во всех старых источниках указываются лишь свинцовые белила, цинковые же, так же как и кадмий, в то время не были известны. Сернистый мышьяк мало применялся, так как он плохо смешивается с другими красками, а, наоборот, были употребительны неаполитанская желтая и масскот (giallolino di Fornace, e di Fiandra). По Линци, грунтовка холста состояла из возможно тонкого слоя гипса для золочения с рыбьим клеем, к которому добавляли еще немного очищенного красного болуса. Имприматура делалась стертой на масле виноградной черной краской.

¹ Jahrgang, XXIV, S. 714. *Прим. Э. Б.*

² L ü d w i g. Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister. Leipzig, 1876, II Aufl. 1890. *Прим. Э. Б.*

Стирали краски на сыром очищенном ореховом и маковом масле. Подмалевок тела делался, по мнению Линци, белилами, сеной и кобальтом, иногда с небольшой примесью кпновари. «Для того чтобы достичь большей светосилы, для теней они добавляли совсем тонкие прописки лаком». По мнению Линци, техническое выполнение «Успения» Тициана таково (цитируем Линци дословно не будучи с ним согласны во всех пунктах):

«После грунтовки мелом и гипсом и наложения черной (?) грунтовой краски Тициан делал набросок немногими, но мастерскими светлыми красками. Я утверждаю, что в верхних частях толща в некоторых местах доходит до 2 сантиметров¹. Продолжает он обычным методом, то есть смешивая названные краски, а затем следуют прописки в легких полутенях и, наконец, лессировка асфальтом.

Красные одежды «Возносящейся богородицы» и св. Иоанна слева сделаны белилами, сеной и кобальтом², а затем пролессированы лаком.

Красная одежда апостола справа проложена белилами, сеной, кобальтом и кпноварью, после чего пролессирована лаком.

Зеленые одежды обоих апостолов справа и слева исполнены кадмием (?), сеной, кобальтом, светло-оранжевым, а сверху пролессированы *verde eterno* (медянка).

Плащ мадонны исполнен светлой красновато-желтой краской и сверху прописан кобальтом и сеной.

Одежды других апостолов, включая и белые (?), исполнены белилами, сеной, кадмием и кобальтом.

Сияние, окружающее возносящуюся мадонну, исполнено белилами, сеной, кадмием и кобальтом и прописано сверху белилами, сеной и кобальтом.

Небо имеет ту же подготовку, что синий плащ мадонны.

Подобным же образом Линци представляет себе и метод живописной работы Джорджоне и других, которые якобы пользовались для подмалевка лишь простыми смесями сены, кобальта и белил и иногда кпновари и кадмия. Это действительно простой рецепт, которому, однако, недостает одного — доказательств. Но с Линци следует согласиться в том, что старые мастера венецианской школы делали соответствующий подмалевок для лессировок посредством смешения немногих красок.

Рядом с этим открытием системы живописной работы Рафаэля-Тициана-Джорджоне здесь следует привести еще одно «открытие», сделанное в 1846 году Вильгельмом Краузе³. Оно состоит

¹ По мнению Бергера, Линци ошибся, отождествляя с краской и грунтовые слои гипса и клея, но и в этом случае слой в 2 сантиметра невозможен. *Прим. перев.*

² Кобальт в эпоху Тициана также не был известен. *Прим. перев.*

³ Die Malertechnik der Meister des XV bis XVIII Jahr., wieder entdeckt von Prof. Wilhelm Krause in Berlin, 1846. *Прим. Э. Б.*

в том, что старые мастера делали подмалевки исключительно кроющими красками и выполняли дальнейшую живописную работу исключительно лессировочными красками, чем и объясняется «эмалевый» характер старых картин. Кроме того, отличие от современной техники состоит в том, что старые мастера никогда не писали на белом, а всегда на тонированном сером грунте. «Картину начинали на темном грунте кроющими красками (и только ими), доводя ее в нейтральных тонах до возможной завершенности — темнее или светлее в зависимости от того эффекта, которого хотели достигнуть. Темный грунт требует корпусного подмалевка. Этот прием противоположен методу новых художников, применяющих кроющие краски как лессировочные, кладя их тонким мазком непосредственно на белый грунт. Корпусный подмалевок имеет еще и то преимущество, что действие грунта, которое с течением времени всегда в известной степени сказывается, может проявиться менее ощутительно. Дождавшись полного высыхания грунта и подмалевка (а это зависит от доступа воздуха и тепла), старые мастера принимались за окончательную живописную работу, пользуясь исключительно лессировочными красками и остерегаясь вводить кроющие тона, как это по своему произволу обычно делают новые художники.

Как известно, кроющие краски имеют соответствующие им лессировочные. Эти краски и их оттенки употреблялись по мере надобности во всех частях картин, причем прежде всего имелся в виду характер избранного освещения. Когда первая прописка просыхала (процесс иногда ускорялся при помощи сиккативов), принимались за повторные прописки, затем за третьи (до восьми и более слоев), пока колорит картины не приобретал нужной глубины и насыщенности. Старые мастера в этом отношении иногда чересчур усердствовали. Нанесенные таким образом лессировки, давая живописи удивительную плавность, благодаря особенности и единству их красочного начала придавали картине воздушность. Что достижение гармонического колорита необходимо для совершенства, понятно само собой, так же как и то, что большая или меньшая прелесть колорита зависит от умения пользоваться лессировками. К тому же эти лессировки являются превосходной защитой для картины, образуя равномерный покров из 4, 5 и до 8 слоев лака. Они лучше могут противостоять времени потому, что частицы красящего материала остаются хорошо связанными».

Это последнее замечание понятно лишь в том случае, если в лессировочных красках подразумевается одинаковое связующее вещество. К сожалению, Краузе нигде не указывает, какие связующие вещества применялись во «вновь открытой» им технике старых мастеров как в подмалевке кроющими красками, так и в дальнейших прописках. Вероятно, он считает, что это были

масляные краски. В одном месте он замечает: «Пользовались ли старые мастера при этом подмалевке для достижения большей чистоты добавлением терпентина, с уверенностью утверждать нельзя, но это очень вероятно».

В то время как Людвиг, Бётихер, Липпи, а также Краузе стараются объяснить методы живописи старых мастеров, исходя из оптических законов красок и их психологического воздействия, целый ряд других исследователей искусства художников и специалистов по технике живописи склонны приписывать главную роль применяемым связующим веществам. Мериме, Истлэк, Меррифильд считали, что решение загадки заключается в добавлении к масляной краске лака, и до некоторой степени они, быть может, и правы. По моему же мнению, главную причину высокого расцвета искусства того времени надо видеть не в тех или иных мастерских рецептах (которые, по мнению многих, со временем утрачивались), а в сознательном и целесообразном методе использования всех имеющихся средств как оптически-эстетического, так и ремесленного характера. Решает вопрос правильное применение всех указанных выше вспомогательных средств в должном месте и в пущей мере, а не отдельные рецепты, как бы хороши они ни были. Мастера эпохи Возрождения подняли искусство на огромную высоту, достигнутую впоследствии только немногими. Это могло быть возможным благодаря полному овладению мастерством живописи: знание анатомии, перспективы в соединении с высокоразвитым чувством прекрасного в отношении формы и линии, света и тени, пространства — всего того, что мы теперь называем художественной выразительностью.

XI

ТЕХНИКА НИДЕРЛАНДЦЕВ XVII ВЕКА

А. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Волны итальянского влияния мощно распространялись во все стороны европейского континента, неся за собой всюду новое учение об искусстве и красоте. Видимые далеко кругом, как три маяка среди моря, выделяются три исполина искусства XVI века — Рафаэль, Микеланджело и Тициан. Италия и особенно Рим стали местом художественного паломничества с запада, севера и востока. Всепобеждающей силе нового искусства уже не мог противиться никто, и художники отовсюду стекаются к солнечному югу, чтобы черпать из источника художественных идеалов.

Наравне с теорией искусства и знаниями в области оптики, света и тени, анатомии и перспективы на жаждущего познания чужеземца должна была влиять и техническая сторона живописи в том виде, как она процветала в римской, болонской, флорентинской и венецианской школах, ибо из теории закономерно вырабатывалась и техника.

Насколько велико было это влияние на всех попадающих в Италию северян — французов, испанцев и др. — легко может себе представить всякий, знающий историю искусства. Наряду со «стилистами» и «колористами» большой успех имели «натуралисты» с их углубленным изучением природы. Именно нидерландцы, умевшие видеть красоту в повседневном окружении, были призваны претворить в новые ценности то, чему они научились в Италии. Проблема красоты формы и красок, взлелеянная итальянцами и применяемая во всех вариантах в «большом искусстве», находит себе параллель в проблеме овладения светом и тенью в «малом (питомном) искусстве» нидерландских мастеров.

Это положение требует более подробного объяснения; теперь всеми признается, что особенности художественного развития отдельных народов в значительной степени зависят от местных условий, то есть от окружающей природы, привычек, культурного развития данной страны. Роскошь южных пейзажей, вечно голубое небо и ясность красок, естественно, побуждали художников Италии передавать их и в своих картинах. Большая часть жизни итальянцев проходит под открытым небом, и поэтому в их картинах всегда главенствует разрешение проблемы света на открытом воздухе. Образцом формы художникам Возрождения служили бесчисленные произведения античной скульптуры, а также вошедшая в поговорку красота кампанцев, в движениях которых всегда заметно какое-то врожденное благородство. Флорентинцы и венецианцы также имели достаточную возможность находить в своем окружении «прекрасные модели».

На севере дело обстояло иначе. Там из-за климатических условий жизнь концентрировалась во внутренних помещениях — ратушах, пивных и частных домах. Долгие зимы с частыми туманами не позволяли проводить много времени снаружи — на рынках и площадях. Поэтому мотивами художественного изображения здесь служат сцены внутри помещений. Кроме рыночных сцен, в северных картинах мы имеем дело преимущественно с комнатным светом из окон.

Ни природа с ее плоскими ландшафтами, ни фламандские типы не давали художникам возможности находить «красивые» модели для изображения сюжетов на темы из христианских легенд или мифологии. Зато для зоркого взгляда художника это могло вполне возмещаться ярко выраженной типичностью рыбаков и

богатого купечества. Северный нидерландский, немецкий, швабский или голландский художник вынужден был заниматься живописью в закрытом помещении. Выросший при этих обстоятельствах, он и в портрете, и в интерьере, и в жанре, и в натюрмортах всегда ищет все новых световых эффектов; поэтому светотень является для него господствующим средством художественного выражения. Из следующего ниже обзора станет еще яснее, что изменение проблемы света (освещения) является одним из главных факторов в суждении об историческом развитии техники, так как новые проблемы должны были, естественно, иметь и новые средства выражения.

У кельнских мастеров XV века и ранних нидерландцев (включая Ван-Эйков, Рогира и Мемлинга) принято единообразное освещение как переднего, так и задних планов. Освещение остается одинаковым как для фигур, находящихся в закрытом помещении, так и для находящихся на открытом воздухе. Воздушная перспектива передается лишь ослаблением интенсивности красок, а линейная перспектива отмечается сильным уменьшением размера. Благодаря единообразию света все приобретает большую мягкость и красоту красок, которая еще усиливается преобладанием локального цвета, свойственного каждому отдельному предмету.

Тени обычно падают непосредственно сзади изображаемого предмета — фигуры, архитектуры и т. д. Это выделяет силуэт формы. Впечатление силуэтности в старокельнской школе усиливается сохранением золотого фона. С отказом от последнего и с переходом к пейзажам или перспективной архитектуре принцип силуэтности, или, иными словами, тонкая контурность, остается вначале неизменной. Фигуры, даже если они образуют группы, стоят в пространстве изолированно. Замкнутые массы света и тени отсутствуют, так как отбрасываемые предметами тени при свете, направленном большей частью спереди, падают назад, а, следовательно, теневые переходы в плоскости картины почти не заметны. Для того чтобы внести в композицию спокойствие, этот недостаток единства светотени возмещается равновесием цветовых пятен (например, одежд, по современному выражению «валеров»). Единство направлений света сохраняется независимо от того, падает ли он справа или слева. Так, например, весь Гентский алтарь освещен справа, в то время как в портретах Ван-Эйков свет падает слева. Но художник всегда находится между источником света и изображаемым объектом, поэтому он видит свой объект освещенным спереди, а тени ложатся в зависимости от принятой точки зрения. Для лучшего понимания надо взять гладкий шар, осветить его спереди и стать между источником света и шаром. Наиболее сильный блик будет тогда в середине, но в зависимости от точки зрения несколько

правее или левее; нарастание же тени будет идти к краям. Если вместо шара представить себе человеческую голову, то и здесь затенение будет идти к краям, то есть к внешним контурам. Затененная же часть предмета и отбрасываемая им тень падают сзади. Для того чтобы при таком освещении передать пластику формы, художник должен сильнее подчеркивать более тонкие переходы (возвышения и углубления), и здесь причина того, что в старейших картинах при подчеркнутой моделировке одежд и т. п. получается впечатление некоторой жесткости.

Свет представляется не только падающим спереди, но и под очень малым углом, так что в портретах тени глазных впадин, тени под носом и под подбородком обозначаются очень слабо.

Этот принцип освещения является общим и в итальянских школах XV века — у венецианцев (Чима, старший Беллини), умбрийцев (Перуджино, в юношеских произведениях — Рафаэль) и флорентинцев (Гоццолли, Боттичелли). Только у итальянцев по сравнению с северными художниками можно констатировать большее подчинение мелких деталей общему, целому, а потому и большую колористическую простоту.

С влиянием миланского реформатора Леонардо да Винчи постепенно начинается перелом. Проблема освещения начинает выходить из стадии сплуэтности и достижения красоты путем красочности. Общий свет превращается в концентрированный; тепловые массы становятся более замкнутыми; изображаемый предмет делается центром; второстепенные части начинают играть подчиненную роль и даже небу ради единства живописного впечатления придаются более темные тона. Если раньше мягкий свет небесного свода заставлял все фигуры казаться темными сплуэтами, то теперь главный свет концентрируется на фигурах, а небо часто покрыто облаками или погружено в сумерки летнего вечера, так что фигуры с их теплыми тонами кажутся освещенными искусственным светом (Тициан и венецианцы). Свет в картине должен быть сосредоточен на наиболее ответственном предмете, и этому эффекту приносится в жертву все, даже правдивая передача природы. Мы часто видим на портретах и других изображениях темный занавес или фон, сделанные с целью усилить свет тела, так как передача света и объема стала теперь руководящим принципом. Усиление светового эффекта достигается теперь ограничением освещенных и увеличением тепловых частей, а объемность — изменением точки зрения. Художник становится уже не па одну линию между источником света и объектом, а несколько в сторону, так чтобы видеть и изображать на картине значительную часть теневой стороны предметов, а также и отбрасываемую ими тень.

Этот принцип должен был сохраняться и при больших многофигурных композициях: группировка замыкалась в светотеневые массивы, причем приходилось прибегать к различным вспомогательным средствам; так, например, любили затенять часть переднего плана или заставлять солнечный свет падать через просвет облаков на определенный предмет и т. п. Одна школа больше стремилась к строгости линейного разрешения проблемы, а другая — к чисто живописному разрешению композиции; образовались направления «стилистов» и «колористов». Эти обозначения стали любимыми выражениями критиков, мы слышим их и по сей день.

Вдохнуть новые силы в итальянское искусство, клонившееся к упадку от постоянного повторения одной и той же схемы, выпало на долю «натуралистов» с их более внимательным изучением окружающего. Караваджо (1569—1609) принадлежит честь первой победы натуралистического направления, которое в лице Риберы, Веласкеса, Мурильо и особенно у нидерландских живописцев достигло большой высоты. Разрешить проблему художественного претворения самых простых, обыденных вещей и доказать, что одним воспроизведением предмета в свете, форме и цвете можно достигнуть высших ступеней искусства, удалось нидерландцам и фламандцам. Поставленная еще в Италии задача рассмотрения и изучения природы была теперь осуществлена. Для композиции больше не брали готового рецепта или схемы, а пользовались натурой — естественным состоянием предметов. Проблемы освещения, на которые прежде не обращалось внимания, теперь стали новым фактором художественного содержания. Предмет освещали с разных сторон и изучали его световые эффекты; модель обходили кругом, пока не находили наиболее выгодного положения, освещения, фона и т. п. «Встречный» свет также нашел свой живописный смысл; мастера в лице Питера де Гюха в портретах и интерьерах всецело придерживались освещения мастерской, причем художник становится параллельно источнику света, так что ему была видна теневая сторона предмета, и чем больше уменьшался световой источник, тем резче выступала светотень. Пользуясь тончайшей полосой света, освещали лишь незначительную часть модели. Так произошли те эффекты, которыми мы восхищаемся на картинах де Маса, Рембрандта и др. Конструкция голландских окон с многочисленными, легко закрывающимися ставнями способствовала такому освещению, облегчая возможность достигать желаемого светового эффекта; у Рембрандта мы видим возникающую благодаря этому «концентрацию» света, как принцип его художественного выражения, светотень его произведений носит особенный отпечаток

непревзойденной силы и выразительности. Для того чтобы лучше достигнуть своей цели в световых эффектах, он приглушает все слишком яркие краски и довольствуется лишь градациями немногих, почти сливающихся друг с другом цветовых нюансов. У него, как и у остальных его выдающихся современников, поражает виртуозность, с которой при помощи окрашенного грунта (золотисто-желтая, красная и коричневая имприматура) достигалась гармония самых глубоких теней и прозрачности светотени. Посредством правильного выбора окрашенной имприматуры каждый мастер мог заранее учесть и подготовить желаемую общую гармонию, так как топированный грунт просвечивает через более тонкие слои масляной краски и равномерно вливает на все красочные тона.

При этом мне кажется важным указать на то, что пзлюбленные нидерландцами деревянные доски, как и раньше, грунтуются мелом и клеем. Следовательно, благодаря известному свойству масляной краски уменьшаться в объеме при смешении с эфирными маслами доски могут просвечивать через цветную имприматуру. Мне даже кажется весьма вероятным, что первые одноцветные прокраски по белому меловому грунту могли с большим успехом производиться клеевыми или акварельными красками: так, еще и теперь на хороших картинах Рубенса, Тенирса, Вувермана и др. ясное просвечивание цветной имприматуры ни в какой мере не указывает на склонную к потемнению масляную краску. Насколько велика разница при тонировании грунта масляной краской или акварелью, каждый может убедиться на простом опыте. Если клеевую краску прокрыть тонким слоем масла или лака, то по ней можно тотчас же продолжать писать маслом, так как нижняя клеевая краска больше не растворяется; при масляной же краске высыхание всегда продолжается более долгое время. Было бы удивительно, если бы старые нидерландцы не дошли до этого простого способа: то что этот метод был известен, ясно видно из некоторых мест рукописи де Майерна.

Использование топированного грунта принадлежит к главным, отличительным свойствам нидерландской живописи. Художники здесь имели возможность использовать колористические преимущества масляных красок в целях достижения общей гармонии, к которой они стремились. Жемчужно-серый тон грунта, предпочитаемый Рубенсом для своих больших картин на дереве и на холсте, всегда действует как тон воздуха, облегчая переходы и часто является основным тоном облаков, переднего плана и камней; коричневатый грунт тона умбры, который он часто (а его ученик Ван-Дейк почти всегда) брал за основу красочной композиции, также очень подходил для достижения желаемого эффекта. Когда сыета положены в полную силу, то

тени, разрешаемые при помощи теплых рефлексов, производят в трактовке тела и одежд нужное впечатление. Даже второстепенные мастера (Нетшер, Мирис, Доу) считались с эффектами глубины, достигаемыми просвечивающим сквозь цветную имприматуру. Тем, что художники всегда трактовали тени прозрачными лессировками, а переходы тонкими слоями кроющей краски, они достигали тончайших оттенков серого; сохраняя в цветах корпусность, они с величайшей тонкостью разрешили проблему передачи формы природы (Тенирс, Остаде). При живописном изображении интерьера едва ли можно было бы найти лучший метод для создания гармонии пространства и прозрачности светотени. Даже в пейзажах, как например, в изображениях храмового праздника Тенирса и сценок со всадниками у Вувермана, в более тонко написанных местах заметна красноватая имприматура; наиболее сильные света должны были быть написаны наиболее корпусно, и художник должен был с фактурной выразительностью усиливать эффект.

Изучение проблемы освещения иногда ведет также к сознательному смягчению света к заднему плану; это мы видим на картинах Мириса, Доу, Нетшера при обычном эффекте открытого окна, через которое зритель смотрит в помещение¹. В портретах освещение ослабляется сверху вниз, так что наиболее сильный свет падает на голову, рассеивается по одежде, по рукам и теряется внизу в тенях фона. В натюрмортах, изображениях животных, в пейзажах и других сюжетах художники следуют эффектам, наблюдаемым в природе; только в больших религиозных и исторических композициях дается полная свобода фантазии (Рубенс).

Б. ТЕХНИКА НИДЕРЛАНДЦЕВ

Перед тем как перейти к рассмотрению технических деталей нидерландской живописи, мы должны постараться дать себе отчет в том, через какие фазы прошла техника живописи со времени Ван-Эйков до введения новых итальянских учений. Мы должны спросить, почему итальянские влияния могли так усиливаться, что следов старой традиции незаметно ни в искусстве, ни в литературе о нем. С другой стороны, мы должны исследовать, не были ли в самом старом методе живописи заложены причины, которые облегчили победу новым итальянским художественным воззрениям и итальянской технике. При решении этих вопросов необходимо учесть причины двоякого рода: во-

¹ В противоположность некоторым современным картинам, полным света, раму которых можно воспринимать, как окно, через которое смотреть наружу. *Прим. Э. Б.*

первых, общие условия исторического развития культуры и, во-вторых, моменты художественного порядка.

1. Обстоятельства культурно-исторического порядка, мешавшие всеобщему распространению масляной техники Ван-Эйков, известны: это прежде всего предосторожности со стороны всех посвященных и замкнутых в кругу «цеха». Свои «секреты» имела почти каждая мастерская, и опубликование их в печати было запрещено (см. предсловие к книге об иллюминировании Больца, Бергер, т. III, стр. 245).

Когда же внутри цеховых кругов знакомство с техническим процессом стало всеобщим и «секрет» нашел путь с севера на юг¹, в литературе XVI века об искусстве произошел полный переворот; теоретические учения призывали художников к совершенно новым задачам. Мы уже неоднократно указывали на это обстоятельство, прослеживая фазы техники «*ponentini*» и «*coltramontani*» в Италии.

На севере, в Нидерландах и Германии, наступает застой главным образом из-за реформации. Политические смуты последних десятилетий XV века и до Вестфальского мира уничтожили культуру и искусство нескольких поколений. Художники и их произведения подвергались опасности со стороны фанатизма иконоборцев. Старые произведения гибли в большом количестве, а новых не создавали. Возбужденные фанатизмом народные массы врываются в церкви и монастыри и уничтожали художественные изображения.

О том, как хозяйничали реформаторы в 1566 году, можно узнать в «Истории отделения Нидерландов» Шпллера (т. IV, Иконоборство): на протяжении 4 или 5 дней в одном Брабанте и Фландрии было опустошено 400 церквей. Из Турне волнение проникло в Брабантскую область; Мехельн, Герцогенбуш, Бреда и Берген оп Гум подверглись той же участи. В Генте знаменитый алтарь Ван-Эйка укрыли в новой цитадели города и таким образом сохранили от разрушения, похитившего так много сокровищ у остальных церквей. Немногом лучше обстояло дело в прирейнских городах — в Вестфалии и у южных границ Германии. Что это движение было губительным для живописи, нет надобности особенно подчеркивать. Двух поколений оказалось достаточным, чтобы уничтожить всякую традицию в искусстве. Когда же после Вестфальского мира стал медленно устанавливаться порядок, все, что только можно считать искусством, настолько подпало под могущественное влияние итальянцев.

¹ В северной Италии на Феррару указывают, как на место, где не только в середине XV века некоторое время жил Рогир ван дер Вейден, но работала целая колония фламандских и немецких художников. *Прим. Э. Б.*

что в произведениях этого времени с трудом можно проследить слабый отблеск старонидерландских и немецких традиций.

2. Моменты художественного характера, помешавшие в дальнейшем пользоваться старейшими техническими навыками, также разнообразны. Они носят частично чисто технический характер, частично же являются следствием изменения художественных воззрений. К числу первых следует отнести: всеобщее употребление в качестве основы холста, ускоренный метод живописи как следствие поставленных перед художниками больших задач и обстоятельность предварительных работ при изготовлении красочного материала. Мы уже смогли ясно констатировать в итальянских источниках движение, направленное против нидерландской техники «guazzo», как ее называли итальянцы, приведшее к введению чистой масляной живописи. Для того чтобы подойти несколько ближе к последствиям изменения художественных идеалов, надо прежде всего указать на то обстоятельство, что при более тщательном изучении природы естественно изменились и изобразительные средства и методы работы. Здесь мы приходим к очень важному вопросу о том, писали ли старые нидерландцы — Ван-Эйк, Мемлинг, Рогир, а также нижнемецкие и швабские художники до Гольбейна и Дюрера — непосредственно с натуры. При больших многофигурных композициях это предположение, по-видимому, совершенно исключается. Все религиозные сюжеты и отдельные фигуры являются плодом свободного творчества художника, а природа служит лишь образцом для отдельных деталей. Но как обстояло дело в портрете? Написаны ли портреты Ван-Эйка, Гольбейна, Дюрера и других с начала до конца непосредственно с натуры или нет? Я вынужден это отрицать по следующим причинам. Прежде всего ко многим выдающимся портретам имеются предварительные рисунки с такой тщательной, уверенной передачей натуры, которая дает возможность предполагать, что для достижения этой цели было затрачено много труда и старания. На многих из этих рисунков имеются сделанные самим художником подробные указания относительно цвета тела, глаз, волос и т. п. Для примера можно назвать рисунок серебряным штифтом Яна Ван-Эйка (в дрезденском Гравюрном кабинете) к портрету так называемого кардинала делла Кроче в императорской галерее в Вене. Надписи на рисунке стерлись, их почти невозможно прочесть, но по дешифрованию Кеммерера¹, почти каждая их строка содержит указания на цвет: «bleesachtich» (беловатый), голубой глаз, «witclaer» (светло-белый), «claer blauachtich» (голубоватый), «gelachtich» (желтоватый), «di lifden witachtich» (губы беловатые), «roedachtich»

¹ Kämmerer in *Kunstlermonographien*, XXXV, S. 72. *Прим. Э. В.*

(красноватый). Эти почти незаметные указания имеют большое значение для понимания методов работы Ван-Эйка с натуры, так как он отмечает не простые локальные тона (что каждый художник запомнит и так), а отклонения от общего типа. Мы прежде всего видим, что Ван-Эйк тщательно прорисовывал на маленьком листе серебряным штифтом, допускающим самое точное выполнение, все особенности лица старика со всеми его характерными чертами. Затем, до того как приступить к красочному выполнению картины, на доску надо было перевести рисунок в соответственном увеличении. «Для того чтобы не подвергать слишком тяжелому испытанию терпение модели, он отмечал на эскизе отдельные цвета, а затем дома, не торопясь, заканчивал картину». Подобный метод нельзя назвать писанием с натуры, а лишь работой на память по рисунку. Этот метод имел, по-видимому, всеобщее применение. Действительно, сравнение предварительных рисунков к знаменитым живописным портретам Гольбейна (в Виндзорском замке, в Базельском музее) с самыми портретами обнаруживает их полное сходство, и не может быть сомнения в том, что предварительные рисунки были необходимы для дальнейшей работы¹. Часто подобные рисунки выполнялись черным и цветным мелом, для того чтобы отметить оттенки красок.

Это позволяет думать, что портретисты должны были придерживаться предварительного рисунка по той причине, что технический процесс многочисленного «Unter-Über und Ausmalungen» (как выражается в своем письме Дюрер) исключал возможность непосредственной работы с натуры. При живописи методом Ван-Эйков непосредственная работа с натуры затруднялась еще и тем, что масляная темпера все время жухнет и, следовательно, затрудняет непосредственное сравнение с натурой. Если художники писали прямо с натуры, то почему же они не допускали ни малейших отклонений от первого наброска ни в позе, ни в освещении, ни в чем-либо ином? И вообще они могли бы обходиться без предварительного рисунка. Одежды, украшения, патюрморты и другие аксессуары могли быть по желанию лишь нарисованы или написаны прямо с натуры. Но даже и здесь часто кажется, что многое скорее сконструировано, чем детально скопировано с натуры. Например, орнамент парчи часто недостаточно теряется в складках одежды, золотые цепи не прогибают своей тяжестью меха, на котором они лежат, и т. п. В портретах, согласно сказанному выше, было принято тщательно придерживаться исполненных рисунков и несколько от них не отступать.

¹ На картине Роггера ван дер Вейдена (Мюнхен, Пинакотека) св. Лука рисует мадонну; он работает металлическим штифтом; очевидно, и «серебряные штифты» имели ту же форму. *Прим. Э. Б.*

Еще одно обстоятельство говорит за признание подобного порядка работы. Это — подмалевок (*dootverwe*). Немногочисленные указания в книге Ван Мандера дают возможность заключить, что «*dootverwe*» обозначает матовую глухую краску, то есть нечто подобное тому, что мы бы назвали пожухшей масляной краской. Первоначально же под «*dootverwe*» понимали, конечно, только темперную краску, которой исполнялись нижние слои картин, оживляемые затем слоями масла или лака. Как уже было сказано выше, Ван Мандер рассказывает о необыкновенно тонко выполненном «*dootverwe*», в небольшой картине Ван-Эйка. По моему мнению, нет достаточных оснований видеть здесь исключительно «подмалевок серым», как это делают, например, Истлэк¹ и в новейшее время Кеммерер², который идентифицирует упоминаемый портрет с известной незаконченной картиной «Св. Варвара» Яна Ван-Эйка (Антверпен), придерживаясь мнения, что рисунок композиции «тщательно набросан пером и штришками тонкой кистью», причем «тушевка кистью исполнена в светло-коричневом, то есть нейтральном тоне, что соответствует методам темперы».

Понимать под «*dootverwe*» прокраску «тощей» краской дают право имеющиеся классические примеры. Иначе, известные, написанные на холсте картины Дюрера (триптих Дрезденской галереи, портреты в Мюнхене, Берлине и Флоренции), многофигурное изображение «Страстей» Луки Кранаха (Венская Академия художеств) и другие следует считать «за расписанные полотна», одно из которых Дюрер упоминает, говоря о своей поездке в Нидерланды³. Таким мог быть и автопортрет, который Дюрер, по рассказам Вазари, послал Рафаэлю и который так восхищал Рафаэля и его учеников.

Ученые считают, что такие картины, «написанные на полотне», исполнялись клеевыми красками или акварелью на тонком негрунтованном холсте и поэтому непрочны. Это и является причиной того, что лишь немногие из них дошли до нас в хорошем состоянии. Другие же считают, что это лишь подготовки, служившие только первой живописной основой. Против этого говорит одно существенное обстоятельство, а именно: готовых картин названных мастеров на холсте мы не знаем. Решить, служили ли живописным материалом клеевые краски или какой-нибудь другой вид темперы, едва ли возможно. Однако очень вероятно, что метод писать на холсте кроющими красками, известный в Италии как «*secco*», или «*guazzo*», был родствен манере Дюрера. Итак, мы приходим к выводу, что техника, называемая Пино, Боргини и Арменини «фламандской», иден-

¹ History of Oilpainting, P. 395, *Прим. Э. Б.*

² Künstlermonographien, XXXV, S. 42. *Прим. Э. Б.*

³ Dürers Briefe. Tagebücher. Ed. Thausing, S. 84. *Прим. Э. Б.*

тична вышеуказанной. Арменини и его современникам была известна живопись «à secco» и метод покрывать ее лаком. Однако подвергали ли «oltramontani» свои «написанные клеевыми красками пейзажи» подобной операции, не указывается. К сожалению, из таких многократно упоминаемых и очень правящихся в Италии пейзажей до нас не дошел ни один; поэтому затруднительно решить, должны ли мы представлять себе эти картины матовыми или покрытыми лаком и блестящими. Если же они были матовыми, то ясно, что наш «dootverwe» выполнялся также клеевой или темперной краской.

Еще во времена Рубенса обозначение «dootverwe» сохраняется для подмалевок вообще, причем согласно рукописи де Майерна этот подмалевок должен быть выполнен в соответствующих красках (т. е. не серым).

В позднейшее время «dootverwe» при вошедшей в употребление живописи «à la prima» не имеет уже того практического значения, как раньше. Краски старались положить с первого раза на нужное место, чтобы они не бледнели. Ван Мандер считает это лучшим (гл. XII, стих 18 «Введения»). «Но живопись à la prima — дело хорошего мастера, — добавляет Ван Мандер, — так как он свободно рисует на доске свое произведение и завершает без большого труда непосредственно кистью и красками, в то время как ученики (подмастерья), для того чтобы достигнуть цели, трудятся над подмалевком и исправлением подмалевок. Особенно же подмалевок «dootverwe» можно рекомендовать тем, кто делает слишком беглые наброски, в целях исправления ошибок».

Итак, мы видим, как благодаря изменению живописных методов при технике «à la prima», применяемый раньше всеми художниками, подмалевок «dootverwe» остается в употреблении лишь как вспомогательное средство для «учеников». Крупный мастер мог обходиться и без него. В «dootverwe» мы узнаем традицию итальянского «abozzo», под которым в Италии в XVI веке подразумевали первый подмалевок или общую основу.

Как «abozzo» итальянцев, так и подмалевок «dootverwe» нидерландцев делались согласно источникам Вазари, Арменини и Ван Мандера по тонированному грунту, имприматуре, или «primuersel». Этот метод, видимо, проник на юг лишь с «ропетинской» техникой, так как Чеппини еще об этом ничего не сообщает. Но преимущества этого метода были настолько велики, что итальянские художники, «перешедшие к чистой масляной живописи» и предоставившие темперу потерявшим истинный путь «oltramontani», надолго удержали метод тонированной имприматуры. Трудно решить, действительно ли в Нидерландах еще сохранилась старая традиция или тонированная имприматура вновь проникла на север лишь под итальянским

влиянием. Правда, хорошо сохранившихся примеров такой имприматуры, через которую еще просвечивает предварительный рисунок, в больших галереях имеется значительное количество. Во всяком случае, Ван Мандер в 17-м стихе «Введения», говоря о технике своих знаменитых предков, описывает прокрывающую рисунок «*primuersel*» как ведущийся исстари известный «старым» мастерам прием¹.

После указания о нанесении на доску толстого белого мелового грунта, на который при помощи картонов переводится рисунок, там значитесь:

«Но лучшим было то, что некоторые брали стертую тончайшим образом с водой угольную черную и тщательно проходили ею контуры. Затем они все осторожно прокрывали тонкой грунтовой краской, через которую все хорошо просвечивало и эта грунтовая краска была телесного цвета».

Из примечания на полях видно, что «*primuersel*» наносилась масляными красками, и в кратких выводах всего стиха говорится: «Они наносили свой предмет (т. е. рисунок) на белый грунт и сверху тонировали масляной краской».

В следующем, 18-м, стихе мы читаем: «Когда это было готово, они видели свой предмет уже наполовину написанным, ясно стоящим перед глазами, и на это начинали аккуратно наносить краски. С первого раза очень чистая, блестящая краска наносится маленькой волосяной кисточкой не толсто, а тонко и в небольшом количестве, с особенным трудом и прилежаньем».

Следовательно, поверх белого грунта мы имеем прежде всего рисунок черной акварелью, а поверх него «*primuersel*» масляной краской; после этого художник должен был «иметь свой предмет уже полунаписанным перед глазами». Здесь может идти речь лишь о телесной краске, которая благодаря черной акварели и просвечивающей «*primuersel*» приобретала тон полутени; следовательно, под «полунаписанным» надо понимать «наполовину моделированный». Оставалось еще написать сильные тени и полные света. Окончательное выполнение тела, драпировок и пр. должно было затем производиться одним единственным красочным слоем, причем как локальные тона, так и света и тени должны были наноситься на основу красноватой имприматуры.

Видимо, Ван Мандер приписывает живопись «à la prima» как лучшую из известных ему техник старым мастерам, так как он еще раз повторяет в примечании на полях: «Они часто набрасывали предмет с первого раза». А в качестве примера первого чистого наброска он тотчас же указывает (в примечании на полях

¹ Подобный прием Ван Мандер приводит, описывая технику Иеронима Босха. *Прим. Э. Б.*

следующего стиха) произведение Дюрера во Франкфурте, Луки Брейгеля и Яна Ван-Эйка, делавших живопись с одного наброска. Мы же как раз знаем относительно дюреровского произведения во Франкфурте, под которым, несомненно, разумеется Геллерский алтарь, что Дюрер согласно его собственным словам имел обыкновение «4 или 5 и 6 раз писать предварительно», а затем «еще два раза прописывать все в целом»; в другом месте Дюрер говорит о «наивысшем прилежании» и о том, что он едва ли «за всю свою жизнь» закончит доску, «так как при таком прилежании я одно лицо едва могу закончить в полгода». Поэтому живопись Дюрера вряд ли может служить примером живописи «à la prima». Ван Мандер, воспитанный всецело в новой школе, имел о настоящей технике своих «старых предшественников» лишь смутные представления и основывался в своих суждениях на итальянской литературе об искусстве; все, что он говорит дальше в этой главе об итальянском методе живописи, особенно о Тициане (стихи 22—25), представляет переложение итальянских образцов (Вазари, Арменийи, Ломатто).

Поэтому мы видим у Ван Мандера лишь слабые отзвуки и воспоминания о старой традиции, и, напротив, сильные влияния доктрин, заимствованных из Италии. Однако немногие указания о рисунке, имприматуре, «dootverwe» и т. п. все же имеют значение для получения лучшего представления о развитии метода живописи; полной картины техники старых мастеров XV и XVI веков мы в них не увидим. Ко времени Ван Мандера вследствие упомянутых политических неурядиц XVI века большая часть традиций была уничтожена и создана почва для новых итальянских влияний.

В. ДЕТАЛИ ПРОЦЕССА РАБОТЫ

Для того чтобы получить правильное представление о процессе работы у нидерландцев в отличие от итальянцев, достаточно привести следующие сопоставления.

1. Порядок работы у старых нидерландских мастеров по Ван Манделу:

а) «припорох» рисунка на грунтованную (проклеенную) доску (меловой грунт);

б) прорисовка и наложение теней черной водяной краской (акварелью);

в) покрытие телесной, стертой на масле краской, тонирующей грунт (primuersel);

г) подмалевок «dootverwe» и (в более позднее время), минуя этот подмалевок, живопись «à la prima».

2. Соответствующие работы (для доски или холста) у итальянцев XVI века согласно «Introduzione» Вазари:

- а) стертая на масле цветная имприматура на клеевом грунте;
- б) перевод картона посредством припороха или портяжным гипсом, углем или карандашом;
- в) подмалевок (*abozzare, improge*) всей композиции кроющими красками;
- г) дальнейшие прописки или завершение.

Главное различие между обеими схемами состоит в различном применении имприматуры; у нидерландцев раньше папосился рисунок, а затем следовала цветная имприматура, у итальянцев — наоборот.

Если же сравнить последовательность работы у более поздних нидерландцев по рукописи де Майерпа, то обнаружится полная тождественность процесса. Итальянский метод был целиком перенят нидерландцами. Причины этого обнаружить очень легко, потому что при вошедшем теперь во всеобщее употребление холсте для живописи надо было раньше приготовить ровную поверхность. Для того чтобы сделать холст более гладким, совсем тонкая «*primuersel*» была заменена толстым слоем краски «*imprimatura*», или «*mestica*» (у Вазари и Армения), после чего, как уже было указано, следовал рисунок, затем подмалевок и, когда последний высохнет, дальнейшие прописки тонкими слоями краски.

Хотя Ван Мандер этого особо и не указывает, мы все же должны считать, что и у нидерландцев за подмалевком «*dootverwe*» должны были следовать дальнейшие прописки масляными красками.

К концу XVI века у итальянцев в техническом отношении намечается известный поворот, частично стоящий в связи с поставленными новыми художественными задачами. Деление работы на две части (подмалевок и сама живопись) имело некоторые неудобства и привело при постоянном стремлении к упрощению к так называемой технике «*fa presto*»¹. Окрашенную, загрунтованную масляной краской основу стремились сразу использовать как теневой тон и, выполняя моделировку более тонкими или толстыми красочными слоями, достигать более сильных световых эффектов посредством так называемого «*impasto*»². Однако общий результат оставался далеко позади тщательно подготовленных произведений. Второпях хотели сразу добиться нужного эффекта, но, пренебрегая прилежным изучением природы, пришли к схематическому повторению легко выполнимых колористических эффектов. Результат небрежной работы усиливался плохими холстом и красками, изготовление которых поручалось помощникам или подчиненным лицам.

¹ Дословно: «делает быстро». *Прим. перев.*

² *Impasto* — «тесто», корпусность. *Прим. перев.*

Во всяком случае техника «*fa presto*» имела ту хорошую сторону, что при ней художник приучался к известной уверенности рисунка, ловкости мазка и прежде всего приобретал большой навык в п р а в и л ь н о м в о с п р и я т и и п р и р о д ы. Раньше, при многократных прописках, этому едва ли придавали значение, так как целью было не воспроизведение природы, а достижение желаемого впечатления. Широкая манера письма без тонкой выписки деталей могла быть вполне уместной в идеальных фигурах, аллегориях, больших исторических картинах декоративного характера. Напротив, это было менее уместно в изображениях предметов ближайшего окружения, которые рассматривались вблизи и отдельные части которых требовали сравнения с натурой, как это бывает при натюрмортах, жанровых сценах и портретах. При изображении цветов, фруктов, рыбы и т. п. быстрая работа была необходима. Поэтому главное внимание должно быть направлено на так называемую живопись «*à la prima*», то есть в один прием писался с натуры хотя бы небольшой кусок, но до полного завершения, и более тщательно со всеми деталями и со светотенью. Повторного прописывания нужно было по возможности избегать или применять лишь в очень ограниченной мере для приведения написанного в гармонию с окружающим. Итальянцам, прежде всего венецианцам, а затем Леонардо, Андреа дель Сарто, Корреджо был известен метод проходить при повторных прописках темную прозрачную краску кроющим пигментом большей или меньшей корпусности для достижения очень мягкой моделировки.

Применение этого приема (живопись «*à la prima*») по сырой лессировке мы видим и в живописи «*à la prima*» нидерландцев, с той разницей, что здесь имелся не предварительный подмалевок, а лишь предварительный рисунок на цветном грунте.

Особенностью нидерландских произведений рассматриваемого периода является то, что в них почти никогда не видно просвечивающего рисунка. Однако едва ли можно себе представить, что виртуозность этих мастеров доходила до того, чтобы они могли начинать произведение без всякого предварительного рисунка. Для многих картин делались эскизы в виде рисунков, то есть поступали так же, как и теперь. Но все же удивительно, что, например, увеличение (при переводе) на холст могло происходить непосредственно (без всяких вспомогательных средств), если только мы не предположим, что рисунок на тонированном грунте все же делался. К счастью, благодаря некоторым картинам этого времени мы можем быть в этом уверены. На картине Ван Мириса, которая изображает самого художника в мастерской за изображением дамы, виден стоящий на мольберте начатый портрет и на нем совершенно ясно различаются светлые штрихи предварительного рисунка на цветной

имприматуре. Предварительный рисунок имели обыкновенные делать белым мелом или портяжным гипсом. От Вазари и из других итальянских источников известно, что мел поглощается маслом, не оставляя на холсте заметных следов. Подобный предварительный рисунок на тонированном грунте во всяком случае вполне целесообразен. Маловероятно, что предварительный рисунок делался масляной краской, так как художнику было бы трудно работать по предварительному белому рисунку в тенях, последний (будь он сухой или сырой) мог лишь мешать в работе.

Мне кажется, что даже при виртуозных рисунках Рубенса на белом меловом грунте, часто покрытом серым, делался хотя бы беглый, ему одному понятный предварительный рисунок мелом, который затем, естественно, исчезал при живописной работе. При переводе в больший формат при помощи разграфленной сетки рисунок мелом имеет, кроме того, еще то преимущество, что штрихи могут быть вновь удалены; кроме того, не исключена возможность, что подобным образом при помощи мела могли переводиться и картонные или проколотые шаблоны.

Живопись «à la prima» на цветной имприматуре можно, пожалуй, назвать техникой нидерландских мастеров. К этому следует добавить еще довольно важную техническую деталь, касающуюся связующего вещества, а именно: применение в масляной живописи растворителей, эфирных масел и добавление бальзамов к названным маслам и лакам. Добавление лака к самой масляной краске в итальянской живописи XVI века широко известно. Это добавление имело целью загустение связующего вещества и его лучшее высыхание. Введением эфирных масел (спикового, терпентинового) достигается разжижение масляного связующего вещества, более тонкое распределение стертой масляной краски и лучшее просыхание. Следовательно, в этом мы можем видеть определенное усовершенствование. Хотя итальянские источники и указывают на применение названных продуктов дистилляции для растворения смол, но нигде не говорится, что они употреблялись и в качестве средств для живописи¹. Совершенно за-

¹ а) Я здесь особенно подчеркиваю то обстоятельство, что Вазари в известном рассказе об изобретении Ван-Эйков заменил слово «stilland» первого издания словами «far di molti olii»; из этого следует, что дистиллированные масла не являлись ингредиентом связующего вещества красок. *Прим. Э. В.*

б) Эфирные масла, безусловно, являлись ингредиентом, связующим краску вещества. Они входили в масляную краску как растворители плотного масла, со всеми вытекающими из этого последствиями; они являлись растворителями плотного, сделанного по методу Ван-Эйка, масла («far di molti olii»), то есть употреблялись в качестве средств для живописи, о чем с полной ясностью свидетельствуют авторитеты и Рубенса и Ван-Дейка (см. трактат де Майерна). *Прим. ред.*

мечательно при этом то обстоятельство, что всегда нужен значительный период времени для того, чтобы средство для растворения смол (лаков) стало связующим веществом для красок. Доказательства этого факта дает нам история развития техники; так, растворимость смол в масле была известна римлянам, грекам и даже египтянам, к смешению же масла с красками пришли, как указано выше, лишь на рубеже IV—VI веков. С этого времени метод сохраняется до XV—XVI веков, хотя продукты дистилляции ранее применялись для приготовления лаков как в Италии, так и на севере (Страсбургский манускрипт, Армении).

Наконец, в начале XVII века в этом отношении происходит перелом. Было ли это усовершенствование принято раньше в Нидерландах (Фландрия и Голландия) или в Италии, по источникам установить нельзя. В главном источнике по нидерландской технике — рукописи де Майерна — применение дистиллированного масла (спикового и терпентинового) для масляных красок точно зафиксировано.

Таким образом, со времени употребления летучих масел для растворения смол до их применения в технике масляной живописи прошло по крайней мере полтора столетия¹.

Значение введения названных масел и использование бальзамов следует учитывать с точки зрения процесса живописной техники; с их применением стало возможным разжижать масляную краску таким растворителем, который постепенно улетучивался; бальзамы же улучшали спайку отдельных слоев друг с другом.

Эти обстоятельства в значительной степени повлияли на нидерландский метод живописи. Масляная краска, становясь жидкой, сохраняет свою прозрачность. Это облегчает метод живописи «à la prima» («ten ersten op te doen», как выражается Ван Мандер), а благодаря более быстрому высыханию краски

¹ Итальянские источники XVI века (в частности Вазари, впервые давший наиболее подробные сведения о методе Яна из Брюгге) говорят о целесообразности прибавления лаков к масляной краске. «Белый лак из Брюгге», датированный 1350 годом, готовится на эфирном (терпентиновом) масле, следовательно, есть полное основание предполагать, что подобные лаки еще до Ван-Эйков применялись в технике масляной живописи.

При участии означенных растворителей ванзейковский метод по существу получает разрешение: 1) от масла, которое «сделал» Ван-Эйк, и 2) разработки технической системы (приемов кладки и чередования красочных слоев, исходя от темперного подмалевка и пр.).

Первое систематически уходит из поля зрения Бергера (что делает весьма неясным фламандский технический метод XVII века, который, по мнению Бергера же, в основных установках исходит от итальянской техники традиций XVI века), второе же весьма полно и обстоятельно им обосновывается. *Прим. ред.*

облегчается и весь процесс. Рукопись де Майерпа так же красноречиво говорит о живописной технике этого времени, как трактат Ченпино Ченпино о технике раннего Возрождения. В этом труде мы еще раз убеждаемся в значении чистоты масла для живописи и его способности хорошо сохнуть. Об этом будет сказано более подробно в главе, посвященной рукописи де Майерпа.

Нужно упомянуть еще об одном техническом приеме, который пользовалось большинство художников этого времени (особенно так называемые «малые голландцы»), а именно торцевание красок посредством особой кисти. Последняя состоит из длинных волосков, закрепленных в гусином пере, концы которых по возможности торчат в разные стороны. Обработка «торцом» происходит тотчас после того, как закончена моделировка, для того чтобы сделать все мазки незаметными, не «замучивая» при этом краски. Благодаря этому моделировка становится очень мягкой и краски объединяются друг с другом.

Ван Мандер говорит «von soet verdruven» — все должно быть слито воедино, чтобы не быть слишком жестким и пятнистым. В другом месте он порицает приводящую к крайности манеру некоторых художников, которые злоупотребляют излишней корпусностью (стих. 20): «Старые мастера писали много тоньше, не перегружая доску красками; теперь все произведение можно было бы прощупать слепому, так как краски лежат так неровно и шероховато, что их почти можно принять за выпуклые и высеченные из камня» (что бы сказал Ван Мандер о нашей современной технике шпатель?).

Часто же «verdruven» (торцевание) красок применяется для достижения более мягкого впечатления от пыжных корпусных слоев. Это ясно видно на картинах юношеского периода Рембрандта, которые являются в этом отношении противоположностью корпусному письму «à la prima» его зрелого периода¹. «Торцевание» имело прежде всего целью выравнивание красок на живописной поверхности, чтобы устранить неудобные для дальнейших ретушей неровности красочного слоя. У итальянцев для этой цели получил распространение прием выскабливания подмалевок (abozzo) после высыхания острым ножом. Этот прием у нидерландских авторов не упоминается, он, видимо, вышел из употребления из-за более употребительной техники «à la prima». Напротив, как это видно из указаний рукописи де Майерпа, грунт скоблили пемзой и добивались этим ровной гладкой поверхности, обычной для доски. Что метод торцевания достиг впоследствии большой виртуозности, доказывают карти-

¹ В зрелом периоде Рембрандт редко пользовался приемом «à la prima», так как делал корпусный подмалевок лессировочные верхние красочные слои клались им по сухой фактурно выработанной подготовке. *Прим. ред.*

ны Ван дер Верфа (1659—1722) и Бальтазара Деннера (1685—1749), на которых нельзя заметить и следа мазков.

Вероятно, употребляемое позднее слово «stippen»¹, которое дословно значит «пунктировать», мы должны понимать как прием делать мазки незаметными. Этим достигается равномерное распределение краски в данном красочном пятне, не затрагивающее соседние, в то время как «торцевание» производит слияние двух различных тонов. Однако оба метода могут быть объединены, если имеют целью притушить мазки, сделать их невидимыми для глаза, как мы это видим у многих мастеров «малой картины» (Мирис, Доу, Нетшер).

Если живопись «à la prima» можно назвать основной техникой нидерландцев, то это еще не значит, что им все должно было удаваться с первого раза. Всегда еще оставались последние прописки, так называемая р е т у ш ь, для объединения и завершения всего написанного. Перегруженные работой художники, как Рубенс, часто давали писать подмалявки для своих картин своим ученикам и затем «ретушировали» их, то есть проходили всю картину таким образом, что она могла считаться их собственным произведением². Подобные ретуши могли делать частью лессировками, частью полукорпусно, а иногда и в сильной выразительной манере, для того чтобы придать всему произведению «мастерский почерк».

В известных картинах Лувра из серии «Медичи» нетрудно различить места, написанные самим Рубенсом или лишь ретушированные им. Конечно, были и ученики, так совершенно овладевавшие манерой учителя, что в некоторых случаях затруднительно определить с полной уверенностью, какой кусок написан самим мастером и какой его учеником. Ведь весь школьный навык того времени состоял в том, чтобы подражать произведению учителя, его трактовке цвета и рисунка.

Приведем еще несколько указаний авторов XVIII века о методах Рубенса, по которым можно ознакомиться с традициями мастерской. Так, Декамп (*La Vie des Peintres Flamands, Paris, 1753, т. 1, стр. 310*) после замечания о том, что картины, начатые учениками Рубенса и затем ретушированные им самим, не имеют прозрачности, свойственной работам самого мастера, сообщает о технике Рубенса следующее: «Кажется, что в картинах Рубенса массы, лишённые света, почти не покрыты крас-

¹ Ван Гул замечает, что Карель де Мур в поздний период своего творчества при окончательной работе пользовался «stippelnde Manier», в то время как в его юношеских работах ее не видно. *Прим. Э. Б.*

² У Бергера приведена вышущенная в настоящем переводе длинная выписка из письма Рубенса сэру Дудлей Карлтон 28 апреля 1618 года с упоминанием нескольких таких картин и копий, сделанных с его произведений его учениками и затем им самим ретушированных. *Прим. перев.*

камн: это было одним из упреков его врагов, утверждавших, что картины художника написаны недостаточно корпусно и что подкрашенный лак, заменяющий живопись, столь же недолговечен, как сам автор. Теперь видно, что эти предсказания были очень плохо обоснованы. Вначале под кистью Рубенса все имело лишь вид лессировки. Однако (хотя он часто пользовался тоном своего холста) вся поверхность последнего была покрыта краской... Одним из главных правил его колористического расчета было: «Тени надо писать легко; остерегайтесь того, чтобы туда попали белила; везде, кроме светов, белила — яд для картин; если белила коснутся золотого блеска тона, ваша картина перестанет быть теплой и делается тяжелой и серой». Сделав эти предостережения, необходимые при прописке теней, и указав применяемые для этого краски, он продолжает: «Иначе обстоит дело в светах; в них можно в должной мере усиливать корпусность и толщину их слоя. Однако краски надо оставлять чистыми: это достигается нанесением каждой краски на свое место, одной возле другой таким образом, чтобы легким смешением при помощи щетиновой или волосяной кисти соединить их, не «замучивая»; затем следует проходить эту подготовку уверенными мазками, которые всегда являются отличительным признаком больших мастеров»¹.

При описании метода работы Тенирса младшего Декамп снова возвращается к упрекам, направленным против слишком тонкого красочного слоя Рубенса, которым увлекался и Тенирс: «Рубенс, которому делали тот же упрек, вернул Тенирса к его первой манере. Он посоветовал ему усиливать корпусность светов (насколько покажется уместным), но при трактовке теней всегда сохранять просвечивание тонировки грунта холста или доски; иначе цвет этого грунта стал бы бессмысленным».

Как уже было сказано в другом месте, крупные мастера этого времени придавали большое значение использованию оптических свойств их грунтовок, особенно в тенях. Нечто подобное замечает и Мансар (*Le Peintre amateur et curieux Bruxelles*, 1763, стр. 250) относительно «Распятия» Рубенса в церкви св. Вальбурга в Антверпене: «Во многих местах краски наложены толсто и жирно, а в других местах очень легко, так что сквозь них виден грунт доски, главным образом в больших теневых частях».

Как известно, Рубенс и для больших запрестольных образов пользовался деревянными досками с белым клеевым грунтом, который он приглушал нейтральным или тепло-серым тоном. Иногда, и при том в свой лучший период, Рубенс, видимо,

¹ Источник, из которого Декамп заимствует этот текст, не мог быть установлен вероятно, это был учитель Декампа Ларжильер, полностью воспринявший голландскую манеру. *Прим. Э. Б.*

обходился без затемнения грунта, достигая этим большого блеска.

Де Пиль (*Remarques sur l'Art de la Peinture par Du Fresnoy*) замечает по этому поводу: «Другим правилом было пользоваться белыми грунтами, на которых они писали, и иногда даже «à la prima», ничего не ретушируя... Рубенс всегда ими пользовался; и я видел картины этого великого человека, сделанные «à la prima» и обладавшие сверхъестественной живостью».

Общее мнение авторов склоняется к тому, что Рубенс и его современники для достижения прозрачности общего впечатления пользовались добавлением к масляным краскам лака. По рукописи де Майерна мы убеждаемся в том, что это были скорее бальзамы (венецианский терпентин), которые дают краске известного рода плавкость. Поскольку этот бальзам являлся составной частью некоторых лаков, указанному взгляду нельзя отказать в известной степени вероятности. Так, Мериме (*De la Peinture à l'Huile*) считает несомненным, что прозрачность и блеск красок Иорданса достигались благодаря добавлению в краску лака. Де Пиль, ярый защитник стиля и метода Рубенса, рекомендует применение лака с целью заглаживать картину в один прием.

Добавление к краскам лака при манере Рембрандта подтверждается свидетельством Мансара. Он пишет: «Однажды, когда я показал очень хорошую вещь этого автора одному лицу, то меня спросили, не примешивал ли художник грязи к своим краскам, потому что они имели рыжеватый оттенок. Я признал, что авторский колорит, вероятно, изменился от времени, тем более, что Рембрандт имел обыкновение писать на лаке».

Возможно, что этот «рыжеватый» оттенок явился следствием потемнения масел или таких лаков, которые растворялись маслами. Последние во времена Рембрандта были еще в большом употреблении. Янтарный лак, приготовлению которого многократно учит де Майерн, был также масляным лаком желтовато-коричневатого оттенка. Может быть (как это думает Истлэк), Рембрандт из «экономии» употреблял более дешевые лаки, приготовлявшиеся для ремесленных целей. Могучий натурализм Рембрандта его современниками понимался часто ошибочно. В рембрандтовских концепциях «идеализирование природы» было неуместным, и потому его искусство становилось в противоречие с общепринятым пониманием «высокого искусства».

Манеру Рембрандта, в отличие от других выдающихся художников этого времени, Хубракен описывает с ясной ссылкой на Рубенса¹: «Особенность его манеры письма (которую во многих отношениях нельзя рекомендовать) дает мне основание делать

¹ De Groote Schouburgh, I p. 273. Прим. Э. Б.

предположения об умышленной ее нарочитости. Если бы он принял обычный живописный метод или пытался бы подражать кому-нибудь из знаменитых итальянцев или других великих мастеров, можно было бы легче сравнивать с другими и определить его подлинные (меньшие?) достоинства; а таким образом он ставил себя вне сравнения, так же как Тиберий, который, по рассказам Тацита, избегал всего того, что могло вызвать сравнение его с Августом, память о ком была жива и всеми почитаема». Это замечание Хубракепа, видимо, отнеслось к трактовке религиозных сюжетов Рембрандта, во всех отношениях отклоняющейся от обыденных традиций. Технические же достоинства его портретов и этюдов голов он очень ценит.

О слишком корпусной манере Рембрандта, без сглаживания красок флейцом, Мансар¹ замечает: «Картины Рембрандта написаны корпусно, главным образом в наиболее ярких светах; он редко сливал краски, накладывая их одна на другую, не смешивая; этот метод работы является особенностью этого великого мастера».

На ранних этапах своего творчества Рембрандт еще применял «смягчение» при помощи повторных прописок и торцевания; полной же разработки своего метода он достигает лишь в более поздний период.

Рекомендуя держаться метода своего учителя, его ученик Самуил Ван Хугстратен пишет: «Прежде всего желательно приучить себя к уверенному мазку, чтобы отделять планы, придавать рисунку должное выражение и где можно допускать свободную игру колорита, не слишком впадая в зализанность. Последняя только портит впечатление, придает неопределенность и жесткость, утрачивая правильное соотношение. Лучше выражать мягкость полной кистью или, как имел обыкновенно говорить Иорданс, надо «в е с е л о к л а с т ь к р а с к у», не заботясь о ее гладкости и блеске, и как бы толсто ее ни накладывать, она при окончательной проработке сама займет свое место»².

Среди литературы своего времени рукопись де Майерна включает наиболее определенные данные относительно техники нидерландцев.

В заключение здесь можно вкратце затронуть вопрос о том, сохранили ли нидерландские картины XVII века и поныне свой первоначальный вид, и каким образом повлияли на них столетия?

После того как по рукописи де Майерна и другим источникам мы достаточно ознакомились с материалом и с природой

¹ Peintre amateur et curieux, II p. 142. Прим. Э. Б.

² Inbyding, p. 233. Прим. Э. Б.

отдельных применявшихся в рассматриваемую эпоху красок, масел и лаков, можно сделать совершенно определенный вывод, что тогдашние картины не могут иметь сейчас такого вида, как в период, близкий к моменту их написания. И, действительно, если просмотреть с этой точки зрения пейзажи Рейсдаля, Гоббеми и других, то в этом нельзя будет больше сомневаться. Очень непрочны также искусственные синие краски, и хотя их нестойкость еще и тогда была известна, ими все же пользовались иногда бессознательно. Не лучше обстояло дело и с красным лаком, так как торговцы красками заботились лишь о своей выгоде. Флорентинский лак, приготовляемый из красного дерева (*ver-zino*), отличался неустойчивостью, но был у художников в большом употреблении (поэтому мантии сенаторов на картинах Ти-торетто и стали совершенно бесцветными); даже главная краска для белого «*ceruse*» (свинцовые белила), согласно сообщениям современников, была наполовину фальсифицированным белым болусом или мелом. Употребляемые в красках масла сами по себе разрушались и темнели. И если, несмотря на это, старые картины (или по крайней мере большее число их) отличаются богатством и ясностью красок, то это объясняется рациональным характером ума тогдашних художников, которые стремились сводить количество связующего вещества (масла) до минимума. Для достижения большей плавкости масляных красок прибавляли к масляной краске в процессе письма и повторных прописок терпентиновое масло с терпентиновым бальзамом (рукопись де Майерна, № 11). Терпентиновый бальзам (венецианский или страсбургский терпентин) принадлежит к мягким смолам. Употребляемый в чистом виде, он плохо твердеет и легко размягчается в тепле, но в соединении с другими ингредиентами придает хрупким смолам некоторую эластичность; своим свойством замедлять высыхание лаков этот бальзам дает возможность более длительной обработки красочного слоя, а так как он размягчается в тепле, смешанная с ним краска может легче следовать движениям основы (холст, дерево). Мы теперь знаем более подходящее для этой цели средство, но в то время пользовались в основном этим бальзамом, почему мы останавливаем на нем свое внимание. Касаясь вопроса сохранности картины, следует указать на предпочтение, которое многие художники (а также и любители картин) оказывали деревянным доскам; это имело определенные положительные последствия; во-первых, приготовление досок и грунтов было всегда в опытных руках (методы остались те же, которые были известны позолотчикам), а, во-вторых, деревянная доска с ее белизной дает несравненно лучший грунт для оптического воздействия красок. Выбеленная доска давала возможность вполне выявить прозрачность масляной краски, в то время как при «*imprimature*» холстов это имеет место в

меньшей степени. Добавим, что одним из главных моментов является еще и то, что «выбеленная» доска с давних пор грунтовалась клеем и мелом (или болусом), в то время как на холст, еще до того как художник начинал рисовать, наносились два-три слоя масляной краски. В процессе потемнения краски это различие имеет большое значение.

Кроме того, мы еще должны иметь в виду, что сохранность картины в большой мере зависит от режима хранения картины. Предохранение от слишком яркого солнечного света и темноты, содержание в сухих помещениях, защита от грязи и копоти и пр. — все это отражается на сохранности картины. В прежних «кабинетах искусства», из которых образовались наши «картинные галереи», иногда с добрыми намерениями, но несоответствующими цели средствами было испорчено много произведений, однако мы все же должны быть благодарны за то, что было сделано разумно.

При регулярной очистке картины от грязи, промывке, покрытии лаком после удаления старого и пр., даже при самом осторожном обращении с тряпками, при протирке кистями и пальцами поверхность картины постепенно сглаживается. Это сглаживание, вначале едва заметное, в течение поколений становится своего рода полировкой, и я уверен в том, что эмалевый вид многих картин старых мастеров, главным образом в более корпусных световых частях, происходит скорее от повторных манипуляций при чистках (хотя бы и правильно примененных), чем от особого связующего вещества, как это часто думают. Лак, содержащийся в красках, размягчается от тепла при трении и усиливает полировку, следовательно, процесс постепенного сглаживания картины при чистках неминуем.

Итак, картины старых мастеров не могут иметь сейчас тот же вид, как два или три столетия тому назад, но мы должны все же сознаться, что красота красок, их блеск и колорит в целом производят на нас впечатление, прекраснее которого мы не можем себе представить. И здесь можно только пожелать, чтобы картины нашего времени через два или три столетия дошли до следующих поколений такими же яркими и гармоничными по краскам, как картины нидерландцев XVII века.

Ч А С Т Ь I

**КНИГИ
ИТАЛЬЯНСКИХ ХУДОЖНИКОВ
XV—XVI веков**

АЛЬБЕРТИ

«Переворот, который произошел в итальянском искусстве в первой половине XV века, будет понятен только в связи с могучим духовным движением, которое носит название гуманизма. Его великими предвестниками были Данте и Джотто; полная победа гуманизма относится лишь к началу XV века. О том, что гуманизм не был односторонним воскрешением древней классики, говорится достаточно часто; в людях этого времени слишком живо было гордое сознание, что они являются прямыми продолжателями, а не подражателями, прославленного народа древности. Правда, находки полузабытых сокровищ классического искусства и литературы встречаются с большой радостью. Античные идеи бурно захватывают общество, но сильное чувство современности не допускает, чтобы итальянский народ превратился в пропыленных антикваров и филологов. Античные мировоззрения энергично приводятся в связь с действительностью и становятся ведущей силой в жизни».

Этими словами Янчек¹ характеризует могучее движение, которое привело к так называемому «возрождению искусства».

Если это движение первоначально повлияло на художественную литературу и точные науки, то вскоре оно отразилось на эстетике, литературе об искусстве и даже на учебниках по живописи. Раньше они составлялись лишь как рабочие и памятные книжки в ремесленных целях; у художников нового времени они приобретают дидактический характер; делается попытка объяснить требования правильного рисунка и

¹ Janitschek. Einleitung zur Ausgabe des Alberti, Quellenschrift für Kunstgeschichte, т. XI, Wien, 1877. Прим. Э. Б.

перспективы при помощи научных знаний, понять идеал красоты в связи со взглядом на античное искусство.

Первым плодом просыпающегося гуманизма в отношении теории искусства является произведение Леона Баттиста Альберти «Три книги о живописи»¹.

Близкое знакомство с произведениями философов древности привело к исследованию окружающей действительности с той же остротой логики, как и в античности; каждый вопрос стал разбираться, согласно законам и требованиям логического мышления. В рисунке надо исходить из точки и линии, претворяя при их помощи зрительное впечатление в плоскостное воспроизведение форм. Перспектива и освещение выступают теперь в качестве необходимейших вспомогательных средств для воспроизведения на плоскости объемных предметов; понятие о цвете как о средстве воспроизведения реальных предметов становится все яснее. Теория Платона о зрительном восприятии, представления Демокрита и Эвклида о возникновении зрительных ощущений и учение Аристотеля о красках являются основой, на которой построена первая книга о живописи Альберти. Последний систематически развивает требования геометрического зрения, чтобы при помощи «зрительной пирамиды» представить себе воображаемую плоскость картины.

Во второй книге цитируются похвалы античных писателей живописному искусству и сообщаются рассказы часто анекдотического характера, без особого разбора собранные Плинием; это нужно для доказательства того факта, каким почетом пользовалась живопись еще в древние времена. После этого Альберти объясняет теорию первой части, учение о правильном зрительном восприятии реальных предметов и их воспроизведении на плоскости, перенесенное на практику. Для этого служат контур, композиция и передача цветов или освещения. Альберти выдвигает здесь требования, которые в его время считались понятием высшего совершенства картины: плавность линий, пропорциональность фигур, выразительность и обдуманность композиций, гармония в сочетании красок и реализм освещения.

В третьей книге автор обсуждает отношение художника к своему произведению, то есть условия, которые он должен выполнять, если хочет достигнуть высшей цели — славы и бессмертия в будущем, успеха и благосклонности у современников.

При тогдашнем универсальном образовании художественное воспитание живописца требовало концентрации всех его духовных сил. Наряду с этим (от художника) требовали гражданской и духовной добродетели, а также порядочности, приличия и чув-

¹ Leon Battista Alberti. Della Pittura libro tre, лат. изд., Базель, 1540; итальянск. изд., Венеция, 1547. *Прим. перев.*

ства собственного достоинства. Альберти подробно пишет о том, что, стремясь к высшей цели искусства — красоте, надо постоянно упражняться в изучении натуры. При этом Альберти переходит от эстетики к чистой дидактике. Целью трактата, очевидно, является желание освободить художников от оков еще сильных традиций Джотто, которые ограничивали свободную трактовку содержания, подчеркивая ремесленную сторону. Альберти хочет повысить сознательность художников и показать путь, по которому им следует идти, чтобы соответствовать «новому» духу времени, взяв за образец искусство древности.

Трактат Альберти и книга об искусстве Ченнини, написанная всего на несколько десятилетий раньше, являются резкой противоположностью друг другу. У Ченнини — почти исключительно советы, касающиеся ремесленной стороны; Альберти, не говоря о ремесле, напротив, обстоятельно рассматривает процесс художественного творчества в духе античных философов. Трактат Ченнини кажется последним завещанием умирающей художественной эпохи. Трактат Альберти устанавливает программу нового, он дышит вдохновенной любовью к красоте, зажженной в возбужденных умах идущими из Эллады идеями Платона и восхищением остатками античного искусства. Это привело к полному господству эстетических идеалов.

Альберти закончил три книги о живописи во Флоренции 7 сентября 1435 г. Кроме того, он написал большую работу об архитектуре «De Re Aedificatoria» (законченную в рукописи в 1452 г. и посвященную папе Николаю V), которая была напечатана во Флоренции в 1485 году. В ней Альберти показывает себя знатоком строительного искусства, причем говорит и о росписи стен и о нужной для этого дела штукатурке. Подробно об этом будет сказано в разделе о фресковой живописи¹. Здесь следует отметить одно место IX главы 6-й книги, часто цитируемое, когда речь идет о начале масляной техники. Альберти говорит о «новом изобретении» писать масляными красками, как будто имея в виду нововведение Ван-Эйка. Но если сущность этой главы сравнить с итальянским изданием, то придется сделать вывод, что под «новым изобретением» надо понимать пропитывание стены маслом. Там сказано: «Недавно нашли способ смазывать поверхность льняным маслом и накладывать на нее краски», тогда как раньше, хотя и писали масляными красками на стенах (см. Ченнини, гл. LXXXIX и XC), но подготовка стены для живописи производилась не маслом, а обычной яичной темперой. Новый рецепт Альберти сохраня-

¹ Э. Бергер. «Техника фрески и сграффито». Перевод В. Д. Заголкиной, под редакцией Н. М. Чернышева. М., изд. АХР, 1930. *Прим.*

ется и впоследствии, как это видно из соответствующих указаний Вазари (см. Вазари. «Введение», гл. XXII) и др.

Глава, в которой говорится о «*stucco*» древних, имеет для нас особый интерес; из нее можно установить непрерывность традиций античного «*tectonium*» до эпохи раннего Возрождения. Альберти умер в 1474 году. С его именем связывается дата изменения концепции книг об искусстве, которые перестают быть рабочими и памяtnыми книжками, а становятся книгами по теории искусства. Авторитет Альберти так велик, что даже некоторые параграфы трактата Леонардо да Винчи кажутся выписками из сочинения Альберти (сравни примеч. 2, стр. 30, изд. Яничек). Это необходимо подчеркнуть, ибо труд Леонардо в остальном очень богат глубокими художественными взглядами, а в области практического понимания искусства особенно ясно виден величайший мастер, глубоко разбирающийся в родном ему искусстве живописи.

II

ФИЛАРЕТЕ

Филарете идет дальше по пути Альберти. Правда, о технике живописи он говорит немного и откровенно сознает свое незнание. Однако он все же считает необходимым говорить о технике живописи, тогда как Альберти об этом почти умалчивает, и поэтому его указания представляют известный интерес.

Три книги об искусстве рисования Антонио Аверлино Филарете написаны в 1464 году и являются добавлением к его трактату об архитектуре, но часть, посвященную архитектуре, он облекает в форму романа о строящемся городе Сфорцинде. В своих книгах о графическом искусстве он держится чисто теоретической точки зрения и следует установкам Альберти. Действительно, Филарете «широко использовал» «*Tre libri della Pittura*» Альберти и положил их в основу своих произведений, без значительного расширения и углубления. Он ссылается, по указаниям Альберти, на «*antichi matematici*», вероятно, не прочтя их; почти все научные доводы имеются и у Альберти. То, что он приводит помимо этого, принадлежит ему самому или относится к общим знаниям его времени.

В первой книге об искусстве рисования Филарете говорит главным образом о геометрических формах, затем переходит к теории перспективы, которая так же, как в первой книге «*De Pittura*» Альберти, заимствована из взглядов «*matematici*», а именно: Платона, Демокрита и Эвклида. В следующей книге объясняется перспективное сокращение в отношении плоскостных и объемных форм и, наконец, указывается на живопись,

как на искусство, особенно достойное похвалы. В последней книге мы находим теорию цвета в том виде, в каком она имела в то время всеобщее распространение, то есть устанавливался ряд основных цветов, из которых затем образовывались смешения. Шесть основных цветов Филарете следующие: белый, черный, красный, синий, зеленый и желтый, «хотя обычно к ним причисляют лишь пять, так как черный не считается за цвет». Далее, мы читаем:

«Из смешения основных красок между собой образуются новые краски. Из белого и черного образуется серая; из белого и красного — телесный цвет; синий с красным дает фиолетовый (raghonaZZo) или, как мы говорим, morello», каждое смешение имеет свое особое название, как например: фиолетовая, переливающаяся краска, пурпурная краска и пр.

Идущее из древности подразделение красок на натуральные и искусственные Филарете сохраняет. «Все эти краски натуральны, так как они добываются из имеющихся в природе цветов, трав, животных, плодов; кроме того, некоторые краски готовятся искусственно».

Автор, очевидно, здесь имеет в виду краски, которые готовятся из цветов (мака, шафрана, приса и т. п.), из трав (индиго, крапп), из животных (пурпурная улитка, кровь дракона, которая считалась животного происхождения) и плодов (черный терновник, кошениль, причем последняя считалась плодом растения). Нетрудно узнать, что в основу этого перечисления положены указания Витрувия и Плиния. Затем излагается следующее: «Некоторые краски находят в природе, другие подобного же цвета готовятся искусственно. Белила (как красящий материал) находят в природе; черную, красную, желтую, зеленую и синюю краски, как уже указано, изготовляют искусственно. Черную добывают из дерева (угля) и копоти. Если ты захочешь приготовить черную краску из копоти, то держи свечу под медной или железной пластинкой, и тотчас же образуется прекрасная и нежная черная краска; черная готовится и из древесного угля. Белила готовятся из жженой известки; ей нужно дать полежать под водой и наносить на стену (в виде краски), когда она еще сыра; ее можно применять и для других целей. После высыхания эти (известковые) белила становятся очень твердыми. Добываются (белила) также из свинца; как мне кажется, свинцу дают разлагаться под павозом и таким образом добывают свинцовые белила, которые, кроме живописи, служат еще для многих других целей. Зеленую так же, как и синюю, готовят из меди; каким образом, я не знаю. Красная краска готовится из ртути и серы. Сперва ртуть размешивается с жидкой серой, соединяется с последней и благодаря этому теряет свой

вид; когда (масса) остынет, она растирается в порошок и ставится в хорошо замазанной миске на легкий угольный жар, который постепенно усиливают; (миска) закрывается пластиной из железа или какого-нибудь другого огнеупорного материала, но так, чтобы доступ воздуха был все же сохранен. Желтая готовится из свинца, сурик также, но способ (приготовления) я не знаю. Приготавливается еще краска, которая называется лаком; она очень красива и добывается из обрезков шерсти и кошенили. Ее варят с квасцами в щелоке; каким образом, я точно не знаю».

Специально фресковая техника требует особого выбора красок, о котором Филарете пишет дальше:

«Существуют земляные краски, которые находят свое применение на еще сырой штукатурке; их существует пять: желтая, называемая охрой; красная, которая в одном месте называется синопией, в другом «brunetta», а также красной землей. Существует черная, которая добывается в Германии и является землей. Бывает также и зеленая земля. Зеленая лазурь готовится искусственно, так же, как белая и другие краски. «Azzurro» (лазурь) добывается из минералов. Она привозится из-за моря, почему и называется «ultramarin». Она остается без изменений в огне и на сырой извести. Из железа готовится краска, которая применяется во фреске; она красива, почти красного цвета, и придает стеклу желтую окраску. Вообще стекло от каждого металла приобретает особый цвет. Свинец и олово делают стекло белым, медь — зеленым и серебром — синим; как говорят, и золото вызывает окраску. Если все эти металлы перемешать, то достигается очень пестрая окраска стекла».

«Теперь дано достаточно сведений как о красках вообще, так и о тех, которые применяются во фресковой живописи. Другие для последней не годятся, так как готовятся искусственно; исключение составляет только искусственно приготовляемая из железа железная красная. Во всяком случае известь может быть так хорошо приготовлена, что почти всякая краска будет одинаково хорошо накладываться как по сырому, так и по сухому. (Вопрос): «Скажи мне, каким образом известь готовится так, что на нее могут наноситься краски (без вреда для них)?» — «Удали содержащуюся в ней соль». — «Каким образом ты эту соль удаляешь?» — «Это я тебе расскажу в другой раз; теперь речь идет о том, чтобы сделать известь пригодной для работы». Обещанного объяснения Филарете так и не дает, но можно не сомневаться, что здесь подразумевается упоминаемый Ченнини способ приготовления известковых белил. Он состоит в полном превращении гидрата окиси кальция в уголекислую известь.

Далее Филарете продолжает вопросы и ответы: «Я по возможности буду говорить об употребительнейших составных красках, которые предназначены для того, чтобы исполнить во фреске то, что ты хочешь, так как известь их притягивает (т. е. связывает). Краски должны быть хорошо стерты и жидки, как вода, чтобы образовать хорошую связь с известью. Из красок, которые ты хочешь применить, наложи раньше один слой, а затем тушуй его той же краской более светлого и более темного тона и так постепенно придай света, как ты это сочтешь лучшим. Так же можешь поступать и с темперой или масляной живописью (т. е. в отношении моделировки формы) и применять при этом все (упомянутые выше) краски. Но это другой вид и другая работа, которая очень хороша у тех, кто умеет ее выполнять» (далее идет текст, уже приведенный в V главе 1-й части).

«Но как работают с маслом? Во-первых, на покрытой гипсом доске или, если это должно происходить на стене, по вполне сухой извести. Прежде всего покрытая гипсом доска должна быть хорошо сглажена; ты должен покрыть ее слоем клея, а сверх последнего — слоем стертой на масле краски. Хорошо, если ты в качестве таковой возьмешь свинцовые белила; но если будет и другая краска, то неважно, какая именно. На этом совсем легкими штрихами сделай набросок указанным выше способом и придай воздух. После этого равномерно придай всем фигурам светотени белым, то есть, если тебе нужно изображать человеческие фигуры, или дома, или зверей, или еще что-либо, то придай им этими белилами форму; пусть только они будут хорошо стерты. Другие краски также должны быть хорошо стерты, давай им хорошо просыхать, чтобы они (точно) связывались с другими. Когда ты так прокроешь белилами все, что ты хочешь написать, то пройди по ним красками, которыми ты должен писать тени, а сверх них тонким слоем краски, которой ты думаешь выполнять (отдельные фигуры), наложи еще нежный красочный слой. Когда положенные тобой тени высохли, ты должен сделать выпуклости фигуры белой или другой краской, подходящей к той, которой ты окрасил фигуру. Так ты будешь поступать со всеми предметами, которые хочешь написать подобным образом; при стенной росписи надо поступать так же»¹.

Далее Филарете продолжает: «Теперь ты достаточно слышал об обращении с масляными красками; упражнения сделают

¹ Из приведенного описания видно, что Филарете имеет в виду род серого подмалева для всей композиции. Естественно, что подобный подмалевок мог быть выполнен лишь на темном, а не на приготовленном со свинцовыми белилами грунте, так как белое на белом недостаточно видно. *Прим. Э. Б.*

тебя мастером. Остается еще сказать, как надо составлять краски, чтобы достигать хорошего впечатления. Наблюдай в природе, как прекрасно распределены по лугам цветы и травы. Рядом с зеленым всякая краска воспринимается хорошо, так что и желтая и красная, и даже сияя рядом с ней не кажутся неподходящими. Как хороши друг с другом белая и черная, ты знаешь; красная не очень хорошо подходит к желтой, в высокой степени подходит к синей, но еще лучше — к зеленой. Белая прекрасно гармонирует с красным. Что тебе кажется наиболее подходящим для твоего замысла, то и выбирай и применяй в своем произведении. Всегда старайся схватить и воспроизвести все так, как это выглядит в природе; ты должен своими красками подражать каждому цвету как в изображении цветов, так и металлов. Если тебе нужно писать предметы, которые должны казаться золотыми, серебряными или из какого-либо другого металла, то бери такие краски, которые подходят для того, чтобы они казались таковыми».

Далее Филарете polemизировал о еще довольно распространенной в XV веке манере применения на картинах выпуклых стюковых украшений с настоящей позолотой. «Не делай так, как это делают многие, которые, если им нужно написать лошадь в сбруе, выпукло накладывают пряжки из оцинкованной жести, как если бы лошадь была живой. Столь же мало должны изображаться подобным образом и другие выпуклые предметы; ты их скорее должен, как говорится, так выделить красками, чтобы они казались выпуклыми». Против золота и серебра в качестве краски, «чтобы немного усилить эффект», он, однако, не возражает.

То, о чем говорится в третьей, и последней книге Филарете об искусстве рисования, как-то: о мозаике, композиции исторических картин, расстановке фигур, драпировках, лепке из глины, геммах и т. п., — для техники живописи не имеет значения.

III

ТРАКТАТ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Леонардо да Винчи родился в 1452 году близ Флоренции в замке Винчи, умер в 1519 году во Франции. Он был одним из тех редких людей, в которых природа соединила все основные человеческие совершенства: с одной стороны — красоту и огромную физическую силу, с другой — исключительную разностороннюю духовную одаренность. Являясь как скульптор и живописец одним из самых блестящих художников своего времени, он одновременно — на основе глубоких научных

исследований в области анатомии и перспективы — создает теорию искусства, причем в области практических и механических знаний опережает свою эпоху. Он изучал законы геометрии, физики и химии, работал как инженер и архитектор, строил каналы, шлюзы и укрепления, изобретал машины и, кроме того, усердно занимался музыкой и был вдохновенным поэтом и импровизатором.

Мы видим, что то, чему положил основу Альберти, и чего лишь бегло коснулся Филарете, у Леонардо превращается в широкую систему, проработанную до мельчайших деталей. Прежде всего это относится к его теоретически обоснованному учению о восприятии, которое, исходя из форм, видов освещения и цветов¹, направлено на точнейшее понимание явлений природы. В этом Леонардо открыл новые пути, и очень многие высказывания его трактата стоят на значительно высшей ступени, чем это можно было бы ожидать при слабом развитии естественных наук того времени. Трактат Леонардо в течение столетий и до настоящего времени считается образцовым. Так же, как его предшественники, Леонардо рассуждает о вопросе сравнительного значения живописи, ваяния и поэзии.

Живопись ему обязана усовершенствованием изучения анатомии, законами статики и движений механизма человеческого тела, обоснованием учения о пропорциях, учением о светотени, разработкой красочной техники (т. е. живописи), созданием единой перспективной идеи в картине, трактовкой воздушной перспективы. Во всех этих проблемах он быстро и уверенно на основании практики устанавливал совершенно правильный и нужный художественный метод.

В отношении учения о цвете Леонардо примыкает к системе шести основных цветов — учению физиков школы Аристотеля. Все цвета расположены между мраком и светом; поэтому красочный ряд состоит из белого, желтого, зеленого, синего, красного и черного; кроме того, он вводит в систему оранжевый и фиолетовый. То обстоятельство, что Леонардо постоянно считает зеленую простую краску (хотя знает, что она может быть достигнута смешением), противоречит его определению простых красок. Он, видимо, имел в виду красочные пигменты и знал, что простая зеленая краска гораздо ярче, чем смешанная из синей и желтой. Мы должны также учитывать, что вся система страдает тем недостатком, что в ней за основу цветовых явлений берутся красочные пигменты, при помощи которых объясняются первые. Действие мутной среды, придающей голубоватый

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. Перевод А. А. Губера и В. К. Шилейко, под редакцией А. Г. Габричевского. Огиз — Изогиз, 1934. *Прим. перев.*

оттенок паходящимся за нею темным тонам и предметам (например, окраска воздуха), Леонардо объясняет совершенно правильно. Он рассматривает также изменения цветовых явлений от освещения и рефлексов.

В главах о красках содержится много важных наблюдений. Даже с точки зрения современной физики ничего нельзя возразить против его объяснения смешения цветов (красок) при помощи цветных стекол (смещение через поглощение; см. Brucke, «Physiologie der Farben»). Правильны также указания относительно контрастных цветов (№ 164), которые усиливают друг друга (красное и зеленое, желтое и синее), указания на цветовой ряд в радуге и пр. Но при смешении цветов друг с другом он не идет дальше смешения красочных пигментов, так как лишь с учением Ньютона о разложении призмой белого солнечного луча стало возможно правильное объяснение оптически-цветовых явлений.

В главе «О смешении одной краски с другой», что может быть растяжимо до бесконечного количества вариантов (№ 136), он устанавливает, как простые краски при смешении между собой, а также с белой и черной, дают ряд новых оттенков; приведя затем названные выше восемь красок (черную, белую, синюю, желтую, зеленую, оранжевую, фиолетовую и красную), добавляет: «Больше натуральных красок не существует». В этом перечислении мы ясно узнаем приводимое у всех старейших авторов подразделение красок на натуральные и искусственные, причем о последних Леонардо не говорит. Вместе с тем невозможность создать систему смесей красок безготавливаемых искусственно красочных пигментов Леонардо вполне сознает. Поэтому он тотчас добавляет: «И так как мне здесь не хватает места, я отложу обсуждение всех этих различий до составления моего специального труда об этом, где это будет изложено исчерпывающим образом, что будет очень полезно и даже совершенно необходимо. Это описание должно быть помещено между теорией и практикой».

Согласно указанию в одном миланском списке текстов Леонардо, сделанном по указу Арконати, в Англии был будто бы продан трактат «О красках»¹, следовательно, таковой, по-видимому, существовал. Однако подобного произведения до нас не дошло; оно будто бы было найдено среди пяти рукописей, которые несколько лет назад при продаже с аукциона собрания покойного Морбио в Милане попали в Париж. Доктор Эрнст Ферстер² сообщает о второй из этих пяти приписываемых

¹ Ludwig. Quellenschrift für Kunstgeschichte, тт. XV—XVII.

Прим. Э. Б.

² Beilage der Allg. Zeitung, № 162 и 163, 1883. Прим. Э. Б.

Леонардо рукописей: «Вторая книга¹ небольшого размера, переплетена в красный бархат и содержит 36 страниц указаний о приготовлении красок и лаков для живописи частью на латинском, частью на итальянском языке, почерком конца XV — начала XVI века слева направо; эти указания в настоящее время имеют небольшое практическое значение, так как изготовленные по ним краски на картинах Леонардо не сохранились; они частью выцвели или потемнели, частью осыпались со стен; в книге имеется девять рисунков на полях, исполненных сангиной и не имеющих даже отдаленного отношения к тексту: пороховая миска, роскошные сосуды, кухонные принадлежности, наброски к двум известным погрудным изображениям женских аллегорических фигур — «Тщеславие» и «Скромность» в галерее Sciarra в Риме. Принадлежность этих рисунков Леонардо можно поставить под вопрос, так же, как и исполненных с них масляными красками картин в Риме. В той же тетради мы находим смеющееся лицо простого человека с оскаленными зубами, со свободным и умным взглядом. При более точном исследовании видно, что пишущий тщательно обходил штрихи рисунка, а где это не имело места — писал по ним. Это доказывает, что рисунки возникли раньше, так как не имеют никакой связи ни между собой, ни с текстом. Вполне возможно, что эта тетрадь представляет совсем забытую рукопись Леонардо и является частью или наброском указанного выше труда «О красках». Во всяком случае, остается пожалеть, что Ферстер не сделал с нее копии или более точных выписок; для нас и эти рецепты имели бы ценность, чтобы понять причину плохой сохранности картин Леонардо.

Прочие данные трактата о красках и технических рецептах дают лишь поверхностное описание его живописной практики. Относительно технических деталей здесь можно привести лишь следующие указания (по Людвику, № 211) «О зеленой краске, приготовляемой из меди (медянка)»: «Зеленая, приготовляемая из меди (медянка); даже если эта краска стерта на масле, ее красота испаряется, как дым, если она тотчас же не покрыта лаком, причем она не только исчезает, как дым, но если ее будут мыть губкой, намоченной в простой воде, смывается с доски, на которую накрашена, особенно, если будет сырая погода; это происходит потому, что медянка готовится посредством соли, которая легко растворяется в дождливую погоду, особенно будучи смочена и промыта губкой».

¹ Согласно наведенным справкам эта тетрадь вместе с другим попала в собственность ученого Ф. Сабашникова в Париже, который, видимо, собирает их издать. *Прим. Э. Б.*

² Переведено с итальянского подлинника. *Прим. перев.*

Краска, которую Леонардо называет окисью меди, является уксуснокислой медью. Ее опасные свойства были давно известны. Ввиду того, что она влияет на другие краски, ее для достижения изоляции всегда покрывали лаком (см. примечание Ильга к LVI главе Ченнини).

№ 212 (196 или 120). Усиление красоты медянки. «Если к медянке будет добавлено конское алоэ, то она приобретает большую красоту и приобрела бы еще большую с шафраном, если бы он не улетучивался, как дым. Хорошо ли это конское алоэ, определяется тем — растворяется ли оно в горячей водке; последняя растворяет его лучше, чем холодная. Если ты закончишь произведение этой простой медянкой и затем слегка пролессируешь этим алоэ, растворенным в водке, то твое произведение станет прекраснейшего цвета; алоэ, кроме того, может быть стерто с маслом одно, с медянкой и с какой-либо другой краской, которая бы тебе понравилась».

Дальнейшее указание представляет интерес не столько само по себе (т. к. его целесообразность для обеспечения сохранности картины сомнительна), сколько по указанным в совете материалам для грунта. В главе DXIII (520) «Как делать живопись с вечным лаком» говорится: «Пиши свою картину на бумаге, натянутой на хорошо сделанный подрамник; сначала сделай хорошую грунтовку из золы и хорошо растолченного кирпича; по ней наложи грунтовку из белил и неаполитанской желтой; затем пиши и покрой старым светлым и густым маслом, как лаком, и приложи к очень ровному стеклу. Но лучше, если ты напишешь свою картину на очень ровной и хорошо глазурованной глиняной доске; имприматуру на этой глазури сделай из белил и неаполитанской желтой, затем пиши, покрой лаком и приклей хрустальное стекло очень светлым лаком, намазанным на это стекло; сначала просуши живопись в не очень горячей печке и затем прокрой в качестве лака ореховым маслом и янтарем или ореховым маслом, сгущенным на солнце. Если ты хочешь изготовить тонкие и плоские стеклянные пластины, то выдуй стеклянный пузырь между двумя гладко отполированными бронзовыми или мраморными досками и дуй, пока стекла сделаются плоскими и такими тонкими; что ты их сможешь гнуть; после этого наклеивай их на живопись. И такое стекло, как оно ни тонко (или потому, что оно так тонко), не разобьется от толчка».

Что касается этого рецепта, то он теоретически имеет целью защитить живопись посредством стекла от атмосферных влияний. Однако не вполне ясно, на каком связующем веществе стирается грунт из свинцовых белил, неаполитанской желтой и краски для дальнейшей живописи; вероятно, они были стерты на масле, что требовало основательной просушки в печке до того,

как на красочный слой наносились нужные слои лака и стекло. Практически рецепт имеет очень мало значения. По вопросу о примененном связующем веществе представляет интерес следующий технический рецепт:

№ 516 (321). Способ писать по холсту.

«Натяни на подрамник свой холст, прокрой его жидким клеем и дай высохнуть, нарисуй и окрась тело щетиной кистью, затем стушуй тени по своему методу по сырому. Телесный цвет составляется из свинцовых белил, лака и неаполитанской желтой. Тень делается из черной, *maiolica*¹ и небольшого количества лака или твердого кровавика; после того как ты протушевал, дай высохнуть, затем вновь протрунь по сухому лаком и жидким гумми, пробывшим долгое время в воде, который от этого лучше выполняет свое назначение, то есть служит связующим веществом, не давая блеска. Чтобы сделать тени темнее, возьми указанный выше лак с гумми и чернила; этой тушью можешь тушевать многие краски, потому что она прозрачна, можешь оттенять лазурь, лак; я имею в виду переходы в сторону тени, потому что переходы в сторону света ты будешь тушевать простым лаком с гумми поверх лака без темперы, так как по высохшей киновари с темперой лессируют без темперы».

Этими немногими указаниями технические данные трактата Леонардо исчерпываются. Однако было бы ошибкой заключить из-за отсутствия более точных указаний, что автор безразличен к техническим вопросам. Напротив, техника Леонардо вполне примыкает к его учению о красках, освещении, свете и тени. Опередив своих современников, он и здесь является новатором, основывая свою технику на оптике светотени, на изменении красок, на оптических различиях кроющих, лессируемых и полукроющих (смешанных) красок. На основе наблюдений он мог последовательно прийти к выработке своей системы светотени, так называемой «*chiaroscuro*», и подчинить ей все технические средства. Так он естественно пришел к темной тушевке — подмалевку прозрачной краской; это видно на некоторых его начатых картинах («Иероним», Рим, Ватикан; «Поклонение волхвов», Флоренция, Уффици); посредством наложенных сверху более светлых кроющих тонов моделировка получается сама собой, а рефлексы с их соответствующей природе прозрачностью могли быть незначительными средствами приведены в гармонию с окружающим. Путем многократных лессировок прозрачными, чистыми локальными тонами, путем совершенно виртуозной моделировки серого тона и, наконец, посредством просвечивающих цветных лессировок Леонардо достигал непревзойденного «*sfumato*», восхищающего нас до

¹ Видимо, нечто вроде жжепой охры. *Прим. перев.*

сих пор. Гениальный пример этого — известный портрет Моны Лизы (жены Франческо дель Джокондо) в Лувре, над которым Леонардо будто бы работал в течение четырех лет.

Система делать моделировку все топыше и законченнее посредством многократных повторных прописок была принята всеми позднейшими школами. Однако этот способ является и главной причиной плохой сохранности произведений того времени: благодаря ему чрезмерно увеличивалось число масляных слоев, что содействовало неизбежному потемнению. Леонардо в отношении техники был скорее экспериментатором, чем усовершенствователем. Его внимание было направлено исключительно на использование оптических свойств красочного материала. Поэтому мы видим, что и в своих больших росписях он работает тем же методом. Оптический эффект, к которому он стремился, не мог быть достигнут фресковой техникой, поэтому он и при росписи стены брался за масляную технику. Если в отношении прочности он сделал ошибку, то это произошло потому, что он, как и все его современники, отнесся с излишним доверием к масляной живописи. Для того чтобы подготовить поверхность стены для масляной живописи, применяли, следуя совету Альберти, пропитывание маслом; посредством масел и лаков старались закрыть поры стены с целью предохранения красок от действия извести и не думали о недолговечности масляных и смолистых веществ вследствие проникающей в кладку стены сырости.

Вазари упоминает о необыкновенных опытах Леонардо, искавшего масла для живописи и лака для ее защиты. Рассказывают также, что папа Лев X застал его в начале работы в Ватикане за дистилляцией эфирных масел для приготовления лаков, причем папа с удивлением сказал окружающей его свите: «Этот начинает с того, чем другие заканчивают». Следовательно, мы и здесь видим Леонардо, постоянно ищущего и творящего, хотя в его трактате об этом ничего не указано.

Благодаря влиянию Леонардо и его большому авторитету как теоретика искусства, можно было ожидать, что в Милане должны были возникнуть труды, охватывающие всю теорию науки об искусстве. Подобный замысел мог быть, конечно, и у Леонардо. После внезапной смерти Леонардо, последовавшей во Франции (1519), все его рукописи достались его ученику Франческо Мельци. Очень возможно, что последний имел намерение подобрать написанные в отдельных тетрадях фрагменты трактата, как об этом подробнее пишет в своем издании Людвиг¹. Этот подбор (теперь «Codex Vaticanus» № 1270), однако, не был

¹ Quellenschrift für Kunstgeschichte, т. XVI, стр. 395. Прим. Э. Б.

закончен, и собственноручные рукописи Леонардо перешли после смерти Мельци (1570) в разные руки.

Несомненно, части трактата Леонардо по теории искусства существовали в Италии в списках (копиях) еще до смерти Мельци; так, Бенвенутто Челлини рассказывает, что он до 1542 года купил у бедного дворянина такой список, содержащий советы по живописи, архитектуре и скульптуре; у учеников Леонардо несомненно были списки или краткое изложение трактата. Гораздо важнее, однако, было то, что следующее поколение заимствовало у Леонардо самую сущность живописи, законы света и тени, перспективы и все то, что считалось условием совершенства искусства. Лишь в 1651 году, через 130 лет после смерти Леонардо, вышел его «Трактат о живописи» на итальянском языке в Париже.

IV

ДИАЛОГ ПАОЛО ПИНО И ТРАКТАТЫ МИКЕЛАНДЖЕЛО БИОНДО И ЛЮДОВИКО ДОЛЬЧЕ¹

Из выходящих в свет работ по теории искусства и эстетике дальше хронологически следует «Диалог о живописи» Паоло Пино. Он создавался и был напечатан в Венеции.

В предисловии составитель указывает на более ранних авторов, работавших над этой темой; он упрекает Леона Баттиста Альберти, трактат которого написан по-латыни, за то, что тот больше говорит о «математике», чем о живописи. Делаются ссылки на книгу «Пропорции» Дюрера и на сочинения Помпонии Гаурико, который в своем труде больше говорит о скульптуре, литье и лепке.

Для своей книги Пино избирает модную в то время форму диалога между двумя собеседниками Лауро и Фабио. По содержанию это все те же философские рассуждения о превосходстве одного вида искусства над другими, о свете и тени, учении о пропорциях человеческого тела и т. п. Тема иллюстрируется выдержками из Плиния. Технических сведений книга содержит мало; только на стр. 19 Фабио, отвечая на вопрос Лауро о совершеннейшем методе живописи, говорит, что он всем видам предпочитает масляную живопись, так как в ней легче привести краски в соответствие со служащей образцом природой, и тона легче объединяются друг с другом. На этом основании фресковая живопись признается несовершенной, хотя и отмечается, что благодаря несокрушимости извести и песка такая

¹ Paolo Pino. Dialogo di Pittura, Nuovamente dato in Luce, Venezia per P. Gherardo, 1548. Michel Angelo Biondo «Трактат о высокоблагородном искусстве живописи», Венеция 1549. Ludovico Dolce: Aretino (Dialogo di Pittura) 1557. «Диалог о живописи». Прим. перев.

живопись прочнее картин на дереве и на холсте. На вопрос о том, нельзя ли столь же хорошо писать масляными красками на сухой стене, как это делал Себастьяно, Фабио отвечает:

«Смотрите, как разрушается и начинает портиться работа из-за того, что твердая известь непроницаема, и краски, которые наносятся на сухую стену, будь то с гуашью или с маслом, не проникают в штукатурку и столь незначительно пристаю к последней, что сильный жар их раплавляет, а сильный холод заставляет шелушиться, в то время как они во фреске связываются известью и сохраняются вместе со стеной, что доказывают надежные в Риме подземные помещения, которые уже пережили 2000 лет. Метод живописи гуашью также несовершенен и непрочен; он мне не нравится — предоставим его живущим за горами (*all'oltramontani*), которые сбились с истинного пути. Существует еще много других методов писать красками *à secco* и применять различные окрашенные кипячением в соках полотна (платчатые краски — *pezzette*). К числу их принадлежит живопись арабесок, как ее применял Мори, затем другие виды живописи — на бумаге, воске, стекле, коже, но это обыкновенные и незначительные виды искусства, которые не стоят причислять к живописи».

Далее автор переходит к перспективе, старым рассказам из Плиния и, наконец, говорит о современных великих мастерах Микеланджело, Тициане, Бронзино. Из неитальянских художников назван лишь Дюрер. Пино упоминает о пейзажах Тициана, которые имеют больше грации, чем фламандские; из пейзажей Джироламо да Брешиа, по его мнению, особенно хорош «Закат солнца»; он думает, что итальянские пейзажи больше передают впечатление действительности, чем фламандские. Он считает метод писать пейзажи, используя зеркало, как это делают немцы, очень целесообразным.

На противопоставление итальянских пейзажей фламандским («*Fiandresi*» и «*Fiamenghi*») и презрительный отзыв о последних следуют обратить особое внимание. Насколько эти различия относятся к технике, определить трудно. Армении (как отмечено ниже) указывает на особый способ групповки картин на холсте у голландцев, благодаря чему их картины кажутся светлее, — указания, которые повторяют Франческо Бизанио и Боргини. Согласно изложению Пино, «*oltramontani*» (т. е. живущие за Альпами немцы и нидерландцы), видимо, пользовались гуашной техникой¹. Этот метод кажется Пино совершенно неправильным; он его предоставляет тем, кто идет по неверному пути. Армении в своем сочинении дополняет это указа-

¹ Из свидетельств Пино и других ясно, что «*oltramontani*» пользовались гуашной подготовкой под масляную живопись. *Прим. ред.*

ние, говоря о том, что «знаменитейшие современные (мастера)» якобы пренебрегли таким методом, предоставляя его «*oltramontani*», и перешли к совершенной масляной живописи. Эти указания странным образом противоречат общепринятому тогда взгляду, что будто бы с нидерландской техникой масляная живопись проникла на юг и совершенно вытеснила всякий другой способ живописи. Во времена Пино переход от смешанной техники «живущих за горами северян» («*oltramontani*») к чисто масляной живописи уже свершился. Со времени пропикновения в Италию фламандского метода («*Disiplina di Fiandra*») до заявления Пино, направленного против «*oltramontani*», сменилось два поколения. Техника живописи, вероятно, претерпела за это время значительные изменения, и прежний метод рассматривался в XVI веке уже как превзойденный этап. В этом смысле надо понимать замечание Вазари, когда он говорит: «От Антонелло да Мессина до Рафаэля это искусство так улучшилось, что оно достигло высокой степени совершенства, которого к своей славе добились наши художники». Из книг Пино, Боргини и других авторов XVI века, писавших об искусстве, мы узнаем, что прогресс состоял в переходе художников того времени к чисто масляной живописи и предоставлении смешанной техники живущим за горами северянам («*oltramontani*»). Еще одним доказательством может служить свидетельство Микеланджело Бionдо в его «Трактате о высокоблагородном искусстве живописи» (1549 год).

В главе XXIII — «Какими способами и на чем пишут» (единственной, в которой говорится о технике живописи) — мы читаем:

«Теперь будем говорить о том, каким образом и на чем пишут; поэтому узнай, дорогой читатель, что художник иногда набрасывает живопись на крепкой стене, подготовленной для этого водой или клеем, сделанным из обрезков пергамента или обрезков перчаточной кожи; иногда художник покрывает сухую стену яичной темперой или маслом; если же он работает на дереве или на холсте, то пишет масляной темперой или с клеем — это и есть методы и способы художника в живописи».

С первого раза здесь поражает то, что масляная темпера выделена особо. Раньше говорится об яичной темпере и просто обозначенном «*oglio*» — масле для стеновых росписей, а для картин на холсте и дереве в качестве связующего вещества называется «*tempera d'oglio*». Если это понимать дословно, то здесь можно говорить о масляной темпере, которая соответствует указанной Вазари (*questi olii che è tempera loro*). Однако возникает вопрос о том, были ли авторы, писавшие об искусстве во времена Бionдо, достаточно сведущи в технике, чтобы понимать это принципиальное различие. Трактат Бionдо, кроме

упомянутой главы, содержит еще параграф о красках (глава XXIV), в котором так же, как и у Филарете, перечислены красочные пигменты; кроме же этого, он о технике ничего не сообщает.

В литературе XVI века, трактующей исключительно вопросы эстетики и теории искусства, технические подробности все больше отступают на дальний план. Это обстоятельство следует особо подчеркнуть, так как только им объясняется то, что о некоторых эпохах, особенно важных в истории развития техники, сохранилось очень мало фактических данных.

Достоин быть отмеченным литературный прием, который показывает, насколько в вопросах искусства много места уделялось дидактике: речь идет о «Диалоге» Дольче, о котором здесь следует сказать несколько слов.

«Аретино, или диалог о живописи» Людовико Дольче — произведение частью художественно-эстетического, частью художественно-критического порядка — вышел в 1557 году.

Разделяя взгляды своего времени, Дольче обсуждает требования, которые должны быть предъявлены к совершенному произведению искусства в отношении композиции, рисунка и колорита, причем он касается имен многих тогдашних выдающихся художников. Спор о том, кого следует ставить выше как художника — Рафаэля или Микеланджело, Дольче разрешает в пользу первого; затем он говорит еще о многих выдающихся современных художниках (Джорджоне, Корреджо, Караваджо, Андреа дель Сарто), но когда он переходит к Тициану, его «Диалог» звучит, как хвалебный гимн. На экземпляре «Аретино» библиотеки Марцпана ее ученый библиотекарь Морелли сделал следующую заметку: «Кажется, что диалог о живописи составлен в соглашении с Тицианом, так как его хвалят в нем больше, чем Рафаэля и Микеланджело». Некоторые считают, что диалог написан под диктовку друга Тициана — Аретино, сам же Дольче в искусстве разбирался плохо. Во всяком случае, в «Диалоге» Дольче мы имеем перед собой выдающийся документ современной венецианской художественной критики. Дольче выступает против слишком рьяных защитников и поклонников флорентинского искусства, противников венецианской школы, к числу которых можно до некоторой степени (особенно по отношению к Тициану) причислить Джорджо Вазари. Книга Дольче не является техническим пособием к живописи, как произведения Паоло Ломатто или других теоретиков искусства. Мы не узнаем из нее никаких технических деталей, о которых не говорится даже и при обсуждении спорных вопросов между стиллистами и колористами. Дольче, кроме того, написал «Диалог о красках» под заглавием: «Dialogo di M. Ludovico Dolce, nel quale si ragiona della qualità diversità e

proprieta dei colori» (Venezia, 1565)¹. В этом диалоге учение о красках обсуждается более в аллегорическом, чем художественном смысле; повторяются мысли о красках Плиния и других классических писателей. Поэтому «Диалог» не представляет для нас ничего ценного.

ВВЕДЕНИЕ ВАЗАРИ К ЕГО «БИОГРАФИЯМ ЗНАМЕНИТЫХ ЛЮДЕЙ»²

Наряду с сочинениями по теории искусства и эстетике приобретают значение и другие виды литературы об искусстве. Преклоняясь перед античным искусством, люди в то же время стали сознавать, что и многие их современники не менее, чем древние, достойны быть прославленными в литературе и благодаря этому стать известными грядущим поколениям. Большое число выдающихся художественных произведений Джотто и его школы вызвало естественное стремление собрать записки и воспоминания, которые бы послужили свидетельством для грядущих поколений. Цеховые списки и тому подобные официальные документы, конечно, не могли бы дать того, что дают тщательно собранные материалы о жизни и творчестве художников недавнего прошлого.

Трудно сказать, когда начали собирать подобные записки. В сочинениях Лоренцо Гиберти (1378—1455) о жизни и произведениях Чимабуэ, Джотто и его школы уже сообщаются достоверные сведения. Гиберти в первой части своих «Комментариев» сначала описывает древних художников по «Histor. natural» Плиния и сочинениям других классиков; вторая часть начинается «новой историей искусства» с рождения Чимабуэ. Гиберти перечисляет дальше всех крупных художников, живших и работавших после него. Он доходит до собственного имени и подробно пишет о своих произведениях. За этими двумя историческими частями у него следует еще теоретическая, трактующая об архитектуре, учении о светотени, композиции фигур, перспективе и т. д. Эти вопросы пользовались особым вниманием художников благодаря изучению античных философских сочинений, которые, начиная с Альберти, составляли главное содержание книг об искусстве. Следовательно, три части «Комментариев» Гиберти представляют собою своеобразную сводку наук об

¹ «Диалог г-на Людовико Дольче, в котором говорится о качестве, различиях и свойствах красок» (Венеция, 1565). *Прим., перев.*

² Первое издание вышло в 1550 году, второе, переработанное самим автором, — в 1568 году под заглавием «Le vite de più eccellenti Pittori, Scultori, Architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari, Pittore et Architetto Aretino etc... *Прим. Э. Б.*

искусстве, охватывающей, кроме теории, еще историю старого и современного искусства.

Сто лет спустя, составляя свой широко задуманный труд «Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori»¹, Вазари пользуется более старыми указаниями и старается их дополнить, как это и после него делает Рафаэль Боргини в своем «Riposo». Благодаря ревностным стараниям материал, собранный Вазари, настолько вырос, что ему пришлось удовлетвориться лишь кратким «Introduzione». Однако в предисловии и введении у него намечены все те идеи, которые более исчерпывающе обсуждаются в трудах теоретического характера.

В своем сочинении Вазари отбросил узкую форму стиля диалога, и это придает его изложению более серьезный характер. В противоположность прежним авторам он не выдвигает на первый план свою личность, у него это не имеет места. Свое собственное жизнеописание он, естественно, помещает в конце книги. Его нельзя слишком строго упрекать в ошибочных сведениях (как это делали позднейшие авторы), ибо источники, которыми он пользовался, также имели ошибки. Позднейшие исследователи искусства обвиняли его еще в том, что он ничего не понимал в искусстве, из местного патриотизма превозносил до небес лишь тосканских художников — школу Микеланджело, не стоял по методу изложения выше обычного ремесленника и т. п.

Он, действительно, в своем введении рассматривает три вида искусства как ремесленник, скорее с технической, чем с эстетико-теоретической точки зрения. Соответственно этому тридцать пять глав «Introduzione» содержат полный обзор практических методов. Из них мы узнаем от Вазари очень существенные сведения о состоянии техники XVI века.

После предисловия, содержащего «похвалу добродетелям искусств», следуют семь глав об архитектуре. В качестве практика Вазари тотчас начинает с описания различных родов камней, применявшихся в архитектуре и скульптуре, описывает простую и сложную каменную работу, различные архитектурные стили (rustico, dorico, jonico, corinto, composto e lavoro Tedesco)², говорит о штукатурке известью и стюком, об устройстве фонтанов и водопроводов, о различных видах полов и, наконец, пишет о том, как надо судить о зданиях, построенных

¹ «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Изд. «Accademia», 1933, тт. I, II. Пер. Ю. Верховского, А. Габричевского, Б. Грифцова, А. Губера, А. Джигелегова, А. Эфроса. «Искусство», 1956, т. I. Пер. А. И. Венедиктова, под ред. А. Г. Габричевского. *Прим. перев.*

² «рустический, дорический, ионический, коринфский, композитный (сложный) и немецкой работы (готический)». *Прим. перев.*

по всем правилам искусства. Семь глав о скульптуре говорят об основных понятиях искусства ваяния: о методах лепки из глины и воска, работах из благородного материала, исполнении барельефов и горельефов, литье из бронзы, изготовлении стальных форм для чеканки монет, искусстве вырезать на камне и делать украшения из стюка при помощи формы и, наконец, о резьбе изображений по дереву. Затем следует двадцать одна глава об искусстве живописи, мозаике, живописи по стеклу и другие сведения, касающиеся так называемых малых (прикладных) искусств, — золочения, инкрустации из дерева, черни, резьбы по дереву.

Для истории техники живописи имеют большое значение прежде всего главы о живописи, из которых мы приводим детальные выписки, тем более, что до сих пор введение переведено не было ¹.

В главе I (XV глава «Введения») «О том, что такое рисунок и как выполняется, и какими признаками отличается хорошая живопись, а также о сочинении историй (сцен)» Вазари обсуждает вопрос о том, что такое рисунок, как научиться рисовать, на основании чего судят в картинах о качестве рисунка и насколько он важен для компоновки «историй». Он исходит из того, что всякий предмет и всякое тело имеют видимые формы, находящиеся друг с другом в определенных соотношениях, и способность выразить эти формы в линиях приводит к рисунку. К этому относится правильное суждение о предметах, умение уловить их пропорции и суметь технически воспроизвести видимое на плоскости посредством пера, штифта, угля и т. п. Кроме контуров, к рисунку относятся и светотень, благодаря которой фигуры кажутся объемными и выделяются на фоне. Лишь постоянное упражнение в течение многих лет, сначала в рисовании с рельефов и скульптуры, затем с натуры, приводит к достижению в этом мастерства и совершенства. Картина — это плоскость, покрываемая красками. Однако надо уметь это делать так, чтобы все краски, соответствуя светотени изображаемого предмета, соответствовали его форме, а цвет и форма взаимно дополняли друг друга. Градации оттенков цвета, теней и полутонов должны всегда соответствовать природе, а все в целом должно казаться жизненно правдивым и как бы имеющим объем. Для этого необходимы знание перспективы и анатомии, творческая способность к компоновке, грация линий и колорита в передаче молодых и женских фигур, серьезность и строгость у стариков; причем все должно быть в соответствии с поставленной задачей. Во II главе (XVI глава «Введения»)

¹ В первом (сокращенном) русском издании Вазари «Введение» также было опущено. *Прим. ред.*

«О набросках, рисунках, картонах и правилах перспективы, о том, как они делаются и для чего художники ими пользуются» подробно описываются различные виды рисования, изготовления картонов, их цель во фресковой живописи и перепесение их на поверхность картины. «Эскизамп» (schizze) Вазари называет те первые беглые наброски, которые художники делают с целью придать своей мысли желаемую форму и первое композиционное решение. Позднее на основе этих набросков вырабатываются правильные, исполненные с большой тщательностью «рисунки». Здесь надо прибегать к помощи натуры (то есть делать с нее рисунки деталей) в том случае, если не чувствуешь себя достаточно сильным, чтобы обойтись без нее.

После эскизов и, как сказали бы теперь, «этюдов с натуры» должен быть исполнен в желаемых размерах при помощи квадратной сетки или по глазомеру окончательный рисунок или картон. При этом пользуются сапгиной (lapis rosso)—каменем, добываемым в горах Германии, который мягок и приятен для употребления и может быть легко заострен; употребляют и схожий с ним черный французский камень (pietra nera). Некоторые выполняют рисунки со светотенью на цветной бумаге, причем ее основной цвет служит средним полутоном. При этом линии выполняются пером, а для теней берутся разбавленные водой чернила; затем стертыми на гумми свинцовыми белилами при помощи маленькой кисточки делается пробелка рисунка, то есть накладываются света; эта манера очень живописна и является лучшим средством в построении колорита. Другие пользуются только пером и оставляют в светах белую бумагу; это хотя и трудный, но вполне «мастерский» метод. Существуют и другие методы рисования, о которых дальше не говорится, так как «они все сводятся к одному и тому же, то есть рисунку». Когда рисунки готовы и хотят писать *in fresco*, то есть на стене, то изготавливаются картоны, которыми многие пользуются и для картин на досках. Об изготовлении картонов Вазари пишет:

«Такие картоны приготавливаются следующим образом¹:

Листы склеиваются клейстером из сваренной на огне муки с водой (я имею в виду прямоугольные листы)² и натягиваются на стену, для чего их смазывают по бортам на два пальца тем же клейстером; одновременно листы смачивают, обрызгивая всю поверхность свежей водой; натягиваются они сырыми, потому что при высыхании бывшие в мокром виде морщины

¹ Ввиду некоторых неточностей, допущенных Бергером в переводе Вазари, приводим это место и последующие главы в переводе с подлинника. *Прим. ред.*

² В названном выше переводе А. И. Венедиктова это место переведено: «эти листы, разграфленные на квадраты», что не совсем соответствует конструкции фразы, но по смыслу возможно. *Прим. перев.*

расправляются. Затем, когда они высохнут, начинают переносить рисунок в соответствующих размерах на картон; это делают углем, укрепленным на конце длинной палки, чтобы судить издали об общем изображении рисунка; таким образом понемногу заканчивают одну фигуру за другой. Так художники преодолевают все трудности искусства, изображая живое тело и ткани с натуры; они делают перспективные построения по всем тем правилам, по которым это было выполнено на рисунках в маленьком размере, пропорционально все увеличивая. И если на рисунках были перспективы или здания, их увеличивают при помощи сетки, то есть решетки с небольшими квадратами, увеличенной на картоне, на который все в точности и переносится. Тот, кто построил перспективу на маленьком рисунке, установил план, построил профиль и заставил (все предметы) при помощи пересечения и точки схода уменьшаться и удаляться, должен перенести это в соответствующих пропорциях на картон. О способе построения перспективы я больше говорить не буду, потому что это дело кропотливое и его трудно объяснить. Достаточно сказать, что перспективы хороши постольку, поскольку они соответствуют изображаемому виду, производят впечатление удаления и поскольку красиво и разнообразно скомпонована архитектура. Затем художнику надлежит обращать внимание на то, чтобы по мере удаления соответственно смягчались краски, что и обнаруживает в художнике правильное чувство меры и верное суждение. Трудности этого заключаются в неясности множества линий: плана, профиля и пересечений; покрыть же красками рисунок уже легко; преодолевшего все это художника должно считать ученым, понимающим и способным к искусству.

Некоторые мастера имеют еще обыкновение прежде, чем изобразить сцену на картоне, сделать модель из глины, на плоском фоне, изображая фигуры с полной объемностью, чтобы видеть все тени, образующиеся при солнечном свете за фигурой, которые более четки на плоскости, чем на земле. И с них рисуют все произведения, сделав тени, которые падают сзади той или другой фигуры; таким образом, в картонах и в самых произведениях благодаря этому способу, хотя и требующему больших усилий, достигаются законченность, большое совершенство и сила, изображения рельефно выступают на бумаге, и все кажется более прекрасным и законченным.

Если такие картоны применяются для фрески на стене, то по мере работы каждый день отрезают от картона по куску (по линии надставки¹) и накладывают его на стену, которая должна быть свежоштукатуренной и отлично сглаженной.

¹ Видимо, имеются в виду швы-надставки новой штукатурки во фреске. *Прим. перев.*

Этот кусок картона накалдывается там, где нужно сделать фигуру, причем делается отметка для того, чтобы на другой день, когда понадобится наложить следующий кусок, его место было точно известно и не могло произойти ошибки. Затем контуры указанного куска вдавливаются железным острием в известь штукатурки; последняя, будучи сыра, поддается нажиму по бумаге, и таким образом на штукатурке остаются отметки. Затем картон снимается, и по вдавленному на стене рисунку работают красками; таким способом работа выполняется во фреске или на стене. Для досок и холстов делаются такие же предварительные рисунки (кальки), но картон готовится весь из одного куска; картон надо окрасить с оборотной стороны углем или черным порошком так, чтобы, когда его прорисовывают железным острием, рисунок обозначился бы на холсте или доске. Картоны делаются для той цели, чтобы все в произведении было распределено правильно и соразмерно. Многие художники в произведениях, выполняемых масляными красками, этого избегают, но при работе во фреске этого избежать нельзя. Несомненно, тот, кто это придумал, имел удачную мысль, так как картон дает возможность судить обо всем произведении в целом и их можно стирать и исправлять пока они не будут хорошими, чего потом в самом произведении сделать нельзя».

Глава III (17)¹

О ракурсах фигур снизу вверх и на плоскости

В этой главе Вазари пишет о так называемых ракурсах, к которым с особым интересом относились современные ему художники. Задачей ракурса является передача полной глубины и объемности фигур, хотя на самом деле фигуры на картине не имеют ни своей полной длины, ни высоты, ни глубины. Самым выдающимся художником в этом отношении был Микеланджело, и никто не может сравниться с ним в превосходной передаче объемности фигуры. Он был первым, кто с этой целью делал себе восковые или глиняные модели и изучал по ним как рисунок, так и светотень. Этим значительно облегчались трудности, так как его предшественники только одной перспективой и линиями едва ли могли достигнуть современного совершенства.

Затем Вазари с восхищением пишет о совершенстве способа изображения фигур на своде так, что создается впечатление беспредельной глубины потолка.

¹ Порядок глав «Введения» Вазари, говорящих о живописи, указывается римской цифрой, общий же порядок глав «Введения» указывается цифрой арабской. *Прим. ред.*

Глава IV (18)

Как следует объединять цвета в масляной, фресковой и темперной живописи и о том, как тело, одежда и все, что изображается, должно сочетаться в произведении так, чтобы фигуры не были обособлены, имели рельеф и силу и чтобы произведение казалось ясным

В этой главе автор излагает требования, предъявляемые к колориту живописи и распределению красок в композиции соответственно свету и тени, для достижения должной гармонии.

Относительно полуобнаженных фигур указывается, что одежды никогда не должны перерезать фигуру, а соответствовать светотени тела. Переходы света, тени и полутени должны быть всегда мягкими. При распределении красок нужно каждый раз заботиться о том, чтобы основными красками были написаны те части картины, которые должны больше всего бросаться в глаза. Произведение тогда удовлетворяет всем требованиям, когда краски во всем соответствуют законченности рисунка. Чисто технических данных глава не содержит.

Глава V (19)¹

О живописи на стене, как ее выполняют, и почему она называется фреской (lavorare in fresco)

Из всех других методов, которыми работают художники, живопись на стене самая мастерская и прекрасная, так как она состоит в исполнении в один день того, что при других методах возможно достигнуть многочисленными повторными прописками. Фреска была очень употребительна у древних; им следовали и наши старшие современники. Она исполняется по сырой известке, без перерыва в работе до тех пор, пока не закончено то, что хотят исполнить за этот день. Если же работа над фреской будет продолжаться дольше, то от тепла, холода, ветра и льда на известке образуется род корки, которая делает всю живопись пятнистой и заплесневелой. Поэтому стена которую расписывают, должна быть все время влажной; краски применяют земляные, а не минеральные, а белила — жженый травертин. Требуется еще ловкая, уверенная и быстрая рука, но прежде всего твердое и решительное суждение, потому что пока стена сыра, краски выглядят не так, как после того, когда стена высохнет. Поэтому в этих работах а fresco у художника гораздо более значительную роль играет навык, чем

¹ Главы V, VI, VII, VIII, IX и X приведены в переводе с подлинника (Вазари). Прим. перев.

владение рисунком, и потому художник должен руководствоваться более чем огромным опытом, так как довести фреску до совершенства очень трудно. Многие из наших художников в другой работе, то есть в масле и темпера, достаточно умелы, а фреска им не удастся, а между тем это действительно самая мужественная, самая надежная, решительная и долговечная из всех техник. И впоследствии она достигает несравненно большей красоты и гармонии, чем другие виды живописи. Она чистится, противостоит воде и длительно выдерживает всякие сотрясения. Но нужно остерегаться ее ретушировать (как это делают многие художники) красками, содержащими мездровый клей, яичный желток или гуммитрагант, так как в таком случае с течением времени живопись на стене не будет иметь прежней чистоты; краски оттого, что они сверху проретушированы, будут казаться мутными и через короткое время станут черными. Поэтому те, которые стремятся мужественно работать на стене «а fresco», не ретушируют «а secco», так как это и плохо, как сказано в другом месте, и сокращает жизнь живописи.

Глава VI (20)

О живописи темперой (т. е. на яйце) на досках или холсте, и как ею можно пользоваться на сухой стене

До Чимабуэ и после него до настоящего времени мы всегда видели произведения, исполненные греками темперой на досках и на стенах. И эти старые мастера имели обыкновение, грунтуя гипсом свои доски, покрывать их холстом при помощи мездрового клея, опасаясь, чтобы они не разошлись в соединениях, и затем поверх холста грунтовали гипсом, чтобы по нему работать, а краски для работы смешивали с яичным желтком или темперой, которую готовили следующим образом: брали яйцо, сбивали его, смешав с рубленой пестрой веткой фигового дерева так, чтобы фиговое молоко с яйцом образовывало темперу, с которой смешивали краски, и выполняли ими свои произведения. Для этих картин на дереве они брали минеральные краски, частью приготовляемые алхимиками, частью добываемые из земли. Для этого рода работы хороша всякая краска, за исключением белил, приготовляемых из извести, которыми работают на стене, потому что они слишком крепки. Таким методом и выполнялись их живописные произведения и картины, и это называли писать темперой. Только лазури смешивали с мездровым клеем, потому что от желтизны яйца они становились зелеными, тогда как клей, сохраняет, а не изменяет их; так же действует и гумми. Того же метода придерживались на грунтованных и негрунтованных досках, а также на сухих

стенах; при этом наносят один или два слоя горячего клея и затем выполняют все произведение смешанными с темперой красками; и если бы кто захотел еще смешивать краски с клеем, это легко сделать, следуя тому, что было сказано о темпере. И краски не станут от этого хуже, что мы можем видеть на темперных произведениях наших старых мастеров, сохранивших в течение сотни лет большую красоту и свежесть. Мы видим это на произведениях Джотто, среди которых есть и написанные на досках, которые, просуществовав уже двести лет, очень хорошо сохранились. Затем появилась масляная живопись, из-за которой многие оставили темперную технику, хотя ею, как мы видели, работали и продолжают исполнять картины на досках и другие значительные вещи и в настоящее время.

Глава VII (21)

О масляной живописи на досках и на холсте

Открытие масляной живописи было прекраснейшим изобретением и большим удобством для искусства живописи; первым изобретателем ее был во Фландрии Джованни из Брюгге, который послал картину на дереве в Неаполь королю Альфонсо, а Федерико II герцогу Урбинскому — ванну¹; он написал св. Иеронима, принадлежащего Лоренцо Медичи, и много других знаменитых произведений. Ему затем следовал его ученик Руджери из Брюгге и его ученик Ауссе, исполнивший в (капелле) Портинари в Санта Мариа Нуова во Флоренции маленькую картину, которая теперь у герцога Козимо. Его же рукой написана доска в Кареджи в загородной флорентийской вилле светлейшего рода Медичи. К первым мастерам принадлежат также Людовико из Лувена, Пьетро Кристо, мастер Мартини и Джусти из Гента, который исполнил причащение герцога Урбинского и другие картины, а также Уго из Антверпена, который написал доску для церкви Санта Мариа Нуова во Флоренции. Антонелло да Мессина, который много лет провел во Фландрии, привез это искусство в Италию; вернувшись из-за гор и поселившись в Венеции, он обучил ему (т. е. искусству масляной живописи) некоторых друзей. Одним из них был Доменико Венециано, который затем завез это искусство во Флоренцию, где расписал масляными красками капеллу Портинари в Санта Мариа Нуова; там этой технике научился Адриель Кастаньо, который научил этому искусству других мастеров; благодаря им это искусство распространялось и совершенствовалось вплоть до Пьетро Перуджино, Леонардо да Винчи

¹ Stufa — баня, печь. Прим. перес.

и Рафаэля Урбино и дошло до той красоты, которой достигли наши художники. Этот метод живописи делает краски более блестящими, и при нем ничего больше не нужно, кроме прилежания и любви, потому что масло само по себе делает колорит мягче, нежнее и деликатнее, и при нем легче достигается объединение тонов и воздушность (*sfumata maniera*). Когда работают по сырому, краски легче смешиваются и объединяются друг с другом. В целом, художники придают при этом методе своим фигурам прекраснейшую грацию, живость и непринужденность настолько, что фигуры часто кажутся рельефными и как бы выступают из картины, особенно когда в них хороший рисунок сочетается с изобретательностью и прекрасной манерой. Для выполнения этой работы поступают так: после того, как доски или картины загрунтованы гипсом, их шлифуют и напесят губкой четыре или пять слоев жидкого клея. Затем пишут, растирая краски на ореховом масле или масле из льняного семени (хотя ореховое лучше, так как меньше желтеет); и когда они так стерты с этими маслами, которые являются их темперой¹, ничего больше не нужно, как наносить их кистью. Но предварительно нужно сделать грунтовку из сушащих красок, таких как: свинцовые белила, неаполитанская желтая и колокольная глина, смешав их в одно целое однородного цвета; когда клей высохнет, намазать грунтовую массу на доску и затем бить по ней ладонью, пока она не будет равномерно распространена по всему; это многие называют имприматурой. После того, как эта местика или краска распространена по всей доске, на нее накладывают картон, который ты сделаешь с фигурами согласно твоему замыслу; под этот картон кладут другой, одна сторона которого, а именно: накладываемая на местик, окрашена черным. Прикрепив затем и тот и другой маленькими гвоздиками, возьми острие из железа, слоновой кости или твердого дерева и пройди по прорисам картона, точно переводя их. Если поступить так, картон не будет испорчен, а на доске или картине прекрасно обрисуются все фигуры; а кто не хочет делать картонов, рисует на местике белым портняжным гипсом или пловым углом, так как и то и другое легко стирается. После высыхания этой местики художник, переводя картон или сделав рисунок белым портняжным мелом, начинает свою работу (*l'abbozzo*), что некоторые называют *improge*. Закончив подмалевок, художник с величайшей тщательностью начинает

¹ Из слов Вазари: «Когда работают по сырому, краски легче смешиваются и объединяются друг с другом», и далее: «когда они (то есть краски) смешаны с этими маслами, которые являются их темперой, ничего больше не нужно, как напесить их кистью» ясно, что Вазари говорит о краске масляной, а не о какой-либо другой. Эти точные указания на масляную краску, как и многие подобные, Бергер обходит молчанием. *Прим. ред.*

повторные прописки для того, чтобы все закончить и, применяя искусство и прилежание, довести живопись до совершенства; так мастера выполняют свои картины на дереве.

Глава VIII (22)

О масляной живописи на сухой стене

Когда художники хотят работать маслом на сухой стене, то придерживаются двух способов: при первом — стена белится по сырому или иным способом и проскабливается; если стена гладкая, оштукатурена, но не выбелена, то она покрывается двумя или тремя слоями вареного масла, которое продолжают наносить до тех пор, пока оно не перестанет впитываться; затем, когда слой высохнет, наносится местика или имприматура, как это было сказано в предыдущей главе. Когда это сделано и (местика) высохнет, художники могут рисовать или переводить рисунок, заканчивая такое произведение таким же способом, как на доске, всегда примешивая к краскам немного лака, так как, делая это, не нужно потом покрывать лаком.

Другой способ состоит в том, что художник делает гладкую штукатурку из мраморного стюка или тончайше истолченного кирпича и скоблит лезвием лопатки для того, чтобы стена стала от этого шероховатой. После этого на нее напоят слой льняного масла и затем составляют в горшке смесь из греческой смолы, мастикса и грубого лака, которая после кипячения наносится, толстой кистью на стену и размазывается по стене нагретой на огне штукатурной лопаткой. Она (смесь) заполняет поры штукатурки и придаст стене ровную поверхность. Затем, когда этот покров высохнет, наносят имприматуру или местикку и работают обычным образом маслом, как было объяснено выше (добавление 2-го издания. Э. В.). Долголетний опыт научил меня, как можно писать маслом на стене; последний раз я следовал методу, который раньше применял много раз при росписи зал и других комнат дворца герцога Козимо. Этот метод вкратце состоит в следующем: готовится и напосится грубая штукатурка из извести, толченого кирпича и песка, которой дают вполне хорошо высохнуть; когда это сделано, составляется штукатурка следующего слоя из извести, хорошо обработанного толченого кирпича и железного шлака; все эти три материала, взятый каждый по трети, смешанные со взбитым как нужно яичным белком и льняным маслом, образуют столь плотный стюк, что не оставляют желать ничего лучшего. Однако надо предупредить, что никогда не следует оставлять штукатурку, пока материал еще сырой, потому что она потрескалась бы во многих местах; поэтому, если хотят, чтобы она

хорошо сохранилась, не следует оставлять работы лопаткой, шпателем или ложкой, пока не будет покрыто ровно, как должно быть. Когда затем эта штукатурка высохнет, на нее наносится имприматура или местика и превосходно закапчиваются фигуры пли сцены, как это всякому доказывают произведения названного дворца и многие другие.

Глава IX (23)

О живописи масляными красками на холсте

Для удобства перевозки картин с места на место люди изобрели живопись на холстах, так как такие картины весят мало и в свернутом виде их легко перевозить. Если эти картины маслом не должны оставаться на определенном месте, то, для того чтобы они были гибкими, их не покрывают гипсом, потому что гипс при свертывании трескается и осыпается. В этом случае делается паста из муки с ореховым маслом и добавляется еще две или три горсти свинцовых белил; когда холст покрыт тремя или четырьмя слоями мягкого клея, от одного края до другого, эта паста наносится пожом, и все поры заполняются рукой работающего. Когда это сделано, наносится один или два слоя мягкого клея, а затем местика или имприматура; чтобы на этом писать, придерживаются того же способа, о котором я тебе рассказывал выше (добавление 2-го издания. Э. Б.). Ввиду того, что этот способ показался удобным и приятным, им стали выполнять не только маленькие картины, чтобы возить их с собой, но также алтарные образа и самые большие исторические картины, как это можно видеть в залах дворца св. Марка в Венеции и в других местах, и хотя в них и не достигается величия картин на дереве, однако благодаря своей протяженности и удобству холст хорошо служит своей цели.

Глава X (24)

О масляной живописи на камне, и какие камни для этого хороши

Нашим художникам-живописцам, исполняющим масляную живопись, всегда казалось, что, помимо работы на стене, можно при желании работать маслом и на камнях; наиболее подходит для этой цели тот сорт, который находят в реке близ Генуи и который мы называем в архитектуре плитняком.

Будучи сам по себе плотным и тонкозернистым, он поддается гладкой полировке. В новейшее время нашли правильный способ на них работать, и стали на них писать с большой закончен-

ностью. Испробовали и более благородные камни, такие, как: разноцветный мрамор, серпентин, порфир и другие схожие с этими камни, на которые, когда они гладко отполированы, ложится краска. Однако на самом деле, чем грубее и шероховатее камень, тем он лучше впитывает кипяченое масло и краску; так, некоторые нежные сорта лав, когда они обтесаны железом и не отполированы песком или туфовым камнем, могут быть сглажены той же смесью, как при грубой штукатурке, нагретой железной лопаткой. Все эти камни не нужно сначала покрывать клеем, а только одним слоем имприматуры масляными красками, то есть местикп, и, когда она высохнет, можно по желанию начинать работать. Если же кто-нибудь захочет написать на камне масляными красками какую-нибудь сцену, он может взять генуэзский плитняк, дать обтесать его в виде прямоугольников и прикрепить к стене на болтах на слой из стюка, хорошо замазать швы местикой, так чтобы образовалась ровная поверхность той величины, как это пужно художнику. Таков правильный способ завершать такие произведения; а когда они закончены, можно для них сделать раму из благородных камней и разноцветного мрамора. Они бесконечно прочны, если они исполнены с прилежанием.

Картины можно по желанию покрывать и не покрывать лаком, так как камень не сушит или, вернее, не впитывает красок, как доска или холст, и противостоит пашелу, чего нельзя сказать о дереве.

Глава XI (25)

Как пишут на стенах различными земляными красками «chiaroscuro», как подражают бронзовым изделиям, и об изображениях для триумфальных арок или празднеств земляными красками на клее, называемыми гуашью и темперой

Согласно взглядам художников *chiaroscuro* (светлое и темное)¹ является одним из видов живописи, который больше приближается к рисунку, чем к живописи красками; он выработался из подражания мраморным статуям, фигурам из бронзы и другим изделиям из камня. Этой манерой пользуются для изображения сцен на фасадах дворцов и домов; она имитирует камень или мрамор с вырезанными на нем, пластически выполненными сценами. Посредством же имитации различных сортов мрамора, порфира, зеленого камня, красного и серого гранита, других пород камня или бронзы выработались различные подвиды этой живописи. Этот метод сейчас в большом употреб-

¹ Живопись светотенью. *Прим. перев.*

ленни для росписи фасадов домов и дворцов как в Риме, так и в остальной Италии. Эта живопись выполняется двумя способами: или *in fresco*, и это правильный способ, или на холсте для триумфальных арок, которые сооружаются при въезде в город князя при триумфах, а также для празднеств и исполнения декораций (театральных. А. Л.), так как в таком случае они производят хорошее впечатление.

Раньше обсудим первый вид, исполняемый *in fresco*, а затем будем говорить о втором. При этом первом способе фон¹ выполняют земляными красками и горшечной глиной, смешивая ее для выполнения темных тонов с тонко стертым углем или другой черной, а для средних и более светлых тонов с травертинскими белилами; света усиливают чистыми белилами и закармливают темные места глубоким темновым тоном.

Также произведения должны обладать смелостью рисунка, живостью и прекрасным стилем. Они должны быть исполнены свободно, чтобы было видно искусство, а не усилие, так как они рассчитаны на рассмотрение издали. Подобным же образом имитируются и бронзовые фигуры; в таком случае фон покрывают желтой или красной краской, углубления оттеняют более темным красным и желтым с черным; полутона пишут чистым желтым, а свет усиливают желтым с белилами. Сцены, написанные этим методом на фасадах домов и дворцов, чередовали с отдельными статуями и получалось очень красиво.

Живопись же, которая предназначается для триумфальных арок, декораций и празднеств, выполняется на холсте земляными красками, то есть пазванной выше чистой горшечной глиной, смешанной с клеем; при этом нужно, чтобы во время работы холст был смочен с оборотной стороны, для того чтобы темные и более светлые тона лучше объединялись с окрашенным земляной краской фоном; обычно темные тона смешивают с небольшим количеством темперы. Свинцовые белила применяют для светов, сурик — для вещей, которые должны казаться бронзовыми, и неаполитанскую желтую — для того, чтобы делать света на названном сурике; для фонов и тепевых тонов берут те же красные и желтые земли, то есть желтую и красную охру, и те же черные краски, как это было сказано относительно фрески, ими же исполняют тени и полутени. В других видах «*chiagoscuro*» светотень передается различными другими красками, как-то: умброй, смешанной с зеленой землей, желтым и белым, а также и с черной землей, которая является другим сортом зеленой земли, и темной краской, называемой «вердацино».

¹ В данном случае по смыслу — основной цвет. *Прим. перев.*

О водоустойчивых сграффито на домах, о том, что нужно для этой работы, и как на стене выполняют гротески

У художников имеется еще один вид живописи, который одновременно является и живописью и рисунком и называется сграффито. Его применяют исключительно для украшения фасадов домов и дворцов; эта живопись очень быстро исполняется и совершенно нечувствительна к воде, так как при ней все линии вместо рисования углем и другими схожими материалами выгравировываются посредством железного острья рукой художника. Это делают следующим образом: берут смешанные обычным образом известь и песок и окрашивают массу обуглившейся соломой настолько, чтобы цвет был серебристо-серым или несколько темнее, и этим штукатурят фасад. Когда это сделано и сглажено, то все белится жжепыми травертинскими известковыми белилами. После этого переводятся угольной пылью картоны или любым другим способом делается рисунок, а затем контуры и штриховка процарапываются железным острием так, что прилежащий черный грунт в проведенных острием линиях образует рисунок. И если сцарапать побелку с промежуточных мест, а после покрыть их очень жидкой темной водяной краской для передачи глубины, как это делают на бумаге, то издали это производит очень хорошее впечатление; фон, на котором исполнены гротески или лиственный орнамент, затемняют, то есть его оттеняют указанной водяной краской. Это и есть работа, которую художники называют сграффито, так как она процарапывается железным острием. Остается еще сказать о гротесках, которые делают на стене. Если они должны быть на белом фоне и стюк приготовлен не с известковыми белилами, то на всю поверхность наносится тонкий слой белил; когда это сделано, рисунок переводят и пишут прочными красками по сырому («in fresco»), но они никогда не имеют изящества живописи, исполненной по стюку. Таким образом можно исполнять грубые и более тонкие гротески тем же способом, каким выполняют фигуры во фреске или на стене.

Г л а в а XIII (27)

Как выполняются гротески на стюке

Гротески — вольный и веселый вид живописи. Древние применяли его для украшения простенков, где на свободных местах нельзя было изобразить ничего другого, кроме предметов, парящих в воздухе, поэтому они изображали там вся-

ких чудовищных животных, порожденных причудами природы или фантазией и капризами художников. Они исполняли гротески, не соблюдая никаких правил: например, груз, повешенный на топчайшую нитку, которая ничего не может выдержать, листья вместо ног у лошадей, у человеческого туловища журавлиные ноги и другие забавные вещи и несообразности, и тот, кто придумывал что-нибудь почуднее, считался самым способным. Позднее гротески стали выполнять на фризях и филеях, очень красиво чередуя живописные изображения с лепными. Эти работы были очень распространены в Риме, и следы их еще сохранились везде, где жили римляне. И действительно, украшенная позолотой в соединении с резьбой и лепниной такая работа производит веселое и приятное впечатление.

Гротески можно исполнять четырьмя способами: при первом — работают из одного стюка, при втором — из стюка делаются лишь орнаменты, фигурные изображения пишутся красками на больших поверхностях, а гротески на каймах; при третьем способе фигуры частью лепятся из стюка, частью пишутся белым и черным в подражание камням и другим камням. Такого рода гротески и лепнину из стюка мы видели и видим во многих достойных похвалы произведениях современников, которые с величайшим изяществом и красотой украсили самые замечательные здания Италии, превосходя в этом древних. Наконец, при последнем, четвертом, способе работают по стюку водяными красками, оставляя незакрашенными света и оттеняя различными красками. В ряде мест в Риме, в Подзоле и окрестностях Неаполя — можно видеть многое, оставшееся от античности, выполненное в этой технике, отличающейся большой устойчивостью. При этом последнем способе можно самым лучшим образом писать прочными красками «а fresco», оставляя в качестве фона белый стюк, что действительно отличается большой прелестью; в промежутках же помещают пейзажи, которые придают произведениям много жизнерадостности, а в кругах — маленькие цветные фигурные изображения. Теперь в Италии много мастеров, которые сделали это своей профессией и достигли в этом совершенства.

Г л а в а XIV (28)

О способе золочения с болусом, при помощи протравы и другими способами

Было действительно великолепным секретом и хитроумным изобретением найти способ ковать золото в листочки так тонко, что за каждую тысячу выбитых листочков, величиною в вось-

мую локтя в квадрате, включая работу и золото, достаточно цены в шесть скуди. Но не менее удивителен способ покрывать ими гипс так, чтобы дерево или другая основа казались сплошной золотой массой, что делается следующим способом. Дерево покрывается тончайшим гипсом, замешанным с клеем (лучше с тонким, чем с грубым), который наносится в несколько слоев поверх грубого гипса в зависимости от того, хорошо или плохо обработано дерево; после того, как гипс высокoben и отполирован, берут чистый яичный белок, тонко сбитый с водой, при-мешивают в него очень тонко стертый с водой армянский болус и готовят первый водянистый жидкий и прозрачный состав, а затем другой, более корпусный. После этого ими покрывают работу по крайней мере три раза, пока она вся хорошо не пропитается этой смесью. Далее, постепенно смачивая чистой водой места, покрытые болусом, накладывают золото в листочках, которое к сырому тотчас же пристаёт. И, когда оно почти, но не совсем высохнет, его полируют собачьим или волчьим зубом, пока оно не станет блестящим и прекрасным.

Золотят еще и другим способом, который называется «золочение с протравой»; он применим для всякого рода материалов: камней, дерева, тканей, всякого рода металлов, сукна и кожаных изделий, но не допускает полировки, как при первом случае. Эта протрава, благодаря которой золото пристаёт, готовится из разных сохнувших красок на вареном масле с лаком и наносится на дерево, которое раньше покрывается двумя слоями клея. Затем на протраву, когда она не сырая, а полусухая, накладывается листовое золото. То же самое, когда торопиться, можно сделать и с армопиаком (гумми), потому что, пока его наносишь, он хорош; это больше подходит для того, чтобы делать седла, арабески и другие украшения, чем для чего-либо другого. Эти золотые листочки стираются также в стеклянной чашке с небольшим количеством меда и гумми, этим пользуются миниатюристы и многие другие, которым нравится делать кистью контуры и мельчайшие блики в живописи. Все это превосходнейшие секреты, которых так много, что следовать им всем нет надобности».

На этом Вазари заканчивает главы, относящиеся к живописи. Дальнейшие семь глав имеют меньшее отношение к технике живописи и, кроме работ по стеклу, отнесены к ней быть не могут.

Говорится о следующих отраслях искусства.

Глава XV (29) «О стеклянной мозаике и о том, чем отличается хорошая и наиболее достойная похвалы мозаика».

Здесь Вазари говорит о знаменитых мозаиках в Равенне, Венеции, Пизе, Флоренции и Риме, приводит подробности о

смесях стеклянных паст и кубиков, а также и об исполнении золотой мозаики посредством золота в листочках. Штукатурную массу, в которую вставляются кубики мозаики, он описывает следующим образом: «Эта штукатурка наносится толстым слоем, причем в зависимости от погоды ждут два или четыре дня; готовится она из травертина, извести, толченого кирпича, траганта и яичного белка; когда она сделана, ее поддерживают сырой посредством мокрых тряпок».

Кусок за куском накладывается картон и переводится рисунок, причем кубики мозаики вдавливаются по одному в мягкий грунт маленькими шпательками. Для каждого отдельного цвета падо готовить света, полутона, тени и т. д.

Глава XVI (30) говорит о сценах и фигурах, которые выполняются на полах.

Здесь узоры и рисунки полов и стен составляются из разноцветных камней (инкрустация). Вазари сообщает еще об одном виде инкрустационной работы (мраморная интарсия)¹. При ней рисунок углубляется каменотесом, и это углубление заполняется черной массой, состоящей из растопленной черной смолы или асфальта и черного мела. После высыхания выпуклости шлифуются туфом, песком, кирпичной мукой и водой, так что образуется ровная поверхность. Таким способом (с различными вариациями) исполнено в Риме множество роскошных полов в папских покоях и Замке св. Ангела.

В XVII (31) главе описывается мозаика или интарсия из окрашенного дерева, составленного наподобие картин; различные более светлое и более темное дерево составляют так, что посредством светлых и темных тонов получается рисунок (преимущественно перспективные виды домов и зданий). Светотень может достигаться и путем обжига куса дерева с одной стороны.

В XVIII (32) главе, примыкающей по содержанию к предыдущей, говорится о живописи на стеклянных окнах, а также о том, как прикреплять поддерживающий их железный или свинцовый каркас, чтобы он не мешал фигурам.

Дальнейшие указания в основном совпадают с применяемыми и в настоящее время приемами разрезки окрашенных стекол и нанесения на них тепей. Вазари рекомендует для этой цели брать железные опилки или железную ржавчину красноватого цвета из железных копий. Как тело, так и одежды оттеняются черным; в светах краска стирается и затем стекло снова обжигается. Некоторые краски поддаются обжигу; раскрашенные ими куски стекла кладутся на слой толченой золы

¹ Интарсия — лаборная работа, инкрустация из разных пород камня или дерева, вид мозаики. *Прим. перев.*

с жженой известью и обжигаются; стекло накаляется докрасна, и краски плавятся.

Относительно характера красок — желтой, синей, зеленой — Вазари точных указаний не дает.

В главе XIX (33) говорится о «инэлло»¹ и как из него произошла гравюра на меди, о перегородчатой эмали на серебре, о приготовлении эмали для барельефов и о чеканке. Здесь нет надобности приводить подробности, так как при этом речь идет больше о работе золотых дел мастера, чем о живописи. Описываемый Вазари способ выполнения эмалей относится к так называемому рельефному плавлению. Для плавки железа здесь служит муфель, нагреваемый буковым углем.

В главе XX (34) говорится о «работе по-дамасски»² и о насечке.

Глава XXI (35) говорит о гравюрах на дереве³ и способе их выполнения, об их первом изобретателе и о том, как посредством трех досок делают листы, которые кажутся парисованными и имеют света, полутени и тени. В качестве изобретателя этой тоновой гравюры на дереве называется Гуго да Карпи. Лучшим материалом для этой цели называется грушевое и самшитовое дерево. При тоновой гравюре с доски для общего тона делается оттиск масляной краской; в качестве самых сильных светов, которые вырезаны на поверхности доски в виде углублений, остается бумага. Прежде всего должна быть изготовлена доска с рисунком, с выпуклыми вырезанными линиями. Вторая доска для полутонов, совсем ровная, окрашивается акварельной краской; лишь те места, где не должно быть теней, вырезаны в виде углублений. Все три доски при помощи пресса отпечатываются одна за другой на бумаге.

V1

РАФАЭЛЬ БОРГИНИ⁴

В произведении, названном «Riposo» («Отдых»), мы опять встречаем обычную в то время форму диалога. Боргини вводит нас в общество собравшихся за столом любителей искусства во главе с Джованни Медичи, ему посвящена и книга. В беседе

¹ Украшение металлических предметов чернью и гравировкой. *Прим. перев.*

² «Дамасская работа» или «таусия» — инкрустация по насечке золотом или серебром по стали, бронзе или меди. *Прим. перев.*

³ Так называемая «обрезная», выпуклая гравюра. *Прим. перев.*

⁴ Il Riposo, Firenze, 1584; новое изд. Bottari, Милан, 1807. *Прим. Э. Б.*

подробно обсуждаются общие вопросы теории искусств в связи с самыми выдающимися произведениями искусства Флоренции. Боргини, видимо, широко использовал работы в этой области Альберти, Паоло Пино и Вазари. Многие места, касающиеся техники живописи, производят впечатление выдержек из «Введения» Вазари; таковы, например, во 2-й книге (кн. 2-я, стр. 159, изд. Боттари) места, касающиеся изготовления картонов и разных видов рисунка, а также методов фресковой¹ и масляной живописи на стене и т. д.; однако Боргини останавливается на этом подробнее, он дает детальные указания, видимо основываясь на собственном опыте или используя еще и другие источники. Так, например, он указывает три способа приготовления прозрачной бумаги для калькирования рисунков и перепоса их на доску или холст. Эти сорта кальки (*carta lucida*) очень похожи на подобные рецепты Ченнини (гл. XXIII—XXVI). Боргини, несомненно, пользовался или «Трактатом» Ченнини, или выписками из него. Это видно из изложения способов пропитывать тонко соскобленный козловый пергамент светлым льняным маслом (Ченнини, гл. XXIII), наливать на смазанную оливковым маслом порфиновую плиту тонкий слой горячего рыбьего или мездрового клея и снимать его после высыхания (желатинная бумага, Ченнини, гл. XXV); склеивать одну с другой тонкую бумагу (из хлопка) и пропитывать ее льняным маслом (Ченнини, гл. XXVI).

В описании темперной живописи на сухой стене в точности повторяются указания Вазари. Боргини также советует стирать краски с хорошо сбитым и перемешанным при помощи зеленой фиговой ветки яичным желтком; затем они папосятся на высокобленную и покрытую двумя слоями клея поверхность стены. Боргини также допускает употребление всех красок, кроме известковых белил. Лазури, по его мнению, следует смешивать не с яйцом, а с мездровым клеем.

После этого у Боргини следует замечание, отсутствующее у Вазари: «Можно еще в качестве связующего вещества для всех красок употреблять мездровый клей, как это в настоящее время принято во Фландрии, откуда мы имеем столько прекрасных холстов с изображением пейзажей, исполненных подобной темперой». Обращает наше внимание на фламандские пейзажи и указывает на «*oltramontani*» при гуашной технике и Паоло Пино. Арменияни, говоря о темперной живописи, также указывает на «*Fiamenghi*», как на имеющих большой опыт в живописи клеевыми красками.

¹ Относительно фрески здесь надо указать вариант самого Боргини: к штукатурке, для того чтобы смягчить белизну извести, прибавляется темного черного (кн. 2-я, стр. 198, изд. Боттари). *Прим. Э. Б.*

Боргини дает нам и рецепт клея. Последний готовится из обрезков бараньего или козьего пергамента и из козьих ножек и хрящей. Их хорошо промывают, прибавляют воды, дают укипеть на одну треть и процеживают сквозь сито. Боргини подробно сообщает о проклейке доски мездровым клеем, нанесении на нее паволоки и грунта из гипса из Вольтерры и четырех слоев более тонкого гипса, причем клей последних «смягчается» добавлением воды. После этого Боргини еще раз возвращается к фламандским картинам на холсте. Затем он добавляет: «Но если бы вам захотелось писать на холсте, следует на него нанести один или два слоя клея, затем писать на нем, хорошо заполняя красками поры холста; таким способом исполнены фламандские полотна, которые можно легко свертывать и перевозить куда угодно».

Боргини указывает, что масляная живопись может выполняться на стене, доске, на холсте и на камне. Он почти дословно следует Вазари, приводя (без указания источника) сведения о масляной живописи и по стюковому грунту. Краски для живописи на досках Боргини рекомендует стирать на одном ореховом масле.

Для стеной живописи служит, по его мнению, «льняное или ореховое масло, но лучше последнее, так как оно тоньше и от него краски меньше желтеют; при этом хорошо добавлять к краскам пемпого лака». Кроме обычного, лучшего способа покрывать холст одним слоем клея и двумя слоями грунтовой краски, причем каждый из этих слоев (до нанесения последующего) должен хорошо просохнуть, приводится еще другой способ: «Берут поровну гипса из Вольтерры и хорошей чуки, называемой «fucello», всыпают в горшок с клеем и льняным маслом и перемешивают эти материалы на огне. Эту смесь наносят железным шпателем на поверхность холста и после того, как слой высохнет, пишут по нему». Однако для холстов, которые приходится скатывать, больше рекомендуется первый способ; при втором способе холст легко делается во многих местах ломким.

Не менее подробно обсуждает Боргини красочные пигменты, знакомя со способом их изготовления и применения; но здесь он, видимо, пользовался более новым источником, так как указывает краски, которые Ченнини не были известны. Этим списком затем широко пользовался Ломатцо, а позднее в своем «Словаре рисунка» (*Vocabulario del Disegno*, 1861) Бальдинуччи.

Мне кажется важным более точно указать здесь список упоминаемых Боргини красочных пигментов, так как в нем мы имеем весь красочный материал XVI века с различными указаниями о применении отдельных красок.

Черные краски

1. Черная земля, натуральный черный мел—для темперы, фрески и масла.
2. Черная из глины для отлива колоколов (черная корка формы, в которой отливаются колокола и орудия) — для масла.
3. Асфальт, битум — для масла.
4. Черная из железного шлака, тонко стертая и смешанная с зеленой землей, — для фрески.
5. Жженая слоповая кость — очень хороша для масла.
6. Черная из персиковых косточек или миндаля—для масла.
7. Ламповая черная, приготовляемая из копоти от горения лампового масла — для масла.
8. Черная из виноградных лоз — для масла.
9. Черная из бумажной золы и дубового угля, сероватая, тощая черная краска — для масла.

Белые краски

1. Известковые белила, приготовленные по способу Ченнини, — для фрески.
2. Свинцовые белила из кусочков свинца и уксуса пригодны только для картин на доске; они очень портятся на воздухе — для масла.
3. Белая из яичной скорлупы — для ретуши фресок.

Желтые краски

1. Натуральная охра — для фрески, темперы и масла.
2. Искусственный растительный лак — для масла.
3. Аурипигмент, дающий в пережженном виде другую желтую краску, — только для темперы.
4. Giallorino — свинцовая желтая, массикот — для масла.
5. Giallorino (di Venezia), составляемая из giallo di vetro и giallorino fino (из желтой стеклянной смальты и лучшего джаллорино), — для масла.
6. Желтая краска, приготовляемая из желтой стеклянной массы — смальты (неаполитанская желтая), — для фрески.
7. Арцика, желтый лак — для миниатюр.
8. Шафран — для миниатюр.
9. Жженая желтая земля, между желтой и красной, цвета коры дерева «грудной ягоды», — для фрески, темперы и масла.

Красные краски

1. Натуральная красная земля, красная охра, сангина — для фрески, темперы и масла.
2. Светлая чипабрезе, приготовляемая из двух частей самой светлой синопии и одной части известковых белил, стертых друг с другом, служит телесным тоном и для одежд, которые должны быть похожи на киноварь, — для фрески.
3. Сурик, приготовляемый из пережженных свинцовых белил, — для масла.
4. Киноварь, приготовляемая искусственным путем из серы и ртути, — для масла.
5. Лак из стриженной шерсти, окрашенной кошенилью (*Kermes*), приготовляемый посредством выщелачивания красящего вещества и осаждения его при помощи квасцов, — для масла.
6. Лак из бразильского красного дерева — для темперы.
7. *Rosso di lapis amatita*, называемая также *cinabrio mineral* (кровоавик, гематит), добываемая пережиганием очень твердого камня, гашеного в красном винном уксусе; краска прочная, похожая на лак, — для фрески.
8. Английская красная — для тушевки по красному, для фрески.
9. Кровь дракона — только для миниатюр.
10. *Rogrogino* из олова и серы (применение не указано).

Зеленые краски

1. Зеленая земля — для фрески, темперы и масла.
2. Натуральная минеральная зеленая — для темперы и масла.
3. Зеленая испанская лазурь (натуральная зеленая медная лазурь) — для фрески и темперы.
4. Медянка, приготовляемая из кусочков меди и уксуса, — для темперы и масла.
5. *Verde*, составляемая из двух частей аурипигмента и одной части индиго, — для окраски бумаги; смешанная с клеем употребляется для окраски копий, седел и деревянных предметов.
6. Зеленая, составляемая из горной синей (*azzurro della Magna*) и *giallorino* и смешанная с желтком (при добавлении арцики становится красивее), — для живописи на стене и на доске.
7. Зеленая, составляемая из ультрамарина и аурипигмента в различных пропорциях, в зависимости от требуемого цвета, — для темперы.

8. Зеленая, цвета шалфея, смесь свинцовых белил и зеленой земли, будучи стерта с яичным желтком, — для темперы; с замапой свинцовых белил известковыми — для фрески.

9. Зелено-желтая, из плодов кустарника (какого, точно не обозначено, вероятно, черного терновника) — для темперы.

Синие краски

1. Настоящий ультрамарин, приготовляемый посредством так называемых комков «pastils», — для фрески, темперы и масла.

2. Смальта — для фрески, темперы и масла.

3. Сине-голубая, из испанских медных рудников, добываемая при помощи промывки горной породы, — для темперы и масла.

4. Немецкая синяя, медная лазурь из немецких горных рудников, горная синяя — для фрески, темперы и масла.

5. Искусственная синяя (сюда относится синяя, приготовляемая из кусочков серебра, которые ставят в сосуде под вакуумный пресс, и синяя, добываемая из извести и уксуса, помещаемых в медную посуду) — применение не указано.

6. Искусственная синяя, приготовляемая из 3 унций ртути и 2 унций серы, сплавленных друг с другом, то есть киноварь (очевидно, ошибка).

7. Другая искусственная синяя, приготовляемая из крепкого уксуса, квасцов, каменной соли и серебряных пластинок.

8. Обыкновенная синяя, приготовленная из медных опилок, жженой извести, аммония и уксуса.

9. Белесоватая синяя — смесь индиго со свинцовыми белилами — для доски (для стены вместо свинцовых белил употреблялись известковые).

Кроме названных красок, применяются еще следующие:

1. Фиолетовая, приготовляемая из железного купороса, — для фрески и темперы.

2. Индиго.

3. «Заплесневелый» лак, мало кроющая фиолетовая краска (лакмус?).

4. Умбра натуральная.

После списка красок Боргини пишет о способах «работать масляными красками». Он говорит, что художник, который заботится о совершенстве своего произведения, после перевода картона (на местик) наносит краски с небольшим количеством масла, так как последнее при высыхании темнеет; затем он на много дней оставляет картину в стороне, пока нанесенные краски совершенно не высохнут; после этого он проходит все с величайшим прилежанием, исправляя, что нужно, и прокрасы-

вает последним красочным слоем тонко стертыми красками с небольшим количеством масла. При таком методе краски остаются красивыми и яркими.

Краски, наносимые на еще свежий подмалевок, смешиваются с ним, становясь матовыми и тусклыми; это особенно заметно, если работают слишком жидко красками с большим количеством масла, которое очень вредит живости красок.

Далее, в «Диалоге» один из его участников — Микеланджело просит другого — Спригатто дать ему указания о лаках и о золочении. Последний дает следующий ответ:

«Вы должны знать, что для живописи существуют два вида лака: один, который сохнет на солнце, другой — в тени. Лак, сохнувший на солнце, можно готовить двумя способами. Прежде всего берут унцию терпентина из *Pinus picea* (*olio di abezzo*) и одну унцию нефти (*olio di pietra*)¹. Разогревают их друг с другом и таким теплым лаком осторожно покрывают картину. Подобным же образом берут две унции орехового масла, одну унцию мастика и пол-унции нефти, смешивают и дают расплавиться на огне; после того, как приготовленный таким образом лак несколько остынет, его можно наносить на картину.

Лак, сохнувший в тени, готовится следующими двумя способами. Берут одну унцию сливочного масла или одну унцию сандарака или обыкновенного лака (*vernice grosso*) в виде порошка, смешивают одно с другим и кипятят в глазурированном горшке; если хотят, чтобы лак был более блестящим, прибавляют больше сандарака. Когда все хорошо распустится, горшочек снимают с огня и дают ему остыть. Затем осторожно наносят на произведение этот лак, который очень нежен и душист.

Другой способ: берут одну унцию хорошего винного спирта, четверть унции венецианского терпентина и пол-унции толченого мастика и хорошо смешивают в стеклянном сосуде, который ставят на три дня на солнце, встряхивая время от времени содержимое. Таким образом готовится превосходный лак, пригодный для любой цели.

Боргини подробно описывает золочение с протравой (матовая позолота) и золочение с болусом (блестящая позолота). Служащие для этого протравы он описывает следующим образом: «Для первой берут умбру, джаллорино, сурпик, жженую кость, купорос (последний изготавливается в закрытом сосуде на огне, пока он не раскалится докрасна; купорос заставляет высыхать все краски, которые от природы не сохнут, но и портит их); все

¹ Поскольку из нефти добывается целый ряд препаратов, то точно сказать, что имеет в виду автор, нельзя. *Прим. перев.*

эти материалы растираются и варятся с льняным или ореховым маслом; когда эта протрава остынет, она готова для золочения. Другая протрава готовится из остатков или «кожицы» масляных красок, которые варятся в глазурованном сосуде с ореховым маслом, пока они не растворятся; эта масса затем процеживается сквозь полотно.

Вазари при соответствующих указаниях не приводит подробностей и нигде не указывает на применение купороса в качестве сиккатива для масляных красок. Бальдинуччи в своем словаре также этого не указывает. Поэтому эти замечания существенны.

Метод выполнения блестящей позолоты, видимо, позаимствован Боргини у Ченнини: дерево покрывается тремя слоями гипса из Вольтерры, приготовленного с мездровым клеем (изготавливаемым из обрезков пергамента, см. Ченнини, гл. CXIII), затем следуют еще два или три слоя гипса для позолоты с жидким клеем, прокраска болусом с яичным белком, наложение золотой фольги (листочков) и полировка, как это описывает Ченнини.

В дальнейшей части «Диалога» Боргини подробно говорится о «значении красок», как это делают и другие писатели того времени, например Паоло Ломатто и особенно Фульвио Пиллигрино Морато в своей книге «*Del Significato de Colori*» («О значении красок», Венеция, 1549) и Сицилио Аральдо в «*Trattato dei Colori*» («Трактат о красках», Венеция, 1565).

Джованни Паоло Ломатто пишет об этом в главе XI 3-й книги своего «Трактата об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» (Венеция, 1565), причем говорит об эффекте, производимом красками, следующее: «Так мы обнаруживаем, что черные или землястые, свинцовые темные краски не могут обозначать для наших духовных очей ничего другого, как только печаль, усталость, грусть, меланхолию и т. п.; другие — зеленые, сапфирно-синие, некоторые красные или темные краски, как золото, смешанное с серебром, обозначают прелесть, миловидность и веселье; огненно-красная и пламенно-фиолетовая, пурпур или цвет раскаленного железа и кроваво-красная указывают на духовность, остроту глаза и обозначают радость, удовольствие и т. п. Желтые краски, золото, светлый пурпур и яркие краски привлекают взгляд и выражают прелесть и миловидность. Розовая краска, светло-зеленая, некоторые желтые производят впечатление удовольствия, радости, живости и развлечения. Белый цвет означает известную простоту».

В подобном же духе выдержки и не имеющая никакого значения для техники живописи вышеуказанная книга Сицилио Аральдо «Трактат о цветах в гербах, ливреях и девизах»

(Венеция, 1565)¹. В ней говорится о том, какое значение имеет цвет в гербах, одеждах и пр. Такие главы, как «О моральном одеянии женщины», где говорится о цветах отдельных частей одежды в соотношении с характером их носительницы, или следующая глава «Как кавалер становится другим в зависимости от носимых им цветов», производят на современного читателя впечатление преувеличения и мадерности. Однако все же в этом должен таиться известный смысл, нашедший созвучие с «прекраснодушными» взглядами того времени. Подобный же характер носит и книжечка Морато «О значении цветов и букетов» (Венеция, 1547)². Дальнейшую часть своей книги Боргини посвящает описанию жизни и произведений, как старых, так и современных художников. В этом разделе Боргини следует преимущественно Вазари, внося некоторые поправки, и, продолжая начатое Вазари, кончает своим временем.

VII

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖОВАННИ ПАОЛО ЛОМАЦЦО

1. «Трактат об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» (*Trattato dell'arte della Pittura, Scultura et Architettura*, Milano, 1585).

2. «Идея храма живописи» (*Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590).

Год спустя после «*Riposo*» Боргини вышел «Трактат о живописи, скульптуре и архитектуре» Ломаццо. Художественные достижения миланской живописи, которая обязана своими успехами Леонардо да Винчи и его школе, и желание передать грядущим поколениям печатные труды по теории искусства явились теми внешними причинами, которые побудили Ломаццо написать свои книги. Может быть, к этим причинам следует отнести желание доказать свою независимость и значение в связи с соперничеством с флорентинцами, называвшими себя первой школой в Италии. Благодаря новым взглядам на теорию оптики, основоположником которых был Леонардо, и применению их в живописи было необходимо постоянно и углубленно заниматься теоретическими вопросами, и нужно было закрепить в письменном виде все то, что было подготовлено Леонардо.

Это попытка сделать в меру своих знаний Ломаццо. Сам он не принадлежал к «ведущим умам» своего времени, но сумел

¹ *Sicilio A. Gallo. Trattato dei Colori nelle Armi, nelle Livre et nelle Divise* (Venetia, 1565). *Прим. перев.*

² *Morato. Del Significato de Colori de Mazzoli* (Venetia, 1547). *Прим. перев.*

изложить в своих трудах все условия художественного творчества. Можно сказать, что он явился основоположником литературы по теории искусства последующего времени.

В первом из названных произведений Ломатцо пишет о теории искусства в шести книгах следующего названия: 1. О пропорциях, 2. О движении, 3. О красках, 4. О светах, 5. О перспективе, 6. О практике живописи. В этих разделах Ломатцо излагает все законы, установленные со времен Леона Баттиста Альберти и получившие развитие в дальнейшем: о красоте рисунка, о композиции фигур, линейной и воздушной перспективе, о красках (цветах) и их изменениях в светах и тенях; он подробно излагает, какие сюжеты мифологического и современного ему содержания следует изображать во дворцах и как это надо делать. Как должны изображаться сатиры, нимфы и другие фантастические существа, небесный и подземный мир, люди и животные и т. п. В конце книги имеется хронологический список знаменитых художников с древнейших времен до современности, начиная с Аппеллеса и кончая самим Ломатцо.

Вышедшее на пять лет позднее второе произведение Ломатцо — «Идея храма живописи» должно было в некоторых отношениях дополнить первое. В нем лишь вкратце говорится о теории, а основное внимание уделяется историческому обзору развития искусства и творчеству отдельных художников.

Поскольку основное значение придается теоретически дидактическим вопросам, технические детали, само собой разумеется, упоминаются лишь вскользь. В «Идее храма живописи» Ломатцо говорит о технической стороне живописи в немногих словах в XXI главе («О третьей части живописи и ее видах»). Там мы читаем (стр. 71):

«Писать можно шестью способами: масляными красками, фреской, темперой, светотенью, одними тенями и линиями. Под последним подразумевается два вида — эскизы и сграффито.

1. Для масляной живописи первым условием является смешение красок с ореховым и сливовым маслом и «другими веществами».

2. Во фреске краски смешиваются с водой и наносятся на еще сырую известь или стену.

3. При темперной живописи краски смешивают с клейкими связующими жидкостями, такими, как: яйцо, клей, гумми, молоко и т. п., как мы это еще видим в живописи миниатюр.

4. При светотени все предметы изображаются в белом и черном, а краски смешиваются с маслом, водой или темперой. На белой бумаге это делается мелом, а на более темной — углем

или карандашом (*lapis*), причем света передаются свинцовыми и другими белилами¹.

5. При живописи теплыми наносятся лишь тени, в светах же (рельефах) оставляют незакрашенную бумагу; это самый быстрый способ, чтобы делать наброски для дальнейшего исполнения красками (сравни Вазари — об изготовлении картонов).

6. В понятие живописи линиями входит рисование пером или штифтами так же, как «сграффито» по свежештукатуренной стене (по окрашенному в черный цвет нижнему слою), что делается острым из железа или другого металла.

О различных видах техники Ломатто пишет: «Живопись масляными красками с наибольшим совершенством передает вещи, как мы их видим в природе, чего нельзя сказать о темпере и тем более о фреске, хотя последняя настолько прочнее и долговечнее, что может продержаться в восемь или десять раз дольше, чем масляная живопись, которая портится еще скорее, чем темпера; эти методы, за исключением фресковой живописи, испытаны лишь в течение короткого времени, особенно масляная живопись».

Первенство, однако, принадлежит фреске. Величайшие художники достигли славы и чести именно в этой технике. В технике фрески должен работать каждый художник; для того чтобы преодолеть ее трудности, нужно большое умение. Поэтому в ней пужны большая обдуманность и большое понимание искусства. Самые древние гротески и произведения, предшествующие времени Чимабуэ, исполнены во фреске».

Других технических указаний «*Idea del Tempio*» не содержит. Известное значение имеет, однако, глава III трактата (каковы материалы, которые служат краскам), в которой точно приводится красочный материал XVI века; по утверждению Ломатто, этой «палитрой» пользовались первые художники того времени.

Список красок Ломатто

Белые краски

1. Гипс
2. Свинцовые белила
3. Известковые белила

¹ Видимо, ошибка в тексте, и надо читать наоборот: на белой бумаге это делается углем или карандашом, а на темной — мелом. Под карандашом — *lapis* чаще всего подразумевается *lapis rosso* — красный карандаш — сангина. *Прим. перев.*

4. Толченый мрамор.

Примечание Ломатто: «Фреску пишут по сырой извести: без белил нельзя составить телесного тона».

Желтые краски

1. Печное или фландрское джаллорино (видимо, свинцовая или неаполитанская желтая)
2. Немецкое джаллорино (свинцовая желтая или массикот)
3. Аурипигмент
4. Охра

Синие краски

1. Ультрамарин
2. Венгерская, немецкая синяя (натуральная медная, горная или минеральная синяя), белесоватая синяя — искусственная медная синяя
3. Смальта, лучшая фландрская

Зеленые краски

1. Зеленая лазурь (вероятно, минеральная зеленая, медная зеленая)
2. Медянка
3. Зеленая земля
4. Зеленая искусственного приготовления (Verde di barildo)

Краски красно-фиолетовые, соответствующие нашему «caput mortuum»

1. Железная фиолетовая, фиолетовая окись
2. Фиолетовая соль
3. Кальцинированный железный купорос
4. Небесно-голубая (составная краска)
5. Темное индиго

Эту часть списка интересно сравнить с указаниями в Падуанском манускрипте, где добавляется, что в акварели для достижения морелло-фиолетового служит «турнесоль».

Красные краски

1. Натуральная киноварь
2. Искусственная киноварь
3. Красная земля
4. Кровавик, гематит

5. Все виды лака — из кошенили, красного дерева и из корней крапа

6. Оранжевая — составная краска из сурика и жженого аурипигмента

Темный телесный цвет составляется из:

Колокольной глины, умбры, называемой «falzalo», жженой зеленой земли, асфальта, мумии и т. п. красок

Черные краски

1. Ламповая черная, приготовляемая посредством сжигания масла

2. Косточковая черная, черная из миндальных орехов

3. Nero di ballo (Kugelschwarz? — шаровая черная?)

4. Черная из копоты смолы

5. Черная земля, патуральный черный мел

Из всех этих красок искусственные: киноварь (за исключением выкапываемой из руд), три джаллорино, смальта, лаки, индиго, свинцовые белила, «verde santo», медянка и «barlido» (вероятно, искусственная лазурь, приготовляемая в винных бочках посредством окисления в них кусочков меди и серебра).

«Все остальные краски натурального происхождения, за исключением некоторых черных красок, затем чернил для письма, Turnesol¹, соковой зеленой, шафрана, платчатой синей, армянского болуса (для золочения), жженой и темной охры, которые часто применяются в живописи «по сухому» (à secco) на стене и на бумаге. Для акварели и рисунков на бумаге для черных цветов служат чернила и немецкий камень, черный мел, ивовый уголь или воронья черная (gopsagina); для красных — сангина (кравик), называемая «ляпис», которую часто применял Леонардо да Винчи, и для белого — свинцовые белила».

Ломаччо добавляет (в гл. V) «какие краски подходят для отдельных видов живописи». Эти сведения он дает менее точно, чем Боргини, который описывает и методы изображения.

Для фрески

Известковые белила: мореллевая соль (caput mortuum — мертвая голова); сурик и массикот; охра, называемая также желтая земля (terra gialla); смальта, большая часть лазурей

¹ Растительная фиолетовая краска. Прим. перев.

(azzurri), но главным образом ультрамарин; натуральная медная зеленая, минеральная зеленая; зеленая земля; verde di morello и di ferro¹; красная майоликовая земля (натуральная красная охра) для красного цвета; для черного — уголь и черный мел.

Для масляной живописи

Свинцовые белила; все giallorini (неясно — массикот, сурик² или неаполитанская желтая?), аурипигмент (с добавлением толченого стекла, так как без него плохо поддается растягиванию, см. Меррифильд³); все azzurri и некоторые сорта смальты, медянка, желто-зеленый лак; для мореллевого (фиолетового) цвета — железная фиолетовая, «небесная» и индиго; для кровавого цвета — все лаки; для оранжевого — сурик и жженный аурипигмент; для теней — умбры и для черного — все сорта черных.

Наконец, для темперы или, как ее еще называют — живописи «по сухому» (à secco), и (гуаши) (à guazzo) пригодны все краски.

«Кроме того, существует еще пастельная живопись, исполняемая карапашами, которые могут быть приготовлены из любых красок. Это новый вид живописи, но насколько трудно работать этим способом, настолько же легко такая живопись разрушается. Бернардино да Кампо из Кремоны написал о ней трактат» (сравни подобные же указания у Бизанио, который, очевидно, заимствовал это замечание у Ломатцо).

В VI главе «О дружбе и вражде натуральных красок между собой» на основе многолетней традиционной практики даются сведения, касающиеся смешения красок. Художники того времени еще не отдавали себе отчета в том, почему одни краски хорошо, а другие плохо переносят смешение друг с другом; однако на это обращали в то время особое внимание, тогда как теперь мы в этом отношении скорее небрежны, хотя химия и объясняет нам процессы изменения красок в смесях. Из знакомства с фресковой техникой было известно, как важно с самого начала знать действие едкой извести на красочные

¹ Эти краски, очевидно, названы среди зеленых пигментов ошибочно. Ни Боргини, ни Бальдинуччи не называют такой мореллевой или железной зеленой. В Болонском манускрипте рецепт № 91 учит готовить зеленую краску из растения «morella» (черная жинка), Меррифильд (стр. 421) считает это растение за поспел. Э. Б. Раз такая зеленая есть, а зеленая земля обязана своим цветом окиси железа, то в чем ошибка? *Прим. перев.*

² Включению Бергером сурика непонятно, так как сурик не желтый, а красная краска. *Прим. перев.*

³ Merrifield, стр. 649. *Прим. Э. Б.*

пигменты. Старые мастера были достаточно предусмотрительны и при других способах остерегались некоторых красок, содержащих серу, которые влияют на другие металлические краски.

Ломатто приводит следующий ряд:

«Гипс или мел выносит смешение со всеми красками, кроме медянки; свинцовые белила — со всеми, за исключением известковых белил. Известковые белила переносят смешение с мраморной пылью и желтыми красками, кроме свинцовой желтой, аурипигмента и жженого купороса; они (белила) — друг лазурей, смальты, медной зеленой, зеленой земли, железной фиолетовой, красной земли, умбры, колокольной земли (глины), угольной черной и черного мела, но кошенилевый лак и другие лаки им (белилам) «чужды». Аурипигмент враг всем краскам: мелу, охре, медной синей, смальте, медной зеленой, зеленой земле, железной фиолетовой, индиго, майоликовой земле и лаку. Охра переносит смешение со всеми красками; массикот также, кроме, однако, смеси с известковыми белилами.

Натуральный и жженный аурипигмент — друг медных синих, а смальты хороши в смешении со всеми, кроме медянки, медянка — со всеми, кроме аурипигмента, гипса, известковых белил, толченого мрамора, искусственной синей, киновари и сурпка. Зеленый лак выносит смешение со всеми, кроме аурипигмента. Зеленая земля так же, как железная фиолетовая, хороша со всеми. Индиго враждебно известковым белилам, но выносит все остальные. Искусственная киноварь враждебна извести, медянке и аурипигменту. Красная земля и сурпик уживаются со всеми, но сурпик не выносит медянки, известковых белил, аурипигмента и зеленого лака. Умбра хорошо соединима со всеми так же, как и все черные, за исключением жженой слоновой кости и черной из терпентиновой копоти, которые подходят для масляных красок».

В трех дальнейших главах Ломатто говорит о смешении красок между собой, о том, как они изменяются от смешения в светах и тенях («оттесняются»), а также объясняет применение некроющих, то есть прозрачных красок. Лак, медянку и зеленый лак нельзя, по его мнению, употреблять во фреске, их можно употреблять лишь по подмалевку (*abbordature*) для прозрачных камней и пр. и реже для блестящих тканей. Затем существует еще асфальт, с помощью которого придается блеск белокурым или каштановым волосам, исполненным смесью умбры с лаком. Подобные лессировки применяли Леонардо, Рафаэль, Чезаре да Сесто, Андреа дель Сарто и др. так же, как Корреджо, Тицпан, Гаудентини и Боккачино, который так писал парчу, штоф и бархат.

Об изображении материи двух тонов, так называемом «*changeants*» (переливающихся), говорится в главе X.

ТРАКТАТ ДЖОВАННИ БАТТИСТА АРМЕНИНИ

(De veri Preccetti della Pittura, Ravenna, 1587)¹

Трактат Армении *«Veri Preccetti»*, объединяющий теорию и практику, вышел в 1587 году, через два года после книги Ломатто.

По содержанию эти две книги вполне сходятся, особенно в принципиальных вопросах, но о заимствовании Армении у Ломатто не может быть и речи; уже название труда *«Истинные правила живописи»*, видимо, указывает на существенное отличие Армении от своих предшественников. Вазари лишь бегло коснулся в своем *«Введении»* принципов живописи; для него главной темой являлись жизнеописания; у Боргини, благодаря форме диалога, дидактическая сторона достаточно ясна.

Создается впечатление, что Армении при составлении своей книги или не был знаком с произведениями своих миланских коллег или умышленно хотел сделать свои *«Правила»* (*«Preccetti»*) более популярными, упрощенными. Армении говорит, как учитель со своими учениками, знания которых стоят на более низком уровне, чем у круга читателей, к которым обращается Ломатто. Ссылка на ранние философские произведения Армении не дает.

Кроме того, мы должны помнить о том, как тщательно в то время готовилось произведение для печати; это требовало значительного периода времени; поэтому Армении не мог оставить начатой работы, даже если бы книга Ломатто стала ему известна; последнее мало вероятно, так как в заключении, где автор говорит о разных книгах по теории искусства (Витрувий, Альберти, Леонардо), Ломатто не упоминается.

По содержанию произведение Армении распадается на три части. В первой из них устанавливаются правила искусства живописи и говорится о значении композиции и рисунка, а также об их видах. Во второй части говорится о передаче света и тени, ракурсах и различных видах живописи: на стене, на доске и на холсте; в третьей части даются обстоятельные сведения о способах украшения принятых в то время построек и о том, какими историческими или другими сюжетами лучше всего пользоваться в каждом отдельном случае.

Для того, чтобы дать представление о том, как Армении трактует свою тему, и о том, что художники XVI века считали

¹ Истинные правила живописи, Равенна, 1587. *Прим. перев.*

необходимым знать в своей области, здесь приводятся названия всей книги и заголовки отдельных глав по изданию 1587 года¹.

1. Название:

Об истинных правилах живописи
Джованни Баттиста Арменини
из Файенцы
В трех книгах,

в которых в должном порядке объясняются хорошие и полезные советы для желающих быстро достигнуть в этом совершенства и указываются главные способы рисования, живописи и исполнения изображений, соответствующих местам и лицам.

Сочинение, нужное для познания рисунка, света (светотени), а также основы всех других меньших искусств, полезные не только художникам, но и всякому другому лицу, понимающему в этом благородном деле.

Его светлости, сеньору Гульельмо Гонзага, герцогу Мантуя, Монферрато и пр. В Равенне, у Франческо Тебальдини, 1587 по заказу Томато Пазини, книгопродавца в Болонье.

2. Содержание:

Изучающим искусство. Предисловие

Книга 1-я

I. Краткое рассуждение о некоторых общих советах, о главных причинах, почему прекрасный свет живописи снова меркнет и почему, потерявшись в древности, он оставался совсем потухшим.

II. Каковы должны быть истинные произведения живописи и каков должен быть настоящий художник.

III. О достоинстве и величии живописи, по каким причинам и на каком основании доказывается превосходство этого удивительного искусства, какими это достигается средствами и каких заслуженных похвал достойны превосходные художники.

IV. Что такое рисунок, насколько он вообще необходим людям и для чего нужен он и в прикладных (меньших — minor) искусствах, хотя специально предназначен для живописи.

V. О происхождении живописи и о разделении ее на виды с кратким определением каждого из них.

VI. О предупреждениях, которые должны быть сделаны тем, кто хочет приняться за эти искусства: о больших трудах и препятствиях, которые приходится преодолеть, чтобы достиг-

¹ Эта часть текста дана у Бергера на итальянском языке, без перевода на немецкий, поэтому переведено с подлинника. *Прим. перев.*

нуть совершенства, и насколько надо быть осторожным и предусмотрительным в отношении жестоких законов времени.

VII. О том, что пужно начинать с более легких вещей; о четырех главных способах рисования; по каким правилам и каким способом изображают различные вещи; каким материалом исполняются лица и в чем состоит рисование.

VIII. Как важно иметь прекрасную манеру. Откуда она была взята нашими лучшими художниками; как ее приобретают и как она узнается на основе твердых правил и примеров; что такое красота и каковы ее признаки (части — *parti*).

IX. О том, что надо начинать замысел не случайно, но с зрелой обдуманностью; что раньше, чем писать, надо иметь хорошее представление об изображаемых предметах и несколько раз исправлять композицию прежде чем признать ее хорошей. О пользе, которую приносят упражнения в рисовании; о способах, которыми пользовались лучшие художники; о способах, открытых вновь, и о том, как можно без осуждения делать заимствования из произведений других.

Книга 2-я

I. О различном освещении, которым пользуются художники в своих рисунках; каким образом и с какой стороны изображают рельефы, натуру и статуи, чтобы производить хорошее впечатление; каково их обычное освещение; как оно достигается и воспроизводится двумя способами с общим для всех описанием и как работающий достигает должной меры и правильного суждения.

II. О правилах изображения теней; сколько их должно быть и как они должны быть распределены, чтобы, когда на них смотришь, они не оскорбляли глаз.

III. О глупости тех, кто трудится и утомляется раньше, чем достигнет хорошей манеры при помощи изучения статуй, натуры и образцов; об очень правильном и полезном рассуждении о том, что для этого нужно и до каких пределов можно подражать; как при изображении уменьшают и увеличивают и каким образом человек достигает в этом легкости и правильности суждения.

IV. Об освещении ракурсов, о трудности их хорошо изображать и каким искусством и каким способом удастся их делать так, чтобы они выглядели правильными и соответствующими натуре.

V. О мерах человеческого тела, взятых у античных статуй и с натуры и вымеренных двумя способами; о частях головы; о том, из какого материала делают модели и по каким причинам ими пользуются художники; о возможности сделать их боль-

шое количество в короткое время и хорошо использовать; как несколькими способами одевают их в разного рода ткани; каким образом их изображают и в чем состоит трудность их хорошего исполнения.

VI. Как важно хорошо делать картоны; об их пользе и применении; сколькими способами и какими материалами они исполняются; каковы наиболее быстрые и легкие способы; как они калькируются и переводятся припорохом на работу без повреждения рисунков и как они на нее перерисовываются.

VII. О различиях и сортах красок и о природе каждой из них, как они различным образом приготавливаются для достижения наилучшего эффекта в живописи; с какими и со сколькими жидкостями они применяются; каким образом делается тонировка грунта, чтобы найти пухлый тон, особенно для телесных тонов различного вида, согласно тем, которые мы видим в природе и какими они должны быть при окончании; о трех главных способах их исполнения, и прежде всего о работе в технике фрески.

VIII. Как приготавливаются различным образом холсты, стены и доски для того, чтобы работать на них; каким путем на них лучше работать; о различных связующих жидкостях, кроме обычных красок; как с легкостью хорошо заканчивается каждая вещь и как этим теперь пользуются лучшие художники.

IX. О различных способах лучших художников писать маслом; о том, кто был изобретателем масляной живописи; о смесях, наиболее подходящих для грунтовки; о правилах, касающихся стирания красок так, чтобы они не повреждали друг друга; о разных свойствах черных и других красок; о правильном способе изображать прозрачные ткани; об очень полезных лаках, которые помогают краскам и сохраняют картины прекрасными.

X. Как похвально хорошо заканчивать свои произведения и как плохо делать противоположное; с каким искусством вновь осматривают и подправляют живопись, исполненную «à fresco», а «à secco» и маслом, те, кто ее хочет довести до совершенной законченности.

XI. О том, что главным содержанием живописи является история; какое она имеет большое значение и как надо быть в этом отношении осторожным, знающим и иметь правильное суждение; о многих полезных и прекрасных предупреждениях, предваряющих компоновку; что такое идея и какова истинная, правильная композиция; о силе и гармонии красок и о том, с каким прилежанием и усердием произведение доводится до своего окончания.

I. О различных живописных изображений и их соответствии тому месту, для которого предназначается работа, и общественному положению заказчика; по какой причине они делаются различными между собой и какими предпосылками и суждениями художник должен руководствоваться в отношении исполнения своей работы.

II. С каким прилежанием надо расписывать храмы.

III. О трудности работы на куполах; о том, с каким искусством их надо расписывать, чтобы снизу фигуры соответствовали правильным пропорциям, и какие сюжеты для этого лучше подходят и на них (куполах) лучше выглядят.

IV. О росписи сводов; об их видах и разнообразии, о том, какого надо придерживаться метода в зависимости от места, в котором они сооружены, и какие фигуры для них лучше.

V. О способе расписывать капеллы, какой путь лучше и как в них надо все распределять, чтобы фигуры и исторические сцены хорошо выглядели; чем нужно руководствоваться при выборе подходящих сюжетов и как заботиться о том, чтобы картины, написанные на дереве для капеллы, имели соответствующее освещение.

VI. Какими росписями древние украшали свои библиотеки и с какой целью; что подходило бы для этого теперь и для чего это делается.

VII. Как древние расписывали трапезные и монашеские кельи, какие для этого подходят сюжеты, кто должен заниматься росписью так, чтобы это приносило пользу и было достойно похвалы.

VIII. Какие росписи надо делать во дворцах, главной частью которых являются залы, с примерами лучших художников, и как эти росписи выполняются.

IX. О том, как подражают росписям (античных) лоджий, согласно месту, где их выполняют; о прекраснейших композициях, которыми пользовались для этого при античных императорах; что на них лучше выглядит и что для этого больше подходит.

X. О значении украшений и орнаментов, которые древние использовали для своих помещений; о различных росписей, которые в них исполнялись, в зависимости от положения, занимаемого лицами, в них находящимися; сколькими способами их украшают; о различных фризам; о том, какова должна быть их высота, какого рода живопись на них хорошо выглядит и более нужна каждому в наше время.

XI. О портретах с натуры и в чем заключается трудность их хорошего исполнения; почему часто бывает, что художники,

лучше владеющие рисунком и более знаменитые, делают их менее схожими, чем другие, менее превосходные.

XII. Откуда древние взяли гротески, называемые ими хи-мерами, с какой целью и где они ими пользовались; почему к ним снова вернулись и как их надо писать, чтобы они соответствовали своему замыслу и образцам, которые найдены под развалинами Древнего Рима (которым мы подражали).

XIII. О живописи, которая исполняется для садов и домов в поместьях; как достойны упрека художники, пользующиеся в своих произведениях трафаретом; о том, что лучше исполнять в передних, на лестницах и в кабинетах, в банях, ваннах и других второстепенных местах.

XIV. Какие живописные сюжеты должны исполняться на стенах снаружи церквей; как древние украшали фасады своих домов; что из этого можно использовать в наше время и какие краски для этого больше подходят.

XV. Какими добродетелями, жизнью и привычками должен обладать превосходный художник, с приложением примеров, заимствованных из жизни лучших и наиболее знаменитых художников, которые когда-либо существовали, как античных, так и современных.

Все главы трактата Арменини изложены очень многословно, но недостаточно основательны, в то время как можно было бы ожидать более точных теоретических объяснений. Некоторые части, касающиеся техники живописи, обнаруживают художника-практика; это прежде всего относится к главам о выполнении рисунков и картонов, к живописи «à fresco», к грунтовке холстов для масляной живописи, лакам и т. п.

Интересно отметить, что Арменини нигде не дает списка красок, считая, что знание их художником само собой разумеется. О красках и их делении на натуральные и искусственные он говорит в VII главе 2-й книги: «Что касается материала красок, то мы о них в отдельности распространяться не будем, так же, как и не будем делать указаний относительно их видов и особенностей, так как мы это считаем достаточно известным всем». Он лишь требует, чтобы краски по качеству (т. е. интенсивности своего цвета) были чисты и сильны и сохраняли свою чистоту в смесях. Это игнорирование столь важного для книги о живописи вопроса едва ли простительно. Это позволяет сделать вывод, что обычаем художников собственноручно готовить красочный материал все более пренебрегают и вместо этого обращаются к торговцам красками. Кроме того, внимание художника больше направлено на то, чтобы рассматривать цветовые явления с точки зрения теории, как это впервые с большой основательностью попытался сделать Леонардо да Винчи. Арменини стоит на той же точке зрения, рассматривая

красочные пигменты как средство для лучшего воспроизведения природы, он заботится лишь о том, чтобы картина производила приятное впечатление.

Для нас наиболее важны подробные указания Армении о фресковой, темперной и масляной живописи и точные указания о грунтовке холстов имприматурами разных цветов. Следует еще указать на детали приготовления лаков, при котором применялись как жирные масла, так и продукты дистилляции (терпентиновое масло, вишней спирт) и нефть.

ТЕМПЕРНАЯ ЖИВОПИСЬ АРМЕНИИ

Как готовят холст, стены и доски для живописи in secco, каким образом лучше всего работать, о различных жидкостях, употребляемых для этой цели вместе с обыкновенными красками, как легко заканчивать всякую вещь и как ими (темперными красками) в настоящее время пользуются выдающиеся художники (кн. 2-я, гл. VIII, стр. 119)

«Старыми мастерами в течение 200 лет до времени Пьетро Перуджино применялась исключительно темперная живопись, но затем она была совершенно вытеснена масляной живописью. Многочисленные золоченые колонны и капители без всякой меры и соотношения, большое количество орнаментов и рельефных украшений теперь устарели и свидетельствуют о «мелочности» того времени. Теперь, — пишет Армении, — выдающиеся художники пользуются темперой лишь для ускорения работы. Холст готовится так: его хорошо натягивают и смазывают двумя-тремя слоями жидкого клея и одним слоем с оборотной стороны, чтобы он лучше пропитывался. Если холст слишком редок, то, чтобы заполнить поры, прибавляют к клею немного просеянной муки. Другие грунтуют клеем и топким гипсом (*gesso magro*¹), который они наносят палочкой и шлифуют пемзой, но это неудобно для вещей, которые надо перевозить, так как поверхность легко стала бы шелушиться. На загрунтованном холсте делается рисунок углем, карандашом или мелом или же переводится припорохом посредством проколотых дырочек и потом пишут красками, тонко стертыми на различных жидкостях (особенно тонко должны быть стерты свинцовые белила). Различные практики готовят свои краски с разного рода смесями², которыми они придают своим

¹ Под *gesso magro* или *magro* надо понимать гашеный гипс, приготовление которого описывает и Ченнини. Он готовится повторной промывкой и заливкой водой. *Прим. Э. Б.*

² Перевод Бергера не совсем точен. У Армении читаем: «составляют с различными жидкостями краски многих видов». *Прим. перев.*

картинам много жизни, силы и красоты; в числе их имеются зеленые воды, девичья вода, сок лплий, смешанные с другими, также жидкими веществами; этим некоторые художники делают свои краски более крепкими и лучше пристающими и достигают необыкновенной живости¹.

Обработка здесь та же, как при фресковой живописи, нужно только следить за тем, чтобы аурипигмент не смешивался со свинцовыми белилами, а также и с различными лаками; при всех же других красках можно делать подготовку чем угодно; производится это кистями из тонкой щетины, а заканчивают живопись колопковыми кистями. Большой частью все краски смешиваются с мягким клеем или с яичной темперой (кроме лазури, вследствие желтого цвета яйца); ткани, парча, шелк расписываются колопковой кистью акварелью с гуммипарабиком или гуммитрагантом. Однако если произведения начаты грунтовыми (кроющими) красками, а затем по ним проходят тонкой темперной пропиской, то последняя кажется очень живой и свежей особенно в красных тонах; так выполняются тонкие работы. Я видел некоторых голландцев, которые при грунтовке прибавляли к тонкому гипсу треть свинцовых белил, причем аурипигмент становился от этого много светлее; они смешивали свои краски с клеем, так как с темперой краски становились слишком темными. Следует еще указать: если подмалевок фигур и чего бы то ни было станет слишком сухим и краска окажется ломкой, то холст смачивают с обратной стороны губкой, окунутой в жидкий клей; благодаря этому нанесенная ранее краска смягчается, и можно все удобно дописать до завершения. При работе на стене применяются в общем те же приемы. Стена должна быть хорошо просушена; если же она недостаточно гладка, то неровности выравниваются при помощи гипса с клеем, после этого наносится слой клея, за которым следуют еще два слоя тонкого гипса с клеем, пока все не станет равномерно гладким. Это делается для того, чтобы живопись приобрела приятный вид.

Что касается живописи на досках, то лучшим является способ, который применяли древние и который еще очень распространен и теперь. После соответствующей грунтовки клеем древние покрывали доски с особой тщательностью гипсом, а места соединений заклепывали полотняными полосами и покрывали гипсом, чтобы в дальнейшем избежать образования трещин. После того как все было покрыто гипсом указанным выше

¹ У Армянини читаем: «которые часто смешивают с этими красками, чтобы они лучше приставали, от этого они приобретают необыкновенную живость». *Прим. перев.*

способом, они писали красками, стертыми на яичном желтке или темперой¹ (за исключением лазурей). Такие работы исполнялись очень медленно, с большим трудом и прилежанием, благодаря чему живописный эффект приобретал впечатление жесткости и сухости. Поэтому выдающиеся современники отказались от этой манеры «*oltramontani*» и пошли по пути совершенной масляной живописи². Они пользуются этой манерой только в некоторых случаях: при празднествах, на сценах, в пейзажах, триумфальных арках и т. п. изображениях, делаемых к определенному случаю, как это часто бывает нужно, чтобы удовлетворить своего господина. Подобные произведения выполняются с большой свободой и быстротой, причем после клея наносится зеленая земля или мел (глина), если работа должна быть выполнена зеленым. Работают в технике фрески. Или расписывают согласно своему желанию бронзой или со светотенью (*chiato e scuro*), так можно исполнять все — это быстрый и легкий вид живописи «по сухому» (*in secco*).

МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ АРМЕНИНИ

О различных способах писать маслом, которым пользуются знаменитейшие художники; кто был их изобретателем; о смеси, употребляемых для имприматуры; о правильном порядке стирания³ красок, чтобы они взаимно не вредили друг другу; о главных сортах черной и других вновь открытых красок; о правильном способе натягивать холст, о многих полезных лаках, которые служат для красок и сохраняют картины прекрасными

«Масляная живопись, которую будто бы изобрел некий Джованни да Бруджа из Фландрии, является совершеннейшим видом живописи; считают, что древним этот метод не был известен; некоторые утверждают, что Аппеллес при окончательной работе пользовался жидкостью вроде лака, которой он в случае надобности покрывал все краски, чтобы их снова оживить. Маслами работают на дереве, на холсте и на стене, хотя опыт показал, что такие произведения хороших мастеров через короткое время пострадали, и, как говорят, Микелан-

¹ В подлиннике: «стирая краски с яичным желтком или с темперой». *Прим. перев.*

² В подлиннике читаем: «Поэтому выдающиеся современники предпочли совершенно предоставить этот путь «*oltramontani*», избрав превосходный путь масляной живописи, а этой манерой пользуются лишь для особых, более простых работ, как для празднеств, декораций, пейзажей, триумфальных арок и т.п.». *Прим. перев.*

³ По смыслу больше бы подходило «смешивания» возможно, что здесь мы имеем у Бергера неправильный перевод. *Прим. перев.*

джело поэтому не захотел написать свой «Страшный суд» этим методом; кроме того, он был побужден к тому и примером Себастьяно дель Пьомбо, который, исполнив фасад (свою работу) в этой манере, должен был решиться расписать его сызнова *in fresco*, что ему казалось более прочным.

Но для работы на покрытых стюком (гипсом) досках или на хорошо натянутом холсте, пропитанном хорошим мягким клеем, при указанной ранее манере *in secco* все краски (кроме лазури или искусственной киновари) стираются со светлым ореховым маслом, а если его нельзя достать — с льняным маслом; краски применяют только тонко истолченные, они прекрасно смешиваются с названным выше маслом на маленьких самшитовых дощечках (палитрах), которые во время работы держат в руке.

Многие практики придают большое значение стиранию красок и следят за тем, чтобы плита для растирания, на которой краски стираются одна за другой, была хорошо вычищена, что делается хлебными крошками. Раньше начинают стирать светлые краски, затем переходят к более темным, так же как сначала трут натуральные, затем искусственные сорта; так поступали, начиная со свинцовых белил до самых темных, то есть до черных, которых существует несколько сортов: земляная черная, черный мел, ивовый уголь, косточковая черная, бумажная черная и употребляющиеся для теней тела асфальт, мумия и ламповая черная (копоть греческой смолы), которые мало укрывисты и прекрасно стираются с медянкой и названным выше маслом; медянки берут одну треть и две трети ламповой черной и стирают их на камне с маслом и небольшим количеством обыкновенного лака (*vernice commune*)¹, так как этот лак имеет свойство делать все краски крепче, и они при высыхании становятся твердыми. Из красок составляют определенную смесь, добавляя немного указанного выше лака, и покрывают ею всю поверхность грунта, так как в помощь другим краскам нужна основа, которая называется имприматурой.

Одни делают ее со свинцовыми белилами, неаполитанской желтой и колокольной землей, другие — с медянкой, свинцовыми белилами и умброй; многие замазывают поры холста посредством широкого ножа или деревянного шпателя смесью муки с маслом, с которыми стерта треть свинцовых белил, и наносят на это два-три слоя мягкого клея, а сверху имприматуру. Из них всех лучшая та, которая приближается к

¹ О разнице между «*vernice commune*» и «*vernice liquida*» будет подробнее сказано ниже. Предварительно же надо заметить, что под «*vernice commune*» в XVI веке понимали смесь льняного масла с греческой смолой; под «*vernice liquida*» — раствор сандарака в льняном масле, в соотношении 3 : 1; иногда в смесь добавляли белого янтаря (*ambra*). «*Vernice grossa*» обозначает лак из смолы сандарака. *Прим. Э. Б.*

светлому телесному цвету и составляется из неизвестной мне блестящей (краски)¹ и лака; последний добавляется в немного большем количестве, чем в другие краски; по опыту видно, что все краски, которые паклаждаются на имприматуру, приготовленную с этим средством, особенно же синие и красные, очень хорошо на ней выглядят, не изменяясь, тогда как масло по своей природе, естественно, делает все краски темнее или совсем бледными, и они становятся тем грязнее и безобразнее, чем темнее паходящаяся под ними имприматура. Обычно имприматуру делают со свинцовыми белилами, а чтобы она со временем не изменилась, добавляют $\frac{1}{6}$ лака и немного красного, чтобы она равномерно сохла; когда она высохнет, излишек краски соскабливают топким скоблильным ножом, и тогда поверхность кажется гладкой, блестящей и ровной. На это (т. е. на имприматуру) по желанию мелом или при помощи картона или разграфления на квадраты переводится рисунок.

Хотя краски здесь готовятся иначе, чем во фреске, в наложении подмалевка надо соблюдать тот же порядок; лишь в последних слоях надо ограничивать применение зеленого, синего (лазури), киповари и лаков, которые должны быть приготовлены тончайшим образом, особенно для последних слоев. Первые слои исполняются кроющими красками с расчетом на повторные прописки, так как главная цель этих нижних слоев — дать возможность довести работу до большей законченности.

При подмалевке одежд, которые должны быть пролессированы, можно работать гораздо грубее, чем обычно; их выполняют теми же красками, но менее тонко стертыми; некоторым нравится новая мода для зеленых драпировок: они берут грубую смальту с giallo santo (род желтого лака), стирают это вместе на камне для подмалевка и затем, после высыхания, проходят медянкой, стертой на обычном лаке; последний они прибавляют ко всем краскам, которыми хотят пролессировать нижние краски. Когда подмалевок вполне высохнет, вся работа слегка соскабливается ножом, чем удаляются все неровности и все лишнее, а затем все проходит вновь, причем теперь лессировка делается легче и быстрее, так как все предметы уже хорошо прорисованы, и остается больше заботиться о живости и гармонии тонов, особенно в трактовке тела.

Для того чтобы это можно было легче выполнить, 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. Дальнейшие слои на-

¹ В подлиннике — *mediante*, то есть «медпум», скорее средство, связующее, чем краска. *Прим. перев.*

посятся с величайшей бережливостью, не корпусно, а лессировками; и так можно пройти тело и одежды много раз.

Что касается тканей одежды, которые принято лессировать, то многие выдающиеся художники бросают этот метод, так как им кажется неподходящим, чтобы одежды были равномерно выкрашены одним и тем же красочным тоном. Тем не менее мы скажем об этом. Если, например, падо изобразить зеленую одежду, то по указанному ранее способу поступают так: после того, как зеленым, черным и белым сделан довольно грубый подмалевок одежды, смешивают медянку с небольшим количеством обыкновенного лака и прокрывают написанное большой волосной кистью, распределяя краску или ладонью или завернутым в полотно кусочком ваты так, чтобы не было видно мазков кисти, и, если нужно, прокрывают еще второй раз после того, как первый слой просох. Если одежда должна быть красной или какого-нибудь другого цвета, поступают так же, всегда добавляя к краскам немного лака. Смальта — самая тонкая из красок, и ее обработка требует очень большой ловкости, особенно в правильном использовании подмалевка; если последнее хорошо не удастся с первого раза, то исправление очень затруднительно, и, как бы легко вновь ни проходили кистью, выступает масло, что вредит яркости красок, и в короткое время живопись становится тусклой и желтой; то же случается при некоторых других красках, когда работают слишком жидко, как и везде, когда применяют что-либо без всякой меры.

Когда все выполнено указанным способом, закончено до величайшей тонкости и даны глубины, — причем частыми повторными прописками, увлажнением и протираaniem все должным образом подправлено, объединено, оттенено и высветлено, — то лаки служат для того, чтобы повысить эффект красок и сохранить их на долгое время свежими и прекрасными. Хотя многие современники из скупости и небрежности мало заботятся об этом, то есть о лаках, мы все же считаем долгом написать о том, как они готовились и применялись лучшими умершими мастерами.

Некоторые брали светлое *olio d'abezzo* (терпентин, добываемый из некоторых пород пиний, так называемый венецианский или страсбургский терпентин), растворяли его в горшке на медленном огне и, растворив, добавляли, все время помешивая, такое же количество минерального масла; тотчас после этого снимали горшок с огня и наносили в теплом виде рукой на работу, раньше согретую на солнце, чтобы пролакировать равномерно; этот лак считается самым лучшим¹ и блестящим из тех,

¹ Нем. «fein» и итал. «fine» применяются и в значении «тонкий», «лучший», «отличный». *Прим. перев.*

которые приготавливаются; я видел, что им пользуются во всей Ломбардии самые опытные художники, и мне говорили, что таков был лак, применяемый в своих произведениях Корреджо и Пармиджанино, если можно верить словам их учеников.

Другие берут белый светлый мастикс и ставят в горшочке на огонь, налив туда столько светлого орехового масла, чтобы оно хорошо покрыло мастикс, и так, все время мешая, растворяют его; затем содержимое горшочка процеживают сквозь кусок редкого полотна в другой сосуд. Лак станет еще более блестящим, если в него всыпать до закипания немного жженных квасцов, истолченных в мелкий порошок; этот лак можно добавлять к лучшим (fine) лазурям, лакам и другим краскам, чтобы они скорее высыхали.

Есть и такие, которые берут унцию сандарака, $\frac{1}{4}$ унции канифоли (ресе греса), превращают смолы в порошок, просеивают сквозь сито, всыпают в новый горшок, заливают дистиллированным вишним спиртом так, чтобы содержимое было хорошо покрыто, и кипятят на медленном огне до тех пор, пока все хорошо не разойдется; затем, прежде чем применять, дают остыть и держат всегда закрытым, а перед употреблением разогревают на медленном огне; этот лак хорош и на холсте для живописи à secco. Некоторые, более осторожные, берут бензоэ, немного его толкут между двумя листами бумаги, помещают в сосуд с вишним спиртом, так, чтобы смола была покрыта последним на четыре пальца, дают постоять два дня, процеживают в другой стеклянный сосуд и этим лаком покрывают работу при помощи кисти. Другие берут поровну мастикса и сандарака, превращают их в тончайший порошок, заливают указанным выше способом, растворяют на огне ореховым маслом, процедив, добавляют треть терпентина (olio d'abbezzo) и смешивают друг с другом, но кипятить при этом надо немного, иначе лак станет вязким. Все указанные выше лаки при изготовлении и растворении их на огне все время помешиваются маленькой палочкой; в закупоренных сосудах они затем долго сохраняются чистыми и прозрачными».

Как похвально заканчивать свои произведения и как нехорошо делать обратное; как ретушируют картины, написанные в технике фрески «по сухому» (in fresco in secco) или маслом для того, чтобы их закончить в совершенстве (гл. X, стр. 130)

В предисловии к своей книге Армении очень нелестно отзывается о тех, кто, стремясь сделать работу более легкой, не дописывает свои произведения до конца, а только набрасывает их; лучше им быть сапожниками, чем пытаться стать рядом

с теми, кто создал столь значительные произведения, рядом с Рафаэлем, Микеланджело, Тицианом, Корреджо и другими художниками. «Я видел,— пишет Арменини,— произведения этих художников, исполненные в трех техниках, о которых здесь идет речь (fresco, secco и масло), с большой тщательностью и гармонией красок как во фреске (за исключением применения сурика), так и в маленьком формате. Особенно трудно придать полную законченность во фреске, когда такие произведения находятся снаружи. Это зависит от извести и красок, которые сохнут с большой быстротой; поэтому достойны похвалы те, кто с самого начала сами заканчивают свои картины, правильно накладывают тени на нужные места и все завершают alla prima. В закрытых помещениях можно достигнуть большого совершенства ретушью по сухому (à secco), так как, нанеся грунтовые краски на сырую известь, после ее просыхания, можно прописывать нежнейшими красками, не боясь того, что эти краски пострадают, хотя все же через продолжительное время эти краски¹, как мы знаем, исчезают. Для того чтобы ретушировать тени, некоторые берут черную акварель, смешанную с хорошим лаком, которой опи с хорошим результатом проходят и тело. Такие тепевые тона одни смешивают с гумми или с хорошим клеем, другие с темперой, причем, с последней они становятся глубже и прочнее, чем с другими связующими; я это говорю потому, что видел, как это делают достойнейшие художники. Совершенно тем же способом ретушируются и произведения, написанные à secco на холсте, но при этом хорошо предварительно освежить эти места указанным выше способом (т. е. слегка смочить с оборотной стороны).

В масляной живописи это легко сделать, если подмалёвок доведен до большой законченности; тогда прежде всего можно самым точным образом прописать тело, волосы, глаза, ногти, ибо они никогда не бывают достаточно законченными; так как краски всегда бледнеют или тени чернеют, к ним нужно возвращаться по нескольку раз, чтобы вновь сделать их живыми, свежими, равномерными, мягкими и приятными. Для этого следует хорошо протереть все место кусочком полотна, слегка окунутого в светлое ореховое масло, благодаря чему протертое место кажется гладким и блестящим. Это лучше удается на дереве, чем на холсте; как только масло осторожно вытрут сухим белым полотном, тотчас вновь проходят, где нужно, уже написанные вещи, ретушируя, высветляя, смягчая, лессируя, делая корпусные прописки и никогда не оставляя ничего даже самого малого, что могло бы оскорбить глаз».

¹ То есть наложенные «à secco» сверху красок «in fresco». *Прим. ред.*

ТРАКТАТ О ЖИВОПИСИ ФРА ФРАНЧЕСКО БИЗАНИО¹

Образцами для этой книги послужили «Veri precetti» Ломатто и сочинения Вазари; в распределении материала автор следует Армении, и 35 главам последнего соответствуют 36 глав Бизанио. Многие лишь изложено другими словами или даже взято дословно у Армении или у Вазари и лишь вставлено в соответствующее место. О технике живописи говорят лишь главы XIII и XIV, на которых следует остановиться подробнее.

Глава XIII трактует «О методе, которому нужно следовать при подготовке различными способами холста, стены и доски для того, чтобы работать на них по «сухому», и о других обстоятельствах». «Нет сомнения, — пишет Бизанио, — что со времени широкого применения масляной техники, дающей совершеннейшие результаты, живописью à secco пренебрегали; тем не менее я буду говорить и об этой части искусства, так как и она имеет многообразное применение. Обычно живопись «по сухому» (à secco) служит больше для работ, требующих быстрого исполнения, как для празднеств, театра, пейзажей, триумфальных арок, чем для значительных и законченных произведений».

Относительно подготовки холста и работы на нем мы находим в книге Бизанио почти дословное повторение указаний Армении. Холст натягивают, покрывают с лицевой стороны двумя-тремя слоями и с обратной стороны — одним слоем клея; если холст редкий, к клею добавляется немного муки, чтобы лучше заполнить поры. На этом холсте делают рисунок углем, карандашом и т. п. и пишут хорошо стертыми красками. Указания относительно связующих веществ почти дословно уже известны нам; здесь мы также читаем, что «многие практики приготавливают различные виды красок, которыми они придают своим картинам большую живость, силу и красоту; они их приготавливают с зеленой водой, девичьей водой, соком лилий и т. п. жидкостями и этим делают их лучше пристающими; так достигают они необыкновенной живости». Дальнейшие указания также соответствуют Армении. Место, где говорится, что «fiamenghi» примешивают к грунту из gesso marcio еще треть свинцовых белил, можно также понять так, что примесь клея должна была иметь место и в красках; этим устранялось потемнение от темперы («есть fiamenghi, которые пред-

¹ Trattato della Pittura, fondato nell'autorità di molti eccellenti in questa Professione, fatto à commune beneficio de Virtuosi. Dedicato a Nicolo Placido Branciforti, Principe di Leonforte etc. Venetia, per il Giunti, 1642. Прим. Э. Б.

почитают примешивать к gesso marcio треть свинцовых белил, также и к аурипигменту, отчего он становится светлее, и работы на нем очень хорошо выходят и кажутся легкими и приятными на вид; iasmenghi все смешивают с клеем потому, что темпера сделала бы краски слишком черными»¹. Указания о живописи à secco на стенах и досках вполне сходны с Армениями; наконец, Бизантио упоминает еще пастельную живопись, которая исполняется различными карандашами и часто применялась Леонардо да Винчи в изображениях голов апостолов. Бернардино да Кампо² из Кремоны будто бы написал об этих красках исчерпывающий трактат (подобное же указание есть и у Ломатцо).

Затем следует глава XIV, в которой говорится о «способах, которыми можно писать маслом, заимствованных у самых лучших художников; о смесях, наиболее подходящих для имприматуры, о других изобретениях в отношении красок, о необходимых наблюдениях и о способе готовить лак». Здесь Бизантио опять цитирует Вазари, и его рассказ о Ван-Эйке указывает на поездку Антонелло да Мессина во Фландрию и затем дословно повторяет указания Армениями о грунтовке холста и пр. Все краски, кроме лазурей и искусственной киновари, стираются на светлом ореховом и льняном маслах, причем «краски употребляют покупные в толченом виде; краски стираются с указанным выше маслом на тонких дощечках из самшита, которые во время работы всегда держат в руке».

Эти указания о различных методах имприматур, так же, как и дальнейшие, почти дословно повторяют труд Армениями; Бизантио повторяет и то, что связующее вещество для имприматуры телесного тона ему неизвестно; имприматура затем проскабливается ножом так, чтобы поверхность стала равномерной и гладкой; затем на нее переводится «припорохом» или другим способом рисунок, как это было указано выше, и хотя краски здесь составлены иначе, чем другие, относительно «их смешения надо соблюдать те же правила, что и во фреске; разница только в том, что смешение производится на самшитовой дощечке, которую держат в руке; кроме того, надо иметь в виду, что независимо от цены, краски: зеленые, лазури, киноварь, лаки и неаполитанская желтая — должны быть стерты тончайшим образом, особенно для последних слов при работе по подма-

¹ У Бергера приведено на итальянском языке без перевода. *Прим. перев.*

² Bernardino da Campo, может быть, родственник семьи художников Кампо, процветавшей в XVI веке. В 1568 году Бернардино работал в качестве художника в своем родном городе. В 1584 году он написал книгу о живописи под заглавием «Parer sulla pittura» («Мысли о живописи»), которая, быть может, содержит приводимый трактат. *Прим. Э. Б.*

левку, сделанному грунтовыми красками; таким способом можно лучше всего закончить произведение, так как главная ценность подмалевка (*bozze*) заключается в том, что он дает возможность при завершении исполнить каждую вещь на своем месте, достигая единства (целого).

Все дальнейшие указания о живописи на холсте, окончательной отделке живописной работы и лаках заимствованы у Армении. Следующая глава «О красоте и законченности живописи» также почти целиком заимствована из главы X Армении.

ДАЛЬНЕЙШИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Наряду с произведениями по теории искусства, появившимися в литературе XVI и XVII веков, в рукописном виде сохранились и документы, составленные в прежнем стиле рецептов. Как и большинство ранних сборников, обычно это — указания, списанные для частного употребления с других схожих рабочих книжек. Они, естественно, переходили из рук в руки и увеличивались путем приписок. Эти приписки делались без всякой последовательности, то есть собственник добавлял в книжечку одно за другим то, что находил ценным. Таких книжек-рецептов от XVI века и последующего времени сохранилось очень мало. Важнейшей из известных до сих пор является рукопись Марциана, части которой, относящиеся к живописи, были опубликованы Меррифильд. Большая часть (300 рецептов) касается медицины, хирургии и химии, и лишь около 100 рецептов дают ценные указания по живописи и технике искусства. К некоторым указаниям добавлены имена тех, от кого они заимствованы, или тех, кто их применял. Так, например, упомянуты: Андреа ди Салерно, Сансовино, Джованни да Удине, Фондано. На этом основании Меррифильд считает, что составление рукописи можно отнести к началу XVI века (между 1503—1527 гг.). К Андреа ди Салерно, который, по указанию Доминичи, жил некоторое время в Риме в качестве ученика Рафаэля, восходит рецепт № 326 о применении *Gaismilch* (козьего молока) или молока других животных во фресковой живописи, чтобы сохранять от порчи сияние краски лазури (*azzurro*). В № 333 содержится рецепт Джованни да Удине для изготовления стюка, последний применялся также и Якопо Сансовино, который умер в Венеции в 1570 году. Бортини рассказывает по этому поводу о совместных стараниях Джованни и Рафаэля узнать состав античного стюка, пайденного при раскопках в Риме, и о многочисленных опытах, сделанных в этом направлении, пока Джованни не придумал смешивать с гашеной известью тонко истолченный травертин или

мраморную пыль и делать из этого нужные фигуры и орнаменты. Вазари также приводит эти данные с еще большей обстоятельностью в биографии Джованни да Удине. В этой рукописи имеются многообразные рецепты для золочения стекла (№ 339), так же, как и других видов золочения с луковым соком (№ 351, 352), и целый ряд рецептов лаков (№ 394—406) для всевозможных целей.

Рецепты для живописи содержат указания о смешении красок с маслами (№ 370, льняное и ореховое масла) и другими связующими веществами (№ 328, клей и яичный желток), а также и советы для росписи стекла.

Яичный желток фигурирует еще как примесь к масляным краскам в достойном внимания варианте, пазываемом живописью «a putrido», на который мы уже указывали выше в связи с употреблением эмульгированных масел в живописи XV—XVI веков. Темпера этих масляных красок «a putrido», как это указано в конце № 309, состоит в добавлении яичного желтка к половинному количеству масляной краски и равному количеству воды. Применяемые красочные пигменты точно описываются. Так, рецепт № 301 «о различных красках для того, чтобы писать и работать маслом «a putrido» и пр.» гласит: «Заметь, что существуют два вида красок: одни, которые не имеют корпусности, не кроют, а только окрашивают находящееся под ними, как например, шафран; другие, которые имеют корпусность и совершенно покрывают лежащее под ними; но многие из последних красок враждебны друг другу, так что они смешением взаимно портят друг друга, как свинцовые белила и медянка или свинцовые белила и аурипигмент». «Если ты хочешь нанести белую, возьми хорошие свинцовые белила; если хочешь красную, то возьми лак, сурик или киноварь. Лак не имеет корпусности, поэтому возьми киноварь и в зависимости от того, хочешь ли ты иметь краску более или менее темную, возьми больше или меньше лака. Если же ты хочешь ее иметь светлее, то добавь немного свинцовых белил, пока не увидишь, что достаточно, и т. д.»

Рецепт 302. «Если ты хочешь составить телесную краску, возьми свин овые белила и лак и сделай по своему усмотрению темнее или светлее.

Для зеленой бери зеленую лазурь (verde azzuro, медная синяя); ее ты можешь смешивать с неаполитанской желтой и свинцовыми белилами и делать по желанию темнее и светлее; если же у тебя не будет медной зеленой, возьми неаполитанскую желтую или аурипигмент и медную синюю. Смешай их для зеленой вместе, добавляя то меньше, то больше одного или другого в зависимости от того, какой степени темноты хочешь иметь краску».

Рецепт 303. «Фиолетовая. Смешай вместе свинцовые белила, медную синюю и красный лак; если ты хочешь иметь более темный цвет, добавь больше синей, если более светлый — белил, более красноватый — красного лака».

Рецепт 304. «Желтая. Возьми настоящую неаполитанскую желтую, чистый аурпигмент или охру и, так как она не имеет корпусности, сделай подмалевок свинцовыми белилами».

Рецепт 305. «Черная. Возьми персиковые косточки или слоновую кость и пережги их в уголь — из этого получается превосходная черная и т. д.».

Рецепт 306. «Серая. Возьми свинцовые белила, зеленую землю, охру и черную, смешай их вместе и добавляй больше или меньше то одного, то другого, пока не достигнешь подходящего цвета».

Рецепт 307. «Цвет камня. Возьми свинцовые белила, черную и лазурь, для осветления добавь свинцовых белил. Для светло-голубого бери лазурь и свинцовые белила».

Рецепт 308. «Цвет дерева. Возьми охру, свинцовые белила, красную и черную, больше или меньше одного или другого, в зависимости от того, хочешь ли ты достигнуть более темного или более светлого цвета» (№ 307 и 308 у Меррифильд отсутствуют; они здесь добавлены из копии рукописи, которая была передана мне сенъором Соранцо, библиотекарем книгохранилища св. Марка).

Краски, не имеющие корпусности, следующие:

Рецепт 309. «Медянка, лак, охра и зеленая земля; они хороши для смешения с корпусными». «Связующее вещество — темпера — этих (масляных) ¹ красок, приготовленных «a putgido», состоит из равных частей воды и яичного желтка в количестве, немного меньшем самой краски, и т. д.».

Из этого рецепта можно заключить о применении яичного желтка для эмульгирования масла в масляной живописи, на что мы уже указывали.

Рецепт 328 («Если хочешь писать на стекле») указывает на известное распространение масляно-яичной эмульсии в области прикладного искусства. Особенно важно было сильно пристающее и удобное для обработки связующее вещество для красок по стеклу, так как подвергать обжигу на стекле умели лишь немногие краски, и большая часть украшений наносилась на необжигаемом связующем веществе.

В рецепте 325 («Различные краски для раскраски стекол для окон и других работ») приводится точное различие между

¹ Бергер называет краски масляными на основании заголовка. *Прим. перев.*

красками, которые могут подвергаться обжигу, и теми, которые наносятся после обжига. Так, для достижения черного цвета служат железные опилки; лигатура свинца и олова — для белого и серебро — для достижения желтых цветов. Кроме того, для украшения оконных стекол применялись еще цветные стекла из Германии. На таких стеклах можно рядом с обожженными красками исполнять любые украшения масляными красками. Для этого применимы краски, не имеющие корпусности, то есть лессировочные, как лаки, медянка, косточковая черная, лазурь, ультрамарин, причем советуется раньше смазать стекло ореховым или льняным маслом (для стекла предпочтается последнее) и просушить в тени. По этой подготовке надо писать стертыми с маслом (т. е. «a putrido») красками и затем покрывать лаком. Подобным образом можно раскрашивать как окна, так и сосуды для питья, декоративные сосуды, украшать золотом и серебром, и «хотя краски и не проникают в стекло, они все же сохраняются долгое время». При живописи на стекле «a putrido» можно сделать грунтовку горячим клеем и выполнять живопись с яичным желтком или названными красками. Само собою разумеется, что в этом случае надо также покрывать лаком, так как иначе живопись не будет защищена от сырости. Но несомненно должна применяться и названная выше, в рецепте 309, эмульсия, так как она после высыхания не чувствительна к сырости, тогда как клей и желток от сырости пострадали бы. Особый рецепт рукописи Марциана гласит: «Возьми равные количества яичного желтка и жидкого лака (vernice liquida), хорошо смешай друг с другом и прокрой этим связующим кистью; оно защищает от воды и пр.».

Золочение выполняется на стекле при помощи протрав (масляная позолота). Такая протрава (№ 339) состоит из мастикса, цинкового купороса, сандаракового лака — около унции, жженных квасцов $\frac{1}{2}$ унции и олифы (вареного льняного масла). Все достаточно хорошо стирается друг с другом и для загустения ставится на некоторое время на солнце. Кроме этой протравы, в рукописи Марциана приводится еще несколько рецептов для позолоты, которая наносится на различные основы — мрамор, камень (№ 346), доски, картон, стены, железо, гипс, кожу и т. п. (например, № 351, протрава с чесноком). Традиционность всех этих ремесленных подробностей легко проследить, если сравнить эти рецепты с указаниями Чепнини. Ряд рецептов (№ 356—369) у Меррифильд не напечатан; они содержат советы для живописи миниатюр, а главным образом для приготовления «assisa» (полимент) для наложения позолоты, которая должна полироваться. Затем следует другой ряд рецептов, содержащих клеи и замазки для всех возможных работ (№ 377—389 у Меррифильд не напечатаны); нако-

нец, к этому добавлены еще рецепты стюка и замазок для водопроводов и т. п.

Масляная живопись описывается особо в рецепте № 370. В нем рекомендуется стирать краски с льняным или ореховым маслом, насколько возможно круче, то есть с совсем маленьким количеством масла, и смешивать краску при работе, если она окажется слишком густа, с небольшим количеством масла при помощи кисти.

Рецепты лаков очень многочисленны и подробны (№ 394—403, у Меррифильд стр. 629—639). Частично это те же, которые описывают Арменияни и Боргини; при этом для растворения смол применяется, с одной стороны, винный спирт, с другой — жирные масла.

Смола бензоэ рекомендуется в двух рецептах для более тонкой работы (в № 394 «О способах приготавливать лаки, и прежде всего такие, которые сохнут в тени», и в № 396 «О лаке, который очень быстро сохнет и может быть наносим в любом месте потому, что светел и превосходит на всякой самой тонкой работе»). Растворяется эта смола в многократно ректифицированном спирте; для этого она превращается в порошок и понемногу распускается в винном спирте в холодном виде.

Янтарная смола растворяется в олифе (№ 395); смола сандарак толчется в порошок и варится с прозрачным ореховым маслом (1 унция смолы на 3 унции масла) на медленном огне, для запаха прибавляется некоторое количество ладана и достаточное количество жженных и толченых квасцов, отчего лак улучшается, и, наконец, все процеживается сквозь платок (№ 398). Для лютен, кожи, дерева, холста и картона служат масляные лаки (№ 399 — олифа с греческой смолой; № 400 — олифа с мастиксом и квасцами, сваренные вместе на угольном, то есть закрытом огне).

Лучший мастиковый лак (№ 401) приготавливается из 1 фунта мастикса, $\frac{1}{2}$ фунта нефти и $\frac{1}{2}$ фунта орехового масла, которые растапливаются в сосуде на огне и, наконец, процеживаются.

Далее следует светлый и сохнувший лак для живописи (№ 402, превосходный светлый сохнувший лак, который хорош для масляных красок и всякой живописи). Он состоит из 2 унций хорошего светлого орехового масла, унции прозрачной греческой смолы и $\frac{1}{2}$ унции хорошего светлого мастикса. Вещества эти соединяются в горячем виде и варятся столько времени, пока не испарится одна треть; сюда может быть добавлено еще немного квасцов — от этого лак должен стать прозрачнее.

То же применение имеет лак, приготавливаемый из терпентина (№ 403, «лак из терпентина — *olio di abezzo*, который сохнет на солнце и без солнца»). Для него берут совсем чистое, нера-

створенное в скипнадре *olio di abezzo* (под которым, вероятно, надо понимать затвердевший крепкими кусочками смоляной бальзам — канифоль, — вытекающий из *Pinus picea*), которое соединяется на огне с льняным или ореховым маслом или нефтью или употребляется в растопленном виде само по себе; для приготовления лаков лучшими считаются масла, загустевшие на солнце.

Прочие масляные лаки для более простых работ описываются еще в № 404 (льняное масло с сандаракон и греческой смолой) и № 405 (льняное масло с греческой смолой и квасцами).

Как это видно из приведенного перечня, большинство живописных лаков масляные, так как растворителем является масло; отдельные рецепты указывают для бензойной смолы винный спирт. Скипидар в этих рецептах не применяется.

Второй сборник рецептов хранится в библиотеке Падуанского университета. М а н у с к р и п т П а д у а н с к о г о у н и в е р с и т е т а, напечатанный у Меррифильд и озаглавленный «*Ricette per far ogni sorte di colore*» («Рецепты для приготовления всевозможных сортов краски»), видимо, составлен в середине XVI века, так как короткое посвящение — сонет — посвящает принца Эммануила Филиберта Савойского, который умер в 1580 году. Вероятно, он частично списан с более старых записей и дополнен позднейшими приписками. Это подтверждается и тем, что в нем описываются вещества и методы изготовления, которые стали известными лишь в XVI веке. Так, например, некоторые рецепты содержат вещества американского происхождения, как кампешевое дерево, синее дерево и кошениль, которая была введена после 1523 года сначала в Испании. Необыкновенно многочисленны рецепты лаков, в основу которых в качестве растворителей входят: эфирные масла, как терпентиновое масло, спиковое масло и винный спирт. Часто встречаются упоминание «индийского лака» из гумминого лака (№ 88, *Vernice indiana*; № 93 — о другом секрете готовить настоящий индийский лак; № 102 — о способе готовить превосходный лак наподобие индийского; № 103 — о другом лаке наподобие китайского), указания на китайские лаки (№ 140) и протравы из кампешевого дерева (№ 142), так же как подробные указания о приготовлении так называемой турецкой бумаги (№ 146 — об изготовлении волнистой турецкой бумаги разных цветов) — все это указывает на влияние, которое начинала оказывать на ремесленные навыки торговля с Востоком. Особый интерес возбудили китайские лаки, ввоз которых производился с XVI века через Индию; были приложены особые старания, чтобы выполнять работы, подражающие этим лакам; в книгах рецептов позднейшего времени «китайские» и «индийские» лаки играют большую роль: например,

в «Мыслящем художнике» Кроккера дается не менее 15 таких рецептов.

Насколько мне известно, даваемые Падуаанской рукописью указания об изготовлении турецкой бумаги — старейшие в своем роде. В позднейших рабочих книжках этот способ всегда описывается одинаково; он состоит в том, чтобы стирать некоторые краски — индиго, аурипигмент, свинцовые белила, черную слоновую кость — с винным спиртом и несколькими каплями бычьей желчи и затем каплями вкрапливать их на густой раствор камеди (гуммитрагант); рисунок «под мрамор» делается посредством особых инструментов (игольных гребней, птичьих перьев и т. п.) и получается потому, что бычья желчь имеет свойство распространяться, а винный спирт препятствует, по крайней мере на короткое время, впитыванию накопанных растекающихся красок. Так называемая мраморная «форзацная» бумага, употребляемая в настоящее время переплетчиками, раньше изготовлялась подобным же способом; так же делали и пестрые книжные «обрезы».

Сведения о живописи и приготовлении красок занимают большую часть, то есть 148 рецептов рукописи; первые 13 номеров так близки и схожи с данными трактата Ломатто, что очень возможно, что оба автора использовали в качестве образца один и тот же источник. Большинство рецептов относится к живописи миниатюр; указания для масляной живописи отсутствуют. Фресковая техника упоминается лишь в одном рецепте (№ 40), где указывается, что краски нужно стирать с молоком, особенно «smalti и smaltini», — указание, которое сходится с № 328 рукописи Марциана.

Интерес представляют еще едкие водки и грунты (№ 38, 39, 67, 68) для офортов-гравюр на меди. Грунт для травления очень схож с употребляемым ныне; это — паста из воска, мастикса и ламповой черной, наносится она на подогретую медную доску; грунт может быть также закопчен посредством пламени. Едкая водка составляется из крепчайшего уксуса, нашатыря, медянки и мышьяка.

Что касается лаков, то о них сообщается еще в особой главе. Уже было указано, что эфирные масла и продукты дистилляции имели уже широкое применение для разнообразных технических целей. Так, мы находим лаки для работ из кожи и бумаги так же, как и для живописи на дереве и холсте; встречаем старые способы готовить лаки из смол с маслами, так же, как новые, путем растворения в скипидаре, нефти, или винном спирте¹. Часто предписывается лак немного подогре-

¹ О спиртовом лаке (№ 94 «О прозрачнейшем лаке для живописи и бумаги») уже было сказано раньше. Арменини также описывает спиртовой лак для живописи «à secco» на холсте. *Прим. Э. Б.*

вать и сохранять покрываемый лаком предмет, картину и т. п. в тепле. Из этого можно заключить, что прежний обычай — ставить картины на солнце и покрывать их лаком на солнце — еще применялся.

Для более позднего времени здесь можно добавить рукопись *Вольпато*, автором которой был художник Джованни Баттиста Вольпато из Бассано. Вольпато (род. в 1636 г.) был учеником Новелли. Из его работы, озаглавленной «Метод, которому надо следовать в живописи» (*Modo da tener nel dipinger*), мы узнаем о живописных приемах венецианских художников середины XVII века. Кроме этой работы, после Вольпато сохранился еще ряд произведений по теории искусства, хранящихся в библиотеке Бассано:

1. Живописная правда, непосредственно открываемая молодым любителям.
2. Природа-художница, или трактат о светотени.
3. Доказательства, демонстрируемые на примере головы человека.
4. О конструкции мускулов.

Кроме того, им написана еще работа: «Блуждающий гонец к любящим живопись и счастливая весть прилежным (ищущим познания) юношам»¹, напечатанная в 1685 году в Виченце.

В методе, которому надо следовать в живописи, мы опять встречаем излюбленную форму диалога, причем разговор ведется между двумя учениками-художниками, и старший из них сообщает младшему все важнейшие начальные правила, которые должен знать ученик, только что приехавший в город, где работает его учитель. Вольпато обсуждает, таким образом, различные технические детали: грунтовку холста, стирание красок, приготовление кальки и другие механические работы, которые обычно поручались ученикам.

В рукописи описывается несколько видов грунтовки для картин на холсте, причем Вольпато замечает, что гладкое полотно требует и более тонкого грунта и что «*primatura*» должна быть тонкой, потому что масло последней было бы вредно для красок, если бы краска грунта была нанесена слишком толстым слоем. Кроме масляных грунтов, описываются и другие способы грунтовки (с клеем и клейстером), равно и плохие методы, которых надо остерегаться. Указывая на картины Бассано, пах толстый слой гипсового грунта, который явился причиной образования кракелюра и осыпей, Вольпато описывает еще другой способ. При нем имприматуру наносят на предварительно проклеенный холст, причем горшечная глина сначала мочится

¹ Il vagante Corriero a curiosi che si dilettaano di pittura, ed à giovani studiosi annunzio fortunato». *Прим. перес.*

в воде, и после того, как вода слита, в нее добавляется такое же количество льняного масла, и полученная в результате паста наносится шпателем на холст. Для второго слоя идет очень маленькое количество хорошо стертой грунтовой краски.

В дальнейшем течении беседы описываются подготовка стен под масляную живопись, приготовление прозрачной бумаги для кальки посредством пропитывания маслом и ее применение, графление на квадраты, способ проводить линии при помощи ниток, смазанных красящим веществом, стирание красок, чистка палитры, плиты и куранта для растирания красок и т. п.

В связи с указаниями о приготовлении лаков старший ученик Лицинио советует младшему Сильвио достать книги Армения и Рафаэля Боргини и списать из них то, что ему нужно. На вопрос Сильвио Лицинио отвечает: «Может быть, эти книги есть у твоего учителя, тогда ты можешь ими воспользоваться, так как эти авторы писали и о других вещах, относящихся к живописи. Твой хозяин учен и, наверно, их имеет».

Сильвио: «Если они говорят о живописи, то они не будут описывать таких вещей, которые не имеют отношения ни к искусству, ни к художнику — это ведь было бы неуместным; наша же работа незначительна и ремесленна; она не требует искусства и является лишь ремеслом».

Лицинио: «Они не имели намерения разделять эти вещи; во всяком случае хорошо, если художник об этом что-нибудь знает и умеет этим пользоваться; тогда, поручая это тем, на ком лежат эти обязанности, он может судить об исполненной работе; хотя для него и не обязательно готовить самому краски, он должен уметь различать их качество».

В этом замечании ясно выражен большой пиетет перед «высоким искусством», не имеющим отношения к чистому ремеслу. В глазах младшего художник стоит слишком высоко, чтобы заниматься чисто техническими вещами. Этот взгляд завоевывает все большее господство и становится главенствующим в книгах об искусстве позднейшего времени. Поэтому напрасно искать в ученых книгах о живописи технические сведения. Это казалось художникам слишком незначительным; руководящей являлась эстетическая точка зрения. То, что связано с техникой, относится к ремеслу, и в этом разрыве искусства с умением, возможностью (können) можно видеть начало технического упадка, который начинается в Италии в конце XVII века.

Вольпато еще стоит на той точке зрения, что художник должен по крайней мере уметь отличать хороший материал от плохого, а этого художники его времени достигали обращением с красками и всеми необходимыми предварительными работами уже во время ученичества. Но и это знание начинает все больше

исчезать с тех пор, как все краски стали покупаться в готовом виде у торговца и выбор производиться лишь по виду. «Главное при выборе хороших красок» заставляет Вольпато сказать Лицинио — «их красивый вид», а, в конце концов, это важно принимать во внимание при всех обстоятельствах, если должны быть в совершенстве достигнуты колористические эффекты. Вольпато советует также при покупке быть настороже, так как «торговцы ради своей выгоды подделывают все краски» (значит, уже и тогда!), но указывает отличительные признаки лишь для одного драгоценного ультрамарина.

В дальнейшем, в диалоге говорится еще о стирании масляных красок, составлении палитры, покрывании лаком, чистке старых картин, изготовлении пастельных карандашей и т. п. ремесленных вещах, к чему мы еще вернемся в дальнейших главах.

Здесь следует упомянуть также Брюссельскую рукопись¹, хотя она и не итальянского происхождения. Она написана в 1635 году в Париже художником Пьером Лебреном, быть может, братом французского художника Шарля Лебрена (род. в 1619 г.). В качестве современника Карраччи, Рубенса и др. его записи имеют некоторое значение, так как его указания дают нам представление не только о технике французских художников середины XVII века, но и возможность судить о современных ему методах живописи других наций.

В построении рукописи автор не следует обычному порядку известных в то время теоретических рассуждений; кажется, что он скорее имел намерение составить краткий обзор для любителей искусства, чтобы иметь возможность посредством объяснения фактов быстро подойти к наиболее существенным вопросам. Поэтому после краткого введения о значении «высокого искусства» он дает список наиболее нужных для живописи предметов, как-то: плита и курант для стирания (красок), шпатель, мольберт, подставка для кистей, палитра, краски, холст и т. п. После этого он переходит к портрету и описывает, как надо исполнять контуры, тени, полутона и света. Затем идет совсем краткое упоминание о выполнении пейзажей, орнаментов и одежд; несколько глав посвящено освещению, композиции и красочной гармонии, причем все лишь в кратком изложении. В главе II описывается темперная живопись, затем в главе III — фресковая живопись и в главе IV — живопись по стеклу. В следующей главе говорится о пропорциях человеческого тела и к ней примыкает особая глава «О красоте челове-

¹ Напечатано у Меррифилд, т. II, стр. 766—841, с оригинала, находящегося в Брюссельской библиотеке. *Прим. Э. Б.*

ческого лица». В главе VII помещен список красочных пигментов, с краткими указаниями об их происхождении и способе производства. Следующая глава под заголовком «Несколько секретов живописи» содержит целый ряд правил для живописи, как-то: о смешении красок и их применении в определенных случаях, о сохпущих маслах, лаках, грунтах для холста и т. п. О важнейших предметах, описанных в рукописи, будет сказано подробнее в связи с публикуемой одновременно рукописью де Майерна.

Глава IX указывает, как надо «говорить о хороших картинах». Здесь даются примеры, как должен выражаться, говоря о произведении, пастоящий знаток искусства, который никогда не должен восхищаться живописью как таковой, а главным образом предметом и реализмом изображения. Таковы, например, выражения: «Это не живопись, а действительность! Эти фигуры смотрят с таким естественным выражением на зрителя, что можно было бы поклясться, что они живые!»; «Посмотрите на этих рыб! Налейте на них воды и они поплывут! Затем взгляните на качающихся на ветках и щебечущих птиц; кажется, что они вот-вот улетят и будут бороздить небо — так прекрасно они написаны!»; «Посмотрите, как прекрасно положена драпировка! А белоснежные руки, жилки на которых кажутся движущимися при каждом бииении пульса! Смотрите, как напрягаются мускулы! Можно было бы сосчитать ребра тела, а тело сделано так превосходно, как будто его вылепила сама природа! Действительно ли оно написано? Действительность это или произведение искусства?».

При просмотре этой главы невольно вспоминаешь полустутивную книжечку «Способ стать художником в три часа» («Le moyen de devenir peintre en trois heurs, Paris, 1755»). Однако все же это показывает безграпичное почитание, которым пользовалось высокое искусство того времени. За этой главой следует краткий раздел с перечислением знаменитейших художников, начиная с Полигнота до Рубенса, и некоторых современников автора — Фремина, Вуз, Лаллеман, Тьессон и др. После этого следует еще обширная глава (XI) о живописи в прикладном искусстве, о золочении, где самым точным образом описаны как матовая, так и блестящая позолоты.

Несомненно, во многих библиотеках хранятся еще и другие рукописи, подобные описанным выше, знакомством с которыми мы обязаны собирательскому усердию Меррифильд. Но даже энергии Меррифильд было бы недостаточно, если бы было пужно выявить все, что сохранилось до сих пор. Их издание часто едва ли стоило бы труда, если вспомнить, что подобные сборники рецептов часто существовали во многих копиях, благодаря чему неизбежны повторения. Такова, например,

рукопись, озаглавленная «Собрание секретов, рецептов и лекарств». Рецепты эти относятся к 1659—1711 годам и многие из них содержатся в других рукописях, так что Меррифильд считает нужным привести из нее лишь короткую выписку.

Здесь, однако, нельзя обойти молчанием одного важного обстоятельства, а именно: появления книг алхимических рецептов. Они имеют некоторое значение для знакомства с приготовлением красок, так как в них более подробно описаны способы их приготовления. Хотя алхимические книги преследуют прежде всего другие цели, но все же в алхимию уходят корни современной химии, которой мы обязаны усовершенствованными методами приготовления красок. В другом месте уже говорилось о том, что из книг об искусстве было исключено все, что носило характер рецептов, и последние «нашли себе приют» в ремесленных рабочих книжках, откуда затем с развитием книгопечатания распространялись дальше. Кроме опыта, такие книги рецептов были единственным источником, из которого ремесленники могли черпать нужные им знания.

Вследствие этого количество алхимических и ремесленных книг довольно велико; они появлялись в переводах на разные языки и во многих изданиях, постоянно пополняясь новыми рецептами. XVI век, видимо, был особенно благоприятен для подобной литературы. У меня есть книжечка без указания места и года издания, озаглавленная «Кунсткамера, в которой находится теофрастская тайна золотоделителей и т. п.», в которой говорится и об «искусном изготовлении всех красок, постоянно употребляющихся художниками, с опубликованием того, как надо добывать высшие сорта красок».

Подобно знаменитому алхимику Теофрасту Парацельсу, в качестве знатока «тайных искусств» славился и Бирелли; его произведения вышли в нескольких изданиях. Одно из них в немецком переводе озаглавлено: «Alchimia nova, то есть золотое искусство, или мать всем искусствам и т. д., благородного и превосходного Ганса Баттиста Бирелли фон Сенис, прилежно переведенное с итальянского на немецкий Петром Уффенбахиумом» (Франкфурт-па-Майне, 1503). Сведения о живописи занимают в этой книге целую часть (стр. 466—538), а именно: «Одиннадцатая книга этого произведения Иоанна Баттиста Бирелли, превосходного и знаменитейшего алхимика, поучает и говорит о разного рода прекрасных красках, и не только о том, как их можно делать и готовить, но и как ими пользоваться и писать». В CXLV главе повествуется об искусстве приготовления красок; из техники живописи описываются главным образом темпера с гумми для живописи миниатюр, указываются и некоторые лаки, но о масляной живописи не говорится ничего. Большинство этих рецептов вошло затем в

книгу об пллюминировании Больца и в более поздние книги об искусстве.

Подобное же произведение алхимической литературы озаглавлено: «De secret iuniversal di D. Timoteo Rosselli» (Венеция, 1544)¹. Оно содержит в 7-й и 8-й книгах I тома ряд рецептов красок для живописи миниатюр; указания Розелли относительно золотого письма и золочения сходны с указаниями рукописи Марциана.

Прямо сенсационным можно назвать успех «Secreti» Алексиса (псевдоним Hieronymus), так как эта книга появилась в переводе почти на всех европейских языках, и с первого издания (Венеция, 1555) до середины XVII века понадобилось около 25 изданий. Такие собрания рецептов часто считались ценными рецептами мастерской, потому им и придавали большое значение. Я имею перед собой собрание подобных секретов в виде французской книжечки с заглавием «Собрание секретов для художников» (Париж, без указания даты).

Перечень подобных книг об искусстве легко можно было бы увеличить в десять раз. Здесь достаточно ограничиться указанием на их существование.

В заключение этого перечисления литературных источников по технике искусства надо еще добавить те, которые не являются ни предназначенными для печати произведениями, ни особыми рукописями. К ним принадлежат:

1. Договоры на заказы алтарей и картин.
2. Счета за выполненные работы.
3. Переписка между художниками и их заказчиками.
4. Отчеты о реставрационных работах над старыми произведениями искусства.

Каждый из этих разделов достоин известного внимания и представляет интерес, когда технические данные относятся к определенному художнику или определенному произведению. Из договоров мы узнаем о той предусмотрительности, с которой действовали заказчики, с самого начала по договору обеспечивая себе лучшие материалы, хорошие краски, чистое золото и т. п.². Счета дают сведения о красках и связующих веществах, пополняя и иногда уточняя и подтверждая другие письменные источники³. Многочисленные указания в сохранившихся пись-

¹ «Универсальные секреты». *Прим. перев.*

² Сравни контракт Пьетро Перуджино с перуджинскими монахами от 6 марта 1495 года (Гуль. «Письма художников», № 29. Guhl, Künstlerbriefe) и контракт Гвидо Рени с представителями болонского шелкового цеха (там же, № 20). *Прим. Э. Б.*

³ Выписки из счетов времени Эдуарда I Английского (1274—1295) опубликованы Смитсом в «Antiquites of Vestminster», 1837. См. еще у Ислэка записи о платежах за краски и живописные материалы, касающиеся художника Андреа Пизано Делла Валле. *Прим. Э. Б.*

мах художников и их покровителей также дают нам возможность заглянуть в их работу и таким путем узнать о том или другом техническом навыке¹. Наконец, отчеты о реставрациях и раскрытии старой живописи и вытекающие из этого выводы имеют также большое значение для определения техники произведения и приемов мастера, особенно, когда найденные результаты могут подтвердить исследования, произведенные другим путем².

В многочисленных сохранившихся цеховых книгах и других схожих ремесленных статутах мы находим мало данных о технике. Они обычно говорят об отношениях членов между собой и с посторонними, не касаясь самого ремесла искусства.

Некоторый интерес, быть может, представляет один параграф сиенского цеха художников, в котором запрещалось употреблять менее ценные краски вместо известных дорогих, или неполноценное золото вместо чистого, со штрафом в 10 лир за каждый отдельный случай. Очевидно, это распоряжение имело целью предохранить произведения искусства от снижения цен и от злоупотребления дешевыми сортами красок³.

¹ Здесь особенно следует указать на книгу Gaye. *Carteggio inedito d'Artisti*, Firenze, 1840 («Неизданная корреспонденция художников») и Guhl. *Künstlerbriefe* (Гуль «Письма художников») в трех томах, 2-е изд., Берлин, 1880. *Прим. Э. Б.*

² Меррифилд. Разговоры с итальянскими реставраторами: отчет о реставрации картин в венецианских государственных галереях и о фресковой живописи (Merrifild, *Orig. Treat.* I CXVII—CXLVII). *Прим. Э. Б.*

³ Статуты искусства сиенских художников 1355 года, гл. XII, о том, что нельзя применять одно золото вместо другого и одну краску вместо другой. «Приказываем также, чтобы никто из художников-живописцев не осмелился и не вздумал употребить в работах, которые обещал исполнить золотом, серебром и определенными красками, неполноценное золото вместо чистого, олово вместо серебра, немецкую лазурь вместо ультрамарина, голубую и индиго вместо лазури, красную землю или сурьку вместо киновари и кто подделает указанные вещи, за каждый раз наказуется и штрафуется в 10 лир».

Сравни книгу Пражского цеха художников, изданную М. Пангерль «*Quellenschrift für Kunstgeschichte*», XIII, Вена, 1878, где за предложенный заказ по пониженным ценам налагались особые наказания. *Прим. Э. Б.*

Ч А С Т Ъ ІІ

ИСПАНСКИЕ ИСТОЧНИКИ

ИСПАНСКИЕ КНИГИ ОБ ИСКУССТВЕ ПАЧЕКО И ПАЛОМИНО

Для техники XVII и XVIII веков названные авторы имеют выдающееся значение. Несмотря на их полное подчинение итальянскому влиянию, при более внимательном изучении у них все же можно найти некоторые отличия технического порядка, которые стоят в большей связи со старыми традициями, чем с итальянскими образцами. Не забывая, что многие испанские художники получили свое образование в Италии, все же в отношении техники можно заметить приемы, возникновение которых, вероятно, должно быть отнесено к периоду расцвета мавританского владычества. Нам следует здесь напомнить о том, что многие отрасли искусства проникли в Европу через Испанию, как, например, шалло, кордовские кожаные изделия, изготовление искусственного жемчуга и драгоценных камней, как это видно из Болонской рукописи XV века, составителем которой был испанский художник из Толедо мастер Якобус. То, что технические живописные традиции существовали, стоит вне сомнений; так, в комментариях Гуавара к произведениям Витрувия, составленных в 1550 году, преобладает довольно самостоятельная техника, которая затем была отмечена и более поздней литературой ¹.

Блестящая эпоха итальянского искусства дала почувствовать свою силу и испанским художникам. Мы видим, что Чеспедес (Céspedes, 1538—1603) много лет работал в Риме в качестве ученика у Цуккерио, что повлияло и на его литературную

¹ См. книгу Бергера «Техника фрески и сграффито», где об этом говорится подробнее. *Прим. ред.*

деятельность. Его изыскания в области античного искусства изложены в большом труде «О сравнении античной и современной живописи и скульптуры»¹, откуда много цитирует Пачеко. Чеспедесом напечатаны также и части дидактического стихотворения о живописи. Пачеко (1571—1664), автор первого учебника по живописи, был учеником Луиса Ферпандеса и учителем Беласкеса; закончил ли сам Пачеко свое образование в Италии, не указывается (см. Viardot, «Notices sur les Peintres de l'Espagne»); итальянской же теоретической литературой по искусству он вполне владел. Его широко задуманный труд о живописи «Искусство живописи в древности и его величье» вышел в Севилье в 1649 году². В нем видна большая начитанность автора по данному вопросу начиная с Л. Б. Альберти и до его времени. Не удивительно, что им многократно цитируются Карло Дольче, Вазари, Арменини и др. Ему известна и книга Ван Мандера, и не напрасно Кардуко и Паломпо называют его «ученым мужем».

В первых двух томах своего труда Пачеко касается исключительно теории живописи, объясняет ее происхождение и говорит, с ссылками на историю, о ее превосходстве над другими искусствами, ее почитании в старое и новое время; затем он пишет об отдельных частях живописи — рисунке, композиции, колорите, как это делал Ломаццо, и трактует о свете, тени и т. п., согласно господствующим в то время воззрениям. Лишь третья часть посвящена технике живописи, а именно: способам выполнения эскизов рисунков, картонов, живописи темперой, исполнению миниатюр, декоративной живописи и фрески; в трех дальнейших главах говорится о масляной живописи и видах матовой и блестящей позолоты. За этими главами о технике следуют отдельные отрасли живописи, как изображение цветов и фруктов, пейзажей, животных, наконец, портретная живопись; особая глава трактует «о благотворном влиянии искусства живописи на характер», заканчивается книга подробным указанием способов изображения святого писания.

В отношении выполнения рисунков и картонов Пачеко придерживается указаний Вазари. Приемы темперной живописи также мало отличаются у него от общепринятых; однако мы из изложения Пачеко видим, насколько этот вид живописи был распространен в его время. Он сообщает, что лучшие се-

¹ C e s p e d e s. De la comparicion, de la antigua y moderna pintura y escultura. Первое издание мне увидеть не удалось, последующие издания приведены по-новому, дословно точному изданию Cruzada Willamil Madrid, 1866. *Прим. Э. Б.*

² P a c h e c o. Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas. *Прим. перес.*

вильские мастера придавали значение тому, чтобы совершенствоваться в этой технике, и считали ее необходимой в качестве предварительного упражнения перед масляной живописью.

Первая наиболее распространенная манера называлась «*Pintura de las Sargas*» (саржа, саржевая ткань). Краски, употребляемые в масляной живописи, стирали с разведенным водой клеем или клейстером, причем его сначала размягчали в воде, а затем кипятили на огне, добавляя нужное количество воды. В качестве белой краски служил гашеный гипс. Пользовались также мездровым клеем. Этим клеем предварительно покрывали холст или стену и особенно зимой заботились о том, чтобы подогревать краски на жаровне, чтобы они не застывали. Для того чтобы устранить это досадное неудобство, некоторые примешивали к клейстеру немного голубиного навоза(!). Если стена, которую расписывали, была старой и не очень чистой, к клейстеру добавляли немного бычьей желчи или стертых с водой отростков луковиц чеснока и поверх этого наносили слой обыкновенного тонко стертого гипса; то же делали и на больших холстах. Для картин на дереве Пачеко описывает метод «старых» художников — заклепывать доски полотном, наносить грубый и тонкий гипс и шлифовать поверхность перед тем, как на ней писать, подобно тому как это описывает Ченнини, а за ним Вазари и другие. Упомянув о староитальянской темпере с яйцом и фиговым молоком, Пачеко отмечает, что, согласно тексту Вазари, вода в смесь не добавляется.

Касаясь живописи «*a guazzo*», которую «в настоящее время применяют фламандцы и итальянцы», Пачеко пользуется указаниями Чеспедеса, научившегося этой технике в Италии. При ней, так же как и при ранее описанной технике, краски стираются с водой и приготавливаются в виде темперы с мездровым клеем, но для того чтобы лучше объединить тона между собой, холст смачивают во время работы с оборотной стороны. Особенно удобен этот способ для монохромной светотеневой живописи серым по серому или бронзовой краской, так как благодаря этому легче достигается желаемая мягкость. Интересно отметить, что художники того времени часто отзывались об этой технике с насмешкой и автор цитирует меткое замечание одного итальянца, который ее называет методом для гусей, «так как все ¹ достигается водой и опять-таки водой». Этот прием для живописи «*a guazzo*», на досках и на стене, само собой разумеется, неприменим.

Третий способ приготовления темперы таков: берут смесь целого яйца с половиной стакана воды, бросают туда фиговый

¹ Здесь надо еще заметить, что «*guazzo*» XVI века, видимо, отличалось от только что описанного. Прим. Э. Б.

лист и все сильно взбалтывают до образования пены. В качестве основы служит не очень сильно проклеенный холст, который трут пемзой, а также бумага и картон. Светлые, средние и темные тона заранее замешиваются в маленьких чашечках, и все наносится по сырому два или три раза, для того чтобы достигнуть прекрасной равномерной поверхности.

Затем следует еще способ письма по негрунтованному белому холсту или тафте, причем их покрывают раствором квасцов, а краски смешивают с жидким раствором гумми в воде. В указаниях о живописи миниатюр на бумаге или пергаменте (с гуммиарабиком и водой) приводятся и более старые связующие вещества (рыбий клей, пергаментный клей, мед и сахар). Говорится и о живописи в прикладном искусстве.

В данных Пачеко о фресковой технике ясно сказывается итальянская традиция; указания о масляной живописи полностью следуют соответствующим главам Вазари, Ван Мандора и др., и братья Ван-Эйки восхваляются как изобретатели масляной живописи. Отдельные детали, как грунтовка под масляную живопись, очищение масел для живописной работы и приготовление лаков, будут приведены дальше. Они столь же важны для живописцев XVII века — Риберы, Веласкеса и Мурильо, как указания Паломино для испанских художников XVIII века.

Первая часть большого труда Паломино о живописи, озаглавленная «El Museo Pictórico» (Музей живописи), вышла в 1715 году, а в 1724 году появились вторая и одновременно третья части, содержащие жизнеописания испанских художников. В первой части этого, построенного на широкой основе, труда в подробных дидактически-философских и математических экскурсах, говорится о теории живописи, ее видах и законах. Вторая часть посвящена практике. Автор начинает с поучений начинающему художнику, затем говорит об анатомии человеческого тела, рисовании и композиции, грунтовке холста и досок для масляной и темперной живописи, о фресковой технике, о красках и лаках и выполнении тела, одежды, пейзажей и т. п., о перспективе, колорите и других нужных сведениях.

Паломино жил в такое время (1663—1726), когда об искусстве много писали, но настоящая техника попрежнему утрачивалась; изучали теорию и небрежно относились к практике. Поэтому его труд должен был объединить все, что требовалось знать о живописи. В целом он действительно много шире и обстоятельнее «Arte de Pintura» Пачеко. Он гораздо свободнее относится к теме и менее зависим от итальянской литературы XVI века. В отношении техники он описывает лишь общепринятые в его время методы и подробно распространяется

о красочном материале. Пачеко охотно выставляет себя на первый план, перечисляет свои произведения и честь, которую они ему доставили; Паломино же этого никогда не делает, а тем, что он посвящает истории искусства отдельный том, он сильно разгружает техническую часть своего труда.

При обычном подразделении различных видов живописи Паломино пишет также и о текстильном искусстве, о достигшем в Испании большого расцвета исполнении гобеленов, о наборных работах из металла, мрамора, дерева и из окрашенного различным образом гипса (искусственный мрамор), наконец, о методах энкаустической живописи, краски которой плавятся при помощи огня. К этому он причисляет прежде всего аптичную восковую живопись по Плинию, затем живопись на глиняной посуде, живопись на фарфоре, на стекле и эмали. За этим следует техника темперной, фресковой и масляной живописи (кн. 1-я, гл. VI). Для первой служат «клеянке субстанции, которыми разжижаются краски, то есть клеи, гумми и схожие с ними вещества. Разновидностью этой техники является иллюминирование¹, при котором краски стираются с гумми и с водой, а света оставляют незакрашенными; иллюминированию родственна миниатюра, но только в ней тона объединяются не штриховкой, а пунктиром (живопись на слоновой кости); затем упоминается гуашь, которая выполняется без белил на тонком белом холсте при постоянном смачивании его с оборотной стороны простой водой, причем в качестве связующего служит клей или очень жидкий раствор гумми в воде.

Наконец, автор переходит к собственно темпере, при которой все краски смешиваются с белилами и потому являются по преимуществу кроющими. Эта белая краска — обычно гипс или свинцовые белила. В V главе 6-й книги делаются указания о приготовлении грунта для этой живописи. Когда поверхности стены, доски или холста достаточно гладки или отшлифованы, на них наносят слой теплой клеевой воды; если в дерево есть смолистые места, они счищаются и натираются чесноком; с ним же варится и пужный для грунтовки клей (луковицы предварительно раздавливаются). Этот чесночный клей служит для грунтовки дерева. Другие основы такой подготовки не требуют. Затем, как обычно при грунтовке, следуют слои гипса с клеем. Краски для грунта стираются с незрелым клеем, который для первого слоя должен быть крепким, а для остальных жидким.

Сведения относительно фресковой живописи подробно изложены Паломино во второй части его труда, где приводятся и некоторые наиболее важные детали, касающиеся грунтовки

¹ Иллюминирование — книжная миниатюра, украшение и иллюстрация. От «enluminer» — освещать, раскрашивать, украшать. *Прим. перев.*

под масляную живопись, высыхающих масел, лаков и красок. Нечего и говорить, что и Паломинно в отношении масляной живописи следует общепринятым в его время воззрениям, приписывая изобретение масляной живописи братьям Ван-Эйкам, которые обнаружили «свойство льняного масла высыхать» и посредством смешения красок с этим маслом открыли новые пути для искусства живописи. При перечислении красок для масляной живописи Паломинно указывает на предпочтительное применение для синих и белых красок орехового масла, в то время как другие краски должны готовиться с льняным маслом.

Обширные главы о выполнении тела, одежды, подмалевка пейзажей и т. д. не представляют в техническом отношении ничего нового и достойного упоминания.

11

ТЕХНИЧЕСКИЕ ДЕТАЛИ В ИСПАНСКИХ КНИГАХ ОБ ИСКУССТВЕ

Грунтовка Пачеко для масляной живописи

1. «Стена для живописи должна быть свободной от сырости, а штукатурка из извести или гипса должна быть просушена в течение многих дней. Для того чтобы сравнять неровности, можно нанести слой теплого мездрового клея, смешанного с небольшим количеством бычьей желчи и несколькими растолченными головками чеснока. Когда этот слой высохнет, царапины и углубления выравниваются тонко просеянным гипсом и поверхность проходится скребком. Затем все покрывается вторым слоем того же гипса, приготовленного с горячим клеем, и после высыхания еще раз шлифуется. Потом нагревают нужное количество льняного масла, смазывают им широкой кистью всю поверхность и дают маслу впитаться. Некоторые повторяют это два раза и дают стене просохнуть в течение нескольких дней летом, а зимой 10—12 дней. За этим следует слой «imprimación» из льняного масла с достаточным количеством белил, с небольшой примесью сурика и умбры для лучшего высыхания. Этот первый слой должен наноситься быстро и жидко, но равномерно короткой мягкой кистью. Когда этот слой высохнет, можно нанести второй, несколько более корпусный, с меньшим количеством масла, а после высыхания протереть поверхность шершавой бумагой; тогда стена становится пригодной для живописи». Относительно дальнейших способов Пачеко ссылается на Вазари.

2. «Деревянные доски (из каменного дуба или кедра) после того, как они скреплены друг с другом посредством шпонок, покрываются не слишком крепким клеем с чесноком; к этому примешивается обыкновенный жженый и просеянный гипс; затем наносится 3 или 4 слоя этой смеси для того, чтобы выравнять углубления, и в 5 или 6 приемов наносится грунт в собственном смысле слова. После высыхания доска выскабливается острым ножом или рубанком, пока она не будет совершенно ровной. Затем следует не слишком темного тона «*imprimacion*» из свинцовых белил и умбры с достаточным количеством льняного масла. Когда этот слой высохнет, поверхность протирают бумагой».
3. «Подготовка холстов в различных местностях различна. Некоторые применяют клейстер из ржаной или тонкой муки, оливкового масла и небольшого количества меда; этим клейстером смазывают поверхность холста, чтобы заполнить поры, шлифуют пемзой и по верх этого дважды грунтуют масляной краской.

Другие раньше проклеивают перчаточным клеем, затем покрывают растворенным в том же клее просеянным гипсом, размазывают его при помощи кисти и скобильного ножа, для того чтобы заполнить промежутки между нитями, и, наконец, протирают пемзой и грунтуют по этому два раза масляной краской».

«В Мадриде некоторые применяют для грунта на холсте мездровый клей с просеянной золой вместо гипса. Они наносят слой при помощи щетиной кисти или шпателя, дают высохнуть, шлифуют пемзой и покрывают имприматурой из красной охры, стертой с льняным маслом.

Другие предпочитают грунтовку из свинцовых белил, суррика и угольной черной, стертых с льняным маслом; эта имприматура кладется по клею-гипсовому слою. Однако опыт мне показал, — добавляет Пачеко, — что всякий грунт из муки, гипса или золы отсыревает и со временем гниет, картины трескаются и шелушатся, поэтому я считаю более надежным некрепкий перчаточный клей, который намазывается или распространяется по холсту в холодном виде, чтобы заполнить поры холста; затем холст шлифуется пемзой и по этому грунтуется. Я считаю, что также неплохо прошлифовать натянутый холст пемзой, оставить волокна взлохмаченными и тотчас же покрывать клеем. Лучшая имприматура состоит из употребляемой в Сивилле горшечной глины, размолотой в порошок и смешанной с клеем и льняным маслом. При помощи этого состава покрывают холст очень ровным слоем, дают просохнуть и шлифуют пемзой, для того чтобы можно было во второй

раз покрыть совсем толстым слоем, который тоже шлифуется; можно на это нанести еще и третий слой, и для того чтобы придать ему больше корпусности, его готовят из горшечной глины с небольшим количеством свинцовых белил, хотя можно обойтись и без них. Я, однако, должен сказать, что непроклешенный холст может быть очень хорошо грунтован этими тремя слоями имприматуры, хотя, как сказано, годится и некрепкий клей». По этому способу Пачеко исполнил шесть картин на холсте в монастыре де ла Марсед, которые со времени написания в 1600 году не обнаруживают повреждений.

Сиккативы и лаки Пачеко

Говоря об исполнении драпировок, Пачеко упоминает следующие сушащие средства для масляных красок. Стертый с жирным льняным маслом флорентинский лак всегда требует немного сиккатива, приготовленного со стеклом или свинцовым глетом следующим образом: льняное масло смешивается с побольшим количеством истолченного в порошок глета и варится на огне. Когда брошенный туда кусок хлеба станет, как обжаренный — сиккатив готов. Это обычный сиккатив, который не портит кармина.

Хорошо также варить жирное масло с суриком, применять купорос, стертый с маслом или добавленный в виде порошка к краскам.

Для отбеливания льняного масла рекомендуется следующее средство: берут чистое и прозрачное льняное масло в стеклянной бутылке, добавляют к нему 3 унции крепкой водки и 2 унции лавандового семени и ставят на 14 дней на солнце, взбалтывая по два раза в день. Таким образом, масло станет прозрачным и чистым. Для употребления его переливают в другой сосуд. Это масло служит для белых и синих красок, а также для телесных тонов.

О различных сортах лаков Пачеко говорит далее и описывает следующие сорта лаков:

1. $\frac{1}{2}$ фунта льняного масла разогревается на горячих углях, к нему добавляются 3 очищенные головки чеснока, и все варится до тех пор, пока опущенное туда куриное перо не будет скручиваться; тогда добавляют 4 унции истолченной в порошок можжевельниковой смолы, которую арабы называют сандараком, и все варится до тех пор, пока масса достаточно загустеет; для того чтобы увеличить количество масла и улучшить лак, можно добавить лавандового масла.

2. Для другого лака берут толченый и просеянный мастикс, заливают его ореховым маслом, ставят в сосуде на слабый огонь и мешают до тех пор, пока лак не растворится; тогда снимают с огня и добавляют немного лавандового масла.
3. В сосуд помещают желаемое количество лавандового или спикового масла, толченого сандарака и немного завязанного в тряпочку мастикса и ставят на горячие угли или легкий огонь. После того как сандарак растворится, снимают с огня, вынимают тряпочку и добавляют немного крепчайшего винного спирта, больше или меньше, в зависимости от того, должен ли лак быть более жидким или более густым.
4. Четвертый вид лака готовится из описанных выше лаков, их разбавляют спиковым маслом и выставляют на солнце.
5. Еще один лак готовится из 2 унций хорошего винного спирта и 1 унции мелко истолченного мастикса, которые соединяются на медленном огне; после охлаждения сюда добавляют 2 унции петролеума.
6. Прекрасный лак для картин составляется из 2 унций самого лучшего сандарака в порошке, 2 унций шестикратно дистиллированного спирта и $\frac{1}{2}$ унции спикового масла, соединенных друг с другом на медленном огне.
7. Для картинных рам служит лак из 2 унций льняного масла, 2 унций пипиевой смолы и 1 унции масла «заро» (?).
8. Следующий вид лака состоит из унции бензоэ и 2 унций крепкого винного спирта, растворяемых на слабом огне; к этому добавляется $\frac{1}{2}$ унции светлого терпентина.
9. Последний вид лака готовится из унции терпентинового масла и унции очень чистого французского терпентина; терпентин разогревают отдельно на огне, пока он не растворится, а затем тотчас выливают в терпентиновое масло и смешивают чистым шпателем. Лак остается хорошим самое большее месяц и должен применяться в свежем виде.

УКАЗАНИЯ ПАЛОМИНО

Грунтовка Паломино для холстов и других поверхностей

1. В случаях, требующих быстроты, холст можно смазать слоем клея и писать по нему масляными красками без дальнейшей подготовки. Так же пишут масляными красками на

дереве, на меди или на стекле, если последнее протерто чесноком.

2. Обычно холст перед натягиванием следует смочить и хорошо отжать. Подготовка производится двумя способами. При первом, более старом применяется пшеничный клейстер, разбавленный до жидкого состояния горячей водой; некоторые добавляют немного меда и льняного масла, но отнюдь не оливкового. Масса пемного нагревается на медленном огне и намазывается на холст посредством шпателя или плоской железки; некоторые пользуются для этого соответственным дубовым или буковым шпателем. Наносимый слой должен быть равномерен и иметь лишь ту толщину, которая необходима, чтобы заполнить промежутки (в ткани холста). Однако этот способ нельзя рекомендовать для сырых мест, так как от этого холст легко плесневеет и живопись портится. Поэтому принято до «*imprimación*» с льняным маслом протирать холст пемзой, для того чтобы масло могло впитываться в холст и сохраняло его от повреждения; по той же причине второго слоя клейстера лучше избегать.

Второй способ состоит в применении мездрового клея. Последний должен наноситься не горячим, а теплым и быть не слишком крепким. Затем холст трут пемзой и наносят второй слой клея, который, однако, уже не нужно тереть пемзой.

Затем на подготовленный согласно этим двум способам холст следует «*imprimación*» с маслом; в Андалузии и в других местах последняя готовится с глиной, которую находят в реках и низменностях и которая в этих местностях служит для изготовления кирпича; там же, где ее нет, берут мел, называемый в Мадриде «*tierra de Esquivias*», употребляющийся горшечниками. Эту глину тонко стирают в ступе, просеивают сквозь сито, добавляют немного красной земли или красной охры и хорошо смешивают всю массу с льняным маслом так, чтобы имприматура была не слишком густой и не слишком жидкой. Затем все тонко стирают маленькими частями на мраморе и добавляют немного старых остатков красок, оставшихся от хорошо сохнувших красок. Если же таковых нет, добавляют в зависимости от количества одну или две порции темной умбры, так как глина и мел с маслом сохнут плохо. Эта грунтовка затем тщательно и равномерно намазывается на подготовленный холст, а после высыхания шлифуется пемзой. Затем следует еще второй такой же слой, которому дают высохнуть и который, перед тем как писать, также следует протирать пемзой.

3. Деревянные доски можно покрывать масляной «*imprimación*» без дальнейшей подготовки тотчас же после того, как они опилены рашпилем и отшлифованы; слой надо наносить ловко и равномерно мягкой кистью, а после высыхания проскоблить скребком и покрыть вторым таким же слоем. В крайнем же случае достаточно и одного слоя. Паломино высказывается против наносимого обычно многими первого слоя клея потому, что этим закрываются поры дерева и масло не может в него глубоко проникнуть, что влияет на прочность живописи.

Более старый метод грунтовки деревянных досок состоит в многократном нанесении известным способом гипса с клеем. Для лучшей связи гипсовых слоев здесь вместо холста намазывается слой чесночного клея, приготовляемого из клея, сваренного с головками чеснока, для того чтобы грунт не осыпался в смолистых местах дерева. Затем следует шпаклевка неровностей гипсом с клеем, трехкратное нанесение обычного грубого гипса, далее идут три слоя тонкого гипса, шлифовка, еще слой мездрового клея и, наконец, двойная масляная имприматура из очень тонко стертых красок. Однако при такой подготовке возникает опасность, что грунт от слишком крепкого клея легко станет трескаться, потеряет свою силу, и в этом отношении он уступает преимуществам грунтованного холста.

4. Медные доски, на которых особенно любили писать, получали такую же подготовку, как и деревянные доски, но их гладкая поверхность должна быть предварительно натерта чесноком, так как иначе в местах углублений, если таковые имеются, «*imprimación*» плохо сохнет. Масляный грунт равномерно намазывается и хорошо выравнивается. Тафта и шелк раньше смазываются теплым мездровым клеем или крепким гумми и затем грунтуются тонко стертыми красками.

5. При масляной живописи на поверхности стены последняя раньше покрывается слоем горячего клея, затем слоем гипса с клеем, для того чтобы закрыть шероховатости, и, наконец, масляным грунтом, который описывает и Пачеко. Для сырых мест клеевой грунт не годится, и вместо него применяется грунтовка из льняного масла, сваренного с чесноком и небольшим количеством сурика.

Относительно причины гибели многих выдающихся картин Паломино высказывается в том смысле, что применявшаяся раньше грунтовка с просеянной золой и клеем для картин вредна. Знаменитейшие произведения Риберы стали настолько жесткими и настолько потеряли эластичность, что их при перевозке нельзя скатывать, не поломав красочного слоя. Холст раньше

покрывали слоем клея, затем «sepnada»¹ для заполнения неровностей в виде клейстера, а после шлифовки пемзой еще слоем клея и, наконец, совсем тонкой масляной «imprimacion»; все это может только способствовать образованию трещин. Можно считать безошибочным правилом, что чем тоньше сделана грунтовка и виднее структура холста, тем лучше и прочнее будет картина, и чем грунтовка лучше впитывается, то есть получает более крепкую связь с основой, тем прочнее будет картина.

МАСЛА ПАЛОМНО

1. Льняное масло.

2. Ореховое масло.

Если нет орехового масла, льняное масло может быть отбелено следующим образом: его паливают в сосуд, добавляют некоторое количество свищовых белил, посильнее размешивают, ставят на солнце или в тень, в течение трех дней ежедневно взбалтывают, после чего и употребляют; если это повторять слишком часто, оно густеет.

Другое масло для белых и синих тонов (вместо орехового) — пиниевое масло, которое добывается тем же способом, как ореховое масло, посредством прессовки толченых, очищенных и смоченных водой или белым вином семян плодов пиний в теплом виде.

В качестве сиккатива для льняного масла служит сурик, серебряный или свищовый глет, по одной унции на фунт масла, с добавлением толченого стекла и раздавленной очищенной головки чеснока. Все ставится на огонь в горшке, наполненном до половины, и при непрерывном помешивании варится до тех пор, пока чеснок не будет казаться зажаренным. Его удаляют шумовкой и дают всему осесть.

По второму методу некоторое количество старых красок заливается в глазурированном сосуде льняным маслом, известное время варится, перемешивается и оставляется в покое; так получается очень светлый и превосходный сиккатив (Dicköl или Standöl — льняная олифа), который служит для всех красок, за исключением синих и белых.

Для белых и синих берут ореховое масло, добавляют толченое стекло, свищовый глет и стертые с тем же маслом свищовые белила с небольшим количеством сурика, примерно по унции каждого на $\frac{1}{2}$ фунта орехового масла, и в течение некоторого времени кипятят в сосуде, поставленном в воду; благодаря этому сиккатив делается много светлее и не менее сильным.

Другие сушащие средства смешиваются с красками на палитре; для этого служат тонко истолченное стекло, стертые с

¹ Видно, указанные выше зола с клеем. Прим. перев.

льняным или ореховым маслом, которые, как и краски, можно хранить в пузыре, цинковый купорос и жженый квасцовый камень, стертые с льняным маслом.

Лучшим же сиккативом является стертая с льняным маслом медянка, особенно для красных и черных красок; однако в первом случае ее надо брать как можно меньше. Количество медянки варьируется, в зависимости от желания художника, между величиной лесного ореха и булавочной головки. Сиккативом служит еще стертая с ореховым маслом смальта, которая так же как и другие сушители, в умеренном количестве примешивается на палитре к ультрамарину или индиго.

ЛАКИ ПАЛОМИНО

1. Обычный лак из терпентинового масла готовится из 2 унций терпентина и 2 унций греческой смолы, разогреваемых вместе с 4 унциями терпентинового масла. Если лак покажется слишком густым, количество терпентинового масла увеличивается. Как живопись, так и лак при употреблении надо греть.
2. Лак из мастикса и терпентинового масла. Толченый мастикс растворяется в горячем ореховом масле и добавляется терпентиновое масло в количестве, равном первым двум составным частям. В случае надобности, для более быстрого высыхания могут быть взяты одно терпентиновое масло и мастикс.
3. Лак из терпентинового масла и копаловой смолы состоит из 3 частей терпентинового масла и одной части копала, растворимого в теплом виде.
4. Лак из можжевельной смолы и спирта. 2 унции чистой можжевельной смолы (сандарака) и 2 унции спирта (алкоголя) нагреваются на легком огне или при помощи солнца до растворения смолы, а затем добавляют $\frac{1}{2}$ унции лавандового или 1 унцию терпентинового масла (лак употребляется для живописи и предметов прикладного искусства).
5. Лак из бензоэ состоит из 1 унции бензоэ, растворенной в 2 унциях спирта (алкоголя) с добавлением $\frac{1}{2}$ унции светлого пинневого терпентина.
6. Лак из яичного белка готовится обычным способом. Затем следуют еще золотистый лак — масляный лак с алоэ в качестве красящего вещества; лак для имитации индийских лаковых работ, состоящий из раствора гуммилака (шеллака) в спирте (алкоголе); светлый лак, состоящий из раствора бензоэ, для тех же целей, наконец, лак для покрывания досок для офортов и травления,

Краски для темперы

Гипс, охра, красная охра, сангина, венецианская умбра, кармин, черная земля, желтый лак (Schüttgelb), мел, смальта, индиго, горная зеленая, зеленая земля, луковая зеленая, киноварь. Затем отдельно для прикладной живописи (Staffiermalerei) употребляются: свинцовые белила, натуральная и искусственная лазурь; минеральная синяя пепельная синяя, настоящий ультрамарин, фиолетовая краска, приготовляемая из растений [лакмус (?)] ; аурипигмент *genuli*, неаполитанская или свинцовая желтая(?) светлая и темная, гуммигут; соковая зелень, минеральная зеленая, лучший сорт которой называется *verde montana* (горная зеленая), шафран, жженая охра; черная из копоти, ламповая черная, костяная черная, угольная черная; медянка.

*Краски для фрески***Натуральные краски:**

известковые белила, мраморная белая; светлая и темная охра; красная земля, сангина, кровавик, английская красная; железная фиолетовая (?); темная венецианская умбра, зеленая земля из Вероны; земляная черная.

Жженные искусственные краски:

смальта, угольная черная, жженая охра, массикот, жженая железная фиолетовая, киноварь и затем еще: минеральная зеленая, индиго.

Краски для масляной живописи

Свинцовые белила, киноварь *genuli*, неаполитанская или свинцовая желтая, светлая и темная охра, красная охра, венецианская умбра, лучший, (тонкий *fino*) и обыкновенный кармин, желтый лак, луковая зеленая, зеленая земля, горная зеленая, костяная черная, угольная или ламповая черная, индиго, смальта, лучший итальянский или французский красный лак, ультрамарин и ультрамариновый пепел.

Плохие краски, которых надо избегать, таковы:

асфальт, гуммигут, сурик, медянка, *Azul fino* — искусственная лазурь (?), *Azul verdi* — искусственная зеленая лазурь, аурипигмент, массикот, французский лак.

Ч А С Т Ь Ш

**ИСТОЧНИКИ
ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ
В НИДЕРЛАНДАХ**

ИСТОЧНИКИ ПО ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ В НИДЕРЛАНДАХ

Как известно, первый значительный период расцвета искусства в Нидерландах начался в середине XV века и продолжался несколько десятилетий. Однако, хотя братья Ван-Эйки с их учениками славились и ценились далеко за пределами своего отечества, а их технические нововведения предопределили собой целую эпоху, не сохранилось ни одного литературного памятника, из которого мы бы могли почерпнуть более подробные сведения об этом важном периоде времени. Сколько ни старались до сих пор найти в самой Голландии более достоверные сведения о знаменитом изобретении масляной живописи, все усилия оказались напрасными¹. Кроме обозначения «масляная краска», до нас не дошло ни малейших указаний о технике тогдашних художников, и, видимо, эта тайна останется не раскрытой на вечные времена.

¹ Подробности можно найти у Crowe и Cavalcaselle «История старонидерландской живописи» (немецкое изд., 1875), стр. 5: сообщения о старейших стеновых росписях XIII и XIV веков во Флореффе, близ Намюра, в Гюи на Маасе, в Местрихте, Люттихе, Генте, Горкуме, Гаарлеме, Девентре, стр. 9: старейшее известие о масляной живописи 1341 года (относительно гробницы Иоанна III, герцога Брабантского, в контракте обуславливается роспись хорошим масляными красками) ср. de Laborde «Les Ducs de Bourgogne», том I, Introd., стр. 65 и примечания Alex. Pinchart и Ch. Ruelens к французск. изд. Crowe и Cavalcaselle, 1862—1863, стр. 68 Edm. Busscher (Recherches sur les peintres Gantois des XIV et XV siècles, indices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile à Gand, Gand — Исследования о гентских художниках XIV и XV веков, первые указания о применении масляной живописи в Генте, Гент 1859, стр. 118) называет ряд относящихся к этому документов 1328, 1338—1411, 1419, 1425, 1434 годов, упоминающих других художников кроме Ван-Эйков. Прим. Э. Б.

Полтора́ста лет политических смут и религиозной борьбы смели всякую традицию, так что повому поколению остались лишь слабые воспоминания о прошлом.

Наско́лько затем в XVII веке и в Нидерландах приобрело преобладающее значение итальянское влияние, будет еще сказано ниже. Здесь же должны быть лишь перечислены в хронологической последовательности источники, поскольку они дают возможность заглянуть в технику живописи.

Важнейшим для нас источником является произведение Кареля Ван Мандера «Het Schilder — Воеск»¹, вышедшее в печатном виде в 1604 году в Гаарлеме. Написанная под сильнейшим влиянием Вазари, книга Ван Мандера, содержит в своей главной части жизнеописания различных художников, от Чимабуэ и Джотто до его времени. В написанном стихами введении «Den Grondt der Edel vry Schilderkonst»² говорится о теории искусства, которую автор описывает «для лучшей, стремящейся к учению молодежи» в 14 подробных главах. В этой части Ван Мандер также зависит от итальянских образцов — Ломатто, Боргини и др. Он начинает с обращения к художественной молодежи, затем говорит об отдельных элементах живописи: рисунке, пропорциях, движении, красоте, изображении исторических картин, а также о человеческих аффектах. О писании пейзажей, животных и драпировок говорится в посвященных этому вопросу главах. Особая глава (XII) посвящена живописи в собственном смысле или раскрашиванию; в этой главе и находятся замечания, которые ныне дают, хотя и не полное, представление о технике того времени. Насколько Ван Мандер при этом мало обстоятелен, видно из того факта, что он отдельно не описывает ни масел, ни лаков и не дает подробного перечня красочного материала. Безостановочно текут стихи, в которые вплетены всякого рода рассказы и сравнения мифологического или поэтического содержания, с явным стремлением автора скорее занять, чем поучить читателя. Поэтому мной оставлена мысль перевести XII главу, и более подробно будут рассмотрены лишь те немногие части, в которых говорится о технических деталях. Это — строфы 4 и 5 о технике крупных художников его времени, которые пишут непосредственно на холсте, без всякой подготовки, набрасывают картину уверенной рукой и тотчас же ее заканчивают без большого труда, тогда как более молодые трудятся над подмалевком и, исправляя подмалевок, могут устранять ошибки. Затем Ван Мандер сообщает об итальянском методе, о подготовке картонов, которые особенно необходимы в фреске, и рассказывает об известной антипатии

¹ «Книга о художниках». *Прим. перев.*

² «Большое и благородное искусство живописи». *Прим. перев.*

Микеланджело к масляной технике, которую он называет «бабьим делом» (строфа 11). Далее указывается, что в Голландии из-за сырости и пенастья фреска, как снаружи, так и внутри помещений, непримеима, так как в распоряжении нидерландцев не было той извести, которая нужна для фрески, а жженная из раковин недостаточно крепка. О преимуществах картонов для живописной работы автор говорит в связи с произведениями старых мастеров, которые наносили рисунок при помощи мела или карандаша на толсто загрунтованные доски (строфа 16), затем делали рисунок акварелью и, наконец, покрывали тонкой имприматурой, через которую просвечивал уже наполовину написанный рисунок (строфа 17). По этой подготовке они прекрасно заканчивали тонкой и блестящей краской (строфа 18).

Рассуждения об особенно тщательной технике картин Дюрера, Брейгеля, Луки Лейденского и Яна Ван-Эйка (строфа 19) приводят Ван Мандера к замечанию о пастозной технике некоторых из его современников, картины которых «производили впечатление столь неровных и шероховатых, что они казались чуть не полурельефными и как бы вырубленными из камня» (строфа 20). Поэтому он считает благоразумное соблюдение меры достойным похвалы и восхваляет Тициана как мастера колорита (строфы 21—23). Затем следует описание манеры письма Тициана, при которой, согласно известному замечанию Вазари, эффект рассчитан на расстояние (строфы 24, 25), и советует молодым художникам приучаться к приятной для глаза манере мягко трактовать моделировку и переходы и, для того чтобы формы казались достаточно объемными, приводить сильные света в гармонию с полутенями (строфы 26—29). В следующих строфах даются поучения о том, как надо писать тело блестящими красками различно, в зависимости от особенностей изображаемых лиц и их возраста; так, например, в отношении цвета кожи Ван Мандер признает необходимым принимать во внимание занятия и местные обстоятельства («изображая крестьян, не надо экономить охру, смешанную с киноварью») и в соответствии с этим надо смешивать и тона для теней и т. п. (строфы 30—33). Затем Ван Мандер говорит о преимуществах итальянского колорита и дает всевозможные поучения о мазке, смягчении красок (флейцем) и объединении красочных тонов (строфы 34—37). Настоятельно предостерегает он против ламповой черной (строфы 38, 39), так как таковая (по Вазари) явилась причиной порчи «Преображения» Рафаэля; вместо нее он советует лучше применять умбру, асфальт, кельнскую и зеленую земли. Делать света тела массикотом (свинцовая желтая) Ван Мандер считает нехорошим методом, так как эта краска портится от света и сама по себе плохо обрабатывается (строфа 40), и рекомендует употреблять вместо нее хорошую светлую охру (строфа 41). Сурика,

медянки и аурипигмента ввиду их ядовитости он советует совсем избегать (строфа 42). Наконец, Ван Мандер указывает на особую заботливость при применении смальты, которая не выцветает только при глубоком проникновении в грунт. Для этого некоторые накалывали доску иглой и клали на краску пропускную бумагу, чтобы вытянуть из нее масло, другие стирали краску с ореховым маслом или применяли масло собственного приготовления (строфа 43).

Этим заканчивается XII глава; затем следует еще глава «о происхождении, силе и действии красок», то есть их оптических свойствах, и, наконец, глава о «значении красок», то есть о том, что ими может быть выражено, — излюбленная тема старых авторов (Ломатцо, Марато и др.; строфа 44).

После издания книги Ван Мандера в течение нескольких десятилетий в Нидерландах не вышло ни одного труда о живописи, несмотря на то, что как раз в эту эпоху жили и пользовались величайшей славой знаменитые художники. Следующая книга о живописи ученика Рембрандта Самуила Ван Хугстрате-на «Введение в высокое искусство живописи»¹ датирована уже 1678 годом. Точных указаний о технике живописи мы в этой книге искали бы напрасно; для нас имеют значение лишь содержащиеся в ней единичные указания относительно красочного материала (см. главу о красках во 2-й части этой книги).

Немного лет спустя появились книги Вильгельма Гоэра, Жерарда тер Брюгге, Беурса (о немецком переводе которой будет сказано ниже) и, наконец, в начале XVIII века знаменитая «Книга художников» Жерара Лересса² и служащие продолжением труда Ван Мандера «Жизноописания художников и художниц» Хубракана.

Но все эти книги дают мало сведений о живописной технике того времени, так как технические детали приводятся очень скупо или несовершенно³. К счастью, однако, сохранилась рукопись, которая дает подробные точные сведения обо всех возможных вопросах технического характера, а именно рукопись де Майерпа в Британском музее в Лондоне. Она содержит ряд заметок, которые де Майерп составил по письменным источникам и частью по рецептам и замечаниям крупнейших нидерландских художников того времени, бывших в дружественных

¹ Samuel van Hoogstraten. Inleyding tot de hooghe School der Schilder konst (Rotterdam, 1678). *Прим. перев.*

² Gerard de Lairesse. Groot Schilderboek. *Прим. перев.*

³ Относящаяся к этому вопросу книжечка рецептов «Het Secret — Boeck» 1601 года, судя по тому немногому, что из нее цитирует Истлэк, видимо, является переложением Больша и других книг об иллюминировании. К сожалению, эта книга, так же как и книга de Bie «Het gulden Cabinet» (1661), мне была недоступна. *Прим. Э. Б.*

отношениях с автором. Данное обстоятельство дает право считать правильным напечатание этой, опубликованной лишь отдельными частями, рукописи целиком и, несмотря на то, что она написана преимущественно на французском языке, позволяет отнести ее к источникам по нидерландской технике.

11

РУКОПИСЬ ДЕ МАЙЕРНА

Рукопись де Майерна примечательна и интересна по трем причинам: по времени ее возникновения, характеру цитируемых лиц и критической точке зрения автора. Уже то обстоятельство, что мы имеем перед собой сводку технических сведений периода наивысшего расцвета нидерландского искусства, дает право считать этот источник чрезвычайно интересным, тем более, что в нем приводятся указания о технике живописи первых корифеев тогдашнего художественного мира. Упомянутся такие мастера, как Рубенс, Ван-Дейк, Зоммер, Мителс и другие и перечисляются относящиеся к ним технические подробности, причем часто создается впечатление, что эти заметки написаны непосредственно после соответствующих бесед с художниками.

Благодаря этому данные заметки приобретают непосредственность и определенность; создается как бы возможность наблюдать за старыми мастерами во время процесса их работы и следить шаг за шагом за тем, как умело и целесообразно они подготавливали материал.

В то время как другие более ранние или более поздние технические «рабочие книги» являются простым наизыванием рецептов, в этой рукописи автор к заметкам относится критически; у него нет слепой веры в авторитет, нет слепого переписывания: он исправляет, порицает, и его советы всякого рода часто являются результатом изысканий и опыта.

О личности автора надо сказать следующее:

Теодор Тюрке де Майерн родился в Майерне, недалеко от Женевы, 28 сентября 1573 года. Он учился сначала в Женеве, затем четыре года в университете в Гейдельберге и, наконец, в Монпелье, где получил докторскую степень. Переселившись в Париж, он в 1600 году был назначен «королевским окружным врачом» и читал лекции по медицине студентам и аптекарям. Расхождение его во взглядах с парижскими авторитетами на целебные свойства медикаментов явилось для него причиной многих неприятностей. Наконец, вследствие одного памфлета по этому вопросу, университетской коллегией врачей было поста-

поведало, что ни один врач не должен приглашать на консультацию де Майерна. Ему даже угрожали запрещением практики (5 декабря 1603 года). Де Майерн прекратил свои лекции и в дальнейшем мало об этом беспокоился, так как благодаря удачному лечению его известность как врача росла с каждым годом. Английский дворянин, приезжавший лечиться в Париж, привез де Майерна в Лондон и представил королю. В 1611 году он был назначен первым лейб-медиком короля. В Лондоне он приобрел обширную врачебную практику, и все выдающиеся люди королевства принадлежали к числу его пациентов. Им написаны ряд работ по медицине (изданы Брауном в 1703 году) и первая английская фармакопея (1618). В 1621 году он получил титул барона д'Обонн. После вступления на престол Карла I (1625) он был назначен лейб-медиком обоих величеств, а после казни Карла I — лейб-медиком Карла II. Умер в 1655 году в Челси.

Де Майерн был приверженцем новых идей не только как врач. Многочисленные примечания в его медицинских сочинениях и производившиеся им опыты, которыми он занимал свой досуг, доказывают его знание химии и интерес к ней.

Уже в Париже он начал производить химические и физические опыты, преимущественно в области фармакологии, а также и в области красок для живописи. Так, он открыл нужную для передачи тела пурпурную краску для эмалевой живописи и другие краски для той же цели. Кроме того, он составлял для королевы косметические средства и т. п.

Хороший гравированный портрет его помещен в изданном Брауном собрании медицинских сочинений де Майерна. Рисунк в красках работы Рубенса находится в Британском музее.

Благодаря своему положению при дворе де Майерну было легко познакомиться лично со всеми выдающимися художниками, привлеченными любителем искусства Карлом I. Любовь или интерес к технике искусств, видимо, побудили его писать заметки и собирать сведения, объединяя все относящееся к этой области. При этом де Майерн старается более тесно знакомиться с деталями приготовления красок, масел или лаков, чтобы дать самому себе ясный отчет о их назначении и способе применения. Он ведет дружбу с художниками и посещает их мастерские, охотно дает советы и спрашивает художников об их методах и специальных рецептах. Так, он по приглашению Ван-Дейка (1632) обсуждает в его мастерской технические вопросы. Где бы де Майерн ни встретился с художниками, он всегда наводит разговор на вопросы техники (примеры: № 54 — из беседы с М. Гускинг; № 132 — беседа с Блонделем; № 339 — разговор с фламандским художником у милорда Ньюпорт). Он интересуется как миниатюрой, так и масляными и пастельными красками,

гравюрой, золочением, лаковыми работами, переплетным делом, особенно же приготовлением сохнувших масел и лаков, а также выработкой непромокаемой ткани вроде пынешней клеенки. Однажды мы видим его и в роли изобретателя новой техники для живописи (см. № 323). Благодаря своим связям с Францией, Швейцарией и Германией он смог непосредственно или через третье лицо получать сведения и от иностранных художников. Мы у него находим особые методы или рецепты миниатюрной и масляной живописи, помещенные в его рукописи в оригинальном виде на латинском, французском и немецком языках.

При записывании сведений де Майерн не следовал какому-нибудь определенному принципу, так как мы у него не видим ни строгой систематизации по предметам, ни хронологической последовательности. О случайном постепенном накоплении материала свидетельствует различие качества и формата бумаги.

Источники, которыми пользовался де Майерн для своей рукописи, были трех родов: книги, рукописи и устные источники.

Из использованных де Майерном книг следует упомянуть: Bolz «*Illuminierbuch*», 1562; алхимический сборник Secreti di Tomateo Rosselli, Venetia, 1544; Birelli «*Alchimia nuova*» (немецкие изд., до 1503); Secreti del Med. Donno Alessio, Venetia, 1555, медицинские книги Теофраста Парацельса (II изд., 1571); Gerard — *Catalogus arborum*, 1596; Parkinson «*Paradisus terestris*», 1629, и, наконец, фармакопея Целлы.

Значительно интереснее использованные де Майерном письменные источники в виде переходящих из рук в руки рабочих книг. Они представляют собой поучительный контраст с эстетико-теоретическими или историко-художественными книгами итальянских или нидерландских художников (Вазари, Ломатто, Карло Дольче, Ван Мандер и др.). О теории в этих часто рукописных источниках вообще почти не говорится, а отмечается лишь все важное с ремесленной точки зрения, как грунтовка холста, стирание красок, смешение красок для тела или пейзажа, приготовление масел и лаков и т. п. Подобные рабочие книги могли быть в любой мастерской, каждый вновь поступавший списывал их для собственного употребления и увеличивал имевшееся новыми добавлениями. Рукопись де Майерна содержит ряд подобных обособленных серий рецептов. Де Майерн, несомненно, использовал в качестве первой записи подобную рабочую книгу Латомба (в которую вначале вплетено «*Riposo*» Боргини), а затем «*Le petit pentre de Mr. de St. Jehan*» (184a — 200) и «*Brief traité*» (213—233, 236).

Дальнейшими источниками автору послужили сборники о миниатюрной живописи, переплетном деле и т. п. Некоторые из них приведены в оригинале, как, например, книга Купера о

миппаторе на немецком языке (262—292), голландские рецепты (297—298) и письма Вольфица и Петито в конце рукописи.

Наибольшее же значение имеют, как уже сказано, личные и с т о ч н и к и, то есть указания, собранные де Майерном при общении с художниками, его замечания, рецепты, полученные из вторых рук, и, наконец, собственные рассуждения о вопросах технического характера, об изготовлении технических материалов и их применении.

В этих примечаниях, мелких указаниях и особых замечаниях состоит главная ценность рукописи. Благодаря этому все встает перед нами так живо, как будто мы являемся современниками малейших технических манипуляций художников. Уже это обстоятельство обуславливает то, что мы печатаем рукопись в ее последовательности, без всяких изменений.

Рукопись де Майерна — исторический памятник, полный живой прелести, и несравнимый источник документального значения для истории техники живописи. Он не оставляет ни малейших сомнений относительно деталей техники великих мастеров XVII века, на произведения которых мы теперь смотрим с неослабеваемым восхищением. Для истории техники живописи XVII века по рукописи можно уяснить следующие вопросы:

1) употребляемый красочный материал, то есть состояние производства красок того времени;

2) методы приготовления масел, их отбелка и способы делать их сохнущими и прозрачными. Большей частью это перешедшие по традиции испытанные практикой способы, научное значение которых иногда сомнительно. При этом удивительно многообразие этих опытов, и еще удивительнее то, что теперь, несмотря на наши большие успехи в области точных наук, мы все же знаем об этих вещах немного больше, чем 250 лет тому назад;

3) грунтовка для масляной живописи и цветные имприматуры, которые в зависимости от назначения (портрет, пейзаж) могли варьироваться;

4) приготовление и применение всякого рода масляных, смоляных или эфирных лаков, то есть лаков на терпентиновом и скиновом масле, из смол, растворенных в спирте; приготовление бальзамов для ретуши, смешения с красками и покрывания картин;

5) сведения относительно очень ценной в то время миниатюрной живописи, с указанием употреблявшихся для этого красок;

6) приготовление пастели и цветных карандашей;

7) рецепты исполнения офортов, золочение и т. п.

Рукопись печатается почти без изменений, лишь с очень незначительными выпусками мест, не имеющих отношения к живописи¹.

В примечаниях даются ссылки и сравнения со старейшими, современными и позднейшими источниками и, насколько возможно, все нужные сведения и в первую очередь то, что имеет отношение к практике или объясняет историю развития техники.

Британский музей Слов.
оп. Рукопись 2052, стр. 1

Живопись, скульптура, окраска и все, что имеет отношение к другим искусствам. Описанные на латинском, французском, итальянском и немецком языках по Питеру Паулю Рубенсу, Ван-Дейку, Зоммерсу, Гринбергу, Янсону и др. Fol. № XIX

*Pictoria Sculptoria
& quae subalternarum
artium
J 620.
Meyers*

Факсимиле заголовка рукописи де Майерна

¹ Выдержки из рукописи де Майерна впервые были опубликованы Истляком в его «Материалах для истории масляной живописи». Как он сообщает в предисловии, рукопись должна была быть издана целиком Генри, но издание по неизвестным причинам не осуществилось.

У Бергера приведены два параллельных текста — его перевод и рукопись де Майерна в подлиннике (написанная преимущественно на французском, а частично на немецком, английском, итальянском, латинском и нидерландском языках). Настоящий перевод сделан с подлинника. *Прим. перев.*

С добавлением книги, трактующей о живописи, под заглавием: *Il riposo di Raffaello Borghini Fiorentino*.

Масляные краски

§ 1. Для того чтобы писать маслом, художнику нужны лишь немногие краски, а из смеси этих немногих делаются и составляются все другие.

Свинцовые белила.

Черная. Черная земля или черный мел. Черный мел, который легко сохнет ¹, жирен и очень хорошо ложится; он лучше, чем обыкновенный уголь, из которого приготавливают сине-черную или черно-синюю, для того чтобы писать атлас и тому подобные вещи.

Краска должна храниться в воде, так как через два или три дня на ней образуется пленка, и растекается по палитре.

Лак.

Киноварь.

Английская коричневая.

Желтая охра. Прусская охра очень хороша.

Schitgeel, по-англ. — Pinke. Очень желтая и жирная (краска) ².

Массикот (свинцовая желтая).

Смальта.

Пепельная синяя, горная синяя ³.

Ультрамарин.

Умбра.

Зеленая земля (кроме обыкновенной, которая действительно зеленая) — синяя краска, которой пользуются вместе с желтой для приготовления зеленой. Она очень похожа на пепельную синюю.

Все виды зеленого могут быть сделаны из различных смесей Schitgeel, желтой охры, пепельной сипей, свинцовых белил и черпой земли.

Медянка (которой пользуются только для лессировок) настолько враждебна другим крас-

Черная из копоти или
шотландская угольная
черная.
Черная из угля вино-
градных лоз — синеватая.

Есть сорт зеленой зем-
ли, как болус. Это гряз-
но-зеленая, ее приме-
няют для масляной жи-
вописи.

¹ В оригинале старую французскую форму от «Seche» Бергер переводит — «стпрается». *Прим. перев.*

² Schüttgelb — растительная желтая краска — лак. *Прим. перев.*

³ Натуральная медная синяя. *Прим. перев.*

кам, что она их убивает, особенно пепельную синюю; даже если работаешь кистью, вымытой в масле, которая кажется чистой и которой только коснулась медянка, даже если краски только положены на палитру, на которой была медянка, то все портится. Поэтому, кто хочет работать медянкой, должен иметь для нее отдельную кисть, палитру и масло для чистки.

Сурик тускнеет и нехорош для масла; для того чтобы сделать оранжевую, нужно смешать вместе киноварь, Schitgeel и в случае надобности (добавить) синего и лака.

Если при работе синей прибавить к пепельной синей немного спикового масла, краска не тускнеет.

Н. В. Нужно, чтобы первый слой, который называют «мертвыми красками», состоял из столь же хороших красок, как и последующие, иначе одни (краски) убивают другие, особенно лазури и т. п.

Массикот не годится для того, чтобы из него вместе с синим готовить зеленую, потому что это сухая краска, которая трудно накладывается и портится вместе с теми, с которыми она смешана.

Грунтовщика по имени
Валлона, живущего в
Лондоне.

Грунтовка холстов на масле

§ 2. Хорошо натянув холст на подрамник, прокрой его мездровым (из обрезков кожи) или обычным клеем, предварительно обрезав все выступающие нити (холста). Когда клей высохнет, слегка загрунтовой коричнево-красной или английской красно-коричневой, дай просохнуть и сгладь пемзой. Затем грунтовой вторым и последним слоем из свинцовых белил, хорошо выбранного древесного угля и небольшого количества умбры, чтобы скорее сохло. Можно покрыть и третьим слоем, но и два хороши, никогда не шелушатся и не трескаются.

Он мне сказал, что часто грунтовал без клея; предварительно смочив холст, наносил на него первый слой и, когда высохнет, полировал пемзой; наконец, нанесил второй и, если нужно, третий слой, как сказано выше. Холст (при этом) очень гибок и никогда не трескается. Господин

Эли Фетц, штатный художник, говорил, что он этот способ испробовал несколько раз, но что на это идет очень много красок.



Лезвие, длиной в фут

Рис. 1. Форма ножа для грунтовки

Жженая охра, которая краснеет на огне, тоже хороша для грунтовок. Жженая красно-коричневая на огне очищается, становится более темной и сильно сушащей.

NB. Если холст сложен или смят, то, для того чтобы его выправить, его нужно окунуть в теплую воду, затем вынуть его пальцами, растянуть и дать просохнуть; таким образом холст хорошо выправляется. Гораздо лучше, если вы холст (сильно проклеенный) намочите с изнанки весь от одного края до другого, отшлифуете пемзой и покроете тонким слоем грунта из свинцовых белил и угля.

У вас будет очень гибкий холст, если вы загрунтуете его, (предварительно) намочив водой, в которой растворен сахар, и дадите высохнуть, но я не одобряю ни сахара, ни меда. Попробуйте.

Как восстановить потрескавшиеся от слишком сильно проклеенной грунтовки картины или холст

§ 3. Если холст мал, проведите его в натянутом виде о край стола из дуба или другого твердого дерева, пока весь клей не растрескается равномерно так, чтобы не было видно отдельных трещин; делается это очень быстро. То же самое может быть сделано и с большим холстом постепенно, в несколько приемов.

Это открытие было счастливо сделано в моем присутствии 24 декабря 1641 года и применено к пейзажу Абраама Латомбэ и к совершенно потрескавшемуся портрету графа ла Сюз. Но эти холсты не следует свертывать, а нужно тотчас же натягивать на подрамки.

Т. М.¹ Я бы покрывал оборотную сторону хорошо натянутого холста укипевшим наполовину маслом, без всякой примеси, и давал просохнуть².

Другой метод. Положите свой холст лицом вниз на стол, смочите с оборотной стороны и удалите пемзой клей. Вытрите тряпкой, затем переверните холст, положите на трещину бумагу в два слоя и полируйте и гладьте посильнее рукояткой пожа или полировальщиком из слоновой кости или стекла.

Т. М. Как следует смочите ваш холст губкой. Натяните и прикрепите к подрамнику. Дайте просохнуть и промаслите, как сказано выше.

Обыкновенные краски для масляной живописи

§ 4. Свинцовые белила.

Черную из очень мягкого угля раньше следует стереть с водой, а когда высохнет — с маслом.

Ламповая черная. Ее надо сжигать в хорошо закрытом или закупоренном котелке, пока не сойдет весь дым; тогда ее надо вынуть и сохранять. Можно ее сжигать и не покрывая (крышкой); когда дым сойдет, надо закрыть котелок: огонь погаснет, и при желании можно тотчас же смешивать краску с маслом.

Для того чтобы заставить сохнуть черную и всякие другие краски, как лак (хотя это их немного бледнит), возьмите масла, варенного в течение полчаса или часа на огне со свинцовым глетом, и сохраняйте это масло, чтобы примешивать его к краскам.

Самая сильная (глубокая) черная готовится из слоновой кости, пережигаемой в хорошо закрытом железном сосуде с лутумом и солью. Эта черная не имеет корпусности и кладется как лессировка на другую черную, как

Ни одну черную не кладут в воду.

¹ Всюду, где далее в тексте или в примечаниях встречаются инициалы Т. М., там отмечается собственное мнение или указания Томаса де Майер-на. *Прим. перев.*

² Промасливание холста применялось и позже в России (в конце XVIII и первой половине XIX века), но давало отрицательные результаты — хрупкость холста и сморщивание грунта и красочного слоя как следствие усадки холста. *Прим. перев.*

ламповая, и тогда становится черной до крайности.

Должны всегда быть в воде.

Свинцовые белила раньше стираются с водой, а затем, когда высохнут, с маслом. Если вы выставите их покрытыми водой два или три раза на солнце, как белят белье, они становятся много белее.

Без воды.

Портится и бледнеет в воде.

Помещается в воду.

Без воды, иначе портится в один день.

Без воды, в воде портится.

В воде.

В воде. Основной зеленой земли служит то, что называют в Англии испанские белила «Spanish White», которые наполовину состоят из мела.

В воде.

В воде, иначе твердеет.

Лак для лессировки и письма.

Вермилон-киноварь. Стирайте ее раньше с детской уриной, затем, когда высохнет, с маслом на палитре.

Коричнево-красная. Английскую красную стирайте только с маслом.

Жженая желтая охра образует хорошую красную для лиц и всего другого.

Желтая охра стирается с маслом; стертая с водой труднее сохнет и не так красива.

Желтую стирайте только с маслом.

Желтые Schitgeel. Pinke Scudegrün стирайте только с маслом.

Массикот трех или четырех сортов, более светлый и более темный, не стирается, а только смешивается на палитре.

Умбра простая и жженая. Жженая образует красивую краску, как смесь умбры и лака, но она прочнее и не изменяется. Пережигается на огне до красного каления.

Пепельную краску смешивают лишь на палитре и с добавлением большего или меньшего количества белил; готовится нескольких сортов.

Смальта, эмаль — совершенно так же.

Ультрамарин готовится из ляпис-лазури.

Зеленая земля кажется немного зеленовато-пепельно-синею, должна стираться; немного выпцвевает; примешивается, чтобы писать лица. С Pinke образует зеленую. Это осадок (от фильтрования) серной кислоты.

Кельнская земля образует красноватую (т. е. теплую) черную, сохнет не легко.

Сурик стирается с маслом, портится, изменяется в тоне, но очень сиккативен; если хотя совсем немного добавить его к лаку или киновари, он заставляет их быстрее сохнуть.

Дистиллированная медянка служит лишь для лессировок по белому и черному или массивоту и по всем другим краскам; добавленная в небольшом количестве к черным, заставляет их быстрее сохнуть, но для этой краски надо иметь отдельную палитру, кисти и масло. Для того чтобы эта краска не выцветала, ее тотчас же после того, как она высохнет (что произойдет через 2 или 3 дня), надо покрыть лаком, о котором будет сказано ниже.

Посмотрите, при помощи чего осаждается сине-зеленая краска, добываемая из серной кислоты и называемая зеленой землей. Не знаю, прибавляют ли, чтобы добыть краску и придать ей корпусность, мела или чего-нибудь другого. Испробуйте порошок нежженой алебастровой муки, хорошо погашенную известь, толченый тальк и бриансонский мел.

Это испанские белила в форме хлебцев, их заменяют с клеем для побелки домов.

§ 5. Надо хорошо приготовить палитру, иначе, не меньше как в течение года, она впитывает масло и сушит краски. Намочите ее в крепком растворе клея в большой кастрюле на огне, пока жидкость не пропитает дерева, и затем дайте ей просохнуть под тяжелой доской, чтобы она не покорибилась; через восемь дней, после того как на ней немного поработаете, она будет очень хороша¹.

(Ван Зоммер).

§ 6. Масло отбеливается, если его налить на свинцовые белила и поставить на солнце; оно (от этого) становится также жирнее и густеет.

Масло

Лучшее масло — льняное; если оно в живописи пожелтело, то, после того как выставить картину на солнце, краски будут осветляться. Этого не происходит ни с ореховым, ни с маковым маслом.

Другие предпочитают ореховое масло.

Маковое масло хорошо для белого и синего, когда пишут небо, воздух и т. п.

Если, работая белым и синим, вы будете добавлять к краскам немного спикового масла,

¹ Весьма ценный совет. *Прим. ред.*

Я прокипятил кисть из свиной щетины в крепком вольном щелоке. Щетина размякла, загнулась и совсем испортилась. Мягкое мыло лучше.

они не выцветут, что представляет большой секрет¹.

§ 6а. Чтобы отчистить засохшие кисти (которые, однако, хороший художник не станет больше пользоваться), их надо на сутки или меньше (чтобы мыло не разъело щетины) окунуть в мыло, прополоскать в горячей воде и затем вычистить спиковым или терпентиновым маслом или нефтью.

Все краски можно покрывать лаком

Чтобы хорошо приготовить этот лак, поставьте ваши материалы в закрытом горшке на горячий песок и, когда начнет закипать, снимите с огня и храните. Таким образом лак быстро сохнет, иначе же нет.

Белкам.

§ 7. Хороший лак. Белого терпентинового масла 2 унции. Самого лучшего и белого терпентина 1 унцию. Совсем немного сандарак. Медленно растопите отдельно терпентин; когда он растопится в горячей воде, добавьте туда масла и, когда все хорошо смешаете, вынимайте из горячей воды. Сандарак должен быть растоплен, затем добавлен к остальному и смешан в горячем виде. Масло воспримет (смолы), сколько сможет.

Другой способ, считающийся лучшим, таков. Очень хорошего терпентина 1 унцию и 2 унции нефти растопите вместе в горячей воде и смотрите, чтобы не закипело. Этот лак никогда не шелушится, не белеет и хорошо выявляет вашу работу².

Рубенс. См. дальше капитан Салла.

Терпентин со временем сохнет, терпентиновое масло или нефть улетучиваются, и все они, то есть лак в целом, не переносят воды. Лучший лак, противостоящий воде, готовится из сушащего масла, сильно загустевшего на солнце, на свинцовом глете (испытай также на свинцовых белилах) без всякого кипячения.

Как грунтуют холсты, чтобы воспрепятствовать тому, чтобы они трескались и ломались

§ 8. Покрывая первым слоем клея, добавьте к вашему клею темного меда.

¹ Пожелтение масла сказывается главным образом в светлых и синих (вообще холодных) тонах; поскольку спиковое масло противостоит пожелтению жирных масел, де Майери советует его употреблять как растворитель при работе светлыми и синими красками. *Прим. ред.*

² Прекрасный лак для введения в краску в процессе работы. Перед

Это никуда не годится, так как холст легко отсыревает и ослабевает, а если поставить вашу картину к стене, то на живописи зацветает белая соль, как селитра ¹.

Под золото или серебро в листочках

§ 9. Смешайте, сколько хотите, желтой охры с маслом, добавьте немного сурника и сделайте вашу краску совсем жидкой; поставьте на огонь, добавив немного чеснока; чем дольше вы ее кипятите, тем она будет гуще. Чеснок кладется (постепенно) маленькими кусочками. «Золотая краска» сохраняется в стакане. Красьте кистью. Дайте просохнуть. Когда высохнет, накладывайте золото, которое хорошо пристаёт к грунтовке с чесноком и делается очень красивым.

Работа белым

§ 10. Выполняется белыми и черной или умброй и белыми, охрой и белилами, Schitgeel и белилами; тени делаются черной и другими темными красками, света — самыми чистыми белилами. Наконец, все краски объединяются белилами.

Работа черным

§ 10а. Берут угольную или ламповую черную и белла. Тушуют слоховой костью, а света делают более светлым.

Работа синим

§ 10в. Осветляется белилами; три или четыре цвета тушуются самым синим, а в первый слой прибавляют немного лака (краски).

Но не по пепельной.
Лучше всего выходит
по индийской синей.

другими подобными лаками этот лак имеет бесспорное преимущество в том, что в его состав входит нефть. Об этом лаке см. итальянские источники XVI века. *Прим. ред.*

¹ Грунт из клея с медом действительно плох. Но введение меда в первые грунтовые проклейки при последующих эмульсионных слоях (без меда или с постепенным послонным его уменьшением) весьма желательна в целях избежания пересыхания клея и сохранения группом во времени, мягкости и эластичности. Целесообразность меда как грунтового материала апробирована и практикой и теорией. *Прим. ред.*

Ультрамарин — единственная краска, которой можно лессировать по смальте.

Пепельная, самая красивая синяя после ультрамарина, смешивается с белой и т. д.

Смальта обрабатывается так же, как пепельная синяя.

Работа пурпуром

§ 10с. Пурпур для самых темных частей составляется из смальты и красного лака; для того, чтобы он сох, добавьте к нему немного масла со свинцовым глетом или сотрите вашу смальту с водой; когда высохнет, добавьте немного к вашей краске. Это заставит ее хорошо сохнуть, не изменяясь.

Тушуйте смальтой и лаком и, если нужно, в самых глубоких тенях немного черной, вообще же смальта и лак достаточно темны. Света делайте, прибавляя немного белил. Пурпур может также делаться из пепельной и лака. Вы можете прибавить к этим краскам киноварь, жемтую охру или другие по желанию.

Работа красным

§ 10d. (Возьмите) красный лак и белила и, если хотите, лессируйте лаком; работа выйдет очень красивой.

(Или берите) лак, киноварь и белила. Вы можете сверху лессировать лаком или оставить без лессировок.

Коричнево-красная с лаком (и) белилами. Черная для теней.

Заметьте, что черная не должна добавляться во время работы, она идет только для того, чтобы тронуть тени, когда все закончено.

Работа желтым

§ 10e. (Для этого служит) массикот; тушуя Schitgeel, прибавляйте немного сурика, который заставит его сохнуть и придаст ему корпусность. Если вы добавите умбры, она испортит желтый лак (Pinke). Для более глубоких теней берите Pinke, лак и умбру. Света делайте самым светлым массикотом.

Массикот и сурик образуют первый слой для золота, света делайте одним массикотом.

Сурик и охра образуют золотую краску, света делайте массикотом.

Schitgeel и белила образуют желтую. Тушуйте умброй.

Желтая охра и белила (образуют желтую), (тушуйте) умброй.

Оранжевую (приготавливают) из киновари, сурика и небольшого количества массикота, или одного или смешанного с киноварью. Когда покрывают лаком, (краска) никогда не изменяется, но следите за тем, чтобы до того, как вы их покрываете лаком, ваши краски хорошо высохли.

Работа зеленым

§ 10f. Красивая зеленая. Пепельная и очень светлый массикот. Тушуй названную пепельно-зеленую с Pinke.

В зависимости от того, хотят ли сделать зеленые более желтоватыми, прибавляют больше массикота, (или) более зелеными — прибавляют больше Pinke с пепельной; (или) более синеватыми — больше пепельной; (если хотят сделать) светлее, то делают все, что упомянуто, добавляя свинцовых белил и т. д. Schitgeel лессируют, добавив к ней немного пепельной. Некоторые лессируют листву деревьев медянкой, но не забывайте добавлять в нее лака.

Другая зеленая: массикот, белила и пепельная; тушуйте массикотом и пепельной; для самого темного добавляйте к пепельной немного черной и немного Schitgeel.

Пепельная и охра образуют тусклую зеленую; можете к ней добавлять немного белил.

Для стволов деревьев (хороши) пепельная и лак с желтой охрой или умброй, или Schitgeel.

Для сухих листьев (берите) Schitgeel, немного умбры или немного сурика, местами троньте киноварью.

§ 11. Когда второй слой краски наносят на первую, которая блестит, то, как только она высохнет, краска тотчас впитывается и не выцветает.

Французский художник.

Зеленая не выцветет, если при ее применении добавить на палитру несколько капель нефти, сливочного масла или очень светлого терпентина. Это заставит краску впитываться, а что впитывается — не выцветает.

Смальта должна быть лишь совсем слегка смешана на палитре с белилами, если вы ее долго мешаете шпателем, она потом легко тускнеет. Теща делается путем добавления к ней небольшого количества желтой охры и лака.

Рассуждение. Джентилески, превосходный флорентинский художник, прибавляет на палитру всего одну каплю янтарного лака из Венеции, которым лакируют люстры, особенно к телесным тонам для того, чтобы белила лучше ложились, чтобы их легче было смягчить и чтобы они быстрее сохли. Таким образом, он работает, когда захочет, не дожидаясь, пока краски совсем высохнут; лак, несмотря на свой красный цвет, не портит белил.

Рубенс.
Терпентиновое масло.

Натрите кругом края вашей коробки луком-пореем, и моль никогда

Когда пишут небо, нужно в один прием приготовить голубую из смальты и белил, или из пепельной и белил, добавляя в зависимости от обстоятельств лак, киноварь и другие краски, а если захочешь работать желтой, массикотом и т. п., то их нужно накладывать отдельно. Иначе, если их приблизить к синему, краска позеленеет.

NB. Смальта легко тускнеет; хотя она при покупке и кажется красивой и очень мягкой на ощупь, но о ней нельзя судить до тех пор, пока ее не смешают с маслом и свицовыми белилами; тогда и будет видно, не потемнеет ли она после высыхания.

Обычные смальты, которые продают, чернеют и выцветают.

Я взял простой, очень синей смальты, стер ее очень тонко с водой, высушил и с успехом ею пользовался.

Гибельно для красок, когда плавающее сверху масло сохнет и образует пленку, которая на воздухе чернеет. Есть несколько красок, и в том числе смальта, которые не легко смешиваются с маслом и осаждаются, не соединившись с ним, и таким образом легко тускнеют, то есть чернеют.

Заметьте: при добавлении к белому и синему свицового масла они никогда не тускнеют; я это повторяю потому, что это большой секрет.

Чтобы испытать, тускнеют ли краски после того, как они нанесены на холст или на дерево и высохли, их надо поместить поблизости от камня, и тогда это скоро будет видно.

NB. Для того чтобы ваши краски легко ложились и, следовательно, хорошо смешивались и даже не тускнели как при лазурах, так и при других красках, при письме слегка окунайте время от времени вашу кисть в белое венецианское терпентиновое масло, приготовляемое в водяной бане, и затем этой кистью смешивайте краски на палитре.

Кисти

§ 12. (Кисти) могут быть поедены молью и превратиться в порошок; этого можно избе-

жать, если их хранить в цветах хмеля, в горьких травах, как полынь (Absynthe), васильки (Centaurea), зверобой (Hypericum), табачная пыль, запах которых убивает моль и мешает ее зарождению. Окуните ваши кисти в небольшое количество скипидарного масла, моль в них тогда никогда не проникнет. (Испробуйте) русскую кожу.

Когда вы кончите работу маслом, окуните ваши предварительно хорошо очищенные кисти в оливковое масло, и когда вы ими вновь захотите пользоваться, вымойте черным мылом и горячей водой.

Пейзажи набрасывают кистями из самой мягкой свиной щетины, которую только можно найти, и когда прерывают работу, то их кладут в воду, чтобы они не сохли. Если же они высохнут, их надо лишь вымыть мягким мылом, и они будут так же хороши, как новые.

Для того чтобы писать листья деревьев, надо иметь кисть толстую и пушистую на конце, из волоса речной выдры.

Пейзаж должен набрасываться в один прием, затем, дав ему высохнуть, надо постараться все тщательно пройти вновь.

Заметьте

Для того чтобы хорошо работать, нужно, чтобы первый подмалевок был выполнен столь же хорошими красками, как и остальные, иначе, если ваши первые слои изменятся в тоне, то и слой, который вы положите сверху, тоже потеряет свой цвет. Средством против этого является прописывание изменившихся в тоне красок двумя слоями; после этого следует пройти еще раз и закончить вашу работу, которая таким образом будет вполне прекрасной.

§ 13. Грунтовка имеет большое значение. Сэр Антонио Ван-Дейк попробовал грунтовать рыбьим клеем, но он мне сказал, что такая работа шелушится и что этот клей быстро убивает краски. Поэтому он не годится¹.

¹ Рыбий клей является превосходным грунтовым материалом по сравнению со всеми другими клеями, вопрос только в целесообразности его концентрации для грунтовки и комбинации с другими грунтовыми материалами. *Прим. ред.*

не заведется по указанию торговца кистями). Кусок надушенной испанской кожи, помещенный в коробку (служил для той же цели).

Мягкие и нежные кисти. После того как они сделаны из хорошей свиной щетины, их надо размягчить; сваливанием при работе или трением их по кирпичу вы их сделаете, насколько хотите, тонкими и нежными. Это трение производится по длине волоса, причем кирпич должен быть мелкозернистым; кисть же нужно смочить и все время поворачивать большим и средним пальцами, а указательным пальцем надавливать на щетину; после того как кисть будет достаточно смягчена, ее надо крепко связать ниткой до конца, чтобы она осталась плотной и заостренной.

Абраам Латомба.

20 мая 1633 года в Лондоне.

Когда я ему дал моего хорошего лака, для того чтобы работать краскам, примешивая его на палитре, по способу Джентилески¹, он мне сказал, что этот лак слишком густеет и краски благодаря этому становятся менее текучими. Когда я ему возразил, что если добавить немного терпентинового или другого летучего масла, то это может препятствовать загустению, он мне ответил отрицательно. Это зависит от опыта. Посмотрите, не могут ли для этого служить масло из белого мака, спичковое масло и другие.

Он испробовал висмутовые белила с маслом и говорит, что обыкновенные свинцовые белила, если они хорошо промыты, гораздо белее и что висмутовые белила недостаточно корпусны. Они годятся лишь для пллюминирования.

Митенс, испробовав висмутовые белила, сказал мне, что, будучи выставлены на солнце, они темнеют, а смешанные со свинцовыми белилами, портятся; поэтому они не годятся ни в масле, ни в темпере, если вы их выставите на воздух. В книге же годятся для пллюминирования.

*Указания Абраама Латомбэ из Амстердама.
Подготовка холстов*

Н. В. На одной картине, исполненной Абрамом, которая пробыла несколько лет у сырой стены, я обнаружил, что вся краска отстала от холста из-за клея; поэтому надо грунтовать сиккативным маслом, приготовленным со свинцовым глетом, а когда высохнет — грунтовать умброй или какой-нибудь другой краской. Или сделайте ваш первый слой из умбры и свинцовых белил, стертых на масле, а второй слой — из свинцовых белил и охры или свинцовых белил и черной, как хотите. Умбра портит краски. Употребляйте красную-коричневую, красную или желтую охру.

§ 14. Их надо сначала проклеить клеем из кожи телянка или козленка, в чем и состоит все искусство; если клей слишком крепок, холст легко трескается и рвется. Смочив клеем, положите холст еще влажным на мраморную плиту и придавите пестиком все швы и узлы, а затем дайте просохнуть. После того грунтуйте свинцовыми белилами и небольшим количеством умбры. Одного слоя грунта достаточно; если их положить два, холст будет более ровным.

Для того чтобы писать пейзаж, ваш грунт должен быть очень светлым.

По дереву грунтуйте указанным выше клеем и мелом; когда высохнет, проскоблите и выров-

¹ К сожалению, неясно, какой это был лак. См. § 11 (рассуждение) и § 322. *Прим. ред.*

няют ножом, а затем покрывают легким слоем свинцовых белил и умбры.

§ 15. Ореховое масло лучше для белил, смальты и пепельной; в других красках оно слишком быстро сохнет, для этих же прекрасных красок оно лучше и чище льняного.

Льняное масло не так быстро сохнет, как ореховое.

Для синего надо добавлять немного — две или три капли спикового масла, и тогда краска впитывается, не блесит и, не имея на поверхности масляной пленки, никогда не мелеется в топе, оставаясь, таким образом, прекрасной.

Употребительные краски

§ 16. Свинцовые белила

Ламповая черная

Пепельная

Смальта

Массикот

Schitgeel (желтая)

Желтая охра

Сурик

Вермилion (киноварь)

Коричнево-красная

Лак

Умбра.

Свинцовые белила. Лучшие те, которые легко ломаются и очень белые. В обычных *seuse* полovina мела. Тонко сотрите с льняным маслом, поместите в маленький глазурированный горшочек и держите всегда залитыми водой, меняя ее каждые четыре дня.

Ламповая черная смешивается по мере надобности на палитре ножом. Для того чтобы заставить ее сохнуть, добавляют темного умбры с льняным маслом.

Пепельная и смальта должны очень легко стираться на мраморной плите с ореховым маслом. Если их тереть сильно, они при высыхании чернеют.

Массикот нужно слегка стирать на мраморной плите, если он слишком груб для зеленого и для того, чтобы делать света деревьев в пейзажах; если он хорош и достаточно тонок, им надо

свинцовые белила и угольную черную.

Его нужно покупать за один раз лишь небольшое количество, так как оно густеет. Чем старше, тем лучше.

Синяя может быть наложена темперой с клеем на вашу масляную грунтовку (потертую чесночным соком), когда высохнет — покройте хорошим, тонким и быстросохнущим лаком. Таким образом, ваша синяя никогда не выцветает в топе.

пользоваться, как есть, с льняным маслом; помещайте его в воду.

Schitgeel стирайте с льняным маслом и не помещайте в воду. Эта краска, так же как и лак, не выносит ни воздуха, ни дождя; выцветает белеет и исчезает.

Желтую охру (стирайте) с льняным маслом, не кладите в воду, иначе она белеет, даже если на нее попадет одна капля воды.

Итальянская охра в жжепом виде может быть помещена в воду и образует очень красивую красно-коричневую, среднюю между обычной коричнево-красной¹ и лаком.

Сурик должен быть выбран самый красивый и тонкий и должен быть очень легко стерт на камне с льняным маслом; если его тереть слишком много, он теряет (свой цвет) и бледнеет. При помещении в воду не изменяется в тоне.

Киповарь должна быть раньше стерта с водой, а затем ее помещают для просушки на мел, который впитывает воду; когда ею хотят пользоваться, она должна быть стерта на палитре с льняным маслом. Можно помещать в воду.

Коричнево-красная стирается с льняным маслом и сохраняется в воде.

Лак очень сильно стирают с льняным маслом, для того чтобы он был хорошим; его не кладут в воду, а чтобы он сох, к нему прибавляют немного оцetz тоцко истолченного стекла.

Умбра применяется жженная (тогда она более коричневая и красноватая) и не жжeная, по желанию работающего; стирается с льняным маслом. Кладется в воду.

Вода

<i>полезна:</i>	<i>вредна:</i>
свищовым белилам	ламповой черной
массикоту	смаьте
сурику	Schitgeel
киновари	желтой охре
коричнево-красной	лаку
умбре	
итальянской охре	
пепельной	

¹ Или красно-коричневая, английская красная, называвшаяся так по главному месту производства (в XVIII веке, Англия), железная красная. *Прим. перев.*

§ 17. Кисти надо иметь из самой мягкой свиной щетины. Для подмалевка картины лучше всего короткие и толстые.

После того как вы ими писали, их следует помещать в воду из опасения, чтобы они не засохли; если они засохли, их трут мылом, моют и полоскают в горячей воде. Для деревьев и для того чтобы делать подмалевки более мелких вещей, нужно иметь удлиненные и крепкие «рыбьи кисти» (из волоса выдры). Для остальных — толстые и короткие кисти из беличьих хвостов; для того чтобы писать стволы деревьев и проводить длинные линии — длинные и тонкие.

После работы хорошо чистите ваши кисти и из опасения, чтобы они не засохли, держите их в масле.

Палитра должна быть из грушевого дерева.

Испробуйте роговую.

Н. В. Большая часть красок изменяется в тоне только из-за того, что плохо чистят кисти¹. Вот почему художник, который хочет исполнить какую-нибудь значительную работу, особенно портрет с натуры, должен всегда иметь новые кисти.

Надо иметь особые кисти для синего, которые бы не касались других красок; после работы их надо постоянно держать в воде.

Для писания пейзажа



¹ Это примечание де Майерна очень справедливо. Прим. ред.

Другие кисти, после того как они хорошо вычищены, надо держать в масле, то есть при помощи его поддерживать их всегда жирными.

Кисти из шерсти выдры должны не топорщиться, а соединяться на конце, особенно когда они намочены, волоски должны быть ровными.

Всякая хорошая кисть должна быть упругой и сжиматься, когда вы ее растопырите кончиком пальца; те, которыегибаются и остаются растопыренными, мягки и никуда не годятся.

§ 18. При солнечном свете низ воздуха, приближающийся к земле, должен делаться светло-желтым — желтой охрой и белилами; немного выше облаков — смальтой, лаком и небольшим количеством желтой охры, а внизу облаков, где солнечные лучи дают отблески, — белилами, желтой охрой и небольшим количеством лака, причем берется больше то одного, то другого в зависимости от рефлексов солнечных лучей.

В полдень: на самом верху — сильнее из смальты и белил, затем внизу все блее. Облака в самых светлых местах, на которые падает солнце, делаются совсем белыми. Внизу должна быть (сделана) тень смальтой, белилами, желтой охрой и лаком.

Вечером при заходе солнца: внизу, у земли — совсем красным, из смеси сурика, белил и лака. Для тепей облаков — смальта, белила, лак и желтая охра.

Всегда, и утром и вечером, верх неба должен быть синим, из смальты и белил. Остальное должно соответствовать времени дня.

Ясное небо выполняется просто смальтой и белилами, все светлее по мере приближения к земле.

Облачное небо: без сильного, мало белил. Более или менее мутные и темные облака (получаются) в зависимости от смешения красок: смальты, желтой охры, лака и небольшого количества белил.

Земля или пейзаж

Для деревьев это так же, как для земли.

§ 19. Вдали — самая лучшая пепельная и белила, с весьма незначительным количеством лака.

(Для изображения более близкого) добавьте к этим краскам пепельной, а к белилам и лаку — немного массикота. Еще ближе — пепельная, желтая охра и немного Schitgeel. На переднем плане: пепельная, Schitgeel и немного лака.

Дороги

§ 19а. Самые дальние: пепельная, белила и немного лака.

Более близкие: пепельная, коричнево-красная и белила.

Самые близкие: коричнево-красная, желтая охра, белила и немного пепельной.

Для теней в самых глубоких местах: черная, умбра и немного белил.

Поля

§ 19в. Отдаленные: пепельная и массикот; пепельной — совсем немного и очень хорошей, больше массикота. Для теней — больше пепельной, чем массикота.

Более близкие: пепельной — немного, массикота — больше, Schitgeel — немного.

Самые близкие: пепельной — немного, Schitgeel — много, что образует красивую и сильную зеленую.

Для теней — пепельная, Schitgeel, умбра и совсем немного черной.

Для ржи — побольше массикота и немного Schitgeel.

Дома

§ 19с. Коричнево-красная, белила, немного массикота.

Для тесей — пепельная, коричнево-красная.

Черепица: коричнево-красная, немного лака, немного пепельной, немного белил.

Дым: пепельная, коричнево-красная, желтая охра.

Дерево

§ 19d. Желтая охра, пепельная, белила и немного массикота. Оттесняется пепельной, коричнево-красной и желтой охрой.

§ 19е. Смальта и белила. Иногда, особенно к переднему плану — пенсельная и белила. Для теней, падающих от деревьев и других предметов, — пспельная, массикот и лак.

Если вы пишете большую водную поверхность, в пей должны отражаться течи и цвета облаков.

Снег должен быть чем ближе, тем белее. Вдали же немного голубоватым.

§ 20. Рассуждение короля Карла о промывке картин, привезенных из Италии в Лондон на корабле, нагруженном изюмом-коринкой, где было несколько полных бочонков перегнанной ртути, от паров которой, вызванных теплом от изюма, все (как масляные, так и темперные) картины почерпели, как чернила. Они были вычищены и восстановлены в прежнем виде художником по имени Г-н.....

Я думаю, что для удаления первого слоя грязи и самой грубой пыли, скопившейся на живописи, вполне пригодны молоко, яичный желток и белок, венецианское мыло, но для того чтобы удалить все, не повредив живописи, нужны водянистые жидкости, которым бы масло могло противостоять, но не слишком крепкие и разъедающие, из опасения, чтобы минеральные краски не смылись, а другие не выпцвели. Поэтому надо пользоваться или обыкновенной крепкой водкой или раствором соли и квасцов, а также купороса или серной кислоты. Эти жидкости, разведенные и разбавленные большим количеством воды, могут служить для промывки; ими протирают сверху мягкой губкой, затем промывают чистой водой и вытирают очень чистой полотняной тряпкой. Заметьте, что на картине нельзя оставить хоть сколько-нибудь кислоты, что вы можете определить, попробовав языком.

Что касается паров перегонки, которые образуются от соли и купороса, то я думаю, что

Масляные были исплавлены, другие нет. Говорили, что это было сделано при помощи промывки молоком.

едкий спирт, добытый из пих обеих, был бы лучшим, потому что действует (хожем (бразом).

Яичный желток, намазанный на картину, написанную маслом, и оставленный на ней в течение некоторого времени, а затем счищенный губкой раньше при помощи горячей, а затем холодной воды, смывает всякую грязь, кроме лака, который, поддается мягкому мылу. Испробуйте землей.

Для того чтобы вычистить масляную картину, краски которой испортились от времени

§ 20а. Мойте или скорее трите ее горчицей, хорошо вычистив, промойте водой.

Картина, загрязненная пылью, должна быть просто вымыта, сначала напитаанной водой, а затем выжатой губкой, после чего на один или два часа выставлена на солнце. Небо и дали, написанные смальтой, пепельной, массикотом и свинцовыми белилами, благодаря этому светлеют. Но там, где есть Schüttgrün и лак, солнце и вода одинаково вредны, поэтому такие части картины должны быть закрыты наклеенной сверху бумагой. К числу их принадлежат деревья и другая зелень, которые исполняются Schitgeel и массикотом.

Очень светлый щелок из золы виноградных лоз также прекрасно чистит картины. Так же действует и урина. Хорошо промыв ваши масляные картины, возьмите яичный белок, взбитый до жидкого, как вода, состоящая веткой или расщепленной на четыре части фиговой палочкой, окуните туда мягкую губку и пройдите по картине. Затем дайте ей просохнуть, не допуская пыли.

Когда от дыма или по другой причине картина снова стант грязной, ее надо лишь вымыть свежей водой, хорошо вытереть и снова покрыть яичным белком. Таким образом вы всегда сохраните ваши картины прекрасными, как будто они только что сделаны.

*Для того чтобы очищать и обновлять
масляные картины*

§ 21. Возьмите просеянной древесной золы, запылите ею при помощи сита вашу картину,

Фортен (Fortin)

Как та, которую едят:

Абраам Латомбэ. Н. В. Крепкой водки 1 часть, колодезной воды 3 или 4 части смешайте вместе и осторожно мойте ими вашу картину, протирая губкой. Когда все вычищено, вымойте чистой водой и удалите всю крепкую водку (кислоту?). Картина прекрасно обновляется. Испробовал.

Гуммитрагант, растворенный по мере надобности, — прекрасный лак вместо яичного белка.

Попробуйте действие серного масла и купороса (серной кислоты), смешанных с большим количеством воды. Одна кислота разбавляет и смывает краски.

Зола вредит краскам.
Н. В. Осадок висмутых белил, который содержит сильно очищающие соли, кажется, будет хорош.

окуните мягкую губку в чистую воду и трите и чистите живопись, которую затем надо очень тщательно промыть и протереть водой. Когда ваша картина высохнет, возьмите не очень густого гуммиарабика, растворенного в воде, и этим родом лака, который производит тот же эффект, что яичный белок, смочите вашу картину очень мягкой губкой или мягкой длинной и пежной кистью. Затем дайте просохнуть ¹.

Синяя пепельная краска из камня, привозимого из Индии и добываемого из серебряных руд

§ 22. Я действовал с пим (камнем) совершенно так же, как с ляпис-лазурью для приготовления ультрамарина, но при очень длительной обработке массы в горячей воде ничего не отделилось. Та же обработка была произведена в крепком щелоке, и тогда часть порошка отделилась, и думаю, что, в конце концов, можно было бы извлечь все.

Попробуйте сделать щелок из зернистой золы или произвести промывку в крепкой мыльной воде из мягкого или жидкого мыла. Однако нужно, чтобы это была вода, воспринимающая мыло как речная (т. е. мягкая).

То же произошло у меня и с «ляпис-арменус» из Шватца, который в Германии называется «Bergblau».

Заметьте, что для того чтобы стирать ваши материалы на камне, не нужно другого масла, кроме льняного.

Рецепт для того, чтобы ваше масло было белым и прозрачным, как вода

§ 23. Возьмите очень чистого золотого глета $\frac{1}{2}$ унции, сурика 2 драхмы, орехового масла английскую пинту и дайте кипеть всему вместе на очень медленном огне в течение одного часа.

Видел. Г-н Митенс, преемственный фламандский художник. 1622.

¹ Лучшим из указанных средств является вполне нейтральное мыло при незначительном количестве чистой теплой воды (когда нет сквозняков, до холста, разрывов краски). После промывки картину необходимо насухо протереть ватой. Другими средствами, о которых говорят де Майерв, лучше не пользоваться. *Прим. ред.*

Иногда масло загустевает настолько, что вы бы вполне могли резать его ножом, и, несмотря на это, вновь становится жидким и прозрачным. Иногда оно не густеет. Отделив его от загрязнения, поместите в стеклянной банке на солнце и предоставьте действию тепла, которое очень хорошо выбелит и осветлит ваше масло.

Н. В. Для этого лучше всего мартовское солнце, которое белит сильнее. Не плохи апрель и май, они лучше, чем весь следующий квартал.

Рецепт приготовления густого, но все же прозрачного масла, очень быстро сохнущего, подходящего для того, чтобы смешивать с ним краски, не имеющие корпусности; в таком масле краски эти не осаждаются на дно

§ 24. (Возьмите) чистой горячей дубовой золы горсть, равную четверти количества масла, налейте на нее пинту орехового масла, оставьте в течение 8, 12, 14 дней и вы достигнете своей цели.

Г-н Митепс говорит, что чем сильнее масло нагревается, тем оно становится более тонким и более подходящим для смешения с красками.

Попробуйте взять пегашеной каменной, а не меловой извести, очень тонко истолченной в порошок (имейте в виду, что гашеная на воздухе не годится), и насыпьте в маленькую сумку из светлого полотна. Под этой сумкой поместите другую, полную бараньих костей или рогов оленя или горного козла, пережженных добела, а внизу третью, полную мела или очень мелкого песка. Пропустите ваше ореховое масло через эти три мешка. Попробуйте, что из этого выйдет.

Посмотрите, может ли ореховое или льняное масло дистиллироваться в колбах или ретортах с водой.

Многие думают, что все масла, добытые выжимкой, очень трудно, если не невозможно, дистиллировать.

Сильно сушащее масло, не имеющее корпусности, как лак

§ 25. Оно готовится равным образом из орехового и льняного масел, по ореховое

Г-н Салла у г-на Субиз.
Для того чтобы пригото-
товить сильно суша-

щее масло, он брал 2 фунта льняного масла, очень чистого золотого глета (лучше промытого) 4 унции и для растворения 2 унции скинкового масла.

Для этого лака берите самое сушащее масло. Для исправления старых картин это масло единственное и служит лаком. Сравните способ Митенса, чтобы сделать его столь же светлым, как канарское вино, посредством мартовского солнца.

Приготавливая его с глетом и сурьяком.

лучше. Возьмите $1\frac{1}{2}$ парижской сексты масла, которое весит примерно полфунта, влейте в новый глазурированный глиняный горшок и всыпьте пол-унции золотого глета, истолченного в очень тонкий порошок, немного перемешайте деревянным шпателем и дайте похлеть на медленном огне, под дымоходом или на воздухе во дворе в течение двух часов. Ваше масло укипит, но немного. Дайте ему хорошо осесть, слейте ваше загустевшее масло и сохраняйте его для того, чтобы им пользоваться для разных надобностей.

Это сильный сиккатив, так что все трудно сохнувшие краски будут сохнуть, если с ним смешать немного названного масла.

Если покрыть им оружие, выставив его летом после обеда на солнце, лак высохнет и на верное воспрепятствует (как я это видел) тому, чтобы железо заржавело, придавая ему, кроме того, красивую окраску. В другое время года, через день или через два, указанный лак высохнет сам по себе.

Как известно, этим маслом можно пропитать кожу, чтобы сделать ее непропицаемой для воды.

Можно также пропитывать им холст или тафту, чтобы делать из них плащи, капюшоны, зонты и другие предметы, непропицаемые для воды. Но нужно, чтобы холст и тафта были предварительно подготовлены и их поры замазаны и закрыты рыбьим или перчаточным клеем, к которому (для того, чтобы помешать ему трескаться и шелушиться) можно прибавить немного меда. На этот хорошо высохший клей намазывают щетинной кистью масло и дают ему высохнуть. При желании можно нанести два или три слоя. К последнему надо добавить какой хотите краски, не имеющей или имеющей мало корпусности.

Подобным же образом можно готовить холст для того, чтобы покрывать экипажи или носилки, так же, чтобы сделать палатку, сундук или чемодан, сумку для писем и для важных бумаг, посылаемых на дальнее расстояние (для чего специально подходит тафта).

Если прибавить к этому маслу какую-нибудь краску, как умбру, охру и т. п., то будет

На 2 фунта клея 4 унции меда. Лучше нанести краски на тафту, холст или коленкор, а затем сверху покрывать сильно сушащим маслом.

лучше, и достигнется большая сопротивляемость.

Краски, не имеющие или имеющие очень мало корпусности

§ 26. Лак ее не имеет.

Медянка ее не имеет.

И тот и другая служат для лессировок. Schüttgrün имеет очень малую (корпусность).

Висмутовые белила имеют очень малую (корпусность).

Смальта ее не имеет.

Черная из копоти, которая до стирания должна быть сожжена на печке в горне, имеет корпусность, но небольшую. Черная из слоновой кости или из костей бараньих ног гораздо лучше, по крайней мере, в отношении корпусности. К ней при стирании надо добавлять сороковую часть медянки.

Индиго имеет (корпусность), но небольшую.

§ 27. Краски, которые не сохнут, будут сохнуть, если к ним прибавить медянки, белого купороса или хрустального стекла, истолченного в очень тонкий порошок или пережженного гашением в холодной воде, просушенного и стертого в очень тонкий порошок ¹.

Лак никогда не сохнет сам по себе и к нему надо прибавлять медянки.

Черные из персиковых косточек и слоновой кости не сохнут без примеси.

К черной из копоти добавляйте на унцию краски с орех белого купороса.

Если прибавить ко всему этому немного сушащего масла, краски будут сохнуть очень хорошо и в короткое время.

Приготовление непроницаемого масла по опытам капитана Саллэ, которые он делал для доктора де Субиз

Следующие рецепты капитана Саллэ

§ 28. На одну «chopine» ² или 1 фунт льняного масла возьмите 2 унции промытого

Ореховое масло лучше.

¹ Неясное место у де Майерна — переведено дословно. Прим. перев.
Мера жидкости — 0,5 литра. Прим. перев.

Если вы добавите 4 унции скипового масла, проникновение будет большее и заглушится запах от льняного масла.

золотого глета (который лучше, хотя он брал немытого) и дайте покипеть в теченье 2 часов на малом огне, тщательно следя за тем, чтобы не выкипело и не убежало, и все время мешайте деревянной палочкой или шпателем. Снимая ваш горшок с огня, понемногу прибавляйте к вашей смеси 1 унцию скипового масла (он прибавлял 2, но это слишком много). Согласно этой пропорции, приготовляйте сушащее масло в том количестве, в каком хотите, например, масла 2 фунта, золотого глета 4 унции, скипового масла 2 унции.

Когда вы захотите им пользоваться, немного нагрейте кожу над очагом или, держа ее перед светлым пламенем от соломы, смажьте вашим маслом щетиной кистью два или три раза и дайте спокойно просохнуть.

Заметьте, что если вы приготовите большое количество вашего масла, то после того, как вы им пользовались, оставшееся засохнет, скажем, через десять лет. Если влить туда нового масла, вскипятить и дать осесть, масло становится лучше, и глет оседает.

Это масло служит для реставрации и покрытия (вместо лака) старых картин, что один хороший художник считал большим секретом.

§ 29. Для того чтобы придать коже, которой надо обивать кафедру, черный цвет, надо взять черной из копоты, парижской, которая очень тонка, а не фландрской, которая слишком тяжела, и пережечь ее в печке или тигле.

Если ваше масло приготовить с большим количеством (свинцового) глета, например, 3—4 унции на фунт, и подмешать его к вашей черной, то она, безусловно, высохнет без других примесей. Попробуйте наложить на кожу черную (краску) на рыбьем или мездровом клее, дать ей высохнуть и затем сверху прокрыть два или три раза сиккативным маслом.

Чем больше вы будете прибавлять глета, тем меньше надо будет кипятить масло, и оно будет гуще. Ореховое или льняное масло, пропущенное сквозь фильтр из золы виноградных лоз, становится прозрачным. Попробуйте с горячей золой.

Вспомните о желтом янтарном лаке и попробуйте его приготовить с нефтью на очень медленном огне, так как «нефть ловит огонь».

Рецепт для холста, коленкора, тафты, саржи и других тканей для того, чтобы делать капюшоны, кафтаны, шелковые чулки, покрышки для носилок и экипажей, для того, чтобы завертывать пакеты с письмами и бумагами, обивать сундуки, чемоданы, картины и т. п.

§ 30. Названный капитан Саллэ, которому я показал обработанную тафту, очень мягкую и настолько плотную, что вода совершенно через нее не проходила, сказал, что он думает, что это вызвало лишь вареное и сгущенное глетом масло без всякой примеси клея.

Однако имейте в виду следующее соображение.

Возьмите большую кружку рыбьего или мездрового клея, в которой помещается по крайней мере два фунта. Клей этот должен быть жиже, чем крахмал для крахмаления. Добавьте к этому количеству клея примерно 4 унции растопленного на легком жару меда и тщательно перемешайте. Намазывайте и наносите кистью, затем придавите ножом ворс вашей ткани, если он у нее есть, дайте просохнуть и, наконец, покройте вашим маслом с глетом.

Если ваша ткань белая и вы хотите придать ей окраску, наносите краску вместе с клеем, а затем, когда она высохнет, покройте маслом.

На сделанное мной возражение — сохнет ли мед, он мне ответил утвердительно, потому что те, кто расписывает военные знамена, пользуются им из опасения, чтобы тафта, намазанная клеем (для того, чтобы масло из наносимых красок не впиталось), не трескалась и не мялась, образуя складки.

Очень сущащее масло как для красок, так и для водонепроницаемой ткани без применения клея

§ 31. Рецепт. Хорошо сотрите с чистой водой свищовые белила, сделайте из них комочки и дайте просохнуть на меле или на очень чистой черепице. Разместите ваши комочки в свищовом тазу и налейте столько орехового масла, чтобы оно их покрывало; затем поставьте на солнце, пока оно не загустеет настолько,

Я видел камлоти из Лилы, козью шерсть, бумагу и саржу, пропитанные, маслом, очень мало пропитанные для воды.

Материю, проклеенную рыбьим клеем и небольшим количеством меда, лучше и более гибкой, чем другие, совсем не трескаются и не сохраняют складок.

Для последнего слоя растворите на солнце в этой смеси душистые смолы.

Его нужно смывать на палитре с аурепигментом, стирать с водой и просушивать. Одни седельники считают это секретом.

насколько вы хотите, и не посветлеет, как вода. Вы можете его сделать столь густым, что оно будет тянуться нитями, и его можно будет резать.

Заметьте, что с этим маслом сохнет аурипигмент, который ипаче очень трудно сохнет.

Говорят, что кожа мертвой коровы, мочепаная в канаве и хорошо приготовленная, если из нее сделаны сапоги или башмаки, не пропускает воды.

Как уничтожить дурной запах масла и надушить тафту для капюшонов и даже башмаков или испанских сапог и перчаток из холста и т. п. тканей

§ 32. Рецепт. Если добавить много глета или сурика, или свинцовых белил и оставить масло на долгое время в глиняном пузырьке или бутылке в навозе или в водяной бапе, я думаю, масло сильно загустеет. Еще лучше, если дать ему кипеть на медленном огне и все время перемешивать глет. Под конец, снимая с огня, прибавьте к смеси или вареву душистой смолы, которая была бы немного жирной, а не сухой, как бензойная. Лучшие: storax calamita, ладан, кардамон. Помните, что для этого очень хороша жирная смола, извлекаемая из рисса подрезом коры; она бела, продается в Савойе в древесной коре, хорошо пахнет, и ее прибавляют к щелоку для того, чтобы надушить белье. Можно также добавлять розовое дерево.

Однажды плохой парфюмер смешал серую амбру со спиковым маслом и покрыл им козловую кожу для воротника. Запах из-за его силы и пропитательности был ужасен. Он бросил кожу в сундук, и несколько лет спустя, когда спиковое масло испарилось, она оказалась превосходна и много лучше обычных.

Попробуйте, может ли подобным образом storax в большом и ладан в маленьком количестве стираться со спиковым маслом до густоты меда для того, чтобы намазывать кистью на работы, которые, полежав, теряют плохой и сохраняют хороший запах.

Н. В. Кап. Саллэ. См. в конце книги метод фламандского художника.

§ 33. Рецепт. Пережгите, сколько хотите, белого купороса на раскаленной докрасна печке так, чтобы он, будучи растолчен и вскипячен, высох и рассыпался в порошок.

Рецепт. Возьмите льняного масла 1 фунт и пережженного купороса 2 унции. Варите на медленном огне около часа, все время мешая. Затем слейте ваше масло, которое не так темно, как с глетом, и сохнет быстро, в два или три часа.

Маковое масло — очень светлое масло, которыми в Нидерландах пользуются художники, работающие над тонкими работами, которые требуют ярких красок, как, например, цветочные горшки, вазы и пр.

Это масло само по себе трудно сохнет, но его стирают с венецианским стеклом и затем ставят на 3 или 4 недели на солнце в пузырьке, который нужно встряхивать каждые четыре дня; когда маслом захотят пользоваться, светлое надо слить, а оставшее оставить в склянке.

Для того чтобы в месяц отбелить ореховое или льняное масло

§ 34. Очень долго сбивайте масло с квасцами, добавьте воды, поставьте на солнце и сбивайте это масло каждый день пастелью, чтобы оно белело от сбивания, затем вновь ставьте его на солнце и продолжайте это делать до тех пор, пока оно не станет белым, светлым и прозрачным.

Если картина потрескается из-за плохого грунта, немного ее намочите, хотя это можно сделать и не смачивая, и, насколько сможете, сильно растяните на подрамке, затем прокрасьте с оборотной стороны довольно толстым слоем какой-нибудь темперной краски, как испанскими белилами, состоящими наполовину из мела и наполовину из свиных (сегусе) белил, охрой или суриком на клею. Дайте просохнуть, и все трещины сойдутся. Эта краска может быть удалена мокрой губкой и по желанию возобновлена.

Oilum paraverisalbi
(масло из белого мака)
М. Мителс. Маковое масло отбеливается, если его налить в очень широкое оловянное блюдо, покрытое стеклянной пластиной или банкой, и выставить на очень жаркое солнце не больше, чем на 3 или 4 дня. Г-н Ваннегр. Художник Валлон утверждает, что это масло сохнет довольно быстро.

Художник Портман.

Улучшенное ореховое масло, которое, будучи приготовлено следующим способом, не имеет дурного запаха и его можно есть в соусах и десертах

§ 35. Посмотрите, какое оно может иметь применение в живописи и обработке кожи и тканей; оно горит в лампе с незначительной копотью или совсем без нее.

Грейте его в печке, пока оно не станет очень горячим, а затем влейте в него немного холодной воды. Тогда происходит сильный шум или шипение. Налейте снова воды и делайте это столько раз, чтобы больше не происходило шума. Масло от воды отделите воронкой.

Для того, чтобы отбелить льняное масло так, чтобы оно было годным для живописи и не изменяло красок

Художник Жан Живэ.

§ 36. Возьмите любое количество этого масла, поставьте его на огонь в большом горшке с деревянными опилками (я думаю, что лучше из нечернеющего и очень легкого дерева, как ель, которая, возможно, лучше притягивает грязь, будучи смолистой, или ива и подобные им), дайте довольно сильно кипеть в течение четверти часа и затем снимите всплывшие опилки шумовкой. Возьмите довольно высокую стеклянную банку — в зависимости от количества масла, которое у вас будет, положите на дно корку черного хлеба, налейте сверху масло и держите сосуд на солнце до тех пор, пока ваше масло не побелеет и не образуется осадок рыжеватого цвета; прозрачное и белое масло сверху легко отделить от остального, если на расстоянии в 2 или 3 пальца от дна сделать слив, в отверстие которого помещено перо. Художник Жан Живэ.

Индийский лак

§ 37. Гуммилак (смола), растворяется в скин-ковом масле¹ и размазывается пальцем по чему угодно и по любой работе. Это лак для белого. Сначала делаются подготовительные работы и

Капитан Саллэ. Это рас-
творение производится
в погребе, на холоде
очень медленно. По-
пробуйте, не поможет ли
растворению, если раз-
мягчить лак, помочив
его в винном спирте

¹ Эфирное масло из итальянской лаванды. Прим. Э. Б.

росписи, затем сверху накладывается лак. Наложите на вашу работу золото или серебро в плотных листочках; отполируйте. Прокройте сверху при помощи кисти лазурью или другой краской, смешанной с яичным белком. Исполняйте работу, процарапывая ее костяным острием или шилом, а затем покройте лаком. Спиковое масло со временем улетучивается.

Если вы вздумаете смешивать краски с гуммилаком, гумми вновь приобретает свой блеск. Раньше расписывайте красками, затем покрывайте лаком.

§ 38. Яичный белок делается жидким, как вода, если его взбалтывать палкой, расщепленной на четыре части и загнутой на конце в виде гусиной лапки. Раньше образуется пена, которая в короткое время вся превратится в водянистую жидкость.

Эту жидкость смешивайте с равным количеством обыкновенной или розовой воды, а когда краска будет стерта с водой на мраморе, добавьте к ней немного этой жидкости из яичного белка и накладывайте вашу краску кистью на позолоченную и отполированную работу не очень толстым слоем. Дайте работе высохнуть самой по себе. Пишите ваши фигуры и обрамления мелом и английским карандашом. Процарапайте костяным острием или пглой дикобразом, обнажите (где нужно) грунт подмалевочной кистью и вычистите его, как следует, чтобы золото стало совсем чистым. Возьмите не слишком крепкого клея из обрезков перчаточной кожи и слегка, не прерывая, пройдите кистью по всей вашей работе.

Дайте просохнуть. Накладывайте лак кистью. Просохнуть дайте самому по себе или в сушильной печи, или на солнце.

Как приготовить из индийского Vice хорошую пепельную синюю

§ 39. Его надо растереть в мельчайший порошок в ступке из порфира, а не из металла, потому что последний чернеет (в том числе и олово).

Если камень и будет черным, то вымытый он становится синим. Толките стирайте, мойте с

Если ваша краска не имеет или имеет мало корпусности, как лак, то, когда вы ее стираете, к ней надо прибавлять немного мела для придания ей корпусности, чтобы она выдерживала обработку острием, так как иначе она осыпается.

уксусом. Порошок вначале будет зеленым. Эта зелень сходит с уксусом; сильнее остается на дне.

Очень хорошо выходит, долго стирая на камне с медом, но его затем надо весь удалить промывкой. Хорошо выходит и начисто промывается рыбьим клеем. Посмотрите, что выйдет с очень крепким гумми. Так готовится прекрасная пепельная синяя.

Различные простые и составные зеленые

§ 40. Зелепая из касатика в виде пасты или платчатая. Пузырчатая зеленая обычно готовится из очищенного сока крушины или синего терновника, который кипятится, как вино, и становится очень красным. Если добавить немного квасцов, сок становится зеленым и очень красным, но подвержен выцветанию.

Если вместо квасцов прибавите на унцию сока всего 1 унцию тонко истолченного винного камня, краска приобретает красивый блеск и не выцветает. Она очень хороша для того, чтобы оттенять другие зеленые, а также, если ее класть толстым слоем на первый, более светлый слой.

Синяя зеленая земля, смешанная с большим или меньшим количеством Pinke и Schitgeel, дает различные зеленые, более светлые и более темные. Pinke, смешанный с индиго, образует темно-зеленую, пригодную для тешей, но она неприятна на вид. Хороша она для темных мест. Pinke или массикот, смешанные с пепельной синей, называемой в Англии Vice, также образуют различные зеленые краски, в зависимости от различных смесей; зеленая из зеленой земли — краска зеленая сама по себе; она светла, как ивовая зелень или морская вода.

Мне говорили, что эта краска была счастливо открыта кем-то, кто пролил крепкую царскую водку на свищовые белила или на мел, причем белила тотчас стали зелеными. Другие мне говорили, что это вторая вода, которая зеленеет от производимого отделения меди и серебра с золотом.

«Небесная» вода с пегашеной известью и нашатырем в медном сосуде очень синяя. Если

Кастор Дуранте. Из листьев желтого лавка, называемого кебри, если их растолочь с квасцами в небольшом количестве и взять их сок, готовится прекраснейшая зеленая.

N. B. Второй вариант лучше первого. Нужно на 1 унцию пузырчатой зеленой, как она покупается в готовом виде в лавках, добавить $\frac{1}{2}$ драхмы белого, сырого, очень мелко истолченного винного камня, клейкость которого сделает вашу зелень блестящей и сохранит ее от выцветания. К ней надо прибавлять немного гуммигута, чтобы сделать ее светлее и оттенять простой зеленой без гуммигута.

Метод приготовления мне не удался.

ко второй медной воде добавить пашатырь, она станет сией; возможно, что, налитая на свинцовые белила или мел, она их сделает синими, подобными пепельной сией.

§ 41. Очень красива синяя для иллюминирования; возьмите цветы лука, но только те, что бархатисто-пурпурного цвета, срежьте ножницами все желтое, выжмите сок и сгустите его, держа в пузыре, как при приготовлении зеленой. Это очень приятная краска, превосходная для бумаги.

Посмотрите, не нужно ли добавлять немного квасцов.

Очень красивая синяя, для того чтобы писать пером (получается, если взять) *Tournesol* (или) лакмус с небольшим количеством индиго и растворить в водке.

§ 42. Красные чернила. Сотрите тончайшим образом киновар с урипой — эта жидкость делает ее клейкой. Поместите в стеклянный сосуд, а не какой-либо другой. Тогда образуется своего рода масса, которая твердеет. Когда вы захотите этим пользоваться, сделайте каким-нибудь инструментом дырочку и разбавьте довольно густым гуммиарабиком.

§ 43. Красивая, прочная желтая, которая не выцветает и прекрасно ложится — гуммигут. Я думаю, что с синим из него можно составить превосходнейшую зеленую. Он имеет малую корпусность. Вы можете делать им и подмалевок и тени, накладывая его более или менее толстым слоем. В очень толстом слое он дает оранжевую.

§ 44. Авиньонская желтая готовится из сока зеленых ягод крушины, если прибавить к нему немного квасцов. Или же указанные зеленые ягоды сушатся и сохраняются. Когда их захотят употребить, их толкут и наливают на них раствор квасцов в воде.

Из тех же ягод, очень спелых и черных, поблизости от Сан Мартэн добывают сок, которым окрашивают кожи и пергамент в краснокоричневый или каштановый цвет.

Таким образом, из одного и того же плода в разное время вы можете добыть три краски — желтую, зеленую и коричневую.

§ 45. Из сока белых роз, в котором растворяют немного квасцов, готовится превос-

Г-н Фабри видел это в фармакопее Целлы.

Его же.

Его же.

Для того чтобы им пользоваться, нужно лишь намочить вашу кисть в воде с гумми и провести по гуммигуту, который от влаги растворяется, или стирать на камне, как вы знаете.

Эта краска превосходна для работы в размывку, для карт и для обреза книг, вместо чего теперь применяют аурпингмент.

Посмотрите, что получается из простых и махровых желтых роз.

ходная желтая краска для иллюминирования (Перкинсон, стр. 421). Жерар говорит, что надо взять цветы белых мускусных роз, растолочь их с куском квасцов на деревянной колоде и выжать из этого сок в стеклянный сосуд; этот сок, высушенный на солнце и тщательно сохраняемый, является очень красивой желтой краской не только для того, чтобы иллюминировать и писать акварели, но также и для того, чтобы подкрашивать сахарное тесто (пасты) и соусы.

Очень хорошая розово-красная (Rosette), которая не коричневеет

Г-н Фабри.

§ 46. Сварите на очень медленном огне, давая кипеть, бразильское дерево с небольшим количеством авиньонской желтой в белом вине, заливающим его на палец, пока не останется только четверть; добавьте квасцов столько, сколько пужно, чтобы посолить яйцо. Соли и чего-либо другого не надо. Данная жидкость красива и прочнее обычной.

§ 47. Синяя из васильков, которые растут во ржи, очень красивая синяя; она получается, если из васильков без всяких примесей выжать сок; эта синяя при прибавлении к ней квасцов не изменяется в цвете; без примеси она очень красива, когда ее наносят, но при высыхании она становится бледнее. Если к ней прибавить каплю виннокислого масла, образуется очень красивая зеленая, цвета морской воды, очень приятная в этот момент, но немного спустя она тускнеет и становится грязно-желтой, как грязная охра.

Я взял этот сок и добавил туда лакмуса или Turnesol; вначале он немного покраснел, затем образовалась синяя, как индиго, не очень хорошая и яркая, которая очень подходит для грунтовки под первую синюю из сока цветка.

Если поверх этой первой синей вы слегка пройдете виннокислым маслом, причем синяя предварительно будет смешана с небольшим количеством квасцов, то образуется превосходнейшая зеленая, как если бы это была медянка.

Первая синяя, смешанная с гуммигутом, образует грязно-зеленую, пригодную для теней. Если вы возьмете одну часть тинктуры шафрана, три части сока васильков, смешаете и добавите одну или две капли виннокаменного масла, то образуется сильная и яркая зеленая, как соковая (в пузырях de Vessie) зеленая, которая, однако, при высыхании темнеет и пригодна для подмаловки.

Синяя цианус никуда не годится, так как тотчас же выцветает. На чистой бумаге цианус, сделанный из сока, (выцветает) менее быстро.

§ 48. Сок черных ягод, которые немцы зовут «Heidelbeere», англичане «Billberry» или «Hurtleberry» (черника), добытый кипячением их в двойном сосуде и выдавливанием, отличается очень красивым и приятным красным цветом. Если вы добавите квасцов, образуется очень красивая пурпурная, более или менее темная, в зависимости от количества добавляемых вами квасцов.

Купорос и чернильные орешки ее портят. (В рукописи — пробы краски, побледневшей от чернил на обороте.)

Жерар говорит в своем гербарии о *vaccinia rubra*, которая отличается от другой только цветом своих ягод, и говорит, что из их сока с квасцами готовится краска, не уступающая ост-индскому лаку, но надо знать, стойкая ли она (*savoir si elle dure*.)

Приготовление этой краски

§ 49. 4 ноября 1646 года я поставил в оловянном сосуде на огонь нужное количество ягод черники, снаружи сырых, а в мякоти цвета ягод бирючины или *Ligustre*, вскипятил в очень чистой колодезной воде, пока не укипело больше половины воды. Отвар получился сильно окрашенным; он был процежен сквозь сито и, будучи положен на бумагу, дал не очень яркую фиолетовую.

Я взял полную ложку этой жидкости и добавил в нее немного минеральных горных квасцов, которые придали жидкости интенсивно синюю окраску.

§ 50. Эта синяя, после добавления небольшого количества негашеной извести, потемнела, как индиго.

Посмотрите, что сделают другие примеси.

В серебряном сосуде эта краска — темно-фиолетового цвета (анютины глазки — pansée).

*Tournesol (лакмус) для окраски вина
(заимствовано из старой рукописи)*

§ 51. Возьмите ежевичные ягоды, красные, то есть еще незрелые, и сливы, тоже красные или начинающие чернеть. Растолките их или вместе или в отдельности в каменной ступе, налейте их сок в несколько сосудов (лоханок, мисок или чашек) и варите на сильном огне, пока сок не загустеет, как мед. Снимите во время варки с этого сока пену. Возьмите куски очень чистого полотна различной величины, выстирайте и высушите их, дайте им покипеть в воде с квасцами, высушите их, а затем положите их в ваш ежевичный сок, чтобы они покипели вместе непродолжительное время; выньте куски полотна из жидкости, дайте им хорошо стечь в сосуд, в котором находится жидкость, расстелите на столе или на веревках и оставьте просохнуть в тени. Окуните их еще раз и сушите, как сказано выше, прекратив это делать, когда полотно перестает воспринимать сок (4 или 5 раз). Храните в сухом месте. Заметьте, что если ваше вино кисло на вкус, то вместо турнесоля (лакмуса) надо класть плоды ежевики.

Опыт

Т. М. сентябрь 1637 г

Когда мне нарвали ягод ежевики, еще совсем красной и твердой, я оставил их на 6 или 7 дней в корзине, они сами по себе почернели и как бы созрели. Выжатый сок был интенсивного темно-фиолетового цвета; прибавив немного квасцов, я получил превосходную сизую.

Посмотрите, что получится из мякоти или сока, сгущенных с квасцами в очень маленьком количестве, если из этого сделать комочки, как турнесоль из *Heliotrop tricolor*.

Сущенное масло с глетом для лакировки дерева и железа и для грунтовки холстов, которые бы не трескались и не осыпались.

15 августа 1633 года

§ 52. Я взял 4 унции очень хорошего т. м. и не имеющего запаха орехового масла, всыпал туда 1 унцию хорошо промытого золотого глета и держал вместе в кастрюле на маленьком огне, пока глет совершенно не растворился и не соединился с маслом. Затем я влил четыре или пять ложек воды, которая, будучи холодной, производит очень сильный шум и должна наливаться очень горячей. Тогда огонь был усилен, и вещество кипятилось все время при постоянном помешивании до тех пор, пока, благодаря испарению воды от кипения, все не загустело до густоты масла летом и не стало немного гуще меда, как жидкая мазь. Такая смесь не имеет дурного запаха и может служить лаком для железа, чтобы предохранить его от ржавчины.

(Она годится) для дерева темных (черных и умбровых) цветов, хороша для кожи, тафты и тому подобного.

§ 53. Для грунтовки картин сотрите желтую охру с этой мазью или маслом. Охра должна быть предварительно стерта с водой и высушена. Накладывайте эту смесь на ваш холст, хорошо натянутый на подрамник; не употребляйте клея и чего-либо другого: это может заставить холст трескаться и шелушиться. Дайте просохнуть, затем отшлифуйте пемзой и нанесите второй слой из вашего масла и охры, распространяя его ножом, согласно правилам этого искусства. Таким образом высохнув, ваш холст будет достаточно грунтован.

Для того чтобы сделать эту смесь еще более сушащей (но нужно посмотреть, не будет ли холст от этого легче трескаться), можно взять 4 унции глета на 12 унций масла или больше, в зависимости от эффекта, и поступать, как сказано выше.

Заметьте, что охра имеет то свойство, что она воспринимает все виды красок — белую, синюю, лак, ни в каком отношении их не портя,

чего нельзя сказать об умбре, так как на последней указанные краски со временем тускнеют и изменяются в тоне. Испробуйте применение этого масла с охрой (и) свинцовыми белилами. Относительно черной из жженой копоти, изготовленной Митенсом, смотри в конце маленькой книжечки.

*Взято из беседы с г-ном Гускинс, превосходным художником-миниатюристом (Enlumineur)
14 марта 1634 года*

Относительно белил Магеус сказал ему, что они приготавливаются из талька или из листочков гипса, и, действительно, он их прибавляет к своим косметикам, но, по моему мнению, для иллюминирования они ничего не стоят.

§ 54. Превосходные белила приготавливаются из двух частей свинцовых белил (промытых согласно способу, описанному в той же книге его племянником Куппером) и одной части лунной белой, смешанных и стертых вместе согласно правилам этого искусства. Эта краска обладает достаточной корпусностью и настолько бела, что ею можно делать света по свинцовым белилам. (Это) самые лучшие (белила), какие только можно найти.

Чтобы устранить слишком большой блеск висмутовых белил, которые сами по себе пригодны лишь для лессирования, их падо не стирать, а промывать, как приготавливают лазурь, сбрасывая пену и сохраняя только осадок.

Серебряные белила. Осадок от очищения чистого серебра раствори в воде с азотной кислотой или в одной азотной кислоте, осадки посредством соли, промой очень чистой кипящей дождевой водой, пока не будет удалена вся кислота, высуши и сделай комочки.

Черная. Черная из копоти (ламповая черная); неважно, жженная она или пежженная при том маленьком количестве, в котором ее приходится делать, так как эта краска очень сильна.

Черная из слоновой кости превосходна, чтобы изображать бархат, но имеет лишь очень незначительную корпусность.

Пережженные и превращенные в закрытом тигле в уголь вишневые косточки (дают хорошую черную).

Лак, привозимый из Ост-Индии, — краска превосходная, как самые красивые красные

анемоны, какие только можно видеть. Этот же лак, пережженный в закрытом тигле, образует черную столь же красивую, как черная из слоновой кости, и имеет больше корпусности. Этот лак чудесно ложится, так что 1 унции его почти достаточно на всю жизнь миниатюриста, исполняющего маленькие вещи, как обычные портреты.

Желтая. Массикот — самая красивая желтая; аурипигмент красив, но им надо работать одним. Никогда не употребляй шафрана. Попробуй гуммигут и Scudegrün.

Зеленая. Он мне сказал, что приготовлял очень красивую зеленую, взяв обыкновенные белые розы, истолченные в смеси с квасцами в медной ступке с небольшим количеством уксуса. Она значительно превосходит обычную соковую зеленую (из пузыря — *verd de vessie*).

Лазури, как все другие краски, накладываются с водным раствором гумми с небольшим количеством леденца.

Гускинс помещает все свои краски в маленькие блюдечки из слоновой кости и говорит, что они не так сохнут, как в раковинах.

Для работы он имеет точенное на токарном станке блюдо из слоновой кости, примерно 4 дюйма в диаметре, которое постепенно углубляется к середине. Он кладет свои краски в очень маленьком количестве, одну рядом с другой по окружности, предварительно смешивая их с водным раствором гумми, и, когда хочет их употребить, лишь мочит в очень чистой воде кисть, которой берет краски.

Если он хочет составить какое-нибудь смешение, то (делает) его в середине палитры.

Белила и лазури пахотятся в маленьких чашечках из слоновой кости отдельно.

Современные миниатюристы (иллюстраторы — *enlumineurs*) не применяют никаких белил и вместо них в светах оставляют чистую бумагу или пергамент.

(Видел) незрелые плоды терновника, из которых выдавливают сок и дают ему стечь с квасцами.

Бумага для табличек

§ 55. Бумага для табличек должна выбираться крепкая и хорошо проклеенная; на клей

Т. М. Делал

накладывается грунт-паста, на которой пишут серебряным штифтом, а когда нужно стереть, стоит лишь провести по табличке мягкой кистью, намоченной в простой или розовой воде, или покрыть табличку снова пастой. После того как вы пользовались ею (табличкой) долгое время, покройте ее лаком, дайте просохнуть и пишите чернилами или розово-красной краской, которая будет стираться губкой, окунутой в воду.

Пригодны:

свинные кости, пережженные добела,
лошадиные кости,
превосходны кости бараньих ног,
очень хороши рога оленя или горного козла,
но особенно нежженная яичная скорлупа.

Стирайте их, как краски, с водой, с легкой примесью гумми. Наносите на бумагу кистью.

Материал для форм, в которые может наливаться даже расплавленный металл

§ 56. Рецепт. Две части пережженного парижского гипса или еще лучше гипса, приготовленного пережиганием кусков алебаstra, одну часть очень хорошо пережженного и очень твердого кирпича (старого) и $\frac{1}{2}$ части квасцов в порошок. Смешай все с винным спиртом, приготовь из него с речной водой пасту и лепи формы. Фигура будет очень блестящая, белого цвета, а иногда желтая, как сиепа.

Для приготовления бумаги в виде табличек для письма серебряным или медным штифтом

§ 57. Пережгите разного рода кости, но по преимуществу свинные, рога оленя и горного козла, очень тонко сотрите с камедью (гумми), разведенной в воде, прокройте (этим) довольно плотную бумагу и высушите на воздухе.

Если вы добавите тонко стертого хрустального стекла, то это свяжет смесь, и штрихи карандаша будут очень черны.

Попробуйте (в качестве примеси) очень белую пемзу.

Хороший способ грунтовки белилами (бумаги) для письма медными штифтами наподобие счетных книжечек, привозимых из Германии

§ 58. Возьмите гипс (лучший гипс — из алебаstra), просеянный сквозь сито и разведенный клеем из костей оленя или другого животного; когда высохнет, проскоблите, чтобы стало гладко, снова покройте гипсом, как первый раз, и проскоблите. Затем возьмите стертые тончайшим образом и просеянные свинцовые белила, смешанные с вареным льняным маслом, намажьте этой смесью всю дощечку и дайте ей просохнуть в тени в течение 5 или 6 дней. Тогда возьмите платок, намочите его в воде и, предварительно его выжав, отполируйте им указательную дощечку, оставив ее так на 15—20 дней, пока не высохнет, и затем применяйте, как знаете.

§ 59. Может быть, так лучше. Рецепт: возьми кости бараньих ног и свиных голов, рога оленя или горного козла, пережженные добела. Сначала очень тонко сотри их с водой и сделай шарики, которые распусти в достаточно крепком клее. Прокрой в должной толще один, два или три раза. Когда лист — будь то обычная бумага или пергамент — высохнет, прокрой его лаком или сохнущим, благодаря добавлению свинцового глета, льняным или ореховым маслом. Это служит для письма по медным штифтам, а чернилами. Для того же, чтобы можно было рисовать штифтом тонкие линии, я считаю достаточным прокрасить спиковым или светлым терпентиновым маслом (эти масла улетучиваются), добавляя совсем немного венецианского терпентина.

Приготовление ослиной кожи, чтобы на ней писать и считать

§ 60. Возьмите хорошо промытые кости из бараньих ног, пережгите их добела, очень тонко сотрите и разведите горячей водой с клеем. Наносите, какой хотите толщины, на пергамент, который должен быть плотным. Так делают белые кожи. Если вы хотите, чтобы они

Алексиус. Клей из пергамента или обрезка перчаточной кожи хорош. Попробуйте рыбий клей Т. М. После добавления масла материал не допускает писания медным штифтом по чернилам на нем писать можно. Чернила должны быть приготовлены из черной копоти и гумми без купороса; гумми с купоросом слишком пристаёт и его трудно смыть.

Т. М. Рассуждение: положите на пергамент или бумагу, наклеенную на доску или холст, натянутый на подрамник, очень мягкой и довольно толстой кистью стертые вместе с маслом, глетом или наполнителем вареным льняным маслом белила с охрой. Дайте немного подсохнуть. Затем насыпьте сверху жемчужную кость и очень тонко стертую яичную скорлупу, как это делают с пепельной синей. Дайте хорошо просохнуть. Вы сможете на этом писать медными, серебряными или свинцовыми штифтами и удалять промывкой, но для того чтобы писать чернилами, прокрасьте лаком.

Книга о миниатюре.

были желтыми, прокройте их шафрановой краской, которая получится, если подкрасить ваш клей этой тинктурой.

Когда все хорошо высохнет, прокройте сверху желтым данцигским лаком, который должен быть разведен очень жидко, и дайте просохнуть.

Для этого может служить дающий тот же результат всякий очень светлый и тонкий лак или даже сохнущее вареное или жареное с глетом ореховое масло.

Масло для накладки золота в листках на стекло, глину, мрамор и т. п. по турецкому способу

Прекрасная работа

§ 61. Рецепт. Налейте в крепкую двойную стеклянную бутылку пинту сликового масла и добавьте примерно 2 унции мастикса и сандаракка, взяв очень хорошие и прозрачные. Повесьте бутылку так, чтобы она не касалась котелка, на дно которого положите сена; наполните водой и дайте медленно кипеть в течение целого дня. Когда ваши материалы растворятся, процедите сквозь полотно.

Возьмите пинту чистого и прозрачного льняного масла, два совсем новых глиняных горшка (в) 2 унции золотого глета. Поставьте один из горшков с маслом на огонь и, когда масло начнет нагреваться, прибавьте два-три ореха гуммаарабика и затем, по мере того как (масло) будет нагреваться, добавьте в него с дюжину зерен мастикса.

Для того чтобы (масло) вскипятить, разрежьте луковицу, величиной с голубиное яйцо, на четыре части и бросьте в масло, а когда увидите, что масло начнет кипеть и будет сильно пениться, перелейте его из одного горшка в другой и снова поставьте на огонь и, когда оно снова вспенится, снова перелейте, продолжая это делать до тех пор, пока масло не перестанет пениться, затем возьмите пол-унции камфары,

Буффо. Превосходнейший работник, который, умирая, передал мне эти секреты. Сушащий лак для лакировки на дереве. С этим лаком смешиваются (*destremper*)¹ все краски для цветов. Эти краски должны быть стерты про запас, чтобы по мере надобности разводить их, чтобы золотить на дереве, на стекле, на камне и на чем угодно.

Для золочения на дереве сотрите с этим маслом на камне венецианскую умбру, желтую охру, немного свинцового сурьки и накладывайте.

На стекле и фаянсовой глине — простое масло. После того как золото наложено, надо снова обжечь на медленном жару, чтобы сосуд не треснул. Влезающая позолота делается с грмянским болусом и полируется свиным или собачьим зубом.

¹ Слово «*destremper*» здесь так же, как обычно у более ранних авторов, употреблено в смысле разбавлять, смешивать, и притом с масляным лаком, хотя иногда в той же рукописи слово «*destremper*» обозначает темперу, в отличие от масла. *Прим. перев.*

бросьте в масло и мешайте осторожно, пока она сама по себе не растопится. Дайте остынуть, процедите сквозь полотно и поставьте для очистки в стеклянной бутылке на солнце.

Красивая зеленая. Рецепт: смешайте 2 унции венецианского терпентина и $1\frac{1}{2}$ унции терпентинового масла, добавьте 2 унции медянки в кусках, поставьте на горячую золу и дайте потихоньку кипеть. Попробуйте на стекле, нравится ли вам краска, и процедите сквозь полотно.

Для того чтобы сделать прозрачную зеленую, которую накладывают на золотой или серебряный фон (грунт)

§ 62. Рецепт. Влейте в маленький горшочек 2 унции венецианского терпентина, $1\frac{1}{2}$ унции терпентинового масла, 2 унции грубо стертой на мраморе медянки и поставьте ее вместе с терпентином и маслом на горячую золу, от времени до времени мешая их на слабом жару.

Возьмите кусок стекла и, налив на него одну каплю, решайте, нравится ли вам краска, а затем положите туда с орех terra merita (сигсума). Дайте потихоньку кипеть, пока не увидите, что ваша зеленая краска стала очень красивой. Потихонечку процедите сквозь полотно.

Для того чтобы покрывать этим дерево, последнее надо предварительно позолотить.

§ 62a. Для прозрачной краски и сотрите вместе на камне четверть унции самого прекрасного венецианского (красного) лака (lacque) и сиккативного лака (vernis), процедите сквозь полотно и поместите для употребления в горшочек.

Н. В. С указанным лаком (vernis) стирайте всякого рода краски, кроме прозрачно-зеленой. Для того чтобы снова обжечь сосуд, нужно иметь специальную маленькую печь и следить, чтобы туда не попал холодный воздух, ибо иначе все полопается.

(Как переносить) гравюры на стекло.
Очень красивая работа

§ 63. Как только доска отпечатана и отпечаток еще свеж, наложите его на очень чистое и

По автографу Буффе
(Bouffoult).

ровное стекло. Затем, положив двойную сырую бумагу, (а сверху) другую, очень плотную и гладкую, трите рукой, чтобы придавить ваш рисунок, который очень точно отпечатается. Но надо, чтобы ваше стекло было предварительно протерто очень сиккативным прозрачным лаком. Попробуйте, например, лак, описанный выше. Можно также (протирайте) лаком, который приготавливается с терпентином и терпентиновым маслом или с маслом, просто вскипяченным с глетом, которое не имеет корпусности и сохнет на солнце в полдня. Ваш лак должен раньше хорошо высохнуть, а когда вы сделаете отпечаток, дайте ему хорошо просохнуть, предохраняя его от пыли.

Лак (vernis) зеленый, как изумруд

Г-н де ла Гард. Видел. Портман. Маляры, то есть те, кто красят мебель и панели, стирают медянку с льняным маслом и затем прибавляют простого лака в горячем виде, хорошо мешая; дав осесть загрязнению, они пользуются лишь прозрачным лаком, который наносят горячим.

§ 64. Рецепт. Сотрите вместе с льняным маслом 1 унцию очищенной от меди и хорошо стертой медянки и 6 драхм Scudegrün или Schitgeel¹. Когда будет стерто, добавьте терпентинового лака и слегка подогретого терпентинового масла; перемешайте все вместе шпателем, и будет готово. Наносите лак в холодном виде на бумагу, дерево или на что угодно. Если вы хотите его сделать яркого зеленого цвета, добавьте немного свинцовых белил, называемых испанскими белилами, которые вы сотрете вместе с другими двумя красками с маслом. Тот же лак можно приготавливать со всеми красками.

Для дублетов²

Дю Жей, 1622.

§ 65. Р у б п о в ы й. Рецепт. Сотрите самый лучший и красивый венецианский лак, который только можно найти, с терпентиновым маслом в халцедоновой ступе, стирайте его очень долго, пока он не будет больше воспринимать жидкость, но крайней мере в течение 5 или 6 часов, и остерегайтесь того, чтобы туда не попало никакой грязи. Когда вы увидите,

¹ Растительная краска-лак, как и соковая зеленая или *vert de vessie*, Blasengrün (зеленая в пузыре). *Прим. перев.*

² Дублеты — искусственные драгоценные камни. *Прим. перев.*

что он хорошо стерт, его надо собрать в очень чистую стеклянную банку и добавить к нему терпентина в зависимости от количества, которое вы хотите сделать, а затем нагревать, чтобы сварить его и сгустить до нужной твердости. Во время варки вы можете к нему прибавить немного сливового масла. И если после пробы лак окажется пехорошим, его нужно будет сделать снова; стереть лак, как сказано выше, смешать его с названным терпентином, процедить, нагревая на огне, и то, что пройдет насквозь, собрать в стеклянный сосуд, чтобы в нем сварить и сгустить; чтобы не поджечь лак, процеживать и варить его следует на слабом огне.

И з у м р у д н ы й. Надо взять прекрасную медянку и стереть ее на бумаге или в ступе, затем взять хороший венецианский терпентин, смешать все в стеклянной банке, и процедить все, что сможет протечь через полотно; затем добавить совсем немного terra merita, которую надо наскоблить, и снова процедить все через тафту; если окажется недостаточно густо, варить в стеклянном сосуде, чтобы сгустить.

Г и а ц и н т о в ы й. Надо взять terra merita, соскоблить верхнюю кожуру, поместить в стакан и развести сливовым маслом; состав этот высохнет в семь-восемь минут, после чего надо налить туда венецианского терпентина, взять шафран, который разводится со сливовым маслом, для того чтобы извлечь из него краску, и смешать все вместе; затем надо процедить сквозь полотно, еще раз через тафту и в течение долгого времени хорошо варить, добавив при варке немного сливового масла.

С а п ф и р н ы й. Все сапфирные дублеты состояются из трех кусков, причем между двумя кусками хрустала помещается кусок синего стекла. Их надо склеивать каплей очень прозрачного мастика.

Хорошая мастика, которая переносит горячую воду и служит для того, чтобы исправлять работу

Этой мастикой можно исправлять работу, из которой выпала эмаль, накладывая указанную мастику в места, откуда эмаль выпала, и полируя.

§ 66. Возьмите около унции дистиллированного посредством перегонного куба и хорошо

обезжиренного сликового масла, так, чтобы осталась лишь летучая часть, затем возьмите примерно $\frac{1}{2}$ унции хорошего сандарака, снимите паружную пленку, сотрите тонко, как муку, и поместите в пузырек. Затем возьмите большой кусок мастика, примерно того же веса, сотрите, как сказано выше, и поместите в названный пузырек; поставьте пузырек на солнце на очень жаркое место и оставьте там на несколько дней, а если зима, очень медленно нагрейте возле огня.

Затем возьмите ламповую черную, которая готовится из копти льняного масла путем помещения пластинки над лампой, и сотрите эту черную с названной мастикой подобным же образом, как и другие краски.

Для того чтобы сделать белое, надо взять свинцовые белила; для красного — самый прекрасный лак. Для зеленого нужно выбрать из куса медянки самые прекрасные места.

В случае же, если указанная мастика не будет иметь достаточного блеска, в нее надо добавить больше названного сандарака, больше мастика.

Для того чтобы травить гравюры крепкой водкой

Метод Кало, испытанный Колла. Я видел очень хорошо награвированную доску. Этот метод был дан Жану Петито сыном скульптора из Женевы, в Париже, Виньеном, превосходным гравером, который долго служил у Кало. Чтобы покрыть мелочи и мягкие тени, нужно стереть сало с терпентином.

Лак Кало привозят из Флоренции, он называется Vernice grossa de Lignaiuolo (простой столлярный лак).

Рецепт; греческой смолы $\frac{2}{4}$ фунта, льняного или орехового масла 2 фунта, варите все полчаса на маленьком огне.

§ 67. Во-первых, возьмите отполированную в совершенстве медную доску, немного ее нагрейте, а затем, пока она горячая, намажьте на нее пальцем лак для оружия так, чтобы она везде была покрыта, но очень легко. Когда это будет сделано, закоптите вашу доску над пламенем свечи так, чтобы лак стал черным, и положите ее обратной стороной на камфору, пока лак почти не перестанет дымиться. Затем, перед тем как на ней рисовать, дайте ей остыть.

Возьмите лист бумаги, достаточно большой, чтобы покрыть и завернуть вашу доску; бумага должна плотно к ней прилегать; натрите сторону бумаги, прилегающую к лаку, красным карандашом, и перед тем как ее накладывать обмахните заячьей лапкой для удаления лишнего и чтобы воспрепятствовать тому, чтобы она окрасила вообще всю доску.

Когда это сделано, по незакрашенной стороне парисуйте тупым кончиком иглы то, что вы хотите награвировать, а посредством сангины, которой покрыта бумага, это окажется одновременно нарисованным на лаке; нарисовав все, снимите бумагу и вновь пройдите кончиком иглы по всем обозначившимся штрихам, исправляя плохо нарисованное; пройдя таким образом все ваши штрихи, гравировать более острой и крепкой иглой на вашей доске, процарапывая лак насквозь так, чтобы штрихи были ясно видны, одним словом, пока вы не увидите, что (все) хорошо. Когда это сделано, лейте на вашу доску в течение двух часов описываемую ниже жидкость, которая будет стекать в поставленную под ней глиняную миску; продолжайте поливать, черпая из миски маленькой стеклянной баночкой.

Едкая водка для гравирования

§ 68. Возьмите квартерон (равен 2 пинтам) хорошего уксуса, налейте его в миску или другой сосуд, добавьте 3 или 4 унции толченого нашатыря (аммония — *sel armoniac*), 2 унции стертой медянки, унцию морской соли (се можно и не класть), дайте раз прокипеть, снимите (с огня) и сохраняйте в бутылке для употребления цели.

Когда вы через два часа увидите, что ваша доска хорошо протравлена, возьмите очень мягкий уголь, не имеющий коры и который бы не сделал царапин на вашей доске, сильно намочите ее водой для того, чтобы частицы угля ничего не испортили, и трите указанным углем, пока не удалите с доски весь слой (лака), затем вытрите полотняной тряпкой, и доска будет готова для печатания.

Чернила для печатания

§ 69. Рецепт: кипятите, сколько хотите, ореховое масло в открытом глиняном сосуде до густоты меда или лака, затем для зачерпепия

Состав жидкости: 6 унций медянки, 6 унций нашатыря, обыкновенной соли 4 унции на (парижскую) пинту уксуса.

Указанные материалы надо хорошо стереть и слегка покипятить. Указанные соотношения лака хороши для столяров, но для гравирования он слишком жидок; приготовляйте его так. Бр...¹ находит, что он хорошо получается.

Рецепт: смолы и сапожного дегтя 2 фунта на 1/2 фунта льняного масла, надо лишь растопить вместе, не кипятя.

¹ Здесь часть рукописи утрачена. Прим. Э. Б.

пережгите черную краску в хорошо закрытой железной коробке, пока она не накалится докрасна, затем сотрите указанную черную краску с ореховым маслом и сделайте (состав) очень густым, чтобы можно было почти резать ножом.

Возьмите каменную ступку, куда поместите горячие угли, а сверху — два хорошо скрепленных железных прута, которые будут поддерживать вашу доску, затем специально сделанным для этой цели очень твердым полотняным мячиком возьмите чернил (для печати), нанесите эти чернила на доску и бейте и размазывайте их этим мячиком; затем возьмите в руку полотняную тряпку и, сняв вашу доску с огня, вытрите ее везде так, чтобы чернила остались лишь в штрихах, а когда это сделано, немного ее нагрейте и затем печатайте.

Способ приготовления лака для гравирования крепкой водкой

§ 70. Я видел все это искусство в Лондоне в июне 1632 года.

Возьмите 2 унции асфальта и растолките его между двумя кусками бумаги; затем возьмите очень чистый сосуд, поставьте его с названным асфальтом на огонь и следите, чтобы он на огне не подгорел, но растопился; далее возьмите 1 унцию чистого воска, который растопите с асфальтом, пока он не соединится с последним; после этого возьмите 1 унцию мастикса в зернах и растопите вместе с остальным; когда все хорошо растопится, процедите сквозь тонкое полотно, после чего возьмите свою доску, которая должна быть хорошо сглажена, без всяких изъянов, нагрейте ее на маленьком огне, возьмите свой лак и покройте им доску, остерегаясь нагреть его слишком сильно, чтобы в лаке не образовалось пузырьков; после этого, взяв перо, осторожно пройдите им по лаку, чтобы слой на доске был очень ровным и тонким; потом возьмите зажженную парафиновую свечу, поместите вашу доску над пламенем, чтобы лак закоптился и, когда он станет черным, возьмите бумагу, на которой

Жак Мюссар, племянник П. дю Жей.

Этот лак нельзя сушить на огне, так как по нему нельзя было бы рисовать.

изображено то, что вы хотите выгравировать, выбелите ее с оборотной стороны мелом, наложите на доску, прорисуйте острием, надавливая на изображенные на бумаге штрихи, и затем откройте доску, снимите (бумагу) с лака, который сделает ваши штрихи черными; после этого вновь пройдите штрихами по лаку так, чтобы обнажить медь и дать доступ крепкой водке, которую вы нальете на доску, после чего, оставив на доске водку в течение часа, вы сможете увидеть, сделала ли водка то, что вы желали; затем, чтобы удалить крепкую водку, вымойте доску мягкой водой и, нагрев доску, удалите лак полотняной тряпкой.

Чтобы водка разъедала доску, берите хорошую едкую водку и мягкой воды, в равных по весу частях.

Доски обрабатываются раньше на точильном камне, а затем камнем, которым часовщики полируют свои пластинки.

Пемза грубее камня часовщиков.

Еще лучшая пропорция: 1 унция очень хорошей едкой водки и 2 унции обыкновенной воды; лучше травить потихоньку и в течение более долгого времени, чем слишком сильно.

Лак очень хорошо ложится на горячую доску, если вы его поместите в сарацинскую тафту и будете намазывать его на медь. Он проникает сквозь тафту.

Иначе можно использовать козловую кожу со стороны мездры, как (это делал) Де Леон.

Замечание относительно лака и чернил Кало (для гравюры)

§ 71. Растопите отдельно канфоль или вар, смешайте вместе в горшке или кастрюле и, когда хорошо растопится, прибавьте льняного масла. Кипятите семь-восемь минут.

Для водки тонко и в отдельности истолките в порошок медянку, нашатырь и морскую соль, поместите в стеклянный сосуд и дайте прокипеть всего один раз. Этот раствор становится тем крепче, чем он старше, и травит менее четко (чересчур разъедаая). Попробуйте, нельзя ли его привести в первоначальное состояние, если добавить немного уксуса.

Лак

Для того чтобы им пользоваться, положите вашу доску на покрытый маслом с глетом и хорошо просохший пюпитр, наклоненный к стеклянной миске, и лейте раствор большой стеклянной ложкой или чашкой в холодном виде на всю вашу доску в течение двух часов, а затем, когда отдаленные части достаточно (протравлены), примерно через полчаса или час, попробуйте иглой, достаточно ли глубока гравировка. Вытрите эти места полотняной тряпкой и покройте салом и терпентином, растопленными вместе, намазывая этот состав кистью и продолжая обливать (доску), пока ваша гравировка не будет достаточно глубокой.

Заметьте, что если у вас нет пюпитра и вы держите доску руками, крепкая водка вам рук не портит.

Заметьте, что, если вы нальете крепкую водку на вашу доску (лежащую горизонтально), она смоем весь лак и испортит его.

При всяком травлении всегда лучше мыть доску, чтобы удалить грязь и разъеденную водкой медь, иначе лишки никогда не будут четкими.

Д л я ч е р н ы л. Пережгите без доступа воздуха, в железной или глиняной коробке, которая бы выдерживала огонь и была бы хорошо закрыта, сколько хотите черной краски из копоти, нагрейте сосуд докрасна и дайте остыть самому по себе.

Пережгите также ореховое масло (попробуйте и льняное) в железном горшке, варя его столько времени, пока оно не начнет испаряться и дымиться; тогда подожгите его спичкой и, мешая, пережигайте до тех пор, пока масло не станет очень густым, так что вам будет очень трудно его стирать.

Приготовьте отдельно отвар из чернильных орешков, с которым, хорошо его процедив, тщательно сотрите вашу черную краску, как для плюмирования (иначе она исцарапает ваши доски), дайте хорошо просохнуть и, когда высохнет, прибавьте туда указанного выше масла столько, чтобы получилась очень густая смесь, однако такой густоты, чтобы вы ее все же могли счищать и удалять рукой.

Чтобы печатать. Нагрейте доску, наложите местами маленькой палочкой ваших чернил и размажьте их печатным валом, не обычным кожаным, а из очень плотно скатанного, зашитого и обрезаемого полотна (зашивать нужно каждый оборот), затем снимите рукой излишек (краски) с еще теплой доски и пропустите ее через печатный вал. Эти чернила очень черны и никогда не желтеют.

Чтобы иметь оттиск с обратным изображением, положите на только что напечатанный оттиск лист влажной бумаги и пропустите под валом; таким образом вы будете иметь оттиски с изображением в обе стороны.

Бумага делается влажной таким образом: пройдите по каждому листу мокрой губкой, наложите их один на другой, положите их под пресс и оставьте так на целую ночь.

§ 72. Чтобы пользоваться указанным выше, нагрейте вашу доску и покройте ее лаком, который должен быть приготовлен так, чтобы он совсем не кипел, а только растопился до густоты, несколько большей, чем мед, и тек лишь с большим трудом.

Лак наносится куском козленной кожи той или иной ее стороной, безразлично. Как только вы это сделаете, закоптите его над пламенем свечи и затем поддержите над легким огнем, дав лаку медленно высохнуть, пока он не перестанет дымиться и не будет приставать и сниматься при процарапывании.

§ 73. Чтобы перевести рисунок, натрите обратную сторону вашего рисунка очень хорошей сангиной и, прикрепив его на вашу доску, пройдите шилом или штифтом из оленьей кости по штрихам, которые обозначатся красным на вашем лаке. Работайте разного рода иглами; то острыми, то с закругленным кончиком, делая более близкие фигуры резче, а дальние мягче. Положите ваши доски на глиняную миску, придавая наклон подставкой, и поступайте, как сказано выше.

Яптарный лак самый лучший.

Лучше всего рисовать на бумаге и переводить основные линии; мелкие же — рисовать очень мягкой сангиной.

Приготовление красивой рубиновой краски для окрашивания дублетов

§ 74. Возьмите хороший красный венецианский лак в нужном для работы количестве, но для пробы надо взять величиной с боб и хорошо стереть с небольшим количеством скипсового масла в халцедоновой ступке; надо хорошо стирать около двух часов и в то же время взять венецианский терпентин, самый лучший, который только можно найти, и процедить через тонкое полотно или тафту; названный терпентин следует сварить на огне в чистом стеклянном сосуде, приблизительно до нужной густоты, причем терпентинна должно быть в три или четыре раза больше, чем лака; затем надо вылить указанный (красный) лак в стеклянный сосуд с горячим терпентином, чтобы одно хорошо соединилось с другим, и, если (краска) слишком жидка, ее надо столько времени варить на слабом огне, пока она не приобретет нужной густоты; при этом следует особенно следить, чтобы она не подгорела; если она, напротив, слишком густа, надо добавить немного скипсового масла, чтобы ее размягчить; все нужно делать тщательно и чисто.

Приготовление прекрасной изумрудной краски для окрашивания дублетов

§ 75. Надо взять самую яркую медянку, которую только можно найти, и стереть ее между двумя листами бумаги, затем взять еще венецианский терпентин, смешать все вместе в стеклянном сосуде, немного нагреть над огнем в жаровне и, процедив, прибавить terra merita, а также немного скипсового масла. Когда все соединится, надо процедить через тафту или шелковую подкладочную ткань, и при нагревании (краска) капля за каплей будет стекать в совершенно чистый стеклянный сосуд; если процеженная краска будет слишком жидкой, ее надо взреть на слабом огне, не нагревая сразу слишком сильно из боязни, что она подгорит, если же, напротив, она слишком тверда или суха, в нее надо прибавить скипсового

масла и растопить еще раз. Этим способом ее можно приготовить в таком виде, как желаешь как для лета, так и для зимы.

*Приготовление прекрасной гиацинтовой краски
для окрашивания дублетов*

§ 76. Возьмите около 2 унций красного корня (лишь его наружную кожуру) и наскоблите в оловянную или стеклянную миску; затем налейте в названный красный корень спикового масла, но не слишком много, а столько, чтобы весь корень был смочен и на дне было еще немного жидкости для более легкого выделения краски; налейте туда одну или полторы унции терпентина, а затем возьмите около половины по весу шафрана (в цветах), лучшего, который только можно найти, сотрите его, но не слишком мелко, и поместите его отдельно в стеклянный сосуд со спиковым маслом, чтобы указанное масло вытянуло краску; когда же масло вытянет из него краску, что произойдет скоро, соедините шафран и масло с красным корнем, процедите в первый раз через полотно, а во второй раз через тафту; перелейте краску в совершенно чистый стеклянный сосуд и, если она недостаточно густа, поварите ее на огне; огонь не должен быть слишком сильным, чтобы краска не подгорела; если ее нечаянно будут варить слишком долго, то, чтобы ее размягчить, к ней надо прибавить немного спикового масла, которое все соответственно размягчит.

*Другая гиацинтовая краска для окраски
дублетов*

Некоторые не берут ничего другого, кроме драконовой крови в каплях (зернах), которую легко найти у аптекарей.

*Способ приготовления цемента, который
твердеет от жара*

§ 77. Возьмите рыбий клей в количестве, соответствующем тому, сколько вы хотите сделать цемента, выбейте его, сделав тонким, как

бумага, как можно мельче нарежьте и ссыпьте в винный спирт, который кипятите на маленьком огне до тех пор, пока не увидите, что все растворилось; употребляйте горячим. Если его оставить на огне слишком долго, он чересчур твердеет, но, чтобы сделать его более жидким, можно добавить винного спирта.

Иллюминирование

Г-н Норгэт.

§ 78. Приготовление бумаги, которая бы не впитывала влаги и на которую бы легко ложились краски.

Возьмите очень чистый и светлый рыбий клей (англ.— isinglass) и положите маленькими кусочками в воду на горячей золе, для того чтобы он растворился и образовал как бы желе. Когда он распустится, окуните туда мягкую губку и трите вашу бумагу; бумага, высохнув, не будет впитывать влаги и морщиться.

Г-н Норгэт никогда не употребляет в своих красках квасцов, а только гумми; при очень же светлых и ярких красках, как венецианский лак, совсем немного леденца. Если его положить слишком много, он на воздухе сыреет и портит все иллюминирование.

То, что вы хотите иллюминировать, нужно лишь просто покрыть вразмывку прозрачными, не имеющими корпусности красками; главное же искусство иллюминирующего состоит в том, чтобы как следует сохранить в светах белый тон бумаги или пергамента.

Краски, даже самые компактные, подобно лазури и пепельной, будучи хорошо стерты и тщательно «размыты», почти не имеют корпусности.

Обработка бумаги, чтобы на ней можно было иллюминировать, даже если она впитывает (краски)

§ 79. Рецепт: клей из рогов или столярный, то есть крепкий — 2 унции (я предпочел бы взять рыбий или очень светлый клей из обре-

ков кожи). Положите его в 2 кварты теплой воды и дайте хорошо прокипеть. Возьмите $1\frac{1}{2}$ унции стертого и просеянного крахмала и прибавьте к остальному. Когда все распустится, процедите сквозь полотно и дайте немного остыть. Прибавьте туда 2 унции мелко истолченных в порошок квасцов, мешая палочкой. Пользуясь этой жидкостью, покройте ею бумагу при помощи кисти и дайте просохнуть. Спресуйте и выберите свою бумагу. Затем смело раскрашивайте на ней без опасения, что она сколько-нибудь будет впитывать краски.

*Жидкость для впитывающей влаги
бумаги*

§ 80. Рецепт: варите рыбий клей на маленьком огне в розовой воде (выбрав очень чистый и светлый, каким бывает свежий) до тех пор, пока он, будучи вылит на тарелку, не будет застывать. Процедите через совершенно чистое полотно и дайте отдельно раствориться квасцам в розовой воде. Растопите ваш простывший клей на медленном огне и добавьте в него столько указанного раствора квасцов, сколько нужно для того, чтобы сохранять его жидким. Держите его в флаконе, где он сохраняется, не чернея.

§ 81. Рецепт: «хаузенблазен» (Hausenblasen), или рыбьего клея, 1 унцию, немного леденца, немного обрезков очень белого и чистого пергамента поместите в новый горшок и палейте очень чистой колодезной воды, дайте кипеть очень медленно, пока не укипит наполовину. Процедите и разлейте ваш клей в формы, чтобы резать его ломтями по правилам этого искусства.

Книга об иллюминировании.

*Как окрасить пергамент и сделать его
прозрачным*

§ 82. Возьми пергамент или велен¹, самый чистый и самый тонкий какой только имеется. Хорошо промой в очень светлом щелоке, почаще

¹ Тонкий и белый пергамент,готавливаемый из кож мертворожденных ягнят и других животных. *Прим. перев.*

меняя щелок до тех пор, пока от пергамента не будет отделяться ничего, что бы делало щелок мутным, затем выполощи его в очень чистой колодезной воде и хорошо отожди.

Если ты хочешь иметь прозрачный зеленый пергамент, смешай медянку с очень крепким белым уксусом, добавив туда немного соковой зеленой, хорошо смешивая одно с другим, чтобы не было ни слишком жидко, ни слишком густо. Дай своему пергаменту мокнуть в этой краске в течение ночи, затем ополосни свежей водой, чтобы вымыть и отделить все загрязнения и пятна краски. Натяни свой пергамент на подрамник или форму и дай ему хорошо просохнуть. Затем покрой его с обеих сторон очень хорошим и прозрачным лаком. Выставь на солнце и дай просохнуть. Сними его с подрамка.

Реши, какого цвета ты хочешь иметь пергамент — желтый, красный, синий; поступай совершенно так же, как сказано выше, моя и промывая названный пергамент и всегда давая ему мокнуть в краске в течение одной ночи.

Из этого пергамента делают экраны для предохранения (зрения), которые надо помещать между свечой и глазом. Н. В. Т. М. Лучший предохранитель для зрения делается из бычьего пузыря, который должен долгое время мокнуть в воде, и вся оставшаяся в нем кровь должна быть вымытой, затем пузырь натягивается на круг или квадрат из очень крепкой стальной проволоки. Когда он высохнет, его с одной стороны окрашивают дистиллированной медянкой, стертой на масле, смешанном с очень хорошим лаком. Дайте ему просохнуть, покройте его затем с обеих сторон лаком (получается превосходное приближение к стеклу).

Как сделать, чтобы окно из бумаги казалось стеклянным

§ 83. Возьмите столько козьего или овечьего пергамента, сколько нужно для окна; обработайте без извести и очень тонко выскоблите; далее возьмите гуммапарабик и поместите его в сосуд с небольшим количеством меда, с которого снята пена; после этого возьмите четыре

пары лиц (лишь белок), хорошо их сбейте и смешайте все вместе. Затем нарежьте пергамент согласно той форме, в которой вы желаете иметь окно, окуните его в эту смесь и оставьте его там до тех пор, пока он не пропитается; после этого натяните его на обруч (раму) и дайте ему просохнуть, распишите его, как хотите, покройте жидким лаком, и он будет выглядеть совсем, как стеклянное окно.

Способ голландского художника Ретермонда из Гааги рисовать и работать пером и свинцом на пергаменте

§ 84. Прежде всего он делает рисунок черным карандашом на бумаге и, зачернив всю обратную сторону этой бумаги древесным углем, кладет на пергамент, который должен быть очень белым, чистым и достаточно крепким. Прикрепив к столу булавками и бумагу и пергамент, он проходит затем немного затупленным острием по всем линиям своего рисунка, слегка надавливая, отчего указанные штрихи точно обозначаются на пергаменте. Когда это сделано, он снимает бумагу с пергамента и обводит все обозначившиеся углем линии свинцовым штифтом или карандашом (который делается из расплавленного свинца для окопных рам, вылитого в форме карандаша, и оттачивается ножом). Штрихи делаются очень тонкие, и, когда они все проведены, вы легко удалите крылом с перьями угольные штрихи, и ваше изображение оказывается очень четко нарисованным свинцом. Когда это сделано, возьмите большой лист белой бумаги, который бы мог закрыть ваш пергамент с обеих сторон, и заверните его, а со стороны изображения разрежьте названный лист крестом, для того чтобы, когда вы будете затем работать пером, вы могли бы оставлять открытым лишь то место, на котором хотите работать.

Этот свинцовый карандаш — прекрасное изобретение.

Он проводит тонкие и четкие штрихи, стирается только хлебом, не исписывается, и им можно пользоваться и на бумаге, если она предварительно подготовлена следующим образом.

Ретермонд (голландец из Гааги).

Возьмите кости ног быка, барана или свиньи, пережгите их до совершенной белизны, превратите в очень тонкий порошок, распространите порошок по всей вашей бумаге, затем слегка стряхните платком, и когда это будет сделано, вы сможете очень хорошо рисовать свинцом. Для пергамента этой подготовки не нужно, так как указанный карандаш и без этого оставляет на нем следы (рисует) так, что не надо ничего лучшего. Если вы натрете бумагу мелом, свинец на нее тоже очень хорошо ложится и очень черен, но кости лучше.

Я слышал также, что карандаши из сплавленного вместе свинца и висмута ¹ превосходны и очень хорошо рисуют. Свинец и олово расплавляются в равных частях и выливаются в соответствующие формы.

Попробуйте одну часть очень чистого обыкновенного олова и две части свинца.

Вандестрат.

§ 84а. N. В. Стерев киноварь с описанным ниже янтарным лаком, который разведет спиновым маслом (терпентиновое дает тот же результат), и намазав эту смесь на кожу, Петито открыл лак Хугстратепа, который превосходно сохнет, никогда не шелушится и очень эластичен. Но его нужно сушить на солнце. Видел 29 апреля 1641 года.

Упомянутый выше янтарный лак, приготовленный в моем присутствии и описанный во время его приготовления Жозефом Петито, который мне его дал

§ 85. На 6 унций льняного масла надо 6 гро, то есть 6 драхм янтара (ambre) и $1\frac{3}{4}$ унц., то есть 14 драхм, сандарака или можжевелевой смолы (gummi juniperi). Все должно быть хорошо истолчено в порошок. Поместите ваше льняное масло и янтарь в глиняный горшок, который должен быть довольно высок и имеет узкое горло, как те, в которых сушат земляники, и поставьте ваш горшок на угольный жар: дайте ему покипеть около получаса, пока вы не увидите сильный, черный, густой и очень

¹ Etain de glace — Бергер переводит висмут. Прим. перев.

вонючий дым; (это обозначает, что) ваш янтарь растопился. Снимите его с огня и, перед тем как прибавить туда сандарак, дайте немного остыть. Затем вновь поставьте на огонь, на столько же времени, как раньше. Далее снимите с огня, и если вы хотите лак сгустить, то поставьте его в блюде на маленький огонь на столько времени, чтобы лак приобрел желаемую вами густоту. Так и сохраняйте его в этом виде. Если вы захотите иметь его более жидким, поставьте его в глиняной миске на огонь с маленьким количеством скипидарного или терпентинового масла и сделайте его, насколько хотите, жидким (прозрачным — *clair*).

Он сгущается, как сказано выше, в широком плоском блюде, палитый на толщину трех слоев полотна; поставьте это блюдо на горячую золу на 12, 18, 24 часа и, когда ваш лак сгустится до такой степени, что будет на холоде густеть и твердеть, соберите его и сделайте из него шарики или комочки, которыми пользуетесь, когда захотите гравировать крепкой водкой. Нагрейте вашу медную доску, трите по ней лаком, и он растопится. Распространяйте и выравнивайте его пером и сушите согласно правилам этого искусства (см. выше).

Настоящий лак для лютен и скрипок

§ 86. Рецепт: сколько хотите, самого желтого, несколько красноватого янтаря. Поместите его, ничего в него не прибавляя, в глазурованный глиняный горшок. Поставьте на умеренно горящий угольный огонь, мешая железкой. Он растапливается в темную массу, похожую на канифоль. Когда он растопится, вылейте на бумагу или мраморную плиту; чтобы обезжирить масло, возьмите совсем чистое льняное масло, поставьте в новом глазурованном горшке на огонь и дайте хорошо прокипеть; когда прокипит, то, хорошо сняв пену, возьмите и окуните туда гусиное или куриное перо. Если перо горит, то масло недостаточно обезжирено, продолжайте кипятить до тех пор, пока оно не перестанет жечь перо. Процедите сквозь полотно.

Г-н Т. де ла Гард. Н. В. От прекрасного мастера, делающего лютни. Для того чтобы хорошо сделать, в один горшок надо поместить сразу лишь 3 или 4 унции янтаря и растопить его на умеренном огне, не поджигая его, как сказано выше. Огонь вначале должен быть маленьким, затем очень сильным; не давайте ему заглухнуть; иногда для того чтобы лак растопился до жидкого состояния, нужно два часа или больше; почаще мешайте его. Растопленный лак кажется черным; тем не менее он не пережжен и прозрачен на свет свечи.

Чтобы приготовить лак, возьмите одну лондонскую пинту или парижскую шопин указанного масла, приготовленного, как сказано выше, и 6 унций или около того мелко истолченного янтаря и поставьте вместе подогреть на маленький огонь, все время мешая, пока не разойдется, и ваш лак будет готов; чем дальше он сохраняется, тем он лучше. Если он слишком жидок, добавьте в него янтаря, если слишком густ, прибавьте масла. Этот лак применяется холодным и сохнет только на солнце. Когда лак сделан в хорошей консистенции, он должен быть процежен горячим сквозь полотно.

Масло обезжиривается таким образом. В него бросают кусочек свинца, немного хлебной корки и на фунт с небольшой орех глета, затем кипятят, пробую пером, как сказано выше. Лак сохнет в один день. Посмотрите, будет ли это с другими маслами происходить так же, как с льняным.

Поставьте оливковое масло в глазурованном глиняном блюде на огонь, бросьте туда свинцовых опилок. Покройте другим таким же блюдом, хорошо нагрейте, не давая кипеть; жир подымется к крышке, которую вытирайте каждые полчетверти часа.

Поступайте так в течение двух часов, затем поставьте в стеклянной бутылке на солнце, и масло станет светлым, как вода.

Годится для протирания оружия¹.

Другие обезжиривают масло, поджигая его во время кипения, пока оно не станет светлым². Заметьте, что оно от этого густеет, оставаясь очень сиккативным.

Различные описания лаков

т. м.

§ 87. Янтарный лак (d'Ambre — Succinum).

Янтарь, как я испытал, не растворяется в петроле³, а свертывается, и когда вы им

¹ Оливковое масло принадлежит к «невысыхающим», точнее высыхающим очень медленно, но для смазки оружия может быть и пригодным. *Прим. перев.*

² Сомнительно, чтобы после поджигания масло стало светлым и прозрачным (clair). *Прим. перев.*

³ Petrole — подразумевается ли под этим терминном керосин, очищенная нефть или какой-нибудь другой производный продукт нефти, здесь, как и в дальнейшем, сказать трудно. *Прим. перев.*

что-нибудь покрываете, масло впитывается, а янтарь остается белесым и никуда не годится. В сливочном масле он растворяется лучше, но возникает то же неудобство в виде образования на работе подобия пленки, которая все портит.

Надо иметь более густую жидкость, которая сохраняет янтарь в растопленном виде и высыхает. После высыхания янтарь и жидкость должны оставаться прозрачными.

Я нашел описание этого лака в комментариях малой хирургии Парацельса в следующем виде:

Рецепт. Поставь хорошо толченный янтарь в закрытом сосуде на медленный огонь, так чтобы он постепенно стал жидким. Когда он начнет становиться жидким, прибавь туда третью часть терпентина и смешай. Затем прибавь еще терпентина, и так прибавляй понемногу, все время мешая, пока на $\frac{1}{2}$ унции янтаря не будет приходиться 2 унции терпентина. Из этого получается бальзам, применяемый при нарывах в горячем виде на корпии. Если он слишком тверд (густ), добавь льняного масла.

Я растворил янтарь, приготовил с белым терпентиновым маслом, прибавил в него около 4 частей терпентина и, таким образом, приготовил лак, который хорошо ложится, но сохнет довольно медленно.

По моему мнению, для того, чтобы его хорошо приготовить, надо поступать следующим образом.

Возьмите 2 унции самого прекрасного янтаря, истолченного в мельчайший порошок, и, если хотите, приготовьте с винным спиртом на порфиловом камне. Влейте в него 6 или 8 унций белого и прозрачного терпентинового масла, поместите для растворения в хорошо закупоренном пузыре и белком дистилляционным сосуде на песок. Поддерживайте умеренный жар, пока янтарь не растает. Добавьте к указанному выше, все время мешая до полного смешения, очень светлого кипяченного или ужаренного (?)¹ наполовину льняного или орехового масла, очень светлого венецианского тер-

¹ Вуглэ — жженный, подгоревший. Прим. перев.

пентина, каждого по 4 унции, спикового масла 1 или 2 унции и медленно варите все вместе в течение четверти часа; затем сохраняйте лак, который будет очень хорош и прозрачен.

Посмотрите, не является ли экстракт из янтара превосходным препаратом для приготовления этого лака. Он готовится так: налейте на янтарь в очень мелком порошке винный спирт так, чтобы покрыть янтарь. Спирт растворяет его при 4-часовом пребывании в водяной бане. Затем слейте спирт. Янтарь останется на дне в виде жидкого бальзама.

Лак на пергаменте или коже

Т. М. Книга об иллюминировании (Illuminierungsbuch) N. В. При приготовлении этих лаков бывает большая опасность от огня; имейте специальную печь.

§ 88. Поставьте три фунта самого светлого льняного масла в очень чистом котелке на маленькую печь так, чтобы пламя из нее не выходило, а только касалось дна котелка. Разведите умеренный огонь, от которого бы кипело, но не убегало из котелка или горшка, и прилежно снимайте пену. Когда с него хорошо снята пена и оно очистится кипением, добавьте фунт очень светлого тонко истолченного мастика. Добавляйте понемногу, все время мешая на огне, пока весь мастик не растворится. Когда это произошло, продолжайте варить на медленном огне, все время мешая (из опасения, чтобы мастик, опустившись на дно, не подгорел), пока ваш лак не загустеет. Чтобы посмотреть, хорошей ли он консистенции (густоты), налейте шпателем большую каплю на тарелку или железную пластинку. Дайте остыть, затем коснитесь пальцем и посмотрите, будет ли тянуться нить лака; это будет признаком, что он совершенно сварен. Если же этого не будет, то варите до тех пор, пока нить не будет образовываться. Снимите с огня. Дайте остыть. Затем процедите лак сквозь полотно в глазурированный горшок и храните его хорошо закрытым.

Средство сделать так, чтобы ваш лак сох немедленно

§ 89. Положите в новый горшок, крышку которого приклейте клеем, кости бараньих

пог. Поставьте на 2 часа на сильный огонь, снимите горшок, дайте остыть. Сотрите кости мелко, как мучную пыль, просейте сквозь мелкое сито.

Прибавьте с орех этого порошка в ваш горячий лак, дайте ему три или четыре раза вскипеть.

Он будет очень сиккативным, на что бы его ни клали. Если у вас нет льняного масла, возьмите старого орехового или очень хорошего и чистого конопляного, следуя весу и мерам, указанным выше.

Другой лак

§ 90. Рецепт: вскипятите в котелке, как сказано выше, старое и светлое конопляное масло и прилежно снимайте пену; добавьте в него белой пемзы и жженных костей ног барана, причем все предварительно должно быть истолчено в мелкий порошок и просеяно сквозь сито; всыпьте эти порошки в горячее масло и мешайте. Если вновь образуется пена, снимите ее и дайте хорошо прокипеть. Снимите с огня и поставьте на два дня на очень жаркое солнце. Если вы хотите, чтобы ваш лак был более крепким, потихоньку прибавьте в ваше горячее масло, все время мешая, 2 унции толченого мастика ¹.

Другой лак

§ 91. Рецепт: гладиана, то есть терпентина, фунт, льняного масла вдвое больше, то есть 2 фунта, сварите, снимите пену и добавьте туда мастика и жженных костей, как сказано выше. Такой лак хорош ².

¹ Небезынтересно отметить, что исходным сырьем для этих хороших лаков (§ 88, 89, и 90) являются масла, уплотненные и осветленные временем, то есть «старые», причем лучшие де Майери считает «самое светлое льняное» (88), потом «старое ореховое» (89) и, наконец, «старое и светлое конопляное» (90).

В § 90 говорится о приготовлении лакового масла, так как прибавление в лак мастика по существу не является обязательным. С этой же стороны следует отметить важность рецептов § 88 и 89. *Прим. ред.*

² При высококачественных терпентинах (венецианском или страбургском) — прекрасный лак. О методе варки этого и других, близких к этому, лаков см. дальше — § 332 и о растворителях лаков — § 335. *Прим. ред.*

§ 92. Рецепт: дистиллированного¹ в стеклянной колбе льняного масла 1 унцию, янтарного лака 3 унции. Хорошо смешайте, соедините это друг с другом на медленном огне и пользуйтесь в горячем виде па дереве, на холсте и на чем угодно.

Другой лак

§ 93. Рецепт: тонко истолченные и смешанные друг с другом крепкий (masle) ладан и лак для письма, то есть можжевельная смола.

Рецепт: растопите на медленном огне в маленьком чистом горшке венецианский терпентин и прибавьте в него понемногу названные порошки, хорошо смешайте и поварите, чтобы ваш лак не был слишком жидким. Пропедите, пока он горячий. Когда вы захотите им пользоваться, нагрейте его и покрывайте им очень тонко и легко. Ваша работа будет очень блестящей и быстро высохнет.

Бензойный лак на золоте

§ 94. Налейте на очень чистое, мелко истолченное бензоэ хорошего винного спирта так, чтобы он был поверх него на 2 пальца. Дайте постоять два или три дня, добавив несколько волокон шафрана.

Бензоэ частью растворится в винном спирте. Наносите кистью на фигуры, где есть позолота. Работа будет блестящей, тотчас же высохнет, благодаря испарению винного спирта, и продержится несколько веков.

Для того чтобы покрывать лаком серебро, которое ипаче чернеет и изменяется па воздухе, падо брать белую часть бензоэ, которая называется миндальной, и поступать, как сказано выше.

Этот лак можно наносить на что угодно, он быстро сохнет, и попавшая па него пыль не

¹ Что под этим понимает де Майери, сказать трудно, так как льняное масло нельзя «дистиллировать», «перегонять», а только очистить, «графинировать» и т. п. *Прим. перев.*

пристает и се можно смахнуть лисьим хвостом или чем-нибудь подобным.

Лак для изготовления золотой кожи

§ 95. Рецепт: льняного масла 3 фунта, лака или сандарака, греческой смолы, т. е. канифольи около 2 фунтов, шафрана в порошке 2 унции. Вскипятите масло с шафраном и затем варите с остальным в глазурированном горшке, пока опущенное туда и вынутое перо не будет, как обожженное. Тогда тотчас снимите с огня и постепенно, все время мешая палочкой, всыпьте туда 1 фунт тонко истолченного алоэ. Будьте внимательны, так как вещество подымается; когда это произойдет, снимите горшок с огня, пока все не опустится, вновь поставьте на огонь, кипятите и мешайте. Когда все хорошо соединится, снимите с огня и дайте темного постоять. Процедите сквозь полотно в горшок, в котором вы будете сохранять ваш лак.

Если вы вместо алоэ прибавите пыльники белых лилий, лак будет лучше и красивее.

П р и м е н е н и е. Напесите на кожу при помощи клея или клейстера сербрюную или оловянную фольгу. Покройте сверху лаком, высушите на солнце и рисуйте или пишите— что захотите.

Пергаментный или рыбий клей лучше.

Лак для золочения по олову или по посеребренной коже

§ 96. Возьмите 3 фунта льняного масла, лака или сандарака, около 1 фунта греческой смолы и 1 унцию шафрана и кипятите это в закрытой печке до тех пор, пока положенное туда и тотчас вынутое перо не облезет и не будет казаться обожженным; тогда снимайте (состав) с огня и прибавляйте туда понемногу 1 фунт хорошо истолченного алоэ, мешая еловой палкой; после того как все хорошо соединится, продолжайте очень прилежно мешать и, когда наполовину остынет, процедите сквозь полотно; при надобности применяйте теплым.

Лак этот — обыкновенный лак, который

То есть канифоль.

Клеем на обрезках кожи.

Лондон. Сообщено Лаварю лудильщиком, который занимается этим в качестве своего ремесла и этим торгует. 24 февраля 1624 года.

используют столяры и мастера, делающие наборы работы из дерева, и который применяют живописцы, расписывающие магазины и аптекарские коробки и делающие панели; для того чтобы этот лак более быстро высыхал, они прибавляют на фунт 2 унции скинкового масла. Этот лак сохнет несколько часов и имеет очень хороший блеск.

Греческая смола — это канифоль или затвердевший осадок терпентинового масла, которым натирают струны смычка скрипки. Выбирайте самую прозрачную.

Лак, некоторыми называемый простым (virnixe comune)

Или репти.

§ 97. Рецепт. Берут льняного масла (невареного) одну часть и греческой смолы, то есть канифоли, 3 части (греческую смолу называют «пэгола») и варят до тех пор, пока все хорошо не соединится. Если вы хотите узнать, хорош ли лак, налейте его в огонь и, если он сгорит без шипения и шума, значит хорош. Но он должен быть светел, блестящ и прекрасен.

Греческая смола

Там же, стр. 541

§ 98. Возьми пинневую смолу и грей в большом горшке на огне до тех пор пока она не станет жидкой и не начнет немного кипеть, затем процеди ее от имеющихся в ней загрязнений и вылей из нее большие «хлебы». Чтобы изготовлять из нее искусственные факелы, то есть фейерверк, нужно, чтобы она была светла и прозрачна и ее легко было бы истолочь в порошок.

Это обычная смола, самая чистая, самая светлая, порошок которой самый белый.

Т. М. Посмотрите, не будет ли хорошо, если растопить пинневую смолу и процедить ее через довольно частую мокрую капву, чтобы этим очистить ее от всяких загрязнений, а затем вылить ее в воду и сильно кипятить до тех пор, пока благодаря полному испарению летучего масла она не превратится в канифоль, которую можно истолочь в порошок.

Но я думаю, что очень светлый и не порывший от времени венецианский терпентин, превращенный в канифоль¹, для мелкой работы лучше. Для мебели же лучше другая канифоль.

Другой способ

Рецепт. Льняного масла 4 части, сосновой смолы 2 части, конского алоэ 1 часть. Эти вещества надо кипятить до тех пор, пока они не станут золотистого цвета и не образуют лака.

Из книги моего отца.

Лак для ларцов и кабинетов²

§ 99. Рецепт. Две части абнетинового масла, которое является разновидностью очень светлого и жидкого терпентина, и три части очень светлого петроля³. Смешайте вместе и наносите в горячем виде. Для того чтобы сделать этот лак быстро сохнущим, прибавьте немного золотого глета.

Секрет Бирелли.

Прекрасный и светлый лак для книг

§ 100. Рецепт. Возьмите около унции очень мелко истолченного мастикса и сандарака. Нагрейте 2 унции сливочного масла, затем всыпьте в него порошок и положите туда маленькую корку ржаного хлеба, который притягивает к себе всю влагу; все время мешайте деревянным шпателем. Для того чтобы убедиться, что лак достаточно сварен, нужно, чтобы он при выемке шпателя из лака тянулся ниткой.

Можжевельник.

Замечание о лаке для иллюминирования

§ 100а. Если вы покроете жирным и маслянистым лаком написанное акварельными красками, вы их испортите. Прежде всего надо

Капитан Салла. Рецепт: три яичных белка, взбитых до вполне жидкого состояния, высшего гумми $\frac{1}{8}$ унции, гуммиарабика 2 унции хорошо смешать. Добавить та-

¹ Из § 99, 97 и 98 ясно, что в приготовлении живописных лаков нельзя равнять нашу современную канифоль с канифолью лаковых рецептов XVI и XVII вв. *Прим. ред.*

² Под словом «кабинет» в XVI—XVIII веках часто понимали род лакафов и письменных столов со шкафчиками наверху и множеством мелких потайных и обыкновенных ящиков и полочек, часто богато разукрашенных. *Прим. перев.*

³ См. прим. на стр. 288. *Прим. перев.*

е же количество розовой воды. Согрей, не вая кипеть. При прожывании прибавь с б меда. Смело наноси его.

же. Рецепт: пива 1 ят, гуммиарабика унци уваривай, пока не загустеет.

прокрыть живописью лаком из гуммиарабика или яичного белка. Дайте ему просохнуть и затем покройте водоустойчивым лаком, несколько описаний которого вы имеете выше. Лак из гумми и яичного белка следует за этим (см. книгу об иллюминировании).

Рассуждение о лаке

Т. М.

§ 101. Для того, чтобы лаки были хорошими, они должны очень быстро сохнуть, быть светлыми и прозрачными и, по возможности, мало окрашенными. Надо, чтобы на них не действовала вода, чтобы они не шелушились и не трескались, чтобы их можно было мыть и они от этого не белели, не темнели или, если они со временем потемнеют, их можно было бы восстановить теми же простыми маслами, из которых они составлены.

Эти лаки или простые, как гуммилак¹, или составлены из застывших капель-зерен какой-нибудь смолы, которые, будучи растворены в каких-нибудь маслах, наносятся на что угодно.

Пригодны для приготовления лака масла — ореховое и льняное; они, будучи сделаны сиккативными при помощи глета, что лучше, или жженого белого купороса, сохнут на работе и выдерживают любую жидкость. Если смолы растворяют в этих маслах, лаки(будут)красивее и корпункнее.

За неимением этих масел в случае надобности можно пользоваться конопляным маслом, хотя оно несколько зеленоватое, а в некоторых местах, как pays de Gatinois, имеется превосходное и сиккативное масло из белых маков, приготавливаемое из семян посредством выжимки.

Оно не сиккативно, если вы его не сделаете таковым искусственным путем.

Самыми обычными для более нежных лаков являются терпентиновое и скиновое масла и нефть (петроль)² с терпентином, который хотя и медленно, но наконец все же высыхает и

¹ Шеллак. *Прим. перев.*

² См. прим. на стр. 288. *Прим. перев.*

препятствует лаку шелушиться. Его надо очень мало — 10-ю или 12-ю часть.

Подходящими для этой цели смолами являются мастики, сандарак или можжевельная смола, и особенно гуммианимэ; помимо шеллака, который должен браться очень чистым и из которого делается китайский лак. Пригодны желтый янтарь, которым лакируют лютни, очень чистое бензоэ и т. п.

Посмотрите, легко ли янтарь, уже растворенный в нефти¹ или спиковом масле и затем высушенный испарением, растворить в ореховом, льняном или другом масле.

По Парацельсу («Хирургия», стр. 306), янтарь варится в нефти до кипения и затем вновь высушивается.

Там же, стр. 492: изобретено искусство приготовления лака с желтым янтарем.

Посмотрите, не будут ли янтарь и бензоэ, растворенные в очень крепкой водке и гуммианимэ, стертые на камне с терпентином, нефтью, спиковым маслом, подготовлены для легкого растворения на огне в золе или в песке.

Для того чтобы удобно было произвести такое растворение, следует иметь дистилляционный сосуд, соединения которого хорошо замазаны смолой, известковой замазкой с яичным белком и небольшим количеством муки. Держите его на песке и, начиная с очень медленного жара, доведите в конце до достаточного для растворения; когда растворение произошло, все должно быть процежено, чтобы отделить загрязнения, или же чистое должно быть слито путем наклона, но до этого можно все хорошо перемешать шпателем и дать осесть в течение 12—24 часов.

Янтарный лак. 8 февраля 1631 года

§ 102. Я взял очень мелко истолченный янтарь и прежде всего стер его на мраморе со спиковым и небольшим количеством белого терпентинового масла. И так как он не растворялся, я добавил туда немного очень светлого дистиллированного янтарного масла, которое

¹ См. прим. на стр. 288. *Прим. перев.*

т. м.

т. м.

тотчас же пропикло в массу. Я собрал все рогами и отнес в ложке на очень маленький огонь, добавив лишь для того, чтобы придать корпусности и воспрепятствовать испарению указанных эфирных (*distillées* — дистиллированных) масел. После того как я (все) прокипятит, янтари совершенно растворился; сняв с огня, я добавил туда, все время мешая, терпентинового масла, и у меня получился довольно жидкий лак, немного мутный, но который очень хорошо ложится.

Для того чтобы его хорошо сделать, я бы предпочел размягчать янтари несколько дней в очень хорошем винном спирте, смешать его с янтарным же маслом или в чистом виде, или с примесью скипидарного или терпентинового масла, а затем добавить туда орехового или льняного масла, сваренного с глетом, сделанного сиккативным при помощи солнца или уваренного наполовину. Все хорошо перемешивается, ставится на огонь, медленно кипятится до тех пор, пока полностью не растворится, после чего смеси можно придать желаемую консистенцию живописным лаком, приготовляемым из венецианского терпентина и белого терпентинового масла.

Н. В. Ввиду того, что этот лак очень сиккативен, его надо готовить лишь для немедленного употребления, возобновляя его по мере надобности. А для того чтобы иметь янтари всегда готовым, держите его предварительно истолченным в винном спирте в стакане, залитым пропитанным янтарным же маслом, которое с течением времени впитывается во всю массу и делает ее более восприимчивой к другим вышеуказанным средствам.

Дайте (лаку) высохнуть самому по себе, не приближая к огню. Хорошо дать просохнуть на солнце.

§ 103. Возьмите янтари, или иначе желтой амбры (*ambre jaune*), 1 унцию, асфальта или мумии 1 унцию, бензоэ $\frac{1}{2}$ унции, гуммилака 2 унции, мастикса 2 унции, золотого глета 2 унции, терпентинового масла 1 фунт, сандарака 1 унцию, истолките все в порошок, затем смешайте с маслом, которое, для того чтобы растворить смолы, поставьте на медленный огонь;

Его или не надо размягчать в винном спирте для высунуть, так как иначе он не воспринимает масел.

заметьте, что (состав) надо все время мешать, пока не получится однородная смесь; затем процедите сквозь кусок полотна (Canevas—канва?).

Приготовление масла для наложения золота

§ 104. Возьмите льняного масла с одной головкой чеснока и золотым глетом и кипятите, пока чеснок не сварится.

Хорошо. Я им пользовался.

Рецепт. Льняного масла $1\frac{1}{2}$ фунта, гуммилака 4 унции, янтаря (желтой амбры) 3 унции, жирной смолы (а именно бургундской, белой) (комочек величиной) с боб.

Н. В. Когда варится, надо все время снимать пену и кипятить, пока смесь не будет иметь консистенции лака.

Т. М. Растопите янтарь отдельно, как вам известно, и сделайте остальное.

Для того чтобы хорошо приготовить, надо растопить гуммилак с растопленным янтарем по способу Хетье и делать все остальное согласно правилам этого искусства.

Китайский лак Ж. М. Фабри

Берегите лицо

§ 105. Рецепт. Одну пинту (парижскую) льняного масла, 12 унций пестертых свинцовых белил, 4 унции золотого глета, 8 унций умбры, которую надо сжечь, вынуть из огня, бросить в уксус и истолочь в ступке. Все указанное выше надо кипятить в течение 3 часов в льняном масле на угольном огне, без пламени, в большом новом горшке и мешать палкой, не касаясь дна горшка.

Делайте с богом.

Рецепт. Асфальта 3 унции, гуммилака 3 унции, канифоли (называемой) по-фламандски «Spiegelhartz», 2 унции, сотрите каждое отдельно в ступке с винным спиртом (alcool — алкоголем) и пропустите все вместе сквозь сито. Дайте покипеть в новом горшке, приблизительно с одним стаканом терпентинового масла так, чтобы как следует прокипело 2 или 3 раза. Вылейте все в короб на 3 или 4 листа бумаги, чтобы остыло.

Рецепт. Мاستикса 3 унции, драконовой крови 3 унции истолките вместе в порошок, просейте сквозь сито, возьмите порошок, который будет на бумаге, дайте прокипеть всему вместе в котелке с терпентиновым маслом 2 или 3 раза; все время, пока (смысь) будет на огне, мешайте палкой. Когда достаточно прокипятите, снимите первый большой горшок (упомянутый в первом рецепте) с огня и в то же время влейте в него то, что будет во втором; за четверть часа до конца 3 часов, в течение которых большой горшок должен кипеть, процедите все по частям через толстый холст в другой горшок. Закройте. Сохраняется это 50 лет.

Применение

Рецепт. Смешайте черную из копоти со сваренным с водой клеем. Вычерните то, что вы хотите крыть лаком, 2 раза. Затем возьмите сколько нужно указанного выше лака, нагрейте его в маленьком горшке с небольшим количеством терпентинового масла и, когда все станет жидким, намазывайте кистью на черное. Дайте просохнуть в течение 8 дней.

(Лак)

§ 106. Очень нежный лак для маленьких масляных картин готовится из равных частей белого терпентинового и скипидарного масел и нефти (petrole), которые вливаются все вместе в стеклянный сосуд, а последний ставится в горячую воду для того, чтобы все как следует смешать. Им надо легко покрывать при помощи волосистой или мягкой щетиной кисти.

Лак для покрывания — иллюминирования, которое будет казаться масляной живописью

§ 107. Очень легко покройте вашу живопись, всего один раз, светлым и чистым клеем из обрезков кожи (попробуйте рыбий) или лаком из гумми, описанным в книге об иллюминировании. Когда это хорошо высохнет, покройте сверху моим «магистральным лаком».

*Жидкость, которая придает блеск и светосилу
всем краскам или живописи, которые на ней
сделаны или ею покрыты (секреты Иеронима
Росселли)*

§ 108. Возьми сколько хочешь льняного масла и налей его в стеклянную или глазурованную миску с тремя частями уксуса, размешай и сбей палочкой; делай это на закате, то есть к вечеру, в течение 14 дней; после этого дистиллируй фильтром¹ и получишь прозрачайшую, как колодезная вода, жидкость. Храни ее в стеклянной бутылке, добавив к ней немного толченых минеральных квасцов, и она таким образом сохранится долгое время. Но не вливай туда жидкости из квасцов, отчего бы она быстро застыла (*congelerebbe*). Эта жидкость имеет много полезных свойств, но не все это знают.

Выдержка из «Собрания универсальных секретов». Кн. 6-я, гл. XXXIX, стр. 127.

*Для приготовления «vernice liquide»
(жидкого лака)*

§ 109. Рецепт: вскипяти, поставив на огонь, 1 фунт лака (сандарака или можжевельной смолы) с 4 фунтами льняного масла. Возьми другой сосуд, повсюду все время мешая шпателем, влей туда 3 унции масла и все время кипяти масло, пока весь лак не растворится в нем, непрерывно поддерживая для указанного лака хороший огонь. Если же захочешь узнать, когда лак будет сварен, налей немного лака на лезвие ножа, и если он будет клейким и довольно густым, то он сварен; тотчас же сними его с огня и процеди сквозь намоченное в воде полотно.

N. B. Окуните в воду.

Жидкий и нежный лак

§ 110. Возьми 3 фунта льняного масла, 1 фунт янтаря (желтой амбры) и 6 унций истолченного в порошок кирпича; затем сделай печь

¹ Distilla per felto (рецепт написан на итальянском яз.) Бергер переводит дословно «дистиллируй», но процесс является скорее фильтрованием, а не дистилляцией. Прим. перев.

с двумя отверстиями, причем каждое отверстие должно иметь свой воздуховодный мех, который бы, как будет видно, высовывался вниз; жар должен быть угольным и сильным; имей отверстие, куда поместить горшок, который должен быть глазурирован и хорошо вмазан в отверстие печки, чтобы огонь не достигал краев горшка, потому что иначе масло легко могло бы загореться. Помести в указанный горшок свой янтарь и налей масла столько, чтобы оно его едва покрыло, затем раздуй мехами сильный огонь, пока янтарь не разойдется. Так как при этом бывает большая опасность пожара, имей наготове покрытую мокрым холстом доску для рубки и, если вспыхнет огонь, покрой его этой доской. Но раньше свари в горшке подобным же образом оставшееся у тебя масло, для чего разведи умеренный угольный огонь и смотри, чтобы не бежало через край, увари почти на треть и пользуйся им. Растопив, как я сказал, янтарь с первым небольшим количеством масла, влей в него второе масло, которое ты вскипятил, непрерывно мешая палочкой (в течение двух «Miserere») ¹ для того, чтобы все хорошо соединить; затем сними с огня и всыпь в него указанный выше кирпичный порошок, немного, но хорошо перемешай, закрой, дай (ему) немного постоять, и все будет готово.

Правильное описание янтарного и китайского лаков, которое мне продиктовал Жан Хэтье (Haitey)

9 марта 1633 г.

§ 111. Рецет: льняного масла 1 фунт, если вы хотите сделать черповатый лак, который называется по-фламандски «Lakeworke», возьмите $\frac{1}{2}$ фунта расколотой на маленькие, как орехи, кусочки умбры; если вы хотите иметь лак цвета золота, то вместо умбры возьмите $\frac{1}{2}$ фунта золотого глета, тоже расколотого на

¹ За наименьшим или редкостью часов в старой технической практике чтением про себя или вслух «Miserere» или «Отче наш» учитывалась длительность небольших (по времени) технических процессов. Чтение «Отче наш» равняется приблизительно 18 секундам, «Miserere» — 15 секундам; в данном случае длительность процесса определяется сроком двух «Miserere», на стр. 325 — двух «Отче наш». *Прим. ред.*

маленькие кусочки, а не в порошок. Кипятите в глиняном горшке (вместимостью) по крайней мере в 2 кварты, чтобы он на три четверти был пуст. Кипятите в течение часа на маленьком огне (на древесном угле), мешая не касаясь дна, и тогда, когда масло поднимется при кипении, вновь помешайте жидкость, не размешивая осадок, снимите горшок с огня и, когда масло осядет, вновь поставьте на огонь и кипятите, пока масло вновь не поднимется. Для золотистой краски достаточно, чтобы масло поднялось два раза, для черной — на один или два раза больше, то есть всего 4 раза. И, наконец, после кипячения (для приготовления черного, а не золотистого лака) подожгите масло и короткое время мешайте для того, чтобы его сгустить и сделать черным. Делайте это осторожно, чтобы масло не выгорело.

Рецепт: для золотистого возьмите 1 фунт самого прекрасного светлого янтаря (желтая амбра), какого только сможете. Для черного или «Lakeworke» — самого красного; растопите в большом глиняном закрытом горшке, пока он станет жидким, как вода, поместив, если хотите, сверху стеклянный колпак (испробуйте и оловянный), чтобы извлечь масло и летучую соль. Когда совсем растопится, добавьте к тому, что осталось от названного фунта (от которого останется примерно $\frac{3}{4}$), $\frac{1}{4}$ фунта истолченных в порошок зерен гуммилака и смешайте с остальным. Они растапливаются и смешиваются вместе. Вылейте на мокрый мрамор, чтобы вылепить из лака пирожок.

Рецепт: насыпьте $\frac{1}{2}$ фунта смеси янтаря и гуммилака, в порошке или нетолченого, в ваш горшок с маслом, приготовленным, как сказано, поставьте на огонь и потихоньку кипятите, мешая, пока все не растопится. Когда растопится, дайте наполовину остыть и тогда прибавьте туда столько белого дважды дистиллированного (redestillée) терпентинового масла, сколько нужно, чтобы сделать ваш лак достаточно жидким. Этот лак, горячий еще настолько, чтобы выдерживала рука, должен быть процежен сквозь сумку из овечьей кожи с обеих сторон бархатистой (это значит, что

со стороны шерсти она должна быть такой же, как со стороны мяса, наподобие замши, что делается посредством скобления и удаления зерна). После проделывания лак никогда не осаживается на дно, хотя примерно через полгода на дно оседают некоторые загрязнения, обусловливаемые природой глета или янтара; то же, что остается сверху, очень чисто.

Для того чтобы сделать желтый (лак), возьмите указанного лака и немного терпентинового масла, смешайте в маленьком горшке и добавьте туда или гуммигута или алоэ в порошок, поставьте на маленький огонь, мешайте, и когда растопится, добавьте туда вышеуказанного лака, хорошо смешайте и процедите сквозь кожу. Делайте его красочным, насколько хотите.

Алоэ растворяется лучше, чем гумми (гут), и придает более яркий золотой тон, чем гумми (гут), который при большом жаре заставляет отделяться лак и делает на работе пятна. Придерживайтесь алоэ.

Для того чтобы применять черный лак, нужно, чтобы вы сделали на своей работе черпый грунт из черной жженой копоти, топко стертой на мраморе с терпентиновым маслом и небольшим количеством черного лака; на полпинты черной... (?) и терпентинового масла, смешанных вместе, добавьте обыкновенную ложку указанного черного лака. Когда высохнет, протрите работу, чтобы удалить палет, затем покрывайте теплым лаком, который через короткое время высохнет. Через три часа на нем образуется пленка, которая препятствует проникновению пыли.

§ 112. Белое терпентиновое масло должно быть вторично перегнано в реторте на песке или на золе (в водяной бане оно вновь становится жирным). На 4 или 5 фунтов у вас останется около четверти фунта жирного осадка.

Чем более масло дистиллировано, тем оно более сиккативно и светло, как ключевая вода. Если вы его профильтруете через золу из виноградных лоз, оно будет более сиккативно. Можно дистиллировать в медном сосуде.

§ 113. Мастикс растворяется в ректификарованном терпентиновом масле, которое не

может растворить сандарак, растворяющийся лишь в настоящем спиковом масле, и осаждается на дно, если спиковое масло немного фальсифицировано терпентиновым маслом.

Применение черного лака в подражание китайскому

§ 114. Чтобы закрыть поры дерева, прокрасьте его имеющей густоту светлого бульона смесью клея из кожаных обрезков с четвертью рыбьего клея и совсем небольшим количеством лучшей муки или крахмала (без которого, правда, можно обойтись); наложите по крайней мере 2 слоя, сравняйе собачьей кожей и хвощом и полируйте холстом или куском сукна. Холст лучше. Когда все хорошо высохнет, покрывайте лаком.

Смесь. Рецепт: черной земли, из которой делают карандаши и чернят в Туре башмаки, три части; очень черного и блестящего шотландского каменного угля две части; жженой черной из копоты одну часть; сотрите вместе с водой и сделайте хлебцы или пастилки. Попробуйте кельнскую землю.

Чтобы перерисовывать вещи, карты, планы и что бы то ни было

§ 115. Ничто так не прозрачно, как маточная оболочка (membrane alantoide) коровы, нарезанная в продольном направлении, растянутая и высушенная, но для того, чтобы сохранить ее от червей, я бы предпочел натереть ее керосином (petrole) или держать ее с полынью, душистым клевером, хмелем и тому подобными травами, стертymi в порошок.

Никуда не годится.

Сердечная оболочка быка служит для той же цели.

Бумага из Лнона (со знаком змеи) или из Вепеции натирается или смазывается горячим льняным маслом и терпентином или свежим свиным салом, и, когда она становится достаточно прозрачной, ее нужно тщательно высушить и, насколько возможно, обезжирить.

Г-н Марр превосходный математик. Я сохранял ее в портфеле и в урне, и черви ее не трогали.

Указанные жиры наносятся горячими, чтобы они лучше впитывались. Попробуйте смешать с салом белое терпентиновое масло, чтобы оно оставалось жидким и лучше намазывалось щетинной кистью или очень мягкой губкой.

Способ использования этих прозрачных материалов состоит в том, что их накладывают на то, что надо перерисовать, и проводят штрихи английским свинцовым карандашом, затем берут белую бумагу, на которую накладывают бумагу, зачерненную указанным свинцом, а на последнюю — промасленную бумагу с рисунком; после этого штрихи обводятся штифтом или острием из простой или слоновой кости, и тогда они обозначаются на белой бумаге.

Можно также приклеить промасленную прозрачную бумагу на толстую бумагу, проколоть очень тонкой иглой и переводить, как сказано выше.

Кожа мертворожденного телянка или вынутого из утробы мертвой коровы, приготовленная в виде велена (пергамента), тоже очень прозрачна.

Приготовление лазури или синей киновари

Неверно, испробовал ¹

§ 116. Рецепт. Растолките отдельно в порошок 1 унцию нашатыря и 2 унции серы. Растопите серу, и когда она растопится, добавьте к ней нашатырь и 4 унции ртути, хорошо смешайте палочкой и дайте остыть. Истолките в порошок, который поместите в стеклянный или огнеупорный глазурированный глиняный сосуд (я бы предпочел лучше из Бонуа или Валленбурга), закройте крышкой, имеющей в середине отверстие, замазав соединение на 2 пальца; когда все хорошо высохнет, поставьте на треножник и разведите под ним маленький угольный огонь, закрыв отверстие пластинкой, которую вы будете от времени до времени снимать, чтобы посмотреть, нет ли на пей влаги. Когда этого больше не будет, закупорьте отверстие замазкой и усиливайте постепенно огонь, пока вы не

¹ Возможность приготовить этим способом сплюю краску действительно маловероятна. *Прим. перев.*

увидите поднимающийся раньше желтый, затем синий дым; когда последний появится, дайте всему остыть, затем откройте и вы найдете на дне хорошую лазурь.

§ 117. Для рам коленкор много лучше, чем бумага и даже чем белая тафта, так как он более ровен и плотен. Его надо прежде всего хорошо натянуть на раму, проклеить рыбьим клеем, а когда клей высохнет, покрыть очень светлым лаком, к которому добавлена 8-я или 10-я часть отбеленного на солнце льняного масла; тогда лак будет держаться и никогда не будет шелушиться.

§ 118. Краски, которые хорошо держатся с разведенным водой гумми, следующие:

Лак, тертый целые три часа, не меньше. Аурипигмент желтый и красный. Индиго.

Свинцовые белила, которые, будучи смешаны с индиго, образуют прекрасную синюю. Для зеленого — смесь индиго и аурипигмента.

Краски стираются лишь с чистой водой. Если вы сотрете венецианский лак с лимонным соком, краска становится гораздо более яркой и вдвое интенсивнее.

Примечание

§ 119. Гипс, применяемый в свежем виде для замазывания горшков, делает их снова крепкими.

Карандаш. Возьмите черный мел и английский свинец, согласно желанию и практике, и разместите с разведенным водой гумми.

Самые толстые бычьи кишки, в которых выбивают золото, очень прозрачны.

Процеживайте сквозь бычий пузырь, наполненный песком и проколотый снизу, и повторите это несколько раз. Льняное масло от этого белеет (и) необыкновенно очищается; то же происходит со всеми другими жидкостями.

Для отбелики льняного масла: возьмите льняного масла 1 фунт, золотого глета 4 унции, самого крепкого белого винного уксуса 1 или 1½ фунта, смешайте в глазурированном сосуде и ежедневно взбалтывайте. (Указание). Адам.

Для отбелики льняного масла. Рецепт.

Поместите в бутылку 1 фунт масла и $\frac{1}{4}$ фунта негашеной извести и часто взбалтывайте; отбеливается в несколько дней и не густеет.

Льняное и ореховое масла отбеливаются в течение одного месяца (с) квасцами и водой.

Как восстановить потрескавшуюся картипу. Хорошо вымойте и поспльнее прополоскайте. Покройте с оборота толстым слоем темперной краски, которую, когда захотите, удалите.

Растопите сохнущего (сиккативного) масла 6 (частей) и 1 (часть) белого воска, наносите ножом и (сверху) пишите прозрачными масляными красками.

Мытье крепкой водкой портит, водой — хорошо. Крепкой водки берите 1 (часть), воды — 4 (части).

Чистка масляных картин. Капитан Саллэ. Ловко трите губкой с жидким мылом, оставляя его больше или меньше в зависимости от загрязнения, затем промойте мочой и, наконец, прополощите большим количеством воды, плеская ее. Вода должна быть вначале теплой, затем полощут ведрами воды¹.

Турецкая бумага

Эти краски никуда не годятся. Зеленая соковая. Мыло убивает краски и годится лишь для тех, которые не могут поменяться, как индиго. Лак должен стираться с «rosette».

§ 120. (Возьмите все легкие краски, как лак, индиго, пепельную охру, шафран в волокнах, но не в порошке, и меловые белила и очень тщательно сотрите их с водой, в которой вы растворили венецианское мыло. Краски должны быть очень жидкими, каждая в отдельной раковине или горшочке с особой кистью.) Когда вы захотите ими пользоваться, добавьте в них немного процеженной бычьей желчи и хорошо ее смешайте пальцем с краской.

Возьмите деревянное корытце с краями около 2 пальцев высотой. Наполните его обыкновенной водой или, еще лучше, довольно густым раствором гуммитраганта. Простая вода лучше, когда хотят сделать лишь волны, как в мраморе.

¹ Рискованный и малоцелесообразный совет. *Прим. перев.*

Гумми лучше для бумаги, которая делается ногтями (?).

Для мраморной бумаги окропите вашими красками одной за другой, и они сами по себе смешаются и заиграют на поверхности воды.

Возьмите бумагу, ставшую сырой в погребѣ или окуните ее в ведро воды, и дайте стечь на веревке, как для печати; возьмите за четыре угла, наложите на воду, затем ловко ее снимите. Просушите или на веревке, если она (краска) не растекается, или в горизонтальном положении. Когда бумага высохнет, ее лощат каландром (лощильней) или зубком.

Для того чтобы краски держались, лучше прибавлять к мыльной воде немного растворенного гуммиарабика.

Секрет состоит в том, чтобы очень тонко стереть краски, и, когда они достаточно жидко разведены, добавить туда лишь очень немного желчи, то есть столько, сколько нужно, чтобы они умеренно распространялись. Иначе краска чересчур растекается и все портит.

Водка или очень чистый винный спирт служат не для распространения, а для большей живости красок, которые с ними красивее и прочнее.

Книжное дело

§ 121. Для размывки. Возьмите 1 фунт крепкого голландского клея, который светел, топок, длинен и довольно узок¹, римских квасцов (квасцового камня) $2\frac{1}{2}$ фунта. Поместите все вместе в котелок, наполовину наполненный холодной водой, поставьте на огонь и мешайте, пока оба вещества не растворятся, процедите сквозь сито и при процеживании добавьте столько холодной воды, чтобы в общем получилось 3 галлона жидкости.

Для того чтобы этим пользоваться, вода должна быть немного теплой. Если бумага плотная, падо брать за один раз лишь два листа. Если она слабая и впитывающая, как немецкая, то четыре листа достаточно промокнут.

Жан Ансо Книготорговец из Седана, 1163. Лондон.

¹ Estroite, то есть в длинных, узких кусочках. *Прим. перев.*

Когда вы намочили бумагу, разложите ее стопкой на доске, прикройте ее, положите под пресс, выжмите воду настолько, чтобы она больше не сочилась, собирая ее в сосуд, чтобы пользоваться ею вновь. Растяните листы на веревках или жердях, что лучше, так как при этом больше доступа воздуха. Если бумага плотная, вешайте 4—6 листов вместе. Если она слабая — только по два, иначе она склеится. Можно промывать ¹ одним клеем, настолько жидким, чтобы он не черпил бумагу, для чего лучше всего рыбий клей, но надо промывать лист за листом, не прессуя, опасаясь их склеивания, затем только их повесить и просушить.

§ 122. Для линования (служит) «rosette», которая, будучи нанесена на бумагу, сохраняется, но в пузырьке изменяется в цвете в три дня, почему должна готовиться лишь по мере надобности.

Рецепт. Возьмите самое светлое и бледное бразильское (красное) дерево, лучшее, какое вы только сможете найти. Возьмите дождевую воду или, за неимением таковой, — речную, намочите в ней негашеную известь и мочите ее в ней столько времени, пока на поверхности не образуется нечто, похожее на сливки; тогда вода будет достаточно крепка. Вылейте эту воду на бразильское дерево и дайте всего два раза прокипеть. Процедите и тотчас же применяйте. Добавление квасцов не только не помогает, а скорее портит краску.

§ 123. Черная для телячьей и бараньей кожи, то есть кожаная черная (краска), должна наноситься на кожу до употребления ее в дело и намазывать ее надо сверху щетинной кистью или тряпкой, нанося два слоя, после чего кожу можно употреблять; когда она высохнет, надо покрыть слоем чернил и, если нужно переплести книгу, надо пальцем нанести совсем немного оливкового масла и хорошо размазать. Эта черная очень красива.

Сурьма (антимоний), нанесенная на обрез (как киновар и синяя, приготовляемая из l'eau seconde bécue и мела) и затем отполированная, дает красивый цвет, как (и) свинец. То же делает и олово; аурипигмент на обресе предохраняет от моли, который портит книги. Зеленая готовится из индиго и аурипигмента; хороша против моли.

¹ Laver — мыть. Бергер переводит «Lavierung», то есть — работа акварелью в размывку, «лавис»; здесь — скорее смочить, проклясть
Прим. перев.

Рецепт. Поместите в горшок, сколько хотите, старого железа или железных опилок и налейте на них крепкого пива, хотя годится и слабое. Оставьте мокнуть все время и, когда вы захотите этим пользоваться, намажьте жидкость щетинной кистью на поверхность кожи (по зерну) три или четыре раза. Если жидкость хороша, достаточно и двух раз. Кожа становится мышино-серого цвета и станет чрезвычайно черной, если вы ее покроете чернилами, как сказано выше.

Если смесь свежа, то, чтобы она скорее чернила, добавьте к ней купороса. Эта жидкость быстро проникает и тотчас же впитывается кожей.

Жженая черная из копоти не имеет дурного запаха, накладывается она с разведенным водой голландским или рыбьим клеем. Парижская черная лучше фламандской.

Черная для шелка, после того как ею выкрашен шелк, весьма хороша для чернения кожи и для переплетения книг.

Черная из слоновой кости очень малокорпусна, и нужно посмотреть, можно ли ее употреблять.

Книговарь хороша для обреза, противостоит моли, так как состоит из серы и ртути.

Окраска кожи для переплетения книг

§ 123а. Желтая. Рецепт: 4 унции корня куркумы хорошо толкутся и увариваются до половины с 4 фунтами воды, и жидкость процеживается. Кожа пропитывается или окрашивается краской при помощи кисти. Но раньше кожа моется водой с квасцами.

Ле Мир.

Для красного возьмите бразильского дерева, дайте ему покипеть и нанесите на кожу, предварительно промытую в воде с квасцами.

Удаление с бумаги пятен, чернил и грязи

§ 124. Смажьте сверху при помощи птичьего пера лучшей крепкой водкой, какую вы только сможете найти, и оставьте ее на бумаге порядочный промежуток времени (около четверти часа), затем бросьте вашу книгу или бумагу в бак,

Пятна лучше удаляются с свеженаписанного, чем со старого.

полный обыкновенной воды, и дайте мокнуть до следующего дня. Предварительно хорошо выжав под прессом между двумя досками, расправьте и дайте просохнуть на веревке, а затем смочите (промойте) водой с клеем и квасцами и снова просушите.

Если книга намочена и в пятнах, разнимите ее, тщательно выньте нитки и бросьте по тетрадкам в очень чистую воду, которую смените два или три раза, в зависимости от размеров и других свойств пятна¹. Первая вода будет грязной. Соберите свои тетрадки после того, как они помокли 1 или 2 дня, выжмите воду под прессом, расправьте и высушите. Смочите клеем и квасцами и просушите на веревке.

Желтая для кожи и пергамента

§ 125. Возьмите урину пьяницы, поставьте ее на огонь в оловянном или медном сосуде, дайте ей прокипеть 4 или 5 раз; возьмите очень хороший шафран, который высушите, не поджигая его, разотрите его в очень мелкий порошок и, когда урина прокипит указанное число раз, всыпьте туда шафран, в большем или меньшем количестве, в зависимости от качества. Дайте лишь один раз слегка прокипеть и так пользуйтесь. В горячем виде жидкость проникает хорошо, в холодном — плохо; (наносите) мягкой губкой, которая должна служить только для этой цели и распространяет краску гораздо ровнее, чем кисть.

Эта краска наносится на пергамент и велен с обеих сторон: и со стороны мездры и со стороны шерсти; на кожу же должна наноситься лишь с лицевой стороны; для того чтобы сделать ее блестящей, надо, после того как краска высохнет, пройти ее просто лаком из белка. Кожа, которая при всех других красках должна быть обработана квасцами, при данной краске в этом не нуждается. Шафран, если он хорош и мелко стерт в порошок, растворяется почти целиком и оставляет лишь небольшой осадок.

¹ Tache, но в данном попимании было бы правильнее множественное число; возможно, надо понимать как работа, задание — *tâche*. *Прим. перев.*

*Чтобы снова выбелить загрязнившуюся бумагу
книг, напечатанных с медных досок*

§ 126. Положите (бумагу) на час мокнуть в воду, в которой варили треску, и осторожно выньте; возьмите щелока, приготовленного из золы винных дрожжей, следующим способом:

Рецепт: золы из винных дрожжей, называемой поташом, 1 фунт; налейте на нее 4 кварты дождевой или речной воды. Обмакните вашу бумагу (или ее часть) в щелоке тотчас после того, как вы ее вынете из тресковой воды; щелок является ее противоположностью, так как она связывающая (клеящая), а он разъедающий. Бумагу надо обмакивать умело и, если она не так бела, как вы того хотите, расстелите ее на траве или на соломе, поливая указанным щелоком по мере ее высыхания, как это делают с бельем. Когда ваша бумага достигнет желаемой белизны, дайте ей помокнуть полдня в дождевой воде, чтобы удалить соли щелока. Затем дайте ей просохнуть и обмакните ее в воде с клеем, которая вернет ей ее блеск и воспрепятствует впитыванию влаги.

Вода должна быть
теплой.

М. Марк Антоний.

*Чтобы делать на бумаге надписи, которые бы
не пачкали и не стирались*

§ 127. Напишите на вашей бумаге и, когда написанное совсем высохнет, слегка окуните бумагу в очень белый растопленный воск. Эта бумага не поддается хорошей проклейке клеем. Для того чтобы это сделать лучше, я бы предпочел склеить вместе 2 листа бумаги каким-нибудь очень легким и светлым клеем, написать на этом надпись, пройти сверху воском и затем расклеить (листы) бумаги водой; когда они высохнут, их будет легко приклеить.

По моему мнению, хороший лак лучше, чем все это. В Германии для приклеивания надписей употребляют смесь из 2 унций терпентина и около 2 унций смолы и воска; этим они запечатывают и письма.

Чтобы удалить написанное с пергамента или «велена», мочите его 5—6 часов в горячей

моче, а затем промойте речной водой. Винно-каменное масло, лимонный сок, щелок, жидкое мыло (производят то же действие).

Жидкая киноварь для письма

§ 128. Прежде всего сотрите вашу киноварь с мочой на мраморе или шифере, дайте ей просохнуть, соберите роговым шпателем и сотрите еще раз с мочой (считают, что самая старая — лучшая, но я брал свою, свежую), просушите и поступайте, как сказано, до шести раз. Просушите и сотрите в мельчайший порошок, который поместите в горшок из глины, покрытый белой глазурью, или из стекла, или из фарфора, и разводите розовой водой, в которой растворите должное количество очень светлого, белого и прозрачного гуммиарабика. Прибавьте туда очень чистой мирры, отдельно растворенной в той же воде, и хорошо смешайте; достаточно очень маленького количества мирры, с обычный маленький боб или большую горошинку, чтобы приготовить унцию киновари.

Aza foetida производит то же действие и очень хорошо, но она вонюча.

Легкое приготовление лучших чернил

§ 129. Рецепт. Возьми 2 лондонских пинты старого, уже прокисшего алоэ и 3 пинты выпаренной болотной воды. Смешай и налей в глазурованный сосуд; добавь 8 унций грубо истолченных черных алеппских чернильных орешков, дай размякнуть на солнце или на легком огне в течение 3 дней, затем медленно вари до тех пор, пока не уварится на 1 пинту, то есть на 5-ю часть, часто мешай дубовым шпателем, добавь 4 унции венгерского зеленого купороса и смешай. Сними с огня и добавь 4 унции гуммиарабика, который был предварительно растворен в квасцах или в воде и процежен сквозь полотно и $\frac{1}{2}$ унции морской соли. Смешай и дай процеженной жидкости отстояться в холодном месте.

Вторые превосходные чернила можно приготовить, если влить (в оставшийся) осадок столько же жидкости, как сказано выше. Раз-

Это написано такими чернилами (они остались совершенно черными).

мачивай в течение нескольких дней, вари, как сказано выше. Добавь купороса и гумми.

Работу можете ускорить тщательной варкой, но длительное размягчение лучше.

Я дал жидкости кипеть $\frac{1}{2}$ часа, добавил купороса и гумми в порошок, поставил на солнце и приготовил в один день; получилось превосходно.

Делайте это следующим способом. Расколото на не очень маленькие кусочки чернильные орешки варят и в отвар добавляют отдельно растворенные и процеженные гумми, купорос и квасцы. Все варится вместе; чем старше, тем лучше.

Превосходная розовая (rosette)

§ 130. Кипятите 3 унции лучшего бразильского дерева, очень красного и темного (фернамбук) и 1 унцию квасцов в кварте очень хорошего уксуса из красного вина, пока не уварится половина. Процедите и добавьте полунции очень хорошего и чистого гуммиарабика, который образует прекрасную сизую краску. 1 унция гумми делает (ее темнее). Его надо прибавлять к концу варки. Процедите вашу rosette. Она остается хорошей несколько лет, и в ней не образуется никакого осадка.

Для того чтобы сделать ее более темной, бросьте в нее устричных или других морских раковин, например сенишельских. От действующего на них уксуса происходит вскипание и жидкость темнеет. Она становится еще более блестящей и сохнувшей, если вы добавите к ней немного разведенной в уксусе мирры.

Миниатюра

§ 131. Для того чтобы писать миниатюры (enluminer) на хорошо приготовленном и гладком велене, надо прежде всего покрыть его легким слоем белил с рыбьим клеем и затем расписывать на нем. Этот слой препятствует тому, чтобы краски отделялись, и благодаря этому они лучше пристают.

§ 132. Возьмите велена, сделанного из кожи мертворожденного или умершего в утробе матери (животного), и, чтобы сделать эту кожу очень тонкой, скоблите ее разбитым стеклом (которое режет, как бритва), чтобы ваша кожа стала прозрачной, как венецианское хрустальное стекло.

Спросите у пергаментщика, каково действие уксуса или квасцов или обоих вместе, чтобы достигнуть совершенной прозрачности, а также, чем и каким способом они делают пергамент, а седельные мастера — совершенно белые кожи.

Чтобы наносить прозрачный медпум, возьмите стол или плиту из белого мрамора, алебастра, порфира или другого очень гладкого вещества, которое не красит, как это делает медь, которая зеленит кожу. Достаточно толстая серебряная пластинка будет очень хороша. Слегка натрите ваш стол каким-нибудь жиром, например помадой, и тотчас же ловко разложите на нем кожу, расстилая ее ровно и гладко, так, чтобы она не образовала никаких морщинок; наложите на нее хорошую бумагу и равномерно придавите мрамором или тяжелой и очень гладкой доской. Дайте хорошо высохнуть.

Тем временем растворите очень белый рыбий клей в очень прозрачной воде или, если захотите, в розовой воде и, когда кожа хорошо высохнет, прокroyте ее всю кистью застывшим клеем; затем немедленно положите на нее одним движением руки вашу миниатюру, следя за тем, пужно ли выжать воздух, который мог остаться между живописью и кожей; наложите на нее мягкую бумагу и протирайте лощилом из слоновой кости или стекла, или ножом для разрезания бумаги из того же материала. На положенную таким образом работу поместите бумагу, а сверху — кусок очень мягкого пового и топкого сукна, или велена, или белого фетрового сукна, или буйволовой кожи, или оленьей или другой замши, или чего-нибудь подобного обычной или замшевой выработки, как испанский или восточный сафьян. Что бы это ни было, лишь бы оно было мягко, нежно, эластично

и ровно. Затем поместите все под пресс, который сжимается в середине всего одним винтом, как тот, в котором выжимают белье. Дайте хорошо просохнуть в течение одного или двух дней и, сняв вашу, хорошо расправленную работу с мрамора, порфира или стеклянной пластинки, удалите жир или помаду крошками хлеба; если после этого останутся какие-нибудь следы на поверхности пленки (мембраны), то все превосходно выровняется, если вылизать ее языком.

Прозрачные intermezes

§ 133. Возьмите высокобеленный и утонченный до крайности пергамент из кожи мертворожденного или умершего в утробе теленка или козленка. Испробуйте маточный коровий мешок или других животных, сердечную оболочку, хорошо очищенную от мускулов свиную брюшину, мелкие колбасные кишки, пузыри самых молодых животных: ягнят, свиней и пр., обрезки белых бычьих рогов, из которых, окрасив их в красный, желтый и другие цвета, делают цветы. Приготавливается мембрана «с магистральным» лаком; нужно, чтобы ингредиенты лака были отборные, насколько возможно чистые и белые.

С «магистральным» лаком. Нужно, чтобы составные вещества лака были выбраны насколько возможно чистыми и прозрачными.

Способ применения. Наложите вашу мембрану на натертый помадой мрамор, как сказано выше, очень ровно ее расстелите и, когда она хорошо просохнет, покрывайте ее при помощи мягкой кисти вашим лаком, темного подогретым в фарфоровой чашечке или серебряной ложке. Дайте ему самому по себе просохнуть, прикрыв какой-нибудь крышкой от коробки из боязни, чтобы он не запылится. По хорошо высохшему лаку пройдите чесночным или луковым соком и дайте просохнуть. Затем покройте рыбьим клеем средней густоты. Тотчас же положите сверху ваше изображение с соблюдением указанных выше мер и положите на несколько дней под пресс. Когда хорошо просохнет, все снимается, а помада счищается хлеб-

Тут нужно слышать и видеть, как работают пергаментщики.

ными крошками, не черствыми, очень белыми и ровными, без отрубей.

Таким образом, внешняя сторона вашей мембраны будет матовой и тем не менее очень прозрачной.

Сравняйте, облизав, как сказано выше.

Т. М. К тому же не очень важно, если лак блестит будучи положен снаружи; лишь бы работа была ровно, без всяких вздутий, приклеена к мембране рыбьим клеем.

*Чтобы писать или золотить гумми с водой
на масляной работе*

§ 134. Смажьте масляную живопись луковым или чесночным соком или рыбьей желчью, дайте просохнуть и затем раскрашивайте твореным золотом или пишите чернилами; когда высохнет, покройте сверху лаком.

Н. В. ...надо заметить, что лак..., наложенный на ... миниатюры и темперу, сильно их темнит и углубляет; вот почему вы можете прикреплять мембраны одним лаком, без рыбьего клея на шкафчики, коробочки и тому подобные вещи, но для портретов и пейзажей, как сказано выше, непременно нужен клей.

Лазурь другим способом

§ 135. Возьми слоистый тальк и новый горшок, насыпь в этот горшок один слой талька и один слой порошка армянской соли, затем порошка медянки и наполни горшок слой за слоем; затем как следует замажь горшок глиняной замазкой и закопай его в теплый навоз, окружи его негашеной известью, оставь там на двадцать дней, затем раскопай и выпечь прекраснейшую лазурь.

То же

§ 136. Возьми глазурованный сосуд, всыпь туда 2 унции армянской соли, 2 унции медянки, и то и другое хорошо истолченное; налей на них столько уксуса, сколько тебе покажется достаточным. Затем возьми тонкую квадратную

пластинку из чистого серебра, имеющую в середине дырочку, так что ее можно повесить на медной проволоке на 4 пальца над уксусом, Затем возьми другой сосуд, в который вставь первый и хорошо его замажь, чтобы совсем не выходил воздух; сделай в верхнем (указанном выше) сосуде дырочку, чтобы поместить туда упомянутую выше проволоку, и поставь названные сосуды в навоз, окружив их негашеной известью; когда через 14 дней ты откроешь сосуды и найдешь пластинку покрытой прекраснейшей лазурью, то ты снимешь ее с величайшей тщательностью, затем вновь закроешь сосуды, к которым вернешься через 8 дней, чтобы сделать то же самое; если не хватит уксуса, добавь другого и увидишь прекраснейший и испытанный секрет.

Другая лазурь

§ 137. Возьми 4 унции хлористой ртути (сулемы), 1 унцию серы (и) медянки, 2 унции армянской соли, все мелко истолки и поставь в тигле на огонь, как приготавливается киноварь. Когда увидишь, что подымается синий дым, значит готово; тогда сними с огня.

Приготовление пурпурина

§ 138. Возьми 1 унцию армянской соли, 1¹/₂ унции очень чистой серы, 1 унцию ртути, 1 унцию олова; в глазурованный сосуд такой величины, чтобы туда поместилось то количество, какое хочешь, положи толченого мела, смешанного со стриженной овечьей шерстью, поставь его на солнце и дай просохнуть; затем возьми соль, хорошо ее сотри отдельно, сделай то же самое с серой и хорошо смешай одно с другим; влей ртуть в новую деревянную, совершенно чистую от жира миску, а олово нагрей на огне и смойай его горячим с ртутью в этой новой деревянной миске; соедини все это в упомянутом сосуде, поставь на угольный жар, поддерживая (средний) огонь и следи за дымом, который выходит из сосуда, чтобы он был все время одинаковым, потому что, если он будет

то сильнее, то слабее, не выйдет ничего хорошего; оставь на огне в течение шести часов, и будет готово.

Приготовление пурпурина

§ 139. Возьми примерно 2 унции армянской соли (нашатырь), олова, серы и ртути, причем сера должна быть не в палочках. Возьми сосуд с коротким широким горлом, до половины, но не больше, обмазанный глиной, причем те вещества, которые в нем помещаются, должны занимать немного меньше половины сосуда. Сотри то, что нужно стереть, в каменной ступке, отнюдь не на железе или другом металле; когда все стерто и хорошо смешано вместе, поставь на маленький угольный огонь на два часа, затем в течение пяти часов поддерживай более сильный огонь; в руке держи тонкую деревянную палочку, чтобы от времени до времени всовывать в горло сосуда, потому что оно будет закрываться и дым не сможет выходить (отчего, если горло закупорится, сосуд может лопнуть); когда через 7 часов ты увидишь, что дыма больше не образуется, и увидишь подступивший к горлу род золотистого вещества, то сними сосуд с огня, дай постоять, пока не остынет, затем разбей и получишь красивую золотую краску.

Как накладывать олово, которое бы казалось серебром

§ 140. Возьми гипс и загрузуй им то, что хочешь посеребрить; покрой слоем клея, загрузуй болонским гипсом, и после этого гипсом для золочения; затем поровнее выскобли, чтобы было вполне гладким; возьми не слишком крепкого и не слишком слабого пергаментного клея и смочи как мел, так и белое олово; положи его на работу и хорошо его расстели и, если образуются вздутия, проткни их иглой и, хорошо разровняв, дай постоять, пока почти не высохнет. Потом возьми золы, просей ее, чтобы она была совсем чистой, очень тонко сотри ее на камне с водой, затем сделай ее

жидкой, как краска, возьми тряпку и смочи все олово и хорошо его протри так, чтобы оно приобрело блеск, и оставь в покое. Далее возьми тряпку, сотри эту золу, чтобы олово стало совсем чистым, возьми полировальный камень и легко отполируй им; если с первого раза сделанное покажется тебе недостаточно красным, протри его золой второй раз, как я сказал выше, и будешь иметь красивую и совершенную вещь.

Приготовление жидкого лака

§ 141. (Повторение § 109.)

Приготовление жидкого и нежного лака

§ 142. (Повторение § 110.)

Другая лазурь

§ 143. Возьми глазурованный горшок, наполни до половины негашеной известью, хорошим уксусом, а сверху, сколько считаешь нужным, индиго; затем хорошо закрой и замажь, закопай на 14 дней или месяц в навоз, а затем выкопай... и пойдешь внизу лазурь.

Приготовление лазури

§ 144. Возьми с полкаштана армянской соли, раствори ее небольшим количеством (на два пальца в стакане) воды, затем возьми римского (медного) купороса и $1\frac{1}{2}$ фунта негашеной извести, хорошо смешанных друг с другом, дай пропитаться вышеуказанной водой, и через два дня и две ночи будет превосходно.

Окраска бирюзы

§ 145. Возьми синий ультрамарин, помести его в крепкую водку и оставь в ней на целый день, затем слей так, чтобы осталась как бы каша, затем немного просуши и протри этим бирюзу, вычисти ее и ты ее пойдешь более красивого цвета, чем раньше.

§ 146. Обрабатывай слюной бирюзу в течение часа во рту, затем вытри ее и положи в крепкую водку из равных частей купороса и медянки, где оставь до тех пор, пока тебе не покажется, что она достаточно окрашена, потом высуши и положи ненадолго в дистиллированный уксус, а затем в свежую воду.

*Прекрасный и превосходный, как золото,
лак*

§ 147. Возьми поровну льняного масла, желтого (лимонного) алоэ и смолы пинии и свари их так: влей масло в чистый котелок и оставь его на огне, пока оно не начнет кипеть; сними его с огня, положи туда пиниевую смолу и вновь поставь котелок на огонь, пока не начнет кипеть; сними с огня, все время мешая шпателем или деревянной палочкой, и, если будет слишком сильно подниматься пена, возьми чистый чан и поставь в него котелок, чтобы пена не пролилась, влей ее опять в названный котелок и поставь на огонь, пока снова не начнет кипеть и не прокипит; когда увидишь, что смола растворилась, всыпь туда хорошо истолченное в порошок алоэ, все время мешая шпателем, и снова поставь котелок на огонь. Заметь, что огонь должен всегда быть медленным и умеренным; когда образуется пленка, усиль огонь, больше не мешая шпателем; дай немного постоять и образоваться пленке, все время не мешая шпателем; дай постоять еще 1 час, чтобы хорошо загустело и образовалась пленка¹. Заметь, что с того времени, как смесь хорошо сварится, нужно, чтобы она простояла на огне 6 или 8 часов в зависимости от огня. Признаком того, что лак хорошо сварен и что он хорош, является хороший цвет лака; так горячим и покрывай им олово и достигнешь прекраснейшего эффекта.

¹ Неясное место и в итальянском тексте и у Бергера. *Прим. перев.*

Прекрасная лазурь¹

§ 148. Перепслинных яичек 4 унции, головок чеснока, беззольного масла, коры бузины около 2 унций, больших крылатых муравьев 3 унции, «мужского» янтаря 2 унции; смешай все вместе и применяй по мере надобности.

Превосходная лазурь

§ 149. Смешай с небольшим количеством свинцовых белил 1 часть армянской соли и 2 части медянки, причем раньше оба материала должны быть истолчены в порошок; затем замеси все вместе с виннокаменным маслом (т. е. концентрированным раствором винного камня), вылепи в форме хлебцев и затем, когда этот хлебец будет пережжен, получится превосходная (лазурь).

Синий ультрамарин (*Asurro—oltremarino*)

§ 150. Возьми хлористой ртути в порошке 4 части, армянской соли 2 части, чистой серы 1 часть, очень хорошо все истолки и всыпь порошок в глазурованный сосуд, замазанный глиной, поставь его на медленный огонь и, когда увидишь, что из него будет выходить серый дым, прекрати поддерживать огонь; когда сосуд остынет, разбей его и пайдешь хорошую и превосходную для всякой работы лазурь².

Способ извлечения ультрамарина из ляпис-лазури

§ 151. Выберите лучшую ляпис-лазурь, самого синего цвета, с точками золотого цвета; испытать ее можно, намочив слюпой и потерев шерстяной тканью, и, если она хороша, она будет казаться прекрасного ярко-фиолетового цвета. Вы можете продержать ее в течение часа на углях, накалив докрасна, раздувая огонь мехами, а затем взять раскаленную докрасна с огня. Если она, остыв, станет ломкой и от

¹ Бергер пишет: «непонятный рецепт», что верно—и не переводит его с итальянского. *Прим. перев.*

² По составу больше похожа на киноварь, чем на ультрамарин. *Прим. перев.*

легкого трения между двумя пальцами будет рассыпаться в порошок, как если бы это была земля, то она не годится, чтобы делать из нее лазурь. Если же она останется твердой и сохранит лазурный цвет, она хороша.

Возьмите фунт этого камня и разбейте его на куски, величиной с лесной орех, положите в плавленный тигель и держите в течение часа на сильном огне, раскаленным докрасна, затем остудите его в белом дистиллированном уксусе (дистиллированный уксус лучше) и раскаляйте и остужайте его (камень) таким образом семь раз, так, чтобы он был превосходно кальцинирован или пережжен и тем лучше мог быть истолчен в порошок. Затем слейте с ляпис-лазури уксус и дайте ей самой по себе просохнуть; потом растолките ее в ступке и хорошо трите в течение часа с описанной ниже жидкостью. Далее, собрав с камня, на котором вы ее терли, поместите ее в широкий плоский стеклянный сосуд и дайте просохнуть в тени, чтобы солнце не повредило краске. Потом приготовьте ее в виде порошка, крепко завяжите в полотняную тряпку и сохраняйте до тех пор, пока не приготовите пасту и щелок, который должен извлечь лазурь. Но раньше я опишу упомянутую выше жидкость, которая служит для того, чтобы сделать порошок лучше, и очищает его.

Возьмите 2 фунта или 2 пинты чистой фильтрованной ключевой воды и 2 унции белого меда, поставьте на легкий огонь, и, сняв пену, когда она поднимется, остудите. Затем возьмите дракононой крови в количестве мускатного ореха, очень тонко сотрите с небольшим количеством этой воды и смешайте с остальной водой. Затем процедите через чистую полотняную тряпку в стеклянный сосуд так, чтобы вода не была совсем бесцветной, но и не слишком красной и отливала павлиньим цветом (т. е. была цвета пера павлина), дабы лазурь могла принять от нее несколько лиловатый оттенок; с этой водой стирайте ляпис-лазурь и т. д., как сказано выше.

Паста, или замазка, делается из смолы белых пилий (или, вернее, белой смолы пилий), греческой смолы или канифоли, мастикса, льняного

масла, терпентина и воска по 2 унции каждого. Раньше растопите на легком огне в горшке терпентин, затем понемногу добавьте туда пивневой смолы, потом канифоли, затем мастикса, прибавляя все в три приема, после этого мелко нарежьте воск, смешайте все вместе деревянным шпателем и, наконец, влейте льняное масло, все время мешая, пока не будет хорошо сварено, что произойдет через четверть часа или немного больше, когда услышите производимый смесью звук кипения. Для того чтобы узнать, достаточно ли она сварена, капните вашим деревянным шпателем одну каплю смеси в холодную воду, и если она застынет, а не расплывется по поверхности и не будет прилипать к вашим пальцам, это признак того, что она достаточно сварена. Тогда снимите ее с огня и дайте ей постоять, пока вы сможете дважды прочесть «Отче паш»¹, затем постепенно, когда она будет не слишком горячей, процедите ее сквозь пеньковую холстинку, выжимая и надавливая двумя круглыми палочками из букса (сампита), в пол-ярда длины каждая и толщиной в палец, в глазурированный глиняный сосуд с достаточным количеством холодной воды. Перед тем, как она застынет и будет лишь настолько горячей, что вы сможете держать ее в руках, выньте ее из воды и обработайте ее руками, смазанными льняным маслом, пока в ней не останется больше воды, затем дайте ей остыть, и она будет готова.

Другая паста. Возьмите 4 унции светлого терпентина, 6 унций пивневой смолы, 6 унций греческой смолы или канифоли, мастикса, свежего воска по 3 унции каждого и 1 или 2 унции масла из горького миндаля или промытого семь раз льняного масла. В остальном поступайте, как сказано выше.

Извлечение краски. Нарежьте пасту на маленькие кусочки и растопите ее в глиняном горшке на горячей золе (легком зольном огне), а чтобы она не подгорела, прибавьте к ней льняного масла 1 унцию или столько, сколько нужно для порции салата. Когда паста растопится, помешайте ее смазанной льняным маслом

¹ См. примечание на стр. 302. *Прим. ред.*

или маслом из горького мшпаля деревянной палочкой, понемногу всыпьте порошок ляпис-лазури и смешайте. Некоторые выливают расплавленную пасту на порошок. Затем, сняв с огня, дайте немного остыть, чтобы можно было обрабатывать руками. Потом месите пасту смазанными маслом руками в течение 2 часов подряд, чтобы порошок ляпис-лазури хорошо соединился с пастой. Затем скатайте из этого шарики, положите в чистую холодную воду, дайте постоять 8—10 дней; чем дольше они в ней останутся, тем чище будет лазурь.

Когда вы захотите извлечь лазурь, обработайте эти шарики руками в теплой воде, пока из них не выйдет лазурь. Если лазурь не выделяется в воде или если вы не можете больше ее извлечь, слейте воду в другой сосуд и положите пасту с ляпис-лазурью в теплый щелок, приготовленный из золы виноградных лоз в воды, делая этот щелок крепче или слабее, как вам покажется нужным. Когда умеренное количество лазури выделится в воду или в щелок, вылейте его и храните как лучшую лазурь. Затем налейте в лазурь нового щелока, обрабатывайте ее как раньше и извлеките второй сорт лазури и также, смешив щелок, получите и третий сорт. Эти лазури извлекаются в течение 8 часов, а затем им надо дать постоять 12 часов, чтобы лазурь осела на дно. Тогда слейте щелок, побрызгайте на все эти лазури немного бычьей желчью и хорошо обработайте их руками, чтобы очистить от пасты и всех загрязнений. Затем промойте щелоком и просушите в тенистом месте, побрызгайте хорошей водкой, в которую было погружено бразильское дерево, и дайте высохнуть, что произойдет через три дня. Держите каждый сорт этих лазурей отдельно в сумке из козловой или сафьяновой кожи. Первый сорт — лучший и большей частью получается в количестве 4 или 5 унций. Вторым получается в количестве 3 унций, но не так хорош. Третий, в количестве около 3 унций, самый худший.

Более короткий способ приготовления лазури

§ 152. Истолките камень в очень мелкий порошок и высыпьте его в стеклянный сосуд

с дважды дистиллированным уксусным спиртом так, чтобы последний стоял на 4 пальца выше порошка камня.

Поставьте сосуд на теплую золу, пока уксус не извлечет достаточно лазурной краски, и дайте ему испариться на горячей золе или дистиллируйте его. Это — первый (сорт.)

На оставшийся порошок ляпис-лазури налейте нового дистиллированного уксуса и дайте ему простоять продолжительное время на теплой золе, пока он не окрасится, затем выпарьте или дистиллируйте, как сказано выше, и так же третий раз.

Искусственные лазури

§ 153. Возьмите 3 унции нашатыря и 6 унций медянки, истолките их в мелкий порошок, сотрите с вишнякаменным маслом и дайте постоять несколько дней. Затем поместите (состав) в заклеенный стакан и нагревайте в печке, из которой только что был вынут хлеб, пока не высохнет и не получится лазурь.

Другие стирают вышеуказанные материалы с вишнякаменным маслом, пока они не станут вроде пудинга, а затем, поместив в стакан, ставят в теплый конский навоз на 5 дней, по истечении которых образуется очень красивая лазурь.

Другая очень красивая лазурь

§ 154. Возьмите фунт крепчайшего дистиллированного уксуса и растворите в нем 2 унции нашатыря. Затем растворите в том же уксусе фунт замазки из пережженной до полной белизны яичной скорлупы и 1 унцию медных опилок. Эту смесь помещают в медный сосуд, имеющий такую плотную крышку, что туда не проникает воздух, и ставят на месяц в теплый лошадиный навоз. Получается превосходная лазурь.

Лазурь, приготовляемая из ртути

§ 155. Возьмите 1 часть раскаленного докрасна на огне (медного) купороса, 2 части Sulphur vivum или неплавленной серы и 3 части ртути. Эти вещества толкутся в порошок, сме-

шиваются, помещаются в толстый, плотно закупоренный стеклянный сосуд и ставятся на 40 дней в лошадиный навоз; получится прекрасная лазурь.

Другая лазурь, оказавшаяся по опыту превосходной и огнеупорной

§ 156. Возьмите 2 унции ртути, 3 унции серы и восьмую часть нашатыря (другие кладут четвертую часть); очень тонко сотрите и смешайте все с обыкновенной водой. Поместите эту смесь в стеклянный сосуд и поставьте на 3 или 4 часа на слабый огонь. Старательно поддерживайте огонь в таком виде до тех пор, пока из горлышка сосуда не будет выходить синий дым, увидав который, снимите сосуд с огня. Когда остынет, разбейте стекло и найдете превосходную лазурь.

Другая (лазурь)

§ 157. Возьмите 3 унции сублимата ртути, 1 унцию серного цвета и восьмую часть нашатыря; сотрите все это в порошок и сублимируйте в стеклянном сосуде, пока не увидите синих паров.

Лазурь, приготовляемая из серебра

§ 158. Некоторые берут нашатырь в порошок, насыпают его на дно глиняного сосуда, а поверх него — ряд тонко выбитого серебра, затем снова нашатыря и т. д., правильно чередуя; затем, закрыв сосуд, зарывают его на 40 дней в теплый конский навоз. Другие растворяют в крепчайшем уксусе равные части обыкновенной соли, нашатыря и квасцов (квасцового камня), смачивают этим уксусом серебряные пластинки и, поместив в чистый глиняный горшок, зарывают их на 10 дней в конский навоз или прессованный виноград и так получают лазурь. Некоторые же растворяют в 6 фунтах крепчайшего уксуса 6 унций нашатыря и, налив этот уксус в горшок, вешают над ним серебряные пластинки, весом в 2 унции, так что

только пары от уксуса, а не сам уксус, соприкасаются с пластинками, и затем, тщательно закрыв сосуд, зарывают его на 10 дней в теплый лошадиный навоз. По истечении этого срока пластинки с солью и все содержимое превращаются в очень красивую лазурь, которая выдерживает огонь и все другие испытания.

Более короткий способ извлечения ультрамарина из ляпис-лазури

§ 159. Возьмите фунт камня, очень тонко сотрите с водой на порфировой плите и поместите для просушки в тени в широкий стеклянный сосуд; если при высыхании образуются комки превратите их вновь в порошок. Затем имейте наготове 3 унции греческой смолы или канифоли, 4 унции сосновой смолы, 3 унции мастики, 3 унции ладана и 2 унции салатного масла; налейте масло в глазурованный горшок и поставьте на огонь; когда оно хорошо согреется, прибавьте туда сосновую смолу, затем греческую смолу, ладан, после всего мастики и дайте смеси покипеть. Затем всыпьте в другой глазурованный горшок сухой порошок камня и понемногу выливайте на него вышеуказанную пасту, хорошо перемешивая щепкой. Потом дайте этой смеси день постоять. Когда же вы захотите извлечь краску, налейте на пасту кипящей воды и хорошо все перемешайте. Когда вода начнет остывать вылейте ее и влейте вместо нее другую горячую и делайте это до тех пор, пока не выйдет вся краска. Храните эту воду и извлеченные краски отдельно. Если краска стала мутной, налейте на нее виннокаменной воды (кислоты) столько чтобы ее покрыть, дайте постоять в течение дня и затем промойте чистой водой.

Камень приготовляйте так: разбейте его на куски и пережгите в плавильном тигле, затем промойте его уксусом и сохраните его часть выдержавшую огонь.

*Мой опыт по приготовлению янтарного лака.
произведенный 16 июля 1631 года*

§ 160. Я взял 21 унцию обрезков маленьких кусочков янтаря, смешанных друг с другом без

предварительной сортировки, поместил в целом виде (хотя было бы лучше мелко пстолочь в порошок) в большой, низкий и широкий глазу рованный глиняны горшок и с самого начала развел под ним довольно сильный открытый огонь, который все время понемногу увеличивал (так как это вещество требует довольно сильного огня) до тех пор, пока нагретый янтарь не начал становиться влажным, а затем расплавляться и чернеть и, наконец, совершенно не растопился в очепь жидкое смолистое вещество.

Я впачале все время мешал железным шпателем, чтобы скорее и более равномерно нагреть вещество, а затем закрыл сосуд листом бумаги и железной пластинкой, мешая время от времени (больше для того, чтобы видеть процесс плавления, чем из необходимости все время мешать). Огонь должен быть сильным, однако такой силы, чтобы вещество не поднималось и не убегало через край сосуда. Над сосудом поднимаются белые пары с большим количеством летучей соли (?), белой самой по себе, но в смешении с маслом — черной. Если поместить на сосуд очепь большую дистилляционную крышку, то таким образом при желании можно получить и масло и указанную летучую соль, которая на вкус раньше кажется сладкой, затем кислой и очепь едкой.

После того как большая часть паров улетучится, вещество становится жидким, как расплавленная смола, очепь темная, коричневая и, если янтарь был в порошке, без каких-либо примесей и загрязнений на дне. На эту операцию я употребил очепь 3 часов, после чего налил вещество ложкой, как пасту на мрамор и в большой серебряный таз; как только вещество остывает, оно само с треском отделяется, ломается, как стекло, и легко стирается между пальцами.

Из указанных 21 унций у меня осталось очепь 14 унций очепь легкого, блестящего вещества, похожего на очепь темную канифоль, которое имеет не слишком плохой запах. Таким образом готовится амбра или янтарь, который служит основой лака как китайского, так и того, которым пользуются для лацен,

скрипок и других инструментов, папелей, мебели и других столярных работ, а также для золоченых кож, для которых этот лак особенно хорош, так как, будучи желтого цвета, он делает цвет золота более интенсивным.

Но если, как обычно, покрывают слоем полированной серебряной или оловянной фольги (из серебра или полированного олова в листочках), к этому лаку надо добавить алоэ и немного шафрана, добавляя извлеченную при помощи хорошего винного спирта тинктуру к уже приготовленному лаку в холодном виде.

Этот лак должен применяться холодным и сушиться на солнце, хотя он и сам по себе довольно сиккативен.

Рассуждения о различных составах лака

§ 161. Лак, золотящий серебро, станиоль, толченное олово и т. п.

Существует два вида гуммигута или «самбуца». Один очень чистый и прозрачный, фунт которого продавался в 1640 году за 8 шиллингов, и другой, более грязный, более рыжеватый, который, будучи стерт, приближается к оранжевому и стоит лишь половину указанного выше. И тот и другой, стертые на камне с льняным маслом, растворяются, и их легко наложить и размазать пальцем, постукивая, как это делают мастера, изготавливающие золоченые кожи. Хороший гуммигут образует немного зеленоватую желтую, которая не так хорошо передает золото, — этого можно достигнуть, если прибавить совсем немного лака (тридцатую часть или меньше). Самым простым гуммигутом это достигается гораздо лучше. Я взял часть его и очень хорошо стер до густоты сиропа, на мраморе, с моим жидким «магистральным» лаком. Эта смесь при стирании сохла или, по крайней мере, густела, так что я был вынужден добавить в нее терпентинового масла, перед прибавлением которого поместил немного густой смеси на серебро и распространил ее, постукивая пальцем. Золотая краска была очень красива, но менее светла и прозрачна, чем нужно. Будучи разбавлена терпентиновым маслом, она очень хорошо

и ровно накладывалась кистью, была прозрачна, но с несколько белесоватым блеском.

Живописец Портмэн думает, что после высыхания первого слоя надо нанести второй. Это следует делать очень быстро и ловко из опасения, чтобы второй слой не растворил первый.

Гумми (гут) надо делать в небольших количествах (лишь столько, сколько нужно для того, чтобы тотчас же употребить в дело), так как он слишком быстро сохнет. Портмэн думает, что золоченые амстердамские кожи, которые так красивы, золотятся этим гумми (гутом). Он полагает, что, сваренный в масле, он будет лучше растворяться и более равномерно ложиться, но я думаю, что этого можно не делать.

Я бы предпочел стереть указанный гумми (гут) с очень белым терпентинным маслом или светлым смоляным маслом и хранить в стеклянной банке эту смесь, доведенную до густоты меда. Для того чтобы пользоваться этой смесью, я бы предпочел развести ее с моим «магистральным» лаком или другим эквивалентным ему, сделав его достаточно жидким, чтобы его можно было накладывать кистью.

Следует взять какое-нибудь сиккативное ореховое, льняное или конопляное масло; добавлять его надо совсем немного — около $\frac{1}{32}$ части.

Попробуйте жженое масло для печати, а также масло, сваренное с жженными костями из бараньих ног или в чистом виде или с примесью пемзы.

Попробуйте, не будет ли хорошо обезжирить масло чесноком или коркой хлеба, или луком, хорошо сняв с него пену, перед тем как поджечь¹.

Правильный способ извлечения тинктуры из ляпис-лазури

§ 169. Положите, какое хотите количество синей с желтыми жилками ляпис-лазури в медную ступку и разбейте ее на кусочки, в боб величиной. Затем держите в плавлении в тигле

¹ В рукописи далее следует ряд медицинских рецептов: § 162—168.
Прим. Э. Б.

на сильном огне, пока она не накалится докрасна, и оставьте в таком состоянии четверть часа, после чего пересыпьте ее в глиняный горшок, с таким количеством крепкого винного уксуса, чтобы всю ее в него погрузить, остерегаясь выделяющегося при этой операции ядовитого дыма; когда все остынет, вылейте уксус и промывайте камень, пока он не перестает пахнуть уксусом, а затем высушите у огня; сделав это, мелко его истолките в железной ступке и просейте через мелкое сито. После этого трите его около получаса на мраморе или на другом твердом камне с льняным маслом до тех пор, пока он не станет, как мазь, это в приготовлении лазури главное; было бы удобно иметь бедного художника, который бы его стирал, так как результат окупит расход; когда он весь стерт таким образом, возьмите капибол и желтого воска в количестве, равном по весу ляпис-лазури, до того как она была стерта, растопите их обоих в чистом медном котелке, перемешайте с ними стертый камень, хорошо их смешайте ппательем, затем вылейте эту горячую смесь в большой глиняный горшок, полный холодной воды, и она тотчас затвердеет, как паста, из которой вы, обрабатывая ее руками, вылепите шар. Затем поставьте горшок на легкий огонь, пока вода не станет тепловатой; сделав это, очень, сильно обрабатывайте смесь в воде руками в течение часа, и вы увидите, что вода станет синей; тогда выньте массу и хорошо слейте воду, выли ее в широкое глиняное блюдо и покрыв его, чтобы туда ничего не могло попасть (се можно процедить в блюдо через топкую полотняную тряпку). Повторите то же отмучивание в другой воде, а также и третий раз, поступая, как раньше, и храня все в отдельности, так как первая (отмученная часть) лучшая; дайте им всем постоять, пока тинктура не осядет на дно, а тогда слейте воду, просушите порошок на горячей золе и храните их в отдельности для употребления.

Его достоинства

Это — бриллиант из всех красок благодаря его никогда неувядающему совершенству.

Он также помогает мозгу и поэтому очень полезен против безумия, головокружения, сердцебиения, меланхолии и других душевных болезней.

Дозы

В количестве от 1 до 8 гран в каких-нибудь подходящих консервах; против меланхолии — в экстракте из Alicante с 3 граммами экстракта из английского крокуса, принимать днем и ночью значительное время; одобрено как специальное лекарство Анджелус Сала.

Приготовление красок

§ 170. Для свинцовых белил. Возьмите белила и сотрите их с небольшим количеством гумми, затем поместите их в глубокий горшок; когда вы это сделаете, влейте в них воды, хорошо перемешайте и дайте осесть, слейте верх, дайте осесть в течение получаса, слейте это и дайте осесть в течение 24 часов, а затем начисто слейте воду, поместите в раковину и смешайте их с гумми и леденцом. Также поступайте с вашими свинцом, массивотом, красным свинцом (суриком) и киноварью.

Приготовление и применение красок

§ 171. Возьмите кусок желтой охры и очень тонко сотрите ее с сухим гуммиарабиком, затем добавьте совсем немного леденца (например, если будет с горошину охры или другой краски, прибавьте с довольно большую булавоочную головку леденца); гумми возьмите столько, чтобы краска после высыхания не блеснула. Стерев таким образом, поместите (краску) в очень чистую раковину и, когда вы захотите ею пользоваться, намочите кисть в чистой воде. Леденец кладется, чтобы связать краски и не дать им растрескаться.

Приготовление белил, которые не надо мыть

§ 172. Возьмите свинцовые белила, чисто их наскоблите и поместите на 2 или 3 дня в чистую воду, когда вы это сделаете, поставьте их (если

хорошая погода) на 3—4 дня на солнце, затем снова чисто их промойте и употребляйте как охру. Смотрите, не прибавляйте к ним больше гумми, чтобы они не стирались с бумаги, когда вы ее трете.

Умбра, если она не жженая, не годится для иллюминирования.

Белпла накладываются в качестве грунта при всевозможных видах иллюминирования.

Гускинс сказал мне, что эти белила мочат в воде для того, чтобы извлечь лучшую часть свинцовых белпл, которые от этого необыкновенно белеют, в то время как остаток бывает желтоватым и грязным. Теперь отделите самое белое, и после того, как они были подвержены действию солнечных лучей, сотрите и промойте их тем же способом, каким промывают лазурь и глет. Чтобы их хорошо промыть, к ним надо при стирании прибавить гуммиарабика, благодаря которому краска лучше стирается камнем и при промывке более тонкая часть лучше ложится и отделяется от грубой.

Иллюминирование

§ 173. Все, что мы видим, отличается или пропорциями или окраской, или и пропорциями и окраской вместе. Причиной этого различия являются главным образом свет и тень.

На места света следует класть блестящую краску, как белила, золото, серебро, блеск которых придает жизнь нарисованным предметам.

Для темных и теплых частей накладывается темная, по преимуществу черная краска. Другие основные краски называются желтой, красной, зеленой и синей.

Виды белого

§ 174. Свинцовые белпла, мел, гипс, известь. Известь получается из яичной скорлупы, слоновой кости или оленьих рогов, толченого венецианского стекла, пережженного с добавлением серы. Белый болус. Из всех них я имею обыкновение применять на бумаге лишь два: свинцовые белила и мел.

Купер младший, племянник г-на Гускинса.
Февраль 1834 г.

Виды блестящих красок

§ 175. Полированное серебро. Полированное золото. Матовое серебро, стертое серебро, стертос золото; кроме того, принято употреблять некоторые другие металлы: медь, висмут, argentum musicum, aurum musicum. Я же до сих пор писал просто лишь золотом и серебром, которые стираются так же, как смеси красок.

Какую силу имеют, кроме того, краски для светов

§ 176. Всякую (светлую) краску, как простую, так и смешанную, я накладываю лишь в двух световых тонах, так чтобы средний тон в каждой написанной вещи действовал фактически как тень.

Виды черного и темных красок

§ 177. Ламповая черпая, черная из сосновой смолы, жженая слоновая кость или черная из оленьих рогов. Липовый уголь. Черпая из жженных виноградных лоз (жженная виноградная черпая). Копоть из персиковых косточек; кельнская земля, умбра и много других добываемых пережиганием. Из них я употребляю как подходящие: жженую черную из сосновой смолы, черную из слоновой кости или оленьего рога и липовый уголь; иногда из большого числа плохих я предпочитаю черную из косточек, кельнскую землю и печную копоть.

Тени имеют, кроме того, силу

Всякую (темную) краску, как простую, так и смешанную, я пишу в двух тонах, так что средний в написанной вещи производит впечатление настоящего светового тона.

Общее перечисление красок

§ 178. Шафран, светлый масспикот., светлая охра, темная охра, аурипигмент, красный мышьяк, сок из ягод meula, сок красильной травы, добываемой из коры барбариса, из куркумы и других корней. Из них я особенно ценю шафран,

массикот, аурипигмент, обе охры и красный мышьяк... к этому можно прибавить сок *tegula* или барбарисовой коры.

Виды красного

§ 179. Сурик, киноварь (искусственная)... и минеральная киноварь, которую некоторые называют *sandaras sandux*, парижская красная, фландрская красная, на обычном языке называемая *rosa*, венецианский и брабантский лак, бразильский лак, жженая охра, армянский болус и т. п.

Виды зеленого

§ 180. Обыкновенная и испанская медная зеленая, медянка, зеленая лазурь из остатков толченого малахита, сок ягод *tegula*, цветы *carix*, сок *rutae*. Из них я испробовал обыкновенную медную зеленую, медянку, зеленую лазурь, сок из *tegula* и из цветов *carix*.

Виды синего

§ 181. Лазурь, смальта, индиго, фландрская синяя, называемая лакмусом, вайда (синильник) или сок черники. Из этого числа, если это покажется полезным, можно исключить вайду и сок черники.

Образцы наиболее употребительных красок

§ 182. В рукописи здесь следуют 4 страницы образцов проб красок с их обозначениями.

О температурах

§ 183. Теплой воды требуют:

Лакмус

Соковая зелень (*saftgrün*)

Турнесоль

Желтая из ягод

Водяные (краски)

Шафран и индиго.

Меда, уксуса, вина, винного
камня требуют:

Медянка
Желчь
Аурипигмент
Rauschgelb.

Пергаментный клей служит для:

Синего
Минеральной зеленой
Минеральной синей
Сурика
Rauschgelb
Аурипигмента
Свинцовой желтой
Мела
Лака
Светлой охры
Темной охры
Schitgeel
Почти всех черных
Индиго
Киновари.

Яичного желтка, смешанного с водой, требуют:

Киноварь
Лак

и все светлые краски, если они должны быть насыщенными и блестящими.

Яичного белка требуют:

Свинцовые белила
Мел
Киноварь

и некоторые нежные краски; лакмус я не применяю. Иногда среди красок можно применять и черную для оттенения. Относительно оттенения (тушевки) надо заметить, что каждая краска может вынести маленькую примесь (меда).

Все желтые (требуют для оттенения): печной копоти или кельнской черной по желанию.

Белая — угольной черной

Красная (для осветления) — свинцовых белил

Кармин — пурпура, индиго, турнесоля

Пурпур — индиго, лакмуса.

При зеленом и синем также должны употребляться индиго, лакмус, турнесоль, угольная или сине-черная.

Остальному учит опыт.

Аурипигмент и Rauschgelb выносят не все смещения; такова же и медянка; если ее хотят употреблять, то к ней надо добавлять всегда уксус, яли же краска стирается с уксусом или вином.

II часть рукописи

«Pictoria» («живопись»)

Ван Зоммер и Блейнберг, Митенс
(*Van Sommer und Bleuenberg, Mytens*)

§ 184 (список цен красок и масел).

Льняное масло пинта — 5 или 6 пенсов.

Толченые свинцовые белила, стертые с водой,

1 фунт — 5 пенсов.

Киноварь, толченная в воде, 1 унция — 6 пенсов.

Лак — 1, 2, 3 или лучший — 25 шиллингов за унцию, хороший выцветает (*meurt*) мало.

Пепельная (минеральная сияя) — от 1 до 6 шиллингов за унцию. Ультрамарин никогда не изменяется в тоне (*ne meurt jamais*).

Смальта — фунт 6, 8, 12, 15 пенсов в зависимости от качества.

Умбра 2 унции — 6 пенсов.

Коричнево-красная (*Braunrot*) — 2 пенса за фунт.

Желтая (охра) — 3 пенса за фунт.

Ламповая черная 1 унция — 2 пенса.

Черную из слоновой кости и персиковых косточек приготовляйте сами.

Медянка 1 унция — 4 пенса.

Сурик, красный свинец, 1 унция — 1 пенс.

Массикот 1 унция — от 4 до 6 пенсов.

Желтый лак (*Pinke, Schitgeel*) 1 унция — 3 пенса.

Асфальт, чтобы делать самые глубокие тени тела, когда все высохнет, 1 унция — 6 пенсов.

То же для теней золота.

Вареное масло, чтобы смешивать с черной из слоновой кости вместо медянки.

Рецепт: в льняное масло всыпьте немного умбры, так чтобы масло стояло выше нее на 2 пальца; варите до тех пор, пока масло не загустеет, как сироп, и станет коричневым, и так его употребляйте.

Серебряный глет служит для той же цели при лаке, но лучше всего венецианское стекло.

Краски продаются на углу улицы Pabstset allée у входа на биржу.

Вполне стертые краски можно купить на улице de Myle (Майл) по пути к Guarderobbe.

*Способ изобразить (на картине) книгу
или бумагу с надписью*

§ 185. Чтобы писать на загрунтованном с маслом холсте, посыпьте тошко истолченной капи-
фолью, сдуньте лишнее, напишите, и когда вы-
сохнет, покройте легким лаком. Никогда не
стирается.

Перед тем как грунтовать холст, нужно натя-
нуть его, удалить все неровности, узлы и нити
пемзой; затем прокленуть, и когда клей еще
сырой, пройти по нему специальным скребком,
подложив под него порфир, и так выровнять вез-
де, особенно швы. Таким образом, холст станет
чрезвычайно гладким.

Краски продаются

§ 185a. У м-ра Бертон (Burthou) в Лотбери
(Lothbery), против задней стороны биржи.

Против складов у рыбного рырка (Fishmar-
ket), в Ньюгетмаркет (Newgattmarket), у вы-
вески «Tabard»¹.

*«Маленький живописец» г-на де Сен Джон
(St. Johan)*

По существу—это
красная охра.

§ 186. Для того чтобы грунтовать холсты,
надо взять свищовых белил, красной охры,
немного умбры и немного древесного угля;
тогда грунтовка будет синеватой и будет легко
воспринимать все краски, особенно синие и
зеленые².

Арагон — красная земля, как болус или
красная охра, которая никогда не изменяется

¹ Плащ рыцаря, официальная одежда герольда. *Прим. перев.*

² Этот состав, по-видимому, рекомендуется для последнего грунтового
слоя; по цвету эта грунтовка особенно выгодна для синих (теней), зеле-
ных (полутонув) и желтых (светов). *Прим. ред.*

в тоне и для писания тела лучше киновари, которая со временем убивает лак.

Английская охра и желтая охра, будучи жжеными, образуют красивую темно-красную краску, которая не меняется в тоне.

Английская красно-коричневая, будучи пережженной, становится более темной, умбра также; эти жженные краски лучше ложатся, имеют лучшую корпусность и дают хорошие оттенки.

При сжигании красок их печистая пыль упи-
тывается, и остающаяся масса делается гораз-
до чище.

Свинцовые белила, для того чтобы быть хо-
рошими, должны раньше стираться с водой,
потом просушиваться и затем стираться с мас-
лом.

Киноварь раньше стирается с небольшим ко-
личеством уксуса, сушится и стирается.

Все краски, будучи стерты с водой, могут
храниться высушенными и разводиться (*destrem-
per*) маслом лишь на палитре, когда ими хотят
пользоваться, кроме белил, которые, будучи
(сохраняемы) в воде, становятся все лучше.

Дистиллированная медянка при лессиров-
ках почти не изменяется в тоне и при покрытии
легким слоем лака становится прочнее.

Лак — краска при лессировках — должен
смешиваться с очень маленьким количеством
масла и быть стертым густым, как (сливочное)
масло, так чтобы его можно было резать, иначе
он не имеет корпусности и никуда не годится.

Для того чтобы заставить лак сохнуть, до-
бавляйте немного жженных квасцов, которые
не убивают краску.

Главные сиккативы для примеси к краскам—
жженные квасцы, белый купорос, умбра, сурпик
и медянка.

Венецианское или прос-
тое стекло, стертое или
гашеное несколько раз
в воде, высушенное и
вновь стертое.

*Приготовление ультрамарина разных цветов
из одного и того же камня*

§ 187. Лапис-лазурь, раньше грубо стертая
и затем промытая крепким фильтрованным по-
ташным щелоком из золы пережженных винных
дрожжей. Эта жидкость с первого раза смывает

Никуда не годится для
лапис-лазури. Попро-
буйте, нельзя ли обраба-
тывать подобно индий-
ской «Веисе».

всю грязь, которая будет зеленоватой и сливается. Возьмите осадок, сотрите с новым щелоком, слейте жидкость, пока она мутная, в раковину, и, когда все осядет, у вас будет очень красивая сляк. Снова сотрите осадок и повторите сказанное выше 9 или 10 раз, и у вас будут получаться различные синие, одна темнее другой.

N.B. Последний осадок — настоящий ультрамарин, очень красивый и очень дорогой, который никогда не портится. Vidi (видел).

§ 188. Смальта изготавливается на огне из камней, образующихся при пережигании стекловидной массы на огне. Образуется как бы черная эмаль, которая, будучи стерта, становится очень красивой синей. Продается¹ в Англии.

Вспомните о камне, который в жженом виде становится очень красивой гасконской бирюзой. Vidi (видел). То же о бирюзе, добычу которой из медных и серебряных руд я видел в Шватце (Schwatz). То же получится из настоящей бирюзы. То же из эмали.

Красный мел (Crayon rouge), сангина (Rubrica fabrilis) — хорошая красная краска для масла, которая никогда не изменяется.

Наконец, все земли — лучшие и прочные краски, которые не изменяются.

§ 189. Синие камни, из которых можно приготовить пепельную синюю, находят на поверхности земли в Арденах, в деревне, называемой По, близ Авеланжа.

Бургомистр Льежа послал три года тому назад около фунта (этого камня) в Париж г-ну де Монтессон (Montesson). Самые богатые копи этого камня находятся в Индии, откуда их, как мне кажется, раньше привозили в Испанию; мне говорили, что в Сен Люкаре (St. Lucar) их находят в серебряных рудниках.

Грунтовка холста для масляной живописи

§ 190. Во-первых, его нужно проклеить (col-ler) крепким клеем, накладывая сверху ножом так, чтобы он проник в поры указанного холста,

Добавляя ту: а «Saffre».

Марк Антоний.
Пейзаж с сельским художником.

Холст проклеивается не слишком крепким клеем из обрезов кожи, иначе он трескается.

¹ Перевод Бергера в подлиннике не «продается», а emprise — крахмалится (о белье), в данном случае, видимо, этой краской подсинивается белье в Англии. Прим. перев.

и дать просохнуть. Затем возьми $\frac{1}{2}$ фунта болуса, 2 унции умбры, сотри с маслом, очень равномерно грунтовой щетинной кистью (brossette) или ножом и дай просохнуть. Когда высохнет, удали все узлы ножом, выровни трением пемзой и, наконец, грунтовой свинцовыми белилами (ceruse) с умброй, а именно. на 1 фунт белил 1 унция умбры¹.

Вместо умбры берите
железную, желтую или
красную охру.

§ 190а. Сурик изменяется в тоне², и поэтому нехорош для грунтовки. Умбра не изменяется, не происходит этого и с другими землями.

Черная из копоти выцветает; однако если ее поместить в хорошо закупоренный горшок, поместить на огонь и пережечь, она не выцветет.

Желтая охра — превосходная краска, и ею обычно пользуются для лица и тела. Для того же употребляют Schitgeel, который тоже не изменяется в тоне.

Фунт хорошего массикота стоит 40 пенсов. Следующие краски надо всегда держать в воде, иначе они сохнут: массикот, умбра, красно-коричневая, пепельная; в воде же они не сохнут.

Для того чтобы заставить сохнуть лак, надо к нему прибавлять купороса, который не изменяется, как это происходит с медянкой. Смешение производится на палитре, так как иначе, если бы весь лак был смешан с купоросом, он бы совершенно не годился для лиц и портил бы свинцовые белила, заставляя их чернеть. Одним словом, примесь купороса и медянки нужна, когда пользуются отдельными красками в чистом виде, но когда их смешивают с умброй, охрой, свинцовыми белилами, суриком, эта примесь не нужна, так как смешение делает их сохнущими.

§ 190в. Трудно сохнут лак и разные сорта черной. Лак сохнет с купоросом, черная из

¹ Из всех грунтовых тонировок оттенки натуральной умбры являются наиболее целесообразными в расчетах построения живописного колорита. Белильно-умбровая тонировка грунта используется почти всеми выдающимися мастерами XVI—XVIII веков. О грунте смотри дальнейшие примечания. *Прим. ред.*

² Здесь, в подлиннике, как и везде, не meurt — не умирает, Бергер переводит verblasst — бледнеет, хотя на самом деле сурик темнеет; изменения других красок тоже не всегда является побледнением. Мы считаем более правильным переводить mourir — изменяться в тоне. *Прим. перев.*

слоновой кости — с медянкой, черная из кости — с умброй.

Главные краски следующие:

Свинцовые белила в чистом виде, так как легше изменяется в тоне и желтеет.

Киноварь. Сурик.

Лак. Испанская зеленая.

Желтая охра.

Желтый лак — Schitgeel.

Коричнево-красная (Braunrot).

Умбра, которая должна быть пережжена на огне и от пережигания становится более темной.

Коричневая охра.

Бархатная черная, приготовляемая из слоновой кости.

Ламповая черная, которая должна быть пережжена в хорошо закупоренном горшке докрасна, отчего она становится красивее, чтобы писать белые ткани со свинцовыми белилами, для чего только она и должна употребляться.

Пепельная (Aschen, Cendrée).

Смальта (Smalt, Esmail).

Разные сорта массикота. Все они стираются с льняным маслом, которое, будучи оставлено в пузырьке долгое время на солнце, не густеет, но становится светлым.

Следующие краски кладут в воду: свинцовые белила, умбру, коричнево-красную (Braunrot), пепельную, массикот, сурик.

Для сушки: лак смешивается с самым малым количеством купороса.

К черной, когда ею пишут полотняные ткани, ввиду соединения со свинцовыми белилами, так же, как к телесной, не прибавляют ничего, но для драпировок — к черной из слоновой кости прибавляют немного медянки.

Лицо и тело

§ 191. Свинцовые белила. Желтая охра, коричнево-красная. Для оттенения: свинцовые белила, желтая охра, черная из слоновой кости.

Для более глубоких теней: черная из слоновой кости, Schitgeel, Braunrot. Если лицо очень

темно, кладите на щеки больше красно-коричневой (Braunrot) и желтой охры.

Чтобы осветлить и передать света: свинцовые белила, немного лака и немного желтой охры.

Волосы: желтая охра, умбра, черная из слоновой кости. Белокурые: желтая охра, свинцовые белила, черная слоновая кость.

Черные драпировки: ламповая черная, немного умбры и немного белил. Тени делайте черной из слоновой кости, смешанной с медянкой. Света делайте ламповой черной, смешанной со свинцовыми белилами и небольшим количеством умбры.

Черный атлас: прокрасьте раньше черной из слоновой кости с небольшим количеством ламповой черной, чтобы сделать ее более жирной, не забывая добавить медянки, затем делайте света белилами и ламповой черной с небольшим количеством умбры. Материю надо иметь перед собой ¹, а краски смешивать на палитре ножом. Бархат пишется одной черной из слоновой кости с примесью медянки, света делайте ламповой черной, свинцовыми белилами и небольшим количеством умбры для облегчения высыхания.

Пурпур: лак и смальта, немного купороса; если хотите сделать светлый пурпур, добавляйте немного белил. Тени делайте в самых глубоких местах ламповой черной без медянки. Света делайте с белилами с небольшим количеством вашей краски.

Красный бархат: лак с купоросом. Тени делайте с той же краской и небольшим количеством ламповой черной. В светах — чистая киноварь мазками ².

Для того чтобы написать прекрасный алый бархат, надо взять очень хороший лак с небольшим количеством киновари, трогать в светах киноварью и небольшим количеством сурика для лучшего высыхания.

Синее: смальта и белпла. Для теней добавляйте лак, в светах — белила и смальта.

Купорос и медянка должны прибавляться к краскам на палитре, когда хотят писать, а не при стирании.

¹ То есть — писать с натуры. *Прим. перев.*

² Par traits — мазками, чертами. Бергер переводит Nur die Hauptzüge — лишь главные черты. *Прим. перев.*

Желтый атлас: массикот и Schitgeel. Света одним массикотом, тени небольшим количеством лака и Schitgeel.

Зеленое: пепельная, Schitgeel, для теней немного ламповой черной, в светах прибавляйте к смеси из пепельной и Schitgeel немного массикота. Кое-где троньте в светах одним массикотом.

Различные зеленые

§ 192. Дальние пейзажи: смальта и свинцовые белила. Более близкие планы: хорошая пепельная и свинцовые белила. Еще ближе — много пепельной и мало белил. Деревья и ближайшая почва — пепельная и Schitgeel.

Деревья: листья осветляйте массикотом. Тени пишите небольшим количеством ламповой черной с Schitgeel и пепельной. Темно-зеленая: Schitgeel, пепельная, лак и ламповая черная.

Другая зеленая: пепельная, Schitgeel, массикот.

Охра не должна входить в составление зеленой.

Светло-зеленая — добавьте немного белил.

Цвета морской волны: Schitgeel с пепельной.

Море: совсем вдаль — смальта и белила, ближе — пепельная и белила, еще ближе — одна пепельная и близ берега — прибавляйте немного Schitgeel.

Небо

§ 193. Смальта и белила. Кое-где, чтобы изобразить облака, прибавьте к этой краске немного черной из слоновой кости без медянки.

Ниже прибавьте к смальте и белилам немного лака.

Там, где находится солнце, прибавьте немного белил и массикота.

Прокрывайте небо (воздух) очень чистыми кистями, иначе краски изменятся.

Угольный огонь: массикот и киноварь. Делайте тени черным. Света, главным образом на пламени, делайте одним массикотом, кое-где немного сурика.

Дерево: совсем немного умбры, Schitgeel, лак, в светах желтая охра, совсем немножко

красно-коричневой и немного белил. В тенях немного черного, умбры, лака и Schitgeel, смешанных вместе, то есть к вашей первой смеси прибавьте немного черной.

Золото: желтая охра, немного киновари, в тенях Schitgeel, лак и немного красно-коричневой (Braunrot). Света делайте хорошим массикотом.

Серебро: белпла, ламповая черная, немного желтой охры, в тенях только черная и умбра, в светах одни чистые белила.

Медь: главным образом красно-коричневая (Braunrot) и Schitgeel. Света делайте желтой охрой и киноварью. В тенях Schitgeel, Braunrot, лак и немного черного.

Железо: белила и ламповая черная. Света делайте белилам, углубляйте черным и небольшим количеством умбры.

Заметьте, что там, где вы пользуетесь ламповой черной, к ней для лучшего высыхания надо всегда прибавлять немного умбры.

Оранжевая: сурик, киноварь, немного Schitgeel. Света делайте одним суриком.

Масло для наложения золота в листочках

§ 194. Рецепт. Варите на огне приблизительно в течение часа льняное масло; прибавьте в него расщепленную и очищенную головку чеснока, величиной с орех, стертых свинцовых белил и очищенную и нарезанную ломтями белую луковицу; варите вместе четверть часа.

Сотрите желтую охру на мраморе с водой вместе с небольшим количеством умбры, дайте высохнуть; сотрите это с вышеуказанным маслом и окрасьте рамы (bordeures — бордюры, каймы), для того чтобы накладывать на них золото, когда краска высохнет настолько, что положенный на палец не будет мазать.

Итальянский лак

§ 194а. Рецепт. Смешайте равные части терпентина и терпентинового масла и нагрейте в бутылке, прибавьте немного сандалака, растопите и дайте остыть.

Нигде не годится. Ломок. Холст должен быть протерт пемзой, когда все высохнет.

§ 194в. Прежде всего покройте холст крепким клеем, смачивая его щиптинной кистью (brossette), выровняйте его ножом и дайте просохнуть в течение ночи. Возьмите стертых на масле болуса 2 фунта и умбры 2 унции и грунтуйте; высушите в течение двух или трех дней. Наконец, свинцовых белил (ceruse) 1 фунт; умбры 1 унцию, дайте просохнуть. Без сурика.

На дереве

§ 194с. Стертый мел смешайте с клеем (а именно $\frac{1}{4}$ фунта клея на 2 фута воды) и, когда все растворится, прибавьте достаточно мела, чтобы сделать кашу¹, затем сгладьте и выровняйте ножом. Сверху покрывайте свинцовыми белилами и умброй, стертыми на масле; дайте просохнуть.

Следующие краски изменяются в тоне (teurent-умирают)

§ 195. Сурик.

Медянка.

Изменение краски в тоне будет заметно через месяц.

Перед тем, как окунать ваши кисти в масло, их надо четверть часа мочить в воде, тогда они станут более мягкими и удобными для работы.

После работы надо всегда мыть кисти в масле и хорошо очищать.

Если вы хотите оставить работу надолго, окупите кисти в оливковое масло. Трость (муштабель)² надо держать одним мизинцем. Кисти держат всей рукой.

В руке должна быть полотняная тряпка, которую надо вытирать кисти, выжимая их.

На трость опирается кисть правой руки, а не вся рука.

¹ Pulticul, pultace — кашеобразный. Бергер переводит Überzug — покров, видимо, от «pellicule» — кожаца, пленка. Прим. перев.

² Verge — Бергер переводит Leinlappen — полотняная тряпка, а на самом деле «verge» — палка, в данном случае по смыслу — муштабель. Прим. перев.

Кисть держать как можно дальше (ближе к концу).

Первое место на палитре — для размещения красок. Второе, чтобы смешивать их с маслом.



Рис. 2



Рис. 3

Третье — для соединения и смешения.

Когда закончишь, надо палитру тщательно вычистить.

Стирание красок

§ 196. Свинцовые белила и киноварь должны раньше стираться с водой, затем высушиваться и, наконец, смешиваться с маслом.

Умбру надо пережигать на углях.

Красивый массикот не должен стираться на камне, иначе он станет белым, как бумага.

Сурик должен стираться на камне без воды, с маслом.

Зависимость от времени года

§ 196а. Умбра высыхает летом в 2 часа.

Свинцовые белила — в 2 или 3 дня.

Киноварь — в 3 или 4 дня.

Красно-коричневая, желтая охра — в 4 или 5 дней. Schitgeel — в 5 или 6 дней.

Лак — в 5 или 6 дней.

Черная никогда не высыхает без примеси. Черная из слоновой кости смешивается с медянкой, ламповая — с другими синккатиными красками.

Пепельная — в 3 или 4 дня.

Смальта — в 8 или 10 дней.

Массикот — в один день.

Массикот и пепельная высыхают в один летний день.

Рисунок картины надо сделать мелом, затем мел сдуть платком, дуновением или щетчком так, чтобы остались видны лишь следы.

Переводить (рисунок следует) при помощи бумаги, натертой мелом.

Работа красным

Todtfarben

§ 197. Раньше надо нанести «мертвые краски», то есть наложить первый слой (подмалевок) киноварью или лаком, и поверх этого делать тени лаком, а в самых сильных тенях — черной, приготовленной из слоновой кости с медянкой и купоросом, как сказано выше; света писать киноварью и слегка (тропуть) очень хорошим суриком или киноварью с очень маленьким количеством свинцовых белил.

Пепельная, какова бы она ни была, даже самая лучшая, готовится из медянки (?) ¹. Поэтому она выцветает и изменяется, как бы хороша она ни была. Так называемая дистиллированная медянка никогда не изменяется и очень хороша для лессировок ковра, одежды и других драпировок. После того как сделан подмалевок краской Schitgeel, массикотом или пепельной, сделай, как нужно, света и тени, затем, когда высохнет, наложи лессировки, которые продержатся вечно.

Горная лазурь, как и зеленая лазурь и хорошая пепельная, насыпается на статуи, оружие и скульптурные или рельефные вещи, покрытые предварительно слоем свинцовых белил; излишки насыпанного сверху порошка сдувают; получается очень прочно и красиво.

Желтая охра от пережигания становится красной. Ее надо до крайности жечь и раскалять докрасна, а затем гасить в очень крепком винном уксусе.

§ 197а. Минеральный турбит — превосходная желтая. Хорошо промытый минеральный турбит (азотнокислая ртуть) усиливается в цвете при нагревании на огне, после испарения ртути.

Превосходные белила — висмутовые, а также хорошо промытый белый осадок последних. Также осажденное и хорошо промытое олово. Прекрасная оранжевая — тщательно промытый осадок (precipité).

Серовато-черная. Антимоний. Висмут.

Во всякой работе надо раньше грубо сделать первый слой — подмалевок (Todtfarben), а когда он высохнет, тщательно работать дальше.

§ 198. Прекрасный способ изображения машинового атласа я видел на старинных портретах короля Англии Генриха VIII, его сына Эдуарда и его дочери Марии. Наложил серебро в листочках; когда оно хорошо придавлено и выравнено, как отполированное, лессируй по нему очень хорошим лаком, а когда он высохнет, сделай по нему складки лаком; тени углуби им же с небольшим количеством черного. Я думаю,

¹ Vert de gris — по, видимо, имеется в виду лишь то, что «пепельная» тоже медная краска. *Прим. перев.*

что то же самое получится с дистиллированной медянкой на серебре или на золоте. Это прекраснейшая работа художника Гольбейна.

§ 199. Ламповая черная, если она не пережжена, становится желтой; положенная с маслом, она портится.

Пережженная и смешанная со свинцовыми белилами, она образует красивую синевато-серую (краску), почти как индиго. Тени тела прекрасно передаются земляной черной (каменным углем—*charbon de piege*), которую не нужно пережигать, а также асфальтом, который должен быть чистым, очень черным и легко стираться.

Истолченные в порошок зерна аурипигмента образуют очень красивую оранжево-желтую, но надо знать, сохнет ли она?

Из гумпгута получается очень красивая желтая для иллюминирования.

Попробуйте, что получится из стертых: кирпича, очень красного глиняного горшка и из белых кирпичей, которые продаются у свечных мастеров; будучи землей, они легко сохнут. Белая глина фаянсовой посуды идет в основу синей краски, которая окрашивается известью, нашатырем и медянкой. Черепки маленьких красных ламп древних римлян.

Наконец, разного рода земли.

Приготовление прекрасной масляной синей краски

§ 200. Тонко сотрите смальту с водой. Дайте просохнуть. Она белеет, но, смешанная с маслом, вновь становится синей. Хорошие очень черные угли делаются из вереска.

Обезжиривание затвердевших кистей: дайте кистям долго мокнуть в воде с черным мылом, затем очень хорошо потрите, вымойте и вытрите. Они станут такими же хорошими, как были раньше.

*Указания г-на Митенса (n-r Mytens)—
превосходнейшего художника*

Работа черным

§ 201. Лучшая из всех черных, которая хорошо ложится и которой можно даже лессировать,

19 сентября 1629 года.
Живший олений рог,
если вы его сотрете на

это черная из слоновой кости или бараньих ног; кости кладутся кусочками в тигель, который надо хорошо закрыть черепицей или кирпичом и так тщательно замазать, чтобы совершенно не проходил воздух; все ставится в сухом виде на хороший огонь на один час, не больше, так как иначе кости могли бы побелеть; таким образом, вещество пережигается до полной черноты. Эту черную надо тщательно стереть на порфире или на камне для стирания красок с ореховым или льняным маслом, прибавляя на фунт названной черной сороковую часть (с четверть унции) медянки. Так поступайте в том случае, если вам нужно исполнить большую работу. Иначе стирайте лишь такое количество, какое вам необходимо для текущей работы, так как чем эта черная свежее, тем она добротнее и тем лучше ложится. Следите за тем, чтобы медянка была тщательно смешана со всей черной. Применяйте согласно правилам искусства. Она высохнет, хотя и не так скоро, как другие краски из разного рода земель.

Если она стерта 3 или 4 дня назад, она густеет и наполняется маленькими пленками, которые мешают краске ложиться, поэтому применяйте ее свежей. Для того чтобы накладывать ее (главным образом) на поверхность кожи, надо прежде пропитать кожу вашим скинкативным маслом и дать ему просохнуть лишь наполовину, затем покрывать вашей черной; тогда масло впитывается, и черная на поверхности будет матовой, а не блестящей; если же дать маслу совсем высохнуть — красочный слой будет блестящим. Но даже если первый слой будет сухим, как доска, есть средство заставить впитывать разного рода краски, сделать их матовыми и воспрепятствовать тому, чтобы они блестели; это — развести их на палитре с льняным или ореховым маслом, на фунт которого прибавляется лишь четверть унции скинкативного масла (см. указания Ван Зоммера для лазурей и телесных тонов).

Скинкативное масло

§ 202. Вскипятите льняное масло с глестом и суриком на медленном огне, и оно станет, как

камне с водой, становится коричневым, как земля или охра; если вы затем смешаете краску с маслом, она становится очень красивой, но для высыхания нуждается в обычных примесях, так как сама по себе никогда не сохнет.

Возможно, что нужно более длительное солжце, чем мартовское. Но-

чем жарче маслу, тем оно больше густеет.

сироп; поставьте его на мартовское солнце в различных флаконах (испробуйте открытый сосуд) и оставьте, пока оно не посветлеет и станет столь же прекрасным, как капарское вино.

Белое и очень тонкое или жидкое льняное масло

§ 203. Налейте масло с водой в пузырек, бак или миску, прибавьте песку, взбивайте три или четыре раза в день, пока оно не станет, как молоко, и держите его продолжительное время на мартовском солнце; через месяц оно станет светлым, как вода; каждый раз жар солнца, отделяя его от воды, будет его очищать и, наконец, совершенно отбелит.

Мартовское солнце — самое лучшее в году, так как, будучи умеренным, оно не заставляет масло густеть.

Указания Ван Зоммера (Van Sommer)

§ 204. Масло убивает краски, но если оно хорошо приготовлено, никакая краска не изменяется. Его нужно готовить в марте, когда солнце менее жарко, иначе масло густеет и, следовательно, никуда не годится.

Рецепт. Возьмите горшок с отверстием в дне, положите на отверстие кусок полотна, наполните горшок совершенно сухим песком и профильтруйте льняное масло в большую глиняную миску или большой сосуд с водой, поставьте открытым на солнце в ясную погоду и держите так и днем и ночью в течение трех недель или месяца. Оно станет светлым, как вода; снимите его, пока оно не загустело, и пользуйтесь им.

Работа с ним: лазурь, ультрамарин, пепельная и другие; если к ним прибавить немного сливового масла — не выцветают.

Все краски, которые быстро впитываются и проникают в холст, не выцветают.

Как можно легко обрабатывать синие краски. Ультрамарин готовится из ляпис-лазури. Смальта — из синего кобальтового камня при помощи огня. Пепельная — из синего камня, который находят в серебряных рудах в Венгрии (это лучший) и в Вест-Индии. Я видел его в Шватце.

Schitgeel и массикот вместе изменяются в тоне. Массикот один не изменяется. Зеленая составляется из желтого и синего. Индиго применяется в масле, но без лака оно выцветает. С белым из него составляют синюю.

Зеленая с Schitgeel темнеет, ее надо покрывать лаком, и она будет прочной.

Фукус (fucus marinus, лакмус), смешанный со свинцовыми белилами, прочен и не изменяется.

Все земли не изменяются.

Для лиц к белому и красному надо подмешивать синей лазури; тогда краски не изменяются. Для теней хороши асфальт и мумия, к которым для высыхания надо прибавлять немного белого купороса. Киноварь изменяется в тоне и убивает другие краски. В Антверпене кто-то prepares киноварь, которая в три раза краснее обычной, и продает ее по 10 серебряных гульденов за фунт.

Несравнимый лак

§ 205. Возьмите поровну очень светлого (вендианского) терпентина и белого терпентинного масла, поставьте в горшке на маленький огонь; когда вы увидите, что кругом образуются пузырьки, быстро снимите с огня, лак закипит сам; остудив, храните в флаконе ¹. Этим лаком можно покрывать все краски, особенно же медянку, телесную краску и всякую другую. Он сохраняет все краски, которые никогда не выцветают и не изменяются от действия воздуха. Он высыхает в три часа и имеет то преимущество, что потом по нему можно писать и работать.

Грунтовка холста для пейзажа

§ 206. Сначала прокрой два или три раза болусом и умброй. Последний раз слоем смальты или свинцовых белил и небольшим количеством лака.

Асфальт не стирают, а толкут в порошок и всыпают в сиккативное масло, приготовленное с серебряным глетом. Все это помещают в стек-

Зеленая земля — род синего, как пепельная, которая с Pinke и Schitgeel образует красивую зеленую.

¹ Прекрасный материал как покровный лак и как растворитель в процессе работы красками. См. § 106. *Прим. ред.*

ляпную банку или горшочек для помады, подвешенный на веревке, и помещают над огнем. Вся смесь растапливается, как масло, и, когда начнет кипеть, ее быстро снимают с огня. Это превосходная краска для тесей, ею можно лессировать, как лаком, и она не выцветает¹.

Сприйская красная (siricone). Красная, как киноварь, краска, которая выдерживает огонь и не изменяется в тоне. Она, видимо, является осадком ртути очень интенсивного цвета; положенная на горячую пластинку, не испаряется. Легко соединяется со всевозможными видами красок.

Черная, превосходящая все другие, — это финиковые косточки, пережженные в тигле.

Работа смальтой. Накладывайте большими мазками, или обыкновенной щетиной кистью или кистью из очень мягкой и длинной свиной щетины, затем смягчайте в обратном направлении сверху вниз.

Прекрасная работа синим. Приготовьте смальту и белила (чем последних больше, тем краска легче ложится), прокрасьте все этой краской. Тени сделайте лаком. Сверху лессируйте ультрамарином.

Смальту тушуют лаком.

Прекрасная работа синим. После того как вы сделаете всю драпировку смальтой и свинцовыми белилами и углубите тени лаком, как сказано выше, пока все еще свежее, посыпьте ультрамарином и смахните лишнее очень нежным пером. Тени сохраняются и всё превосходно.

Эти краски изменяются в тоне (meurent)

- § 207. Лак
Черная слоновая кость
Сурик
Киноварь
Массикот
Пепельная
Смальта

¹ Асфальт очень интересная краска, но в XVIII и XIX веках она является причиной гибели многих картин (Рейнольдс, Энгр, Маккарт, Гейндр.). На картинах Рубенса она хорошо сохраняется, что, вероятно, зависит от метода ее приготовления и использования. *Прим. ред.*

Браунрот, лак и Schitgeel, смешанные вместе, образуют очень прочную краску.

Чтобы быстро испытать краски, которые портятся, поставьте картину поблизости от отхожего места и поверните ее так, чтобы ее не касались ни воздух, ни солнечный свет: через два или три дня то, что может испортиться, испортится¹.

*Сиккативное масло для лака и черной
вместо медянки, умбры и купороса*

§ 208. Налейте на хорошо истолченный в порошок золотой или серебряный глет орехового или льняного масла и мешайте на огне; когда закипит, снимите с огня; когда кипение прекратится, вновь поставьте на огонь и сделайте это пять или шесть раз. Дайте осесть и храните; подмешивайте одну или две капли к вашим стертых краскам на палитре. Это масло очень хорошо осветляется и становится белым. Иногда на нем образуется пленка, которую нужно снимать.

Зеленую землю — Berggrün — надо накладывать с небольшим количеством Schitgeel.

Как зашпаклевать выбоину² на картине на дереве

§ 209. Сотрите масло с суриком очень густо и поместите в выбоину; эта масса ее заполнит и тотчас же высохнет. Надо попробовать грунтовать мелом и суриком или мелом, болусом и селуе в первый раз, а затем суриком и свинцовыми белилами (blanc de plomb).

Английское название для красной земли, похожей на охру, которой пользуются для телесного тона вместо киновари, — арагон.

Как превосходно загрунтовать холст

§ 210. Во-первых, крепкий клей. Затем, болус и умбра, далее, селуе и немного умбры; протрите пемзой и удалите все узлы. Дайте хорошо просохнуть.

Это масло годится лишь для черного и для лака, смешанного с темными красками; остальные же оно портит.

Никогда не годится. Сильно трескается.

¹ Испытание воздействием сероводорода и аммиака. Прим. ред.

² Тгю — дыру. Прим. перев.

Рецепт. Свинцовые белила, немного умбры или лака и смальты, очень хорошо и тонко стертых на камне и смешанных вместе. Очень равномерно пакладывайте и сгладьте пещной щетинной или волосяной кистью. Сохнет меньше чем в день и образует очень хороший грунт для пейзажей.

Никогда не применяйте в грунтовках сурик, так как он изменяется и изменяет другие краски.

§ 211. Масло из семян белого мака очень светло и сиккативно, так как поверх него образуется пленка. Один художник заказывал его в большом количестве г-ну Ле Мир и говорил, что оно не портит красок.

Ореховое масло лучше льняного.

§ 211a. Все краски посредством промывки можно разделить на несколько сортов. Первые — самые тонкие, равномерно смешивающиеся с водой, последние — более грубые. Это относится к пепельной, массикоту, сурику и т.п.

Свинцовые белила, предварительно стертые с водой, затем промытые, образуют очень хороший осадок, который очень красив и почти не изменяется¹.

Schitgeel никогда не следует смешивать с белилами, так как он их совершенно портит.

Когда работаешь синим, нужно иметь особую кисть, которая бы совершенно не касалась других красок; кроме того, надо подмешивать к краске немного спикового масла или нефти (petrole) и, как только высохнет, немедленно покрывать лаком.

Очень хорошо покрывать лаком всю картину, тогда краски сохраняются и не выцветают.

Нужно, чтобы краски подмалевка (couleur mortes, Todtfarben) были столь же хороши, как и последующие, иначе все изменяется в тоне, когда же накладывают яркие краски, нужно под конец для каждой из них брать новую кисть.

Кисти никогда вполне не очищаются ни маслом, ни мылом.

¹ «Meurt» Бергер и здесь переводит *verbleicht* — бледнеет, белсет, выцветает тогда, как белила темнеют, а не бледнеют. *Прим. перев.*

Карандаши всех цветов, главным образом, для лиц

§ 212. Одним из подходящих для этого материалов является мел, с которым надо смешивать краски: киноварь, лак, умбру, желтую охру; их стирают с молоком и готовят из этого карандаши.

Другим материалом является глина, из которой делают табачные трубки; ее надо смешивать с водой. Этот сорт карандашей держится дольше, менее хрупок и легко ложится. Лак, который очень сух и с трудом ложится на бумагу, надо смешивать с глиной, разведенной венецианским мылом, растворенным в воде.

Все эти смеси сначала хорошо сотрите на мраморе (как делают краски), затем делайте из них палочки, которые выравнивайте лопаточкой или маленькой очень гладкой деревянной дощечкой; дайте просохнуть на солнце или в тени в чистом месте.

Существует два сорта глины для трубок: одна белая, которая лучше, другая — синяя.

Заметьте и испытайте белую глину, из которой в Париже делают глазурованную посуду.

О черной

§ 212а. Хорошая и превосходная черная должна изготовляться из чрезвычайно компактного белого костного вещества. Посмотрите, что получится из зубов лошади, быка, собаки, вепря, лисы. Пригодны твердые, как камень, телячьи и лошадиные кости. Все это пережигается в тщательно закрытом сосуде.

Черный камень. Агат.

Ламповая черная, хорошо пережженная в плотно закрытом сосуде, раскаляемая в течение двух часов докрасна и крепко спрессованная, сохнет сама по себе, чего не происходит ни с одной другой черной.

*Краткий трактат, содержащий способ
научиться писать красками и уметь
их смешивать*

§ 213. С этой целью приводятся названия красок:

Пепельная, Индиго.
Г-н Норгет(m-r Norgat)

Свинцовые белила
Cerule (худший сорт свинцовых белил)
Киноварь
Лионский лак нескольких сортов
Обыкновенный лак (laque plate—плоский
лак)
Китайский лак
Розетт (rosette)
Английская коричневая
Желтая охра
Ржавая охра
Сурик
Массикот
Schuidegrün (Schüttgrün)
Медянка
Зеленая земля
Бирюзовая зеленая
Зеленая лазурь
Горная лазурь
Пепельная лазурь
Хорошая смальта
Лазурь
Индиго
Умбра
Бистр
Черная из слоновой кости
Черная из винных дрожжей или выжимок
(lie de vin)
Угольная черная
Ивовая черная
Черная из каменного угля
Черная из копоти
Tournesol.

*О способах приготовления холста, картона,
дерева и других материалов, на которых хотят
писать, и о подготовке грунта для живописи*

§ 214. Прежде чем говорить об обращении
с масляными красками, будет совершенно не-
лишним, если мы скажем о грунтовке, от ко-
торой зависят красота и живость красок. Для
подготовки холста его перед грунтовкой сма-
чивают, окуная в жидкий клей, приготовленный
из обрезков перчаточной кожи, для того чтобы

холст стал тверже ¹, затем хорошо его натягивают. Если из-за размеров холста его нельзя окунуть в клей, надо его натянуть, прибавив очень мелкими гвоздями, и затем прокленуть и пропитать его растопленным или горячим клеем; когда клей застынет, по нему проходят рогами или скребком, чтобы закрыть поры сухого холста и не дать грунту пройти насквозь. Некоторые кладут мел на кожном клее ², но это заставляет тускнеть и трескаться краски. Если хотят писать на дереве, принято его белить, для чего употребляют белила. Чтобы избежать растрескивания, надо, так же, как и при грунтовке на холсте, класть немного меда. Но, по моему мнению, было бы лучше на слегка проклеенное дерево наложить рогами или скребком хороший и крепкий масляный грунт, для того чтобы заполнить поры дерева. Когда пишут на стене, надо прежде всего, не проклевывая, напитать маслом стену, пройдя по ней два или три раза кистью с маслом, прибавляя к нему для ускорения высыхания темного сурика или охры. Клей в данном случае никуда не годится из-за сырости (как вещество гниющее), а меловые белила — как трескающиеся; они не годятся и ни для какой другой живописи, если хотят сделать хороший, эластичный грунт. Когда расписывают тафту, атлас, камлот или шелковую ткань для изготовления украшений, указанные ткани легко натягиваются и прикрепляются без гвоздей — иголкой и ниткой; рисуют лишь на тех местах, которые хотят расписывать или золотить, оставляя остальное для пышности свободным; если пужно сделать кайму, легко и четко группируют щетиной или волосистой кистью, и когда это сделано, работают и пишут обычным образом.

Лучшая грунтовка, какая есть, состоит из свинцовых белил (*plumbum album*) и очень маленького количества охры, сурика или дру-

¹ Окупать холст в клей, хотя и жидкий, операция нецелесообразная — от этого холст делается (что де Майерн и отмечает) «тверже»; кроме того, при отсыревании на обороте холста будет появляться плесень, разрушительно действующая и на грунт и на ткань холста. *Прим. ред.*

² Неясное место. «Сла...» Бергер переводит *Lederweiss, Kollkreude* — кожные белила, мсл. *Прим. перев.*

гой подходящей краски. Надо, однако, заметить, что сурик, медянка, черная из копоти или ламповая подобны яду, который убивает краски, наложенные на них сверху, и по этой причине этих четырех красок при грунтовании надо избегать. Эта грунтовка будет хороша в качестве последнего слоя, так как при желании сэкономить можно сделать первый слой из охры, другой — как сказано выше, а третий слой — со свинцовыми белилами и угольной черной.

При живописи на холсте, когда первый грунт, наложенный скребком (лучший способ), высохнет, надо срезать узелки холста очень острым лезвием и затем сверху протереть пемзой¹.

О рисунке и первом наброске картины

§ 215. Мы достаточно поговорили о грунтовке. Теперь перед нами стоит вопрос о том, как нарисовать картину. Существует правило, что первый рисунок должен легко стираться; для этого его следует делать мелком, желтой охрой или ивовым углем, вообще — мягким и легко стирающимся материалом. Дальше все надо тщательно обсудить и обдумать, так как весь рисунок картины надо набрасывать смело и легко, не усиливая ни одного штриха до тех пор, пока не убедишься в том, что в рисунке нет никакой ошибки, неверной пропорции или бессмысленного жеста. Художники нашего века делают это, отойдя от полотна на некоторое расстояние для того, чтобы судить о картине в целом. После этого штрихи усиливают; некоторые это делают мягким черным камнем, но прежде чем писать красками начисто, они хорошо вытирают картину, чтобы указанный камень не пачкал и не загрязнял красок; другие рисуют кистью — черной масляной краской. Но нужно, чтобы к этой черной было примешано немного медянки для того, чтобы она быстро сохла.

¹ Весьма важная техническая деталь при обработке первых грунтовых слоев. В современном домашнем техническом арсенале для срезания узелков очень удобно лезвие безопасной бритвы.

Следует иметь в виду, что последний грунтовой слой протирать пемзой или шкуркой не следует. *Прим. ред.*

Третьи проводят линии обычными чернилами, прибавляя к ним немного бычьей желчи или желчи какого-нибудь другого животного, щуки или другой рыбы, и это хороший метод. Некоторые делают рисупок обыкновенным лаком, и это лучше всех других указанных выше способов.

Способ начинать картины и прежде всего пейзажи, архитектуру и прочее

§ 216. Когда ваша картина таким образом нарисована, персонажи хорошо расположены, пропорции установлены, остается пачать делать подмалевок. Начнем с пейзажа и воздуха.

Мы говорим, что небо, воздух и даль выполняются смальтой из Ко (Саух) или пепельной, к ним добавляется требуемое количество белил. Воздух пишется различно: одними белилами и лаком или прибавляется к этому (не смешивая) массикот. Облака пишутся пурпуром, более синеватым, чем красноватым, который составляется из смальты и лака, к ним в светах добавляется немного белил. Иногда облака делаются серым, то есть белой и черной, смешанными вместе, иногда к ним прибавляется для разнообразия немного лака. Заметьте, хорошо, чтобы серая была составлена из каменноугольной черной или из черной скорлупы обыкновенных орехов или миндаля. Для того чтобы написать красивую полотняную ткань, темные коричневые тени делаются коричневым пурпуром, то есть почти без белил. То же можно изобразить серо-коричневым, составленным из белил и асфальта, или черной.

Самые отдаленные горы, реки и деревья выполняются голубым, то есть очень светлой лазурью, смешанной с белилами, а по мере приближения к глазу — с прибавлением немного Schuidegrün (Schüttgrün) или массикота. Для того чтобы сделать их немного зеленее, подмалевок деревьев делают зеленым, составленным из лазури и Schuidegrün; света пишут указанной зеленой, прибавляя к ней немного белил или промытого массикота. Если деревья и горы более отдалены, их делают более темными.

Почва на первом плане выполняется Schuidegrün, ржавой или земляной охрой или умброй, подмешивая к ним какую-нибудь другую светлую краску, как белила, смотря по тому, какого оттенка предмет. Стволы и ветви деревьев исполняются теми же красками, прибавляя к ним в тенях черную. Скалы так же, как и камешные здания, выполняются серым, прибавляя к нему немного умбры или красной (ржавой охры), или же какой-нибудь другой простой земляной краской рыжеватого оттенка. Заметьте, что зелень и трава пишутся так же, как деревья. Заметьте также, что при изображении отдаленных зданий и городов, которые выполняются голубым, по мере приближения к глазу прибавляют к белилам немного лака, который... применяется для подмалевка пейзажа.

Когда пейзаж выполнен, надо перейти к фигурам и драпировкам.

Другая манера

§ 216а. Почва на заднем плане исполняется зеленовато-белым с небольшим количеством лазури; ближняя — коричневатозеленым с желтым и умброй; деревья в тенях — темно-зеленым, в светах — ярко-зеленым и иногда желтовато-зеленым или зеленой лазурью. Вблизи¹ часто употребляют умбру и Schuidegrün и немного «беж» (biz) или красной земли.

Горы пишутся лазурью с небольшим количеством лака; осветляйте немного желтым и белым; некоторые склоны исполняются желтым и белым; скалы пишутся умброй, тени делайте с черным; света — белилами, охрой и лаком с умброй; осветляйте коричнево-красной; при коричнево-красной осветляйте лазурью, при умбре — бледной лазурью и белилами с бело-зеленым.

Работа над изображением белого

§ 217. Прежде всего полотняная ткань выполняется угольной черной или из ивы, или из

¹ Неразборчивое место в рукописи и пропуск в копии. Прим. Э. В.

скорлупы — ореховой или миндальной. Надо делать тени то светлее, то темнее, как считают нужным. Для того чтобы приобразить белый цвет сукна, прибавляют немного обыкновенной или ржавой охры (Rouil). Надо знать, что во всякой живописной работе существуют три вещи, которые надо тщательно различать, а именно: света, мягкие и темные тени (свет, тень и полутень).

Работа синим выполняется смальтой или пепельной синей от светлого к темному, с прибавлением в тепях (если недостаточно темно) немного индиго или угольной черной.

Под лазурь можно также делать подмалевок индиго с белыми, смешанными вместе; когда же говорят о лазури, имеют в виду смальту или пепельную — безразлично, так как всякого рода лазури в масляных красках могут быть сведены к этим двум названиям.

Работа над изображением пурпура

§ 218. Пурпур в драпировках выполняется лазурью, то есть смальтой или пепельной и лаком, смешанными вместе, с прибавлением к ним в светах немного белил; пурпур выполняется также лессировками по лазури, и надо заметить, что с пепельной не получается столь красивого пурпура, как со смальтой.

Работа над красным

§ 219. Красное выполняется киноварью; мягкие тени (полутени) коричневой из Оксера (бургундской красной), или из Ко (Saix), или из Англич, или другой коричневой. Для темных теней прибавляют асфальт, или черную, или киповарь и черную, переходя от светлого к темному.

Работа суриком

§ 220. Выполняется тем же способом, как работа киноварью.

Работа лаком

§ 221. Работа лаком выполняется названным лаком и белыми от светлого к темному. В под-

малевке, для того чтобы облегчить высыхание, надо прибавлять немного сурика, затем можно лессировать, а по лессировкам делать света и тени.

Лессируют двумя способами, а именно

§ 222. Чистой кистью или тонкой тряпочкой с завернутой в нее ватой. Затем по лессировкам можно делать светотень. Лессировать можно медянкой, белилами, киноварью¹, лаком, Schuidegrün, одним видом лазури, и всеми красками, которые можно составить из названных выше.

Работа медянкой

Для работы медянку прежде всего надо стереть и размочить в уксусе, так же, как и киноварь, и хорошо очистить и высушить. Медянкой можно работать только тогда, когда она совершенно очищена. Когда приготишься лессировать, надо хорошо стереть нужное количество названной медянки с терпентинным и спиртовым маслами. То же надо делать и с другими упомянутыми выше красками, для того чтобы стереть их с названными маслами.

Работа над зеленым

§ 223. Лучшая зеленая, которую можно приготовить для драпировок, составляется из лазури, Schuidegrün или массикота, переходя от светлого к темному. Ее можно лессировать так же, как и другие краски, о которых мы скажем ниже. Другая зеленая составляется из медянки и белил в светах, чистой медянки в полутенях и медянки и черной или асфальта в тенях; вместо белил можно прибавлять массикот, что красивее.

Зеленой землей можно работать маслом, прибавляя к ней немного медянки. Все эти зеленые лессируются медянкой и Schuidegrün, смешанными вместе.

¹ Включение в число лессируемых красок белил и киновари непонятно, так как это краски кроющиеся. *Прим. перев.*

Работа над желтым

§ 224. Самая красивая желтая, какая только может быть, это — в светах — промытый масрикот, в полутенях — желтая (ржавая Rouil) охра или Schuidegrün на масле или обе вместе. смешанные с названным масрикотом; в тенях — Schuidegrün, но эта краска портится от сырости. Для того чтобы углубить тени, если они недостаточно темны, надо прибавить немного лака, коричневой или асфальта.

Другая работа желтым в виде золотой парчи

§ 225. Составляют также другую желтую с желтой охрой в светах и с описанными выше тенями. Эту желтую обычно расписывают черным или лаком наподобие золотой парчи, затем делают света ударами масрикота.

Другая работа над золотисто-желтым

§ 226. Для светов надо взять вместе с масрикотом и сурик, для второго тона — Schuidegrün и сурик, для третьего — Schuidegrün и лак, для четвертого — умбру и лак, а для осветления по сухому надо брать для светов чистый масрикот.

Позолота выполняется умброй с Schuidegrün, полутени Schuidegrün и масрикотом, а высветляют чистым масрикотом.

Работа над рыжим (tarné)

§ 227. Та же желтая краска с прибавлением небольшого количества сурпка образует очень красивую рыжую. Указанный сурик надо прибавлять как в светах, так и в тенях.

Работа над черным

§ 228. Света черного делаются серо-черным, немного более светлым, чем названное черное; проложив все ровным слоем, сверху по нему освещают немного белиламп, чтобы изобразить складки.

*Несколько простых (rustiques) красок
для росписи под дерево и т. п.*

§ 229. При желании пользуются песколькими видами простых красок, как, например, серыс, к которым прибавляют по надобности немного умбры или ржавой (de Rouil) охры, и т. п., а также для всех цветов дерева, которое обычно прокладывается ржавой охрой с прибавлением к ней в светах белил; при желании делается и несколько других видов красок. Малярные работы — росписи в богатых домах стен, панелей и т. п. вещей, окрашиваемых в коричневое или под цвет дерева, — исполняются обычно красной и желтой охрой с небольшим количеством черного.

Изображение переливающихся тканей

§ 230. В тканях существует несколько переливающихся цветов, о которых я вовсе не хочу умолчать, но я прежде всего хочу сказать, что почти все «переливающиеся» цвета выполняются, как простые, а затем, после высыхания, напосыта света другой краской. Например, работа лаком в светах осветляется пепельной, или рыжей в тенях и массикотом в светах; пурпур может также осветляться пепельной; переливы делаются также Schuidegrün — в тенях и пепельной — в светах; или — зеленым в тенях и массикотом в светах; или лазурью, или пурпуром в тенях и телесной в светах. Телесным тоном называются белила, смешанные с кинноварью или с суриком, или с лаком. Выполняют также зелепым в тенях и телесным в светах.

Другие переливы выполняются белилами в светах и всеми красками, могущими передать тени в темных местах, как-то: лазурью, лаком, зелепым, Schuidegrün и другими. Некоторые переливы при желании выполняются сразу, как, например, пурпуром и пепельной, не портя краски, когда света переходят (s'allie — связываются) в тени.

Все зависит от умения их согласовать, чему можно лучше научиться, общаясь с хорошими мастерами и смотря на картины лучших художников, а лучше всего — упражнением.

§ 231. Самая красивая желтая, какая только может быть, это промытый массикот и т. д. (повторение § 224 и следующих).

Креп и прозрачное полотно
(linge — льняная ткань, кисея)

§ 232. Креп изображают следующим образом: ищут белилами почти сухой кистью не корпусно, а покрывают так, чтобы все просвечивало; обычно намечаются лишь линии и складки полутонов, оставляя остальное незакрашенным или столь прозрачно пролессированным, что складки просвечивают; иногда к этому для теней добавляют серого, которым лессируют тем же способом, что называется «лессировать светлым», не прибавляя и не кладя масла, а сухими лессировками, как при медянке или лаке.

Способ писать нагое тело и лица

§ 233. После того как ваш пейзаж и драпировки до некоторой степени начаты, остается сказать о лице и обнаженном теле, что в действительности является главной частью работы. Само собой разумеется, что лица изображаются или согласно фантазии, или с натуры, как может быть изображен с натуры всякий видимый предмет. Начнем с мужских, женских и детских лиц, которые делаются согласно фантазии. Телесный тон обычно составляется из свинцовых белил или *seugue* с киноварью, или свинцовым сурikom, или лаком, или желтой охрой по желанию и в зависимости от того, что требует работа; тени можно делать одной из следующих красок: желтой охрой (*Rouil*) или умброй, черной, лаком или асфальтом. Смешивая указанные краски с белилами или с самой телесной краской, можно делать тон по желанию темнее и светлее. Волосы и борода исполняются желтой охрой (*Rouil*), умброй и т. п. Когда тени положены и закончены, надо их слегка тронуть киноварью и лаком, смешанными вместе. Для того чтобы телесный тон был прочен, он

составляется лишь из белил и лака или из киновари и хорошей охры. Колена, лицо, локти, кисти рук и ступни должны быть выдержаны в более красноватом тоне, чем остальное. Все света обычно усиливают еще более светлым, в зависимости от того, как падает светотень.



Рис. 4

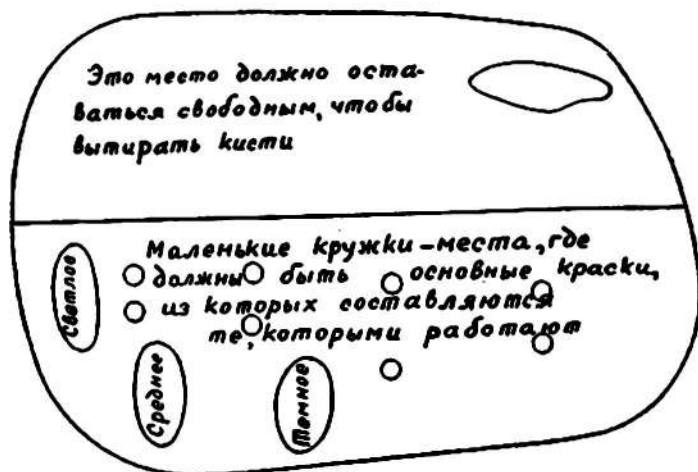


Рис. 5

Необходимо заботиться о том, чтобы, размещая краски на палитре, самые светлые были в самом высоком месте, а самые темные — в нижнем, как на приводимой выше палитре; причем надо, чтобы простые краски, из которых составлены те, которыми работают, были помещены каждая отдельно (см. рис. 4 и 5).

О способе раскрашивать и золотить рамы картин

§ 234. Рамы обычно красятся или английской коричневой, или бургундской (d'Auxerre) черной с прибавлением к ним для лучшего высыхания небольшого количества сурика, а к черной немного медянки.

Позолота

§ 235. Что касается бордюра картинной рамы, покрашенной масляной краской, то золотую краску или грунт этого бордюра составляют из какой-нибудь жирной краски, например из остатков от промывки кистей, так как смываемое с кистей обычно бывает жирным. Надо, чтобы эта краска была немного красноватой или рыжеватой. Когда указанная грунтовка высохнет, на нее, как сказано выше, накладывают ватой золото в листочках, и когда оно высохнет, по нему проходят гусиным или каким-нибудь другим пером, слегка его протирая и смахивая лишнее, выступающее за грунт золото.

Способ золочения темперой

§ 236. Когда золотят темперным методом, то есть блестящей позолотой, то это делается по армянскому болусу, наложенному на меловую темперную белую краску, хорошо проскобленную скребком или хвостом; последний слой болуса подобным же образом хорошо полируется собачьим зубом. Затем грунт смачивают чистой водой с очень жидко разведенным клеем из обрезков кожи, который наносят одним концом двойной кисти, а другим накладывают золото. После высыхания полируют собачьим

зубом. Это золото совершенно не годится для сырых или подвергающихся дождю мест. Для того чтобы разводить краски для иллюминирования, надо брать воду с гумми и леденцом.

Способ приготовления лаков

Т. М. Обыкновенного терпентинного масла 2 ф., каннфоли $\frac{1}{2}$ ф., сандарака 4 унц., приготовленного с глетом сиккативного льняного масла 6 унц., как указано выше.

§ 237. Грубый лак для полов в домах готовится из простого терпентинного масла и примерно шестой части сандарака или лака писцов; сандарак надо прибавлять стертым, когда лак начнет кипеть.

Надо заметить, что при приготовлении лака следует пользоваться угольным жаром, иначе лак может загореться от пламени и причинить пожар.

Хороший лак

§ 238. Лучший лак для старых картин готовится из спикового масла, венецианского терпентина и самого лучшего и дорогого мастика; готовится, как предыдущий. Чем меньше употреблять лака, тем лучше, так как он заставляет картины трескаться.

Другой способ

§ 239. Равные части самого светлого спикового масла и самого светлого венецианского терпентина надо влить в стеклянный пузырек, поместить названный пузырек в глиняный горшок, полный воды, и кипятить, чтобы оба вещества соединились; это хороший лак.

Сиккативный лак

§ 240. Две части чистого спикового масла и одну часть сандарака поместите в глиняный горшок (и поставьте на огонь), пока сандарак не растопится. Хорошо перемешайте.

Лак г-на де Курзель (m-r de Courselle)

§ 241. 1 унц. спикового масла, $\frac{1}{2}$ унц. мастика, дать один раз прокипеть вместе; если вы

Но всякому обыкновенному лаку прибавляйте немного орехового или отбеленного на солнце льняного масла. Это препятствует тому, чтобы он трескался, и делает его способным сопротивляться воде и воздуху.

хотите на нем работать, подмешайте к нему немного орехового масла, чтобы он не так быстро просыхал.

Другой способ

§ 242. Возьмите винного спирта, который весь сгорает (то есть хорошо ректифицированного), унцию самого светлого и прозрачного сандарака, истолченного в мелкий порошок, и с миндалину венецианского терпентина; сначала поместите в пузырек порошок и терпентин, а затем влейте спирт и поставьте пузырек на очень умеренный жар, пока все не растворится; для того чтобы лак сделать еще лучше, его надо пропустить сквозь полотно.

Другой сиккатив г-на дю Винье (m-r du Vinier)

§ 243. Спиковое масло, венецианский терпентин и сандарак. Сначала надо кипятить терпентин в воде до тех пор, пока он после охлаждения станет ломким; затем вынуть из воды, стереть сандарак и вскипятить все вместе.

Вид канифоли.

Для промывки картины

§ 244. Надо взять мыльной воды с мелко просеянной золой и затем тереть картину щеткой (кистью brouësse), после чего промыть чистой водой.

Плохо.

Чтобы снять лак с картины

§ 245. Тереть жесткой щеткой (brouësse bien rude) (намоченной) в воде с просеянной золой и затем вытереть. Чем меньше пользоваться лаком, тем лучше; при сырости он портит картины, если вы не прибавляете к нему масла.

Плохо.

Золочение масляных картин твореным золотом (из раковин — l'or de coquille)

§ 246. Картину надо промыть уриной и разбавлять золото ею же, смешанной с водой.

Золочение олова

§ 247. Надо очень чисто выскоблить олово (то есть оловянную фольгу, станиоль), натереть его семенным клеем (colle de pépin, Buchbinderkleister) и затем накладывать золото; дать ему хорошо высохнуть и тогда его полировать.

Способ превращения пергамента в кожу для переплета книг

§ 248. Кожу надо мочить 24 часа в воде, затем ее хорошо вымыть и выжать; внутреннюю сторону надо хорошо обработать деревянной скалкой и затем хорошо промыть водой, чтобы она стала совсем светлой. Затем растворить квасцы в воде с оливковым маслом, намочить в этом растворе кожу, причем ее надо как следует тереть и растягивать; затем окрасить ее в какой угодно цвет.

Грунт для золочения на пергаменте, бумаге и других материалах

§ 249. Сотрите на мраморе поровну свинцовых белил, леденца и гуммиарабика; разведите обыкновенной водой и, когда грунтовка будет наложена и высохнет настолько, что палец к ней не прилипает, накладывайте золото; когда хорошо высохнет, отполируйте его, как это принято, зубом.

Замечание

Я думаю, что свинцовые белила или сурик с леденцом, стертые на масле, для позолоты дали бы хороший результат.

Другие «большие» грунты

§ 250. Сотри армянский болус с яичным белком и сделай из этого ровный слой, дай просохнуть и затем накладывай золото, которое после высыхания надо отполировать, как сказано выше.

Как улучшить коричневую

§ 251. Надо нагреть охру на огне, не накаляя ее докрасна.

Чтобы сделать самую хорошую умбру

§ 252. Намочите охру в масле и затем накалите докрасна на огне.

При сжигании виноградных лоз образуется уголь, который очень хорош для приготовления черного и серого.

Грунтовка

§ 253. Заметьте: для того чтобы сделать грунт, который бы не трескался, возьмите старую краску, мед и терпентин. Еще заметьте, что не следует работать над одной и той же картиной старыми и новыми красками вместе. Так, если начнете картину старыми красками, надо ими же продолжать и закончить; если начнете новыми — заканчивайте новыми и свежими красками.

Как из золота в листочках сделать твореное (золото в раковинах)

§ 254. Надо золото хорошо стереть и размешать с медом, водой и солью, а затем хорошо промыть в чистой воде. Уксус превращает верхний слой золота в раковине в такое же состояние, как и нижние слои.

Как сделать ореховое масло прозрачным

§ 255. Вскипятите масло с чистой водой и, когда оно прокипит, снимите то, что будет подниматься кверху; перелейте в пузырек, хорошо закупорьте и поставьте на солнце. Масло станет прозрачным.

Изготовление слепков

§ 256. Возьмите 1 фунт гипса, 2 унции толченого кирпича, с орех перистых квасцов и вымойте водкой то, что вы хотите отлить.

Приготовление песка

§ 257. Надо развести гипс в яичном белке и сделать из него пасту с 2 унциями нашатыря в порошок; поместите все вместе в горшок, который лучше замажьте, и поставьте на огонь, раскаляя докрасна, пока не кальцинируется (пережжется).

Приготовление масла для живописи, которое не желтеет на белом, на лазури и других красках

§ 258. Возьмите белое маковое семя, выжмите из него масло и смешивайте его с вашими красками.

Другое для той же цели

Бековое масло ¹, которое парфюмеры кладут для запаха в итальянское ядровое мыло.

Как наносить краски на стекло

§ 259. Возьмите масла из еловой смолы и сотрите краски с указанным маслом; за неимением такового надо взять терпентинового масла и немного мастика.

Золочение на стекле

По одной части яичного белка и водяных красок. Лак хорош для того, чтобы подражать эмали на серебре; надо смешивать краски с указанным лаком и затем дать им высохнуть. Прежде всего надо стереть краски со спиковым маслом и затем поместить каждую в отдельную бутылочку для того, чтобы пользоваться ими.

Как покрывать лаком маленькие картины

§ 260. 2 унции светлого терпентина смешиваются на огне с 1 унцией (отборного) мастика в порошок, самого прозрачного и белого ².

¹ Из орехов бекового дерева. *Прим. ред.*

² Далее идет повторение «краткого трактата о способе изучить живопись». *Прим. перев.*

Но это масло трудно сохнет. Попробуйте помочь этому, настаивая в нем глет и свинцовые белила.

Kaggia, или белая смола, добываемая из ели (Picea); в чистом виде это масло испаряется, поэтому надо прибавлять немного сиккативного масла, то есть приготовленного с глетом льняного, орехового или конопляного масел, или совсем немного терпентина.

§ 261. Массикот и индиго на масле блекнут и исчезают, если картина выставлена на солнце; этими красками надо очень мало пользоваться.

Желтые и золотые драпировки должны vyplняться хорошей желтой охрой и белилами. Иногда для того чтобы передать блеск в светах атласа, кладут немного массикота, но в живописи, которая рассчитана на долгое время, им надо пользоваться возможно меньше.

Киноварь никуда не годится в масле и съедает другие краски, хотя и очень красива.

Прекрасная красная. Возьмите очень чистую желтую охру, поместите ее в тигель (прямо на углях она вся превратится в золу), поставьте тигель в очень жаркий огонь и держите накаленным докрасна по крайней мере в течение двух часов, чтобы ваша охра стала от огня совсем красной; снимите тигель и дайте ему остыть; у вас получится красная краска, почти как киноварь, превосходная для тела и драпировок.

Умбра тоже пережигается и дает превосходную темно-коричневую (*tasne obscur*), которой пользуются для лиц и тела в тенях; она не изменяется, но портит другие краски.

Ржавая охра (*осге de rouil*) — это ржавчина железа, которую также с большой пользой употребляют для телесных тонов.

Земли, которыми можно пользоваться в масле. Для черного следующие: черный мел, кельнская земля и, если хотят, добавляют шотландский уголь.

Для желтого: желтая охра, коричневая (темная) охра, из которой при пережигании получается очень красивая рыжая; *Schitgeel* или *Pinke* тоже могут быть причислены к числу земель, так как их основой является мел, хотя окраска получается из травы вайда, которая осаждается при помощи квасцов и замешивается с мелом.

Посмотрите гарпентинскую землю (*Terge de Harpentis*) близ Блуа, являющуюся желтым болусом. Тени на желтом делают умброй, кото-

М. Адам фламандский художник.

Н. В. Ад. Смальте.

рая в жженом виде образует очень красивую коричневую и очень сиккативпа.

Д л я к р а с н о г о: красный мел, Rubrica fabrilis, английская красно-коричневая, но особенно — пережженная в тигле до полной красноты желтая охра.

Д л я б е л о г о: только свинцовые белила. Однако надо испробовать очень белый, промытый мергель и хорошо промытую известь из пережженной в огне гальки, белый болус из Мальты и землю из Мон-Дени в Пьемонте — род болуса.

Д л я з е л е н о г о: зеленый болус из Италии, имеющий очень малую корпусность и служащий для лессировок. Он хорош для пейзажей. Что касается зеленой земли, то ее готовят из мела, пропитанного водой с зеленью, выделяющейся из металлов, содержащих медь. Эта краска изменяется, как медянка. Посмотрите, не может ли вместо мела служить гашеная и промытая известь¹.

Позолота на стаканах для питья

§ 267. Если ты хочешь написать на стакане для питья стихи или буквы или хочешь его позолотить, возьми такое количество льняного масла, которое поместилось бы в ореховой скорлупе, 3 капли лака, толченого мастика величиной с 3 горошины, свинцовых белил величиной с ружейную пулю и столько же свинцового глета, хорошо сотри друг с другом и пиши или раскрашивай этим стакан; когда немного подсохнет, накладывай золото; там, где не написано, оно стирается ватой. Но стакан должен быть предварительно чисто вытерт, чтобы золото не пристало в промежутках.

Как писать металлическими опилками при помощи пера

§ 268. Возьми металлические опилки — будь то медь, латунь, цинк, висмут; растолки в ступ-

¹ §§ 262—266 представляют рецепты, не относящиеся к живописи и изобразительному искусству вообще. *Прим. перев.*

ке в порошок довольно мелко, сотри с разведенным в воде гумми на стекле или мраморной плите так, чтобы туда не попало камня, промой, вновь смешай с разведенным водой гумми, затем разграфляй и пиши этим.

О разного рода замазках

Каменная замазка:

§ 269. Возьми поровну воска и льняного масла, смешай на жару с гипсом и со стриженной шерстью (не делай этого на открытом огне). Этой замазкой намажь края и щели. Очень хорошо предварительно нагреть то, что ты хочешь замазать или склеить.

Другая хорошая замазка:

§ 270. Возьми поровну толченого кирпича и винного камня, мелко сотри друг с другом, всыпь в кастрюльку и вскипяти с белой смолой на огне. Замазывай ею в теплом виде.

Клей из творога

§ 271. Возьми поровну извести и творога, и... стертых с молоком, и совсем немного белой муки, смешай друг с другом, и у тебя получится очень хороший творожный клей.

Клей, которым можно склеить любую вещь

§ 272. Возьми поровну смолы и воска, раствори их друг с другом в кастрюльке или в черепке на огне и вылей на негашеный известковый порошок, толченное стекло и толченный кирпич — всего поровну и в такой пропорции, чтобы клей, то есть смола и воск, остались жидкими, чтобы можно было намазывать кистью.

*Как можно вымерить любого человека
и узнать вместимость любого неправильного сосуда*

§ 273. Это искусство заимствовано из III главы IX книги (IX, 9—12) Вигрувия. Когда

Ирод Сиракузский, высокочтимый в своем царском величии за его роскошные благодеяния и честное обращение, был могуществен, он решил принести в дар храму корону из чистого золота и сделать ее с совершенством и роскошью. Золото было отвешено золотых дел мастеру. Когда к определенному сроку работа была закончена и выполнена с искусством и большой тонкостью, мастер отнес корону царю, сдав ее по весу полученного им золота. Царь остался доволен. Вскоре было замечено, что часть золота украдена мастером, а в корону добавлено такое же количество серебра; такой обман раздосадовал царя; ввиду того что подобную кражу нельзя было точно доказать, царь поручил это дело Архимеду хорошенько обдумать. И в то время, как Архимед прилежно обдумывал, он однажды пришел в баню, чтобы вымыться и выкупаться; когда он вошел в ванну или бассейн, то заметил, что сколько места заняло его тело, столько воды вылилось через край; тогда он стал доискиваться причины этого; ему на это не понадобилось много времени, и он вскоре же радостно сказал: «Я понял, в чем дело». Для того чтобы проверить свое открытие, он заказал два шара одинакового веса, такого же веса, как корона, один из золота и другой из серебра. Он взял сосуд, полный до самых краев водой, и положил в него серебряный шар; сколько шар занял места, столько вылилось воды; таким образом он прежде всего нашел, каков вес воды, перелившейся через край от определенного весового количества серебра, и в каком соотношении находились друг к другу эти два веса. Когда он это узнал, он снова долил сосуд до краев водой и погрузил в воду шар из золота и тотчас же заметил, что воды вытекло не так много, а настолько меньше, насколько золотой шар был меньше по объему серебряного, хотя они и были равны по весу. Когда же он окунул в такой сосуд, полный водой, корону, то обнаружил, что воды вытекло больше, чем от слитка золота. Основываясь на этом, он рассчитал, сколько при работе было к короне прибавлено серебра, и, следовательно, доказал мошенничество. По этим рассказам и

умственным рассуждениям древние пробовали свое золото и серебро; они имели для этого особые корытца, которые вставлялись одно в другое, и то, что переливалось от каждого металла, замечалось и сравнивалось. Я же, однако, не хочу верить, что это была вода, так как она тяжела и плохо льется, что ты, конечно, видишь, паливая стакан; когда он наполнится, то вода выступает над стаканом как часть сферы, поэтому я думаю, что это был мед или масло, которое стекает лучше всего.

Возьми пустой сосуд и поставь в него другой сосуд, полный воды; окуни свою ногу в сосуд с водой, и сколько выльется через край, столько занимает нога.

Отливка из гипса

§ 274. Разбей гипс на кусочки, величиной в целый или половинку ореха, и жги его день и ночь в печке; после этого истолки или размели его в порошок и влей в эту муку чистой и крепкой клеевой воды настолько горячей, насколько можешь терпеть; если гипс станет холодным, — из него нельзя отливать.

Если ты хочешь отливать особенно хорошо из гипса, то к воде с клеем надо прибавить воды, в которой кипело бразильское дерево. Так же можешь поступать и с другими красками

Приготовление нидерландского гипса

§ 275. Возьми муки из чистой *semel* и стертого мела, смешай их с клеевой водой; из этого выдавливают разного рода формочки, стаканы и ларчики.

Как писать или раскрашивать черным по черному

§ 276. Мастер Лукас Хеуфс (виттембергский художник), между прочим, умел лучше всех изображать бархат потому, что он умел писать по черному еще чернее и самым черным; следовательно, поступай по его рецепту: возьми остатки слоновой кости, всыпь их в ..

закрой крышкой, очень аккуратно закрой ее глиной и дай гончару, чтобы он обжег этот сосуд вместе с другими горшками. Когда он будет вынут вместе с другими горшками из печки, отломай крышку, вынь кусочки слоновой кости, растолки в ступке в порошок, а когда ты захочешь это употребить для того, чтобы писать или раскрашивать, сотри с льняным маслом, и ты увидишь, что эта краска чернее всякой другой черной.

Как писать на стекле

§ 277. Вели живописцу намазать стекло клеем (Lutt, Lehm kitt), и по нему можно писать совсем чисто, как по пергаменту; дай затем обжечь, и надпись останется на стекле вечно, не боясь ни жара, ни воды.

Окраска бумаги в черный цвет

§ 278. Возьми у книгопечатника просеянной копоты и смолы, сотри с хорошими чернилами, затем смешай с вареным пергаментным клеем и окрась лист бумаги, пергамента или то, на чем ты хочешь писать, красками, золотом, зеленым и т. п.

Благородная зеленая краска мастера Ганзен Зибенменн

§ 279. Возьми тонкие выскобленные медные пластинки, подвесь на нитку, налей в большую дистилляционную колбу крепкого дистиллированного уксуса, подвесь пластинки за нитку в колбе так, чтобы пластинки качались над уксусом, но его не касались. Затем плотно закупорь колбу, чтобы из нее не выходила кислота, поставь на четыре недели в тепло за печку, и ты увидишь, что все пластинки позеленеют; сними эту зелень в раковину и, если ты этим хочешь раскрашивать или писать, разведи зелень в гумми с водой; если ты хочешь сделать зеленой краски побольше, то делай ее, как раньше, только пластинки надо снова выскоблить.

Пергаментный клей

§ 280. Возьми полную горсть соскребок или обрезков пергамента, всыпь их в горшок, налей туда колодезной воды, промой 4 или 5 раз, пока больше не будет отделяться нечто вроде белой сыворотки, процеди, влей туда меру колодезной воды, дай укипеть на два пальца, процеди сквозь платок в другой горшок и поставь в погреб. Этот клей применяют для грунтовки под золото и всевозможных красок.

Рыбий клей

§ 281. Возьми в горшочек или тигель рыбьего клея, налей на него на три или четыре пальца колодезной воды, дай размягчиться в течение суток; затем поставь на огонь и дай укипеть, чтобы загустело, как тесто. Это хороший прозрачный и крепкий клей, которым можно склеивать металл с деревом, а также — камень с кожей.

Ты должен особенно заметить, что если у тебя будет разбитый гербовый камень, то этим клеем ты его можешь вновь склеить. Если к этому клею прибавить немного толченого венецианского стекла и лака, то из него получается хороший клей для стекла.

Другой полезный клей

§ 282. Возьми густой замазки, налей на нее немного водопроводной воды, дай постоять день и ночь, и у тебя получится чистый клей; его применяют и золотых дел мастера, когда им нужно склеивать золото с золотом. Если ты сделаешь этим клеем буквы или черточки на розетке или на мелком листовном орнаменте, то их можно хорошо вызолотить или посеребрить, подобно тем украшениям и безделушкам, которые мы видим у веселящихся студентов.

Инкрустация белой и черной слоновой костью

§ 289¹. Обрызгайте вашу слоновую кость при помощи кропила топленным воском; когда

¹ §§ 283—288 представляют рецепты, не относящиеся к искусству.
Прим. перев.

последний остынет, окуните ее несколько раз подряд в крепкий раствор желчи в воде; затем бросьте ваш кусок в очень хорошую черную краску и оставьте в ней на некоторое время. Выньте, вымойте, вытрите, снимите воск и отполируйте.

Этому искусству меня научил Жозеф Петито, который сам научился ему у одного лондонского токаря.

Как делать трости, письменные принадлежности, коробки подобно турецкой волнистой бумаге гуммилаком

§ 290. Приготовьте мастику всех цветов, затем бросьте ее кусками в очень горячую воду; лак настолько размягчится, что, катая его между двумя руками, вы можете растянуть его в тонкую нить; положите такие нити разных цветов одну соприкасающуюся с другой на медную или оловянную пластинку, которую вы окуните в бак, полный очень горячей воды, так, чтобы ваша сетка из нитей могла размякнуть; затем кистью или остроконечной палкой распределите, как хотите, эти волны, выньте пластинку из воды, дайте всему остыть и хорошо высохнуть. Положите пластинку на жаровню так, чтобы воск медленно растаял, и катайте по этой волне ваши трости, письменные принадлежности, рукоятки ножей и т. д. Когда масса остынет, выровняйте и затем отполируйте трепелом и толченой окисью свинца, протирая куском буйволово́й кожи.

Отбелка льняного масла

(Dealbatio olej Lini. M-r N [orgate?])

27 декабря 1632 года

§ 293¹. Возьмите кварту льняного масла, налейте его в глиняный горшок, затем прибавьте к этому кусок черного хлеба, искрошенного и смешанного с некоторым количеством дере-

¹ §§ 291 и 292 представляют рецепты, не относящиеся к живописи.
Прим. перев.

вянных опилок и порошка свинцовых белил; затем соедините все вместе, и горшок со всем этим поставьте в жаркую погоду на солнце на 4—5 дней; 5 или 6 раз в день надо мешать и взбалтывать все это деревянной палочкой, заботясь о том, чтобы в открытый горшок не попала пыль или грязь. Когда это будет сделано, вы увидите, что масло стало светлым и прозрачным; дайте горшку спокойно постоять целый день, все упомянутые выше вещества осядут, и тогда вы можете осторожно слить очищенное масло в чистый стакан и хранить для своих надобностей.

Светлое и очень прозрачное масло

§ 294. Нортон, хороший художник, говорит, что он влил льняного масла в пузырек, закупорил его замазкой и пергаментом и выставил его на солнечный и лунный свет на 8 или 9 месяцев; по истечении этого срока масло станет очень прозрачным и светлым, как вода, несколько более густым, чем обычное, но все-таки пригодным для живописи.

Г-н Ланир (Lanure) очистил старые, но не гнилые орехи, снял с них всю кожуру и выжал из орехов масло, которое получилось очень светлое и прозрачное.

Я думаю, что, намочив орехи в теплой воде, эту кожицу легко снять, после чего надо высушить орехи в печке, когда из нее вынут хлеб, или в сушильной печи и выжать масло.

Сиккативные масла

§ 295. Конопляное. Льняное. Ореховое (Noix). Маковое (из белого мака).

Попробуйте масла:

из лесных орехов (Noisettes), из плодов рицинового дерева (касторовое масло), из желудей и из косточек вишен, персиков, абрикосов и слив.

Попробуйте также *Lingua Avis*.

Рецепт отбели льняного масла синьора кавалера Антониуса Ван-Дейка

§ 296. Берут два яичных желтка, смешивают их с четвертью бокала обычного тройного вин-

С яичным белком не удастся, надо брать желток.

ного спирта и хорошо сбивают; это вливается в бутылку, туда прибавляют бокал льняного масла и перебалтывают масло с этой смесью так, чтобы все стало мутным (это делается расщепленным на четыре части пером).

Горлышко бутылки закупоривается; отстоявшись, эта смесь через несколько дней становится очень светлой.

Прозрачный лак

§ 297. Возьмите $\frac{1}{4}$ лота хорошего прозрачного мастика, положите в новый горшок, дайте ему медленно растопиться на огне; затем возьмите 2 лота самого лучшего кипарисового терпентина, нагрейте его в другом горшке, влейте его в растопленный мастикс, хорошо смешайте; снимите с огня, влейте туда, все время мешая, 2 лота лучшего масла и перелейте сквозь платок в стеклянную бутылку.

Прозрачное масло

§ 298. Возьмите $\frac{1}{2}$ горшка льняного масла, $\frac{1}{2}$ горшка дождевой воды, одну часть квасцов, одну часть соли и корку ржаного хлеба; нагрейте, чтобы желтая часть масла поднялась; перемешайте, затем бросьте туда горсть опилок пиниевого дерева, медленно мешая на огне. Поставьте горшок на 8 или 10 дней на солнце, и прозрачное масло отделится от мутного; профильтруйте его затем через свинцовые белила и грубые крошки ржаного хлеба. Если хотят сделать масло еще прозрачнее, его перегоняют сквозь дистилляционную колбу, и оно тогда становится, как колодезная вода.

Отбелка масла в тени

§ 299. Смешайте водку с яичными желтками (я имею в виду обыкновенную водку, а не винный спирт, от которого яичный желток свертывается и быстро густеет), влейте эту смесь в сосуд с маслом и поставьте в тени, часто взбалтывая ваш сосуд. Дайте постоять до тех пор, пока масло не побелеет, тогда процедите

и отделите его от остального для того, чтобы им пользоваться. Посмотрите, будет ли хорошо сбить желтки с маслом, а затем прибавить еще водки. В этом случае можно будет попробовать винный спирт, но я думаю, что обычная подка лучше. Г-н Адам сказал мне, что он берет обыкновенную водку и что нужно лишь оставить пузырек на подставке в тени, и через три недели или, самое большее, через месяц масло превосходно отбеливается.

Другой способ

§ 300. Возьмите сосуд с довольно широким горлом, в который влейте воды и хорошо очищенного льняного масла; взболтайте вместе и дайте маслу опять всплыть вверх. Возьмите раскрошенную мякоть черствого пшеничного хлеба. Белый хорош, но г-н Адам всегда пользовался черным (биз — серым, возможно, из пшеничной муки грубого размола). Насыпьте этот хлеб пальцами на масло; при процеживании он вберет в себя всю грязь. Хорошо взбивайте все вместе раз в день, и пусть ваш сосуд стоит во всякое время года в тени на подставке, в вашей комнате. Через месяц или около того ваше масло отбелится и станет прозрачным, как вода. Посмотрите, не отбелится ли масло быстрее, если поставить сосуд летом на солнце. Во всяком случае таким способом оно загустеет и станет значительно гуще, но не так хорошо для того, чтобы писать и накладывать краски.

Попробуйте раньше всыпать в пузырек с прямым и узким горлышком, как для дистилляции, хорошо раскрошенного хлебного мякиша; затем налейте сверху масло, хорошо все взболтайте и оставьте на целую ночь; затем пальцами в пузырек воды, взболтайте и поставьте его в угол, откуда вы его будете ежедневно брать и взбалтывать, пока масло не достигнет желаемой белизны. Когда оно будет готово, его надо отделить от воды при помощи воронки и хранить в хорошо закупоренной стеклянной бутылке.

Я узнал репенты от фламандского художника по имени Адам, живущего на Лувьен-стрит.

*Очень хороший лак г-на Адама, прозрачный,
как вода, и высыхающий в три часа*

§ 301. Возьмите очень светлого венецианского терпентина $1\frac{1}{2}$ унции (это лучшая пропорция, хотя иногда берут $\frac{3}{4}$ и 2 унции). Поместите его в стеклянной банке в бак с горячей водой и поставьте на маленькую печку; когда терпентин растает и будет горячим, возьмите $\frac{1}{2}$ унции хорошо очищенного и мелко истолченного мастикса в зернах и всыпьте в терпентин, все время мешая, пока мастикс растает. Возьмите другую банку с 4 унциями очень светлого и прозрачного терпентинового масла и нагрейте его подобным же образом (т. е. в воде), закрыв сосуд стеклянной крышкой; влейте в него терпентин с растопленным мастиксом, тщательно перемешайте и снимите с жара.

При употреблении ваша совершенно чистая картина (с которой удалена пыль) ставится на солнце. Когда она нагреется, покройте ее вашим горячим лаком и дайте высохнуть.

Для картины, потрескавшейся от слишком плотной (крепкой — forte) грунтовки

§ 302. Сильно натяните холст на подрамник при помощи веревки, затем возьмите белил или серой краски, или охры, или какой хотите темперной краски, имеющей корпусность, как меловые белила; разведите вашу краску клеем (англ. «size») и натрите этим обратную сторону вашей картины при помощи щетинной кисти. Дайте краске просохнуть, и она растянет и сделает ваш холст ровным.

Если нужно, вы можете покрыть холст краской 2 или 3 раза; чем толще будет слой краски, тем больше она будет натягивать холст.

Если масляная картина, имеющая тонкий красочный слой, осыпается

§ 303. Покройте такую картину с обратной стороны при помощи щетинной кисти ореховым маслом или, еще лучше, маслом с глетом и с какой-нибудь легкой краской; но лучше все-

го — масло с глетом или суриком (попробуйте уваренное наполовину ореховое масло). Когда ваше масло впитается, дайте ему наполовину просохнуть. Наложите на живопись бумагу, натертую свечным салом, прижмите каким-нибудь грузом, чтобы бумага хорошо прилипла, и дайте совершенно просохнуть ¹.

Способ, чтобы картина со слишком плотным грунтом, оставаясь несколько лет скатанной, при разворачивании не потрескалась

§ 304. Осторожно приблизьте картину к огню и по мере того, как она будет нагреваться, осторожно ее разворачивайте; немедленно, пока она мягкая, хорошо и крепко натяните ее на подрамник. Если ваша картина была в погребе и отсырела — способ обращения с ней должен быть тот же.

Искусственное изготовление окон из тафты в подражание стеклянным церковным витражам. Впервые придумано английским художником Гринберри (Greeneberry) и затем усовершенствовано Портмэнном — фламандским живописцем в Лондоне

§ 305. Прежде всего натяните белую тафту на подрамник, как можно лучше ее растягивая и выпрямляя, и загрунтуйте очень светлым маслом, к которому прибавьте $\frac{1}{8}$ или $\frac{1}{10}$ часть растертого белого воска; эта мазь должна быть значительно жиже, чем масло летом; но заметьте: нужно, чтобы ваше масло было сиккативно, то есть приготовлено на солнце и отбелено временем, или само по себе, или при помощи свинцовых белил, согласно правилам этого искусства. Грунтовка эта должна производиться летом, когда солнце очень светлое и жаркое; выставьте на солнце вашу раму, пока тафта не станет вполне сухой и очень прозрачной. Положите под приготовленную таким образом тафту начерченный на бумаге рисунок того, что вы на

¹ Этот способ укрепления красочного слоя дает отрицательный результат. *Прим. ред.*

ней хотите изобразить, и, видя следы рисунка сквозь тафту, обведите на ней эти линии при помощи английского свинца, угля или как хотите. Краски, которыми нужно пользоваться при лессировках, должны быть все прозрачными, как индиго, лак, Schuidegrün, дистиллированная медянка, мел. Для тепей и изображения черного служат ввиду их плотности свинцовые белила. Указанные прозрачные краски смешиваются с маслом, приготовленным с глетом, иначе они никогда не высохнут; и так работают, смешивая краски для достижения различных тонов, как того требуют искусство и ремесло и как художнику подскажет его опыт. Для телесного тона могут служить в различных смесях лак и Schuidegrün.

Посмотрите, пригодны ли для этого асфальт и умбра, английская коричневая и схожие с ними краски.

Для синего или лазури можно лессировать ультрамаринном, но так как он чрезвычайно дорог, «игра не стоит свеч», поэтому рекомендуется брать индиго. Можно попробовать имитировать ультрамарин дистиллированной медянкой, смешанной, согласно правилам искусства, с нашатырем. Указанная медянка, если ею пролессировать в два слоя, не изменяется в тоне, особенно если, после того как ей приданы все формы, ее покрыть не боящимся воды лаком. В зданиях и нагих телах, где надо передать очень мелкие светлые блики, их сначала покрывают мелом, затем снимают света острием обратной стороны кисти, делая с изяществом последние штрихи, которые оживляют всю картину в светах (тела, деревья и т. п.). Картина дает спокойно высохнуть, после чего она не боится воды; ее можно мыть водой для того, чтобы очистить от пыли, как всякую другую масляную живопись.

Как достигнуть полного впечатления стекла и добиться того, чтобы железные прутья в окне или решетка и даже свинцовые переплеты рам не просвечивали, если в окно падает солнечный свет

§ 306. Натяните на другой подрамок тафту или очень белый и топкий холст, обработанные

Посмотрите, каково будет действие оловянных белил.

Плохо, так как на солнце чернеет.

маслом и воском, как сказано выше. Попробуйте, что получится из обыкновенного навощенного холста; не будет ли солнце растоплять или смягчать воск, делая ткань восприимчивой к пыли. Попробуйте также взять холст, предварительно проклеенный и затем покрытый очень прозрачным лаком. Поместите этот подрамник в 2, 3 или 4 дюймах от вашей картины и устройте все кругом согласно правилам искусства.

Для того чтобы расписать подготовленную таким образом тафту, надо поставить ее против света; тогда вы будете видеть то, что делаете красками. Заметьте, что красками надо покрывать несколько раз, а когда высохнет, надо сверху покрыть очень сиккативным белым льняным маслом, приготовленным со свинцовыми белилами или со свинцовыми опилками.

Прозрачное, светлое, негустеющее масло, которым г-н Фельц пишет лазурями. Оно сохнет быстро

§ 307. Рецепт. Льняное или ореховое масло, попробуйте маковое. Вылейте масло (не на огне) в новый, хорошо глазурированный горшок; всыпьте в него одну шестую часть (по весу) очень чистого золотого глета в порошок; хорошо мешайте палочкой около половины или четверти часа, затем налейте на масло и глет двойное количество колодезной или дождевой воды и поставьте на огонь, чтобы все это медленно кипело (но не убегало) в течение по крайней мере целого часа или двух; прилежно снимайте пену. Затем снимите с огня, дайте осесть и слейте жидкость; отделите масло от воды и храните его для ваших надобностей.

Превосходный лак

§ 308. Приготовьте обыкновенный живописный лак из очень белого венецианского терпентина или по крайней мере из наименее желтого, какой вы только сможете найти, и белого терпентинового масла; для улучшения масло можно еще раз продистиллировать или про-

На 18(16) унций масла
3 унции глета.

Г-н Белькам
(m-r Belcamp).

мыть один раз водой. Это нужно производить не непосредственно на огне, а в песке, не допуская продолжительного испарения летучей части (*esprit* — спирта) из опасения, что лак чересчур загустеет. Снимите с огня и сохраняйте. Для того чтобы им пользоваться, смешайте с ним равную часть описанного выше сиккативного белого льняного или орехового масла. Покрывать следует нагретым лаком и легко.

Г-н Соро (m-r Soreau), художник, 31 августа 1636 года. Как писать легко чернилами на холсте при масляной грунтовке

§ 309. Сбейте в воде яичный белок и покройте губкой ваш холст. Дайте просохнуть, затем пишите. Чернила, даже давно просохшие, легко стираются.

Золочение по масляной живописи

§ 310. Натрите яичным белком, дайте просохнуть, пишите вашу листву, гротески или делайте надписи красками. Дайте как следует просохнуть и накладывайте ваши выбитые листочки золота, надавливая комочком ваты. Когда все хорошо высохнет, промойте очень мягкой губкой, намоченной в чистой воде; вы удалите все лишнее золото, и самые красивые и тонкие линии будут очень четко видны. Белок препятствует тому, чтобы золото приставало к масляной краске в других местах, где нет золотой краски.

О яичном белке по масляной краске

§ 311. Он разъедает и портит со временем краски и так упорно к ним пристает, что, даже если вы часто моете картину, часть его остается.

Надо попробовать, не получится ли хорошего лака из рыбьего клея, но его надо растопить и наносить в горячем виде.

Очень белое и прозрачное масло, приготовленное с глетом

§ 312. Поставьте ваше льняное или ореховое масло на огонь в новом глиняном глазурован-

ном горшке и нагрейте так, чтобы оно не кипело, а только начало закипать; снимите его с огня и всыпьте в него хорошо промытый и просушенный глет, довольно долго мешая шпателем или палочкой; закройте ваш горшок и дайте постоять 15 или 20 дней. Ваше масло отбелится в совершенстве и будет очень сиккативным.

Очень белое и хорошо обезжиренное льняное или ореховое масло

§ 313. Возьмите дождевой воды, растворите в ней соли, смешайте с вашим маслом и промойте два или три дня, взбалтывая по нескольку раз в день. Это можно делать в бутылке со втулкой внизу; при промывке надо взбалтывать стеклянную бутылку, сливать соленую воду и заменять ее новой, повторяя это 12 или 15 раз. Затем промойте 3 или 4 раза пресной дождевой водой. Для того чтобы масло хорошо обезжирить, надо прибавить хлебного мякиша, который, проходя сквозь масло на дно, унесет с собой всю оставшуюся грязь. Отделите ваше масло от воды и храните его в хорошо закупоренном пузырьке. Оно будет светло, как вода.

О разного рода смешениях красок. Лак.

§ 314. Крыть лаком лучше всего на солнце, чтобы лак быстро сох.

Сегусе или свинцовые белила так же хорошо отбеливают масло, как и глет, но от них масло становится жирнее и густеет; сурик для этого пригоднее. Мел, смешанный с небольшим количеством сегусе или свинцовых белил с маслом, очень хорошо сохнет и не осыпается. Яичный белок вреден главным образом краскам, не имеющим корпусности, как лак, медянка, индиго, Schitgeel, черная из слоновой кости.

Черная из копоти, даже если она жженная, имеет нечто разъедающее и не хороша для телесных тонов.

Сурик, даже если он так топко стерт, как только можно себе представить, смешанный (с маслом) на палитре при помощи ножа, сохнет с трудом и медленно; но если вы его перед упот-

реблением сотрете на камне с маслом, он сохнет довольно быстро.

Индиго, которое не изменяется

Фетц.

Положите в горшок или глиняную миску лучшую Guatemala в кусках, залейте ее очень крепким уксусом так, чтобы он ее покрывал, и поставьте на солнце на 2 или 3 дня. Слейте уксус, который смывает весь жир и грязь, и просушите пасту, затем пользуйтесь ею для масляной живописи. То же делается с уриной, но нужно, чтобы размягчение по указанному способу производилось на солнце в течение 5 или 6 дней.

Превосходный способ закрепления индиго, Schuidegrün и лака на масле

Фетц испробовал и очень хвалит.

§ 315. Пережгите минеральные квасцы в очень чистом тигле так, чтобы они стали очень белыми и легкими; сотрите этот порошок с указанными красками на ореховом масле на камне или на палитре и пишете. Краски становятся гораздо ярче и не выцветают на солнце, на дожде и ветре. Обычно же с ними это происходит на солнце через несколько часов.

Ореховое масло белое и прозрачное, как ключевая вода

1642. Илья Фетц из Констанца.

Это масло служит, чтобы смешивать и разводить им все краски — белые и синие — и легко сохнет. Им можно пользоваться вместо всякого другого.

§ 316. Налейте один фунт обыкновенного или добытого без огня (то есть выжатого в холодном виде) орехового масла в горшок или пузырек; сверху налейте такое же количество человеческой урины и поставьте на солнце, не закрывая; оставьте по крайней мере на 4 дня, а если дольше, то еще лучше. Летом, когда солнце очень жарко, масло отбеливается быстрее. Отбеленное масло надо затем отделить от урины при помощи стеклянного сифона и сохранять. Обезжиренное и обработанное таким образом уриной, оно никогда не желтеет.

Т. М. Посмотрите, не будет ли масло, налитое в количестве, равном толщине тестона (teston — старая французская монета), в боль-

шой стеклянный сосуд на большее количество урицы, лучше обезжириваться и отбеливаться, чем масло, налитое более толстым слоем.

Сиккативное масло с глетом

§ 317. Рецепт. Сколько хотите орехового масла и столько же холодной воды влейте в сосуд, в который всыпан золотой глет в порошке в количестве 2 унций на фунт. Поставьте все на маленький огонь и мешайте шпателем до тех пор, пока не закипит. Перестаньте мешать и дайте медленно кипеть по крайней мере полчаса. Если и больше, то не вредит, так как оно не густеет. Процедите масло, как лак, и оно будет светлым, как вода.

Это сиккативное масло может служить лаком; смешанное с красками, оно их не портит.

Удаление грязи со старой масляной живописи, главным образом с лиц и драпировок светлых цветов

§ 318. Растопите обыкновенный крепкий столярный клей пастелью, чтобы он был очень густым, и вылейте его в горячем виде на вашу картину, оставьте его, после того как он остынет, в течение ... на вашей живописи. Затем удалите его сразу целиком; это снимет всю грязь, попробуйте, можно ли его снять, не повреждая вещи.

М. Соро
(M. Soreau) художник.

Чистка масляной картины

§ 319. Ловко трите и вытирайте очень тонкой губкой, намыленной мягким мылом; оставьте мыло на картине на некоторое время в зависимости от степени загрязнения. Затем промойте уриной и, наконец, прополощите картину большим количеством воды, плеская на нее. Вода должна быть вначале теплой; потом плескайте прямо из ведра.

§ 320. Яичный белок, которым некоторые покрывают вместо лака свои масляные картины, очень вреден некоторым краскам и убивает их, как, например, лазури.

Соро.

¹ Фамилия художника — Зорг, что значит забота, и де Майери переводит ее на английский язык: Soreau. *Прим. перев.*

Картины, накатанные на очень тонкий вал, портятся, если слишком сильно загрунтованы; они при разворачивании трескаются. Поместите их на несколько дней в погреб, холст размякнет, тогда натягивайте их, еще мягкими, на подрамник.

Луна восстанавливает (оживляет) краски не меньше, чем солнце, если вы, хорошо вычистив и вымыв картину, выставите ее 2 или 3 раза ночью под лунные лучи.

Отбелка льняного масла в один месяц

Не на солнце, а в тени.

§ 320а. Налейте льняного масла в пузырек с водой и квасцами. Выставьте на солнце, взбалтывайте два или три раза в день.

Льняное масло отбеливается всего в несколько дней, если вы на фунт масла прибавите четверть истолченной в тонкий порошок негашеной извести. Если вы поместите все это в дистилляционный сосуд или пузырек с длинным горлышком и будете каждый день довольно подолгу взбалтывать, масло отбеливается и не густеет.

Отбелка льняного масла

Маттье (Matthieu) ювелир королевы. 1634.

§ 321. Возьмите кварту масла и две горсти обыкновенной негашеной извести, поместите их в глазурированный глиняный горшок и оставьте на 3 или 4 дня, перемешивая три или четыре раза в день; затем осторожно вылейте масло в стеклянную бутылку, хорошо ее закупорьте и ставьте утром и вечером на 1 или 2 часа на солнце, приблизительно в течение трех недель масло очистится.

т. н.

М. Адам Зузингер, хороший художник, раньше смешивает известь с маслом и оставляет их вместе на несколько дней, затем наливает сверху воды и ежедневно их часто взбалтывает, держа их в тени, в комнате. Он меня уверял, что масло отбеливается, но я думаю, что на солнце это будет происходить лучше и быстрее. Посмотрите, каково будет действие крепкой фильтрованной известковой воды, смешанной с маслом, если выставить на солнце, взбалтывая по несколько раз в день, пока не побелеет.

Известь лучшая из гальки (sailloux).

§ 322. Дитрих Кеус, художник из Гамбурга, отбеливает льняное масло двумя способами:

1. Поместите в широкий сосуд свинцовые белила, стертые на масле, и налейте сверху масло, хорошо очищенное осаждением; поставьте на огонь и тщательно нагревайте около часа, однако так, чтобы ваше масло не кипело (для этого мешайте его железным или серебряным шпателем). Снимите с огня, дайте постоять, и на другой же день ваше масло будет отбелено.

2. В Германии имеются обрезки или стружки белого дерева, которыми пользуются для ружейных запалов; налейте на них в бочонок ваше масло и оставьте на долгое время. Дерево вытягивает всю желтизну масла и отбеливает его.

У всех торговцев красками в Италии продается густое масло, которое они называют венецианским янтарным маслом. Оно очень мутное, но у торговцев есть искусный способ делать его при помощи толченого кирпича или корки хлеба прозрачным и светлым. Это масло, подмешанное на палитре к краскам, уже стертым обыкновением способом с льняным или ореховым маслом, делает их текучими, не дает им впитываться и жухнуть, делает их блестящими, как стекло, и придает им особую яркость. Я думаю, что это то масло, о котором мне говорили и которым пользуется Джентилески. Оно не имеет дурного запаха.

*Искусство оживлять темперные картины и делать их подобными масляным. Изобретено
Т. де Майерном. 1632*

§ 323. Если картины стары и полны пыли, их прежде всего надо осторожно протереть тонким или по крайней мере мягким и старым полотном, затем, насколько это возможно, ничего не стирая (то есть не повреждая живописи), очистить от грязи мякишем черствого хлеба. Затем их окаймляют веревкой или закрепляют пришиваемой вокруг тесьмой, при помощи чего и натягивают на подрамник, после этого обратную сторону картины покрывают (толстой, но мягкой и гибкой щетинной кистью) очень жидким рыбьим клеем средней крепости так, чтобы

влага прошла насквозь. Благодаря этому краски (клеи которых от времени потерял силу) вновь приобретают связь с холстом и до некоторой степени усиливаются. Дайте высохнуть первому слою клея и нанесите на него другой, гораздо более крепкого раствора и сильнее уваренного; когда он высохнет, возьмите большую щетинную кисть (*brosse*), длинную и мягкую, и названного жидкого, но довольно крепкого клея (он должен быть очень прозрачным и белым), и ловко, не возвращаясь по нескольку раз к одному месту, пройдите им по краскам, постепенно покрывая им всю картину. Клей этот должен быть более, чем теплым, то есть такой температуры, при которой он не студенеет. Дайте просохнуть и, наконец, покройте краски вторым слоем очень крепкого клея и дайте ему самому по себе как следует высохнуть. Таким образом ваша картина будет подготовлена к лакировке. Покрывая живопись клеем, не удивляйтесь, если она побелеет от пены, которая как будто портит картину: после высыхания все исчезает. Самый светлый лак, который только можно сделать, наносится очень легко мягкой щетинной кистью, затем ему дают покойно высохнуть. Если в живописи что-нибудь испорчено, то после высыхания лака можно реставрировать искусно положенными масляными красками; второй слой лака придаст всему блеск.

Для того, чтобы сделать картины очень прочными, нанесите, если нужно, на хорошо проклеенную обратную сторону третий слой рыбьего клея средней жидкости, однако достаточно крепкого, с прибавлением к нему крупчатой пшеничной муки или крахмала. Затем наложите следующую смесь: сотрите умбры с льняным маслом почти так же жидко, как масло, затем варите эту смесь на медленном огне, все время мешая, до густоты сиропа и наносите щетинной кистью. Эта смесь тотчас же сохнет и препятствует загниванию холста, даже если его приставить к сырой стене. Вполне пригодны для той же цели свинцовые белила с небольшим количеством умбры, нанесенные в очень жидком виде¹.

¹ Рискованный и нецелесообразный реставрационный метод. *Прим.*
ред.

Заметьте, что рыбий клей так плотен, что если им смазать тафту для изготовления флагов, знамен или изображений гербов, масляные краски ложатся и сохнут на нем, не запятнав ткани.

По той же причине этот клей, наложенный на краски, препятствует их изменению или потемнению от лака и ярче выявляет краски.

§ 323а. Заметьте, что на лаке, особенно в сыром помещении или на воздухе, образуется синеватое помутнение, как будто бы на него дохнули; оно легко стирается полотном; но помутнения этого не появится, если картина покрыта лаком и поставлена на некоторое время на солнце или если покрыть ее вторым слоем указашного лака. Лак, наносимый главным образом на дерево, блестящ, как стекло, и неприятен для глаза. Для того чтобы смягчить его блеск, приготовляйте его в обычной пропорции: 1 : 2 : 4 и, нанося его в горячем виде, прибавьте $\frac{1}{8}$ пли, если нужно, $\frac{1}{7}$ часть терпентинового масла.

Для того чтобы лак хорошо ложился, он должен быть нагрет до хорошей текучести, которая будет тем лучше, чем лак свежее. Картина должна быть положена горизонтально на две скамеечки, а не наклонно, или же вертикально помещена на мольберте. Для того чтобы лак был прочен и нечувствителен к воде, прибавьте к готовому лаку 8-ю часть сиккативного отбеленного на солнце льняного масла.

Темперная живопись

§ 324. Ввиду того, что краски, разведенные клеем, яичным белком или гумми, в сыром виде более темны, чем после высыхания, то, чтобы писать темперой, надо после того, как холст загрунтован, намочить его с обратной стороны и так на нем писать. Тогда вы не будете ошибаться. Также и при реставрации темперной картины для того, чтобы ваш глаз не ошибся и чтобы реставрация не вышла неровно, пятнами, надо сильно смочить вашу картину с обратной стороны; когда влага пройдет насквозь, краски на холсте будут от этого казаться

такими же, как в баночках или раковинах, тогда пишете, как вы считаете нужным. Таким образом, ваша работа после высыхания будет ровной, без пятен. Вспомните о палитре из белой жести с различными углублениями, которой Блейнберг пользовался для темперы.

В качестве жидкости для разведения красок, кроме рыбьего клея и клея из обрезков перчаточной кожи, подумайте еще о яичном белке, разжиженном фиговым соком, которым пользовались старинные художники. Он еще крепче или по крайней мере столь же крепок, как рыбий клей, и всегда остается жидким.

*Способ покрывания лаком книжных миниатюр
(иллюминирования)*

§ 324а. Прежде всего надо взять совершенно прозрачную клейкую жидкость, имеющую плотность (корпусность) и нисколько не изменяющую краски. Этой жидкостью вполне может быть рыбий клей, очень светлый и прозрачный, крепко и густо сваренный. Посмотрите, каково будет действие обыкновенного крепкого фландрского клея, светлого и прозрачного, а также очень крепкого желатина из оленьих рогов или гуммитраганта, хорошо растворенного (если работа того стоит) в какой-нибудь дистиллированной воде, например розовой; испытайте действие яичного белка, а также гуммиарабика или сливового и вишневого клея, разведенных до густоты сиропа, но особенно гуммиарабика.

Эту жидкость надо налить в блюдо, таз или миску, и вещь, которую вы хотите крыть лаком, легко провести через нее; если вещь большая, то ее надо положить наклонно на довольно большой таз и умело наливать жидкость сверху очень большой ложкой так, чтобы жидкость сразу стекала; после этого вещь должна быть немедленно разложена на блюде для просушки. Можно также пользоваться очень большой кистью с длинным волосом из беличьих хвостов, но крыть лаком необходимо с одного раза, то есть одним и притом очень легким мазком. Я думаю, что способ обливания надежнее.

Хорошо высохшую вещь покрывайте лаком, который должен быть очень сиккативным; он должен быть приготовлен из гумми (без терпентина), мастика, очищенного винным спиртом бензоэ, и очень прозрачного и светлого венецианского терпентинового и спикового масел.

§ 324б. Хороший и крепкий слой получится, если мочить гуммитрагант целую ночь в чистой воде на горячей золо. Гумми растворится. Возьмите очень белый крахмал и очень жидко разведите его в чистой воде так, как крахмалят ткань, прибавьте к этой смеси раствора гуммитраганта и варите, все время мешая, до какой хотите густоты; ваш крахмал будет очень белым и прозрачным, он очень белит белье, но делает его ломким и очень его разъедает, в нашем искусстве это не так, и он может быть очень полезен. Если вы хотите, чтобы ваш клей был совсем жидким, то к небольшому количеству разведенного, как сказано выше, крахмала, прибавьте побольше растворенного гуммитраганта; варите его до густоты сиропа; этот состав легко наносится кистью и крепко держится.

Как сделать, чтобы краски сохранились и не смывались и противостояли воде или другой влаге (для иллюминирования)

§ 325. Это свойство имеют квасцы. Растворите их в очень чистой воде и очень легко пройдите ими по иллюминируемой вами вещи очень мягкой кистью из беличьих хвостов, пигде не проходя два раза. Дайте просохнуть, от этого краски укрепятся и смогут выдержать лак. Но я думаю, что будет еще лучше, если поверх воды с квасцами покрыть слоем рыбьего клея, который воспрепятствует тому, чтобы лак каким бы то ни было образом изменил краски.

Удобный и дешевый светлый и жидкий лак, пригодный для клеевых красок, положенных на дерево или что-либо другое, не выдерживающий воду, сохнувший в 24 часа. Для рам, коробок и т.п.

§ 325а. Прибавьте к 4 фунтам очень светлого венецианского терпентина 4 унции очень хоро-

Г-н Гускишск. Прекрасный художник-миниатюрист (enlumineur) в Лондоне.

Дайте просохнуть и вторично покрывайте вашу миниатюру разведенными водой квасцами. Кисть должна быть длинной и мягкой.

шего и чистого сликового масла и влейте все в стеклянный сосуд. Поставьте его в теплую воду и все хорошо перемешайте. Если вы смешаете с этим лаком дистиллированную медянку и покроете этим составом бумагу, она, высохнув, будет очень прозрачной — как прозрачный велен.

Лак, не боящийся воды

§ 326. Фламандский художник г-н Портсманн думает, что всякий лак из мастикса, сандарака или другого смолистого гумми, который не выносит воды, не белея и не портясь, сможет выносить ее без вреда, если вы прибавите к лаку немного жирного масла, отбеленного на солнце, как сказано выше. Разводить и разжижать следует сликовым маслом, которое легко испаряется. Таким образом, масло, высохнув, будет сохранять все остальное.

Т. М. Возьмите масло, сгущенное кипячением с глетом или просто уваренное и выпаренное до половины, и попробуйте, может ли оно быть отбелено уксусом, водой, квасцами или водой с уксусом, будучи выставленным на солнце, как простое льняное или ореховое масло.

Способ сохранения насыпанной в виде порошка лазури

Портсманн.

§ 327. Покройте вашу работу стертыми на масле свинцовыми белилами, на которые, когда они еще совсем свежи, насыпьте порошок лазури или промытой смальты, но лучше всего хорошей пепельной лазури; дайте просохнуть и сдуйте или смахните заячьей лапкой все, что не пристало. Покройте волосяной кистью яичным белком, рыбьим или каким-нибудь другим из указанных выше клеев. Дайте просохнуть и затем покройте очень сиккативным лаком.

Кавалер Петер Пауль Рубенс

§ 328. Сеньор кавалер Рубенс сказал, что нужно, чтобы все краски быстро стирались при работе с «aqua di raggia» (то есть с маслом,

добываемым посредством дистилляции в воде из мягкой и белой смолы пиниевых деревьев, имеющей хороший запах, то есть приготовляемым так же, как белое терпентиновое масло), которое лучше и не так блестяще¹, как спиковое масло. Для того чтобы сделать смальту красивой и светлой, ее надо быстро смешивать (*temperarla*) с лаком, пакладывать ее тонко и ровпо и стараться ее не слишком мешать, пока краска сыра, так как это движение портит краску, по когда работа высохнет, на ней можно работать, как захотите.

Так же можно поступать и с пепельной (*Cendre d'Azur*). Ультрамарин и пепел ультрамарина (*cenere di ultramarino*) превосходны для заканчивания далей.

Янтарный лак

§ 329. Хотя этот лак упомянут выше, я его записал здесь, потому что m-lle Карлайль (*Carlile*) очень достойная женщина, которая очень хорошо пишет, мне прислала рецепт, записанный г-ном Ланир (*Lanire*), превосходным музыкантом, любителем живописи, который ей рассказывал, что в Италии художники, во избежание впитывания (пожухания) красок, нанеся первый слой, так называемый «*souleurs mortes*» — мертвые краски (подмалевок), и дав им совсем просохнуть, слегка прокрывают их этим лаком; затем они дают лаку высохнуть и пишут по нему. Но готовить его следует, смешивая с тремя частями очень хорошего и прозрачного орехового масла, выжатого не на огне; от этого лак будет гораздо лучше. Возьмите очень светлый яптарь (называемый иначе амбра) в кусках, растолките его в порошок и поставьте на огонь в маленьком глазурированном глиняном горшке, окружите его весь углем и все время мешайте железной палочкой, пока яптарь не растает и не растворится; тогда вылейте его на бумагу и сохраняйте; он будет твердым и блестящим. Когда вы захотите сде-

¹ У Бергера *glänzend*, но в подлиннике *fiera* (о)—гордый, свирепый; здесь может быть «сильно»; блестящим летучее масло быть не может. *Прим. перев.*

лать из него лак, возьмите чистое льняное масло и обезжирьте его следующим образом: налейте его в глазурованный глиняный горшок и положите туда корки хлеба с кусками свинца; если вы захотите, прибавьте туда же с горошину золотого глета — это помогает высыханию. Для того чтобы узнать, обезжирено ли ваше масло, надо взять перо и окунуть его в кипящее масло; если перо сгорит — это признак того, что масло еще не обезжирено. Когда масло перестанет жечь перо, его надо процедить сквозь полотно, затем взять приготовленный янтарь и истолочь его в порошок, который вы поместите с маслом в глазурованный глиняный горшок, и дать кипеть до тех пор, пока амбра не растворится; затем имейте наготове полотно для того, чтобы процедить, пока (лак) горяч. Вы можете его сделать или более светлым или более густым, добавляя или больше масла или больше приготовленного янтара. Затем вы можете его хранить, сколько хотите. Этот лак очень красен; его применяют мастера, делающие лютни.

Когда я впоследствии сам спросил у г-на Ланьер о применении этого лака, он мне сказал, что надо смешать две части очень светлого орехового масла с одной частью указанного янтарного лака и хорошо соединить их на очень медленном огне; что для того чтобы им пользоваться, надо слегка пройти очень мягкой губкой, намоченной в названном лаке, по подмалевку и немедленно писать сверху; когда работа высохнет, по ней легко писать в любое время, вновь протерев ее лаком. Он говорит, что это узнал и получил рецепт от синьоры Артемизии, дочери Джентилески, которая чрезвычайно хорошо пишет; несколько ее больших картин я видел.

Очень белый лак г-на Фетца

§ 330. В Марселе можно найти гумми, или смолу, происходящую подобно гуммиарабику из Индии, в круглых кусках, как лесные или грецкие орехи; срези них надо выбирать самые белые и прозрачные, как хрусталь.

1 декабря 1641 г. Я считаю это за копал; в подобном же виде я нашел в индийский янтарь (zincinum).

Т. М. Я делал этот лак. Смола (гумми) растворяется с трудом, рыхлост и не сохнет.

Они покрыты желтоватой пленкой (которая является наружной частью, подвергающейся действию воздуха), но внутренняя их часть прозрачна, как венецианское стекло. Ее (смолу) называют «сарагабе» или сагабэ. Возьмите эту смолу и растопите ее без всякой другой примеси в серебряной ложке, на умеренном огне, однако достаточном для того, чтобы растопить, так как это делается не очень легко. Когда смола растает и станет жидкой, перелейте ее в пузырек или стеклянный сосуд, который вы должны иметь под рукой. Светлое сольется (сосуд должен быть нагрет), а вся грязная и желтая пленка, если вы будете сливать потихоньку, останется в ложке. Поставьте этот сосуд на довольно горячий песок и влейте в него двойное количество белого масла, добытого посредством водяной бани из венецианского терпентина. Нагрейте так, чтобы все кипело или, точнее, слегка начинало закипать и чтобы все совершенно соединилось. Тогда ваш лак, который вы будете тщательно сохранять, будет готов. Он служит для покрывания лаком и подмешивания к краскам на палитре.

Мой лучший
Н. В. Бел и очень
сиккативен.

*Г-н Джонсон. Хороший художник.
Об аурипигменте*

§ 331. Для того чтобы писать золото, нужны два сорта аурипигмента: один желтый, другой красный; они должны быть предварительно стерты с водой, а когда высохнут, они легко смешиваются с маслом или на палитре или (при употреблении большего количества) на камне; с маслом же аурипигмент никогда хорошо не сотрется; лучшее масло, для того чтобы с ним смешивать и сделать его сиккативным, — масло, варенное с глетом.

Желтая охра, если она не слишком светлая, является хорошим грунтом для этого, но есть английская охра, которая корпуснее, более кирпичного цвета и, мне кажется, больше подходит в качестве грунта под золото. Аурипигмент будет хорош на всякой краске, за исключением медянки, но ни одна краска не будет хороша на нем. Он убивает другие крас-

ки, будучи смешан с ними, за исключением желтой охры и других желтых для теней, тени лучше делать другими красками, применяя аурипигмент лишь для светов.

Когда стирают с маслом глет или аурипигмент и при этом применяют нож, нужно, чтобы он был не стальной или железный, а деревянный или костяной. Я бы предпочел его сделать из самшита.

Сэр Антонис Ван-Дейк, кавалер

Ловлю.

§ 332. Превосходнейший художник. 30 декабря 1632 г.

Масло — главная вещь, которую художник должен тщательно выбирать, стараясь иметь хорошее, белое и жидкое масло; слишком жирное убивает все самые прекрасные краски, особенно лазури, и все, что составляются с ними, например зеленые.

Льняное масло — лучшее из всех; оно превосходит даже ореховое, которое более жирно, и маковое, которое становится таковым и легко густеет.

Когда я ему заметил, что названные краски — лазурь и зеленая, положенные на воде с гумми или рыбьим клеем и затем покрытые лаком, подобны положенным на масле, он мне сказал, что он очень часто кладет в своих картинах эти краски на воде с гумми и после высыхания покрывает лаком. Но секрет состоит в том, чтобы заставить эти темперные краски ложиться и связаться с масляным грунтом, что будет происходить вполне надежно, если прокрыть грунтовку луковым (или чесночным) соком, который после высыхания воспринимает и удерживает водяные краски и т. д.

Посмотрите, не будет ли тот же результат достигаться рыбьей или другой желчью.

Этот разговор возник по поводу его сообщения, что синьор Джентилески, хороший флорентийский художник, имеет очень хорошую зеленую, которой он пользуется в своих масляных картинах, приготовленную из одной травы, возможно, указанным выше способом. Смотри выше, среди зеленых, приготовление соко-

вой зелени с винным камнем и гуммигутом, которая не пзмепается.

При работе желтым он пользуется аурипигментом, который является прекрасной желтой, какую только можно иметь, но эта краска очень медленно сохпет и, будучи смешана со всеми другими красками, убивает их.

Для того чтобы заставить ее сохнуть, к ней надо прибавлять немного стертого стекла. А для того чтобы пользоваться аурипигментом, его надо применять самостоятельно; исполняя драпировку другими желтыми красками по ним, когда они вполне просохнут, надо сделать света аурипигментом. Таким образом, ваша работа будет особенно прекрасной.

Он мне говорил о превосходнейших белилах, рядом с которыми свинцовые белила кажутся серыми; он говорит, что они известны и г-ну Рубенсу.

Говорил он и об одном человеке, который растворял янтарь не поджигая его, так что раствор был светел, желт и прозрачен.

При приготовлении обыкновенного живописного лака (который готовится в водяной бане из терпентина, разведенного маслом, получаемым из венецианского терпентина) надо следить за тем, чтобы ни в коем случае не испарялась (летучая часть) терпентина, иначе лак не так хорошо и быстро сохнет. Это легко можно сделать или в дистилляционном сосуде или в сосуде с длинным горлышком.

Для исправления осыпающейся масляной картины и сохранения ее от сырости стены надо покрыть ее обратную сторону очень тонко стертой на масле умброй, которая быстро высохнет. Это изобретение полезно для картин, грунт которых сделан на клее и с водяными красками.

*Грунтовка холста, которая плотна
и никогда не трескается*

§ 333. Хорошо натянув ваш холст, намажьте его слоем клея; когда последний высохнет, сравняйте пемзой и затем покройте еще слоем клея. Дайте просохнуть и, наконец, покройте

N. B. Orpiment

См. выше Ван Зоммер.

холст не слишком сильно уваренным маслом с глетом. По этому грунтуйте охрой, свинцовыми белилами и небольшим количеством черного. Сравните со сказанным в «маленькой книжечке».

*Способ писать маслом на кирпичной
или каменной стене*

§ 334. Кирпичи должны быть соединены груссом¹, поверхность тщательно сглажена и сделан покров из трасса; когда все хорошо высохнет, сверху покрывают горячим льняным маслом столько раз, сколько извести и кирпичи смогут в себя впитать. После высыхания все грунтуется охрой, свинцовыми белилами и т. д.

Трасс послужит и для соединения камней, которые надо выбирать мягкими, белыми и ровными, чтобы вся поверхность имела одинаковый уровень. Затем надо покрыть маслом и начать сверху грунтовать.

Трасс — земля или род цемента, который всегда держат в сосуде покрытым водой из боязни, чтобы он не высох; при употреблении он быстро высыхает. Им обмазывают водоемы (цистерны) и соединяют камни и кирпичи у набережных, арок, фонтанов и во всех местах, где бывает и чего касается вода. Этот цемент не трескается и непроницаем для воды.

«Or couleur» (золотая краска)

§ 335. Рецепт. Свинцовые белила по желанию, в зависимости от того, хотите ли вы сделать краску светлее или темнее, умбру жженую, как более красную и болсе сиккативную и Браунрот (коричнево-красную), которая является жженой желтой охрой, трите очень долго и очень тонко с обыкновенным льняным маслом, следя за тем, чтобы краска была очень густой. Их надо стереть каждую в отдельности, затем смешать вместе на палитре с маслом, обработанным глетом так, чтобы вашей не слишком густой краской было хорошо и удобно

Г-н Адам Зузингер. Золото по синему. Покройте вашу раму или другую работу масляными свинцовыми белилами, тотчас же посыпьте лазурью, распределяя всюду порошок пером, дайте просохнуть. Сделайте ваши листья *or couleur* и дайте просохнуть в течение четырех или пяти дней. Накладывайте золото или олово и покройте его лаком, не касаясь лазури.

¹ Трасс — вид натурального цемента. *Прим. ред.*

работать и класть ее кистью. Сделайте таким образом ваш лиственный орнамент или обрамления.

Дайте просохнуть в течение трех или четырех дней, и чем дольше, тем лучше. Даже если ваша краска хорошо высохнет, она не перестанет быть немного липкой, и к ней очень хорошо пристаёт золото, которое, будучи нарезано в нужных размерах, кладется на роговую пластинку и придвигается ножом, затем при удалении рога прилипает к маслу, к которому его прижимают ватой. Искусство состоит в том, чтобы хорошо стереть краски и дать хорошо просохнуть маслу.

Той же самой краской можно прикреплять и фольгу из олова или меди, которые (для того чтобы они сохранили блеск и не портились от воздуха) надо покрывать очень светлым, не боящимся воды лаком.

Как только золото наложено, снимите лишнее ватой или заячьей лапкой. Заметьте, что, когда вы захотите делать отдельные части орнамента от *couleur* по черному или другой темной краске, надо раньше покрыть черной клеевой краской, а затем, когда она высохнет, сделать по ней листву маслом, дать просохнуть, как сказано выше, положить золото, удалить лишнее и, наконец, покрыть (все) лаком; ваша черная будет тогда казаться черным деревом. Лак (берется) обыкновенный, для лучшего высыхания — с небольшим количеством скипидарного масла.

О подражании золоту оловянной фольгой для того, чтобы делать рамы картин, золоченую кожу, богатые украшения стен, панели, кабинеты¹ и другие предметы. А также для золочения медалей, статуй из гипса и т. п.

§ 336. Во-первых, выберите самую белую гладкую и наименее рваную оловянную фольгу, какую только можно сделать; она накладывается на работу при помощи клея, приготовляемого из трех частей очень тонкой

¹ См. выше примеч. на стр. 295. *Прим. перев.*

крупчатой пшеничной муки и одной части довольно густого рыбьего клея, тщательно смешанных друг с другом. Эта смесь намазывается волосной или очень мягкой щетинной кистью, после чего тотчас же накладывается фольга, нарезанная очень острым ножом в пужных размерах; фольга придавливается сверху бумагой, полотном или лощиком из слоистой кости или самшита, что делается для того, чтобы она легла без всяких морщинок. По окончании дайте как следует высохнуть. При золочении гипса, который слишком сильно и быстро впитывает влагу, нужно до покрытия клеем несколько раз намочить вашу фигуру яичным белком, взбитым до жидкого состояния яичной палочкой, и затем, дав ему просохнуть, покрывать клеем, как сказано выше. На дереве или на гипсе, но только не на коже, можно полировать собачьим зубом.

Иногда, если дерево неровно, его сглаживают одним или двумя слоями алебастрового гипса, разведенного клеем, и, когда он высохнет, его покрывают названным выше клеем из муки и рыбьего клея или клеем и небольшим количеством яичного белка, на который накладывается олово. Для того чтобы делать обрамления, цветы, гротески и т. п., можно накладывать кистью *oucouleur* или жженую охру, по желанию, толстым слоем, на который, когда он наполовину высохнет, накладывается золото и прижимается ватой, для того чтобы оно везде пристало. Когда работа совершенно высохнет, лишнее удаляется метелкой из перьев, заячьей лапкой или платком.

Гуммиармониак, растворенный в уксусе, является очень хорошим грунтом для золотой фольги на дереве и на пергаменте и может также служить для наложения олова на отдельные части орнамента по темному, коричневатозеленому, красно-коричневому или черному фону.

Для окраски под золото могут служить три вещества: 1) тинктура шафрана, извлеченная при помощи винного спирта и сгущенная до консистенции сиропа или жидкого меда, в зависимости от оттенка золота, которое хотят изобразить; 2) алоэ — в пузыре, самое чистое

и прозрачное и в стертом виде самое желтое, какое только можно найти, и 3) гуммигут. Алоэ хорошо растворяется в горячем дистиллированном уксусе, но на холоде осаждается и застывает. Его лучше растворять в очень хорошем винном спирте, прибавляя к этому раствору пемного тинктуры шафрана. Наносить его (на лист) следует в горячем виде очень толстой мягкой и нежной щетинной или волосяной кистью с целью избежать бороздок при наложении краски.

Гуммигут образует слишком бледную желтую, которая с добавлением небольшого количества тинктуры шафрана превосходна.

Неудобство, которое встречается при наложении этой краски, состоит в том, что олово несколько жирно, благодаря чему краска собирается капельками. Этого можно избежать, если хорошо просохшую оловянную фольгу протереть и отполировать очень мелко просеянной древесной золой или если все краски разбавить очень хорошей водкой или винным спиртом.

Чтобы сделать орнамент, надо нарисовать по вашей фольге линии ламповой черной, черной из шотландского угля или из черного камня (мела), разведенных льняным маслом с глетом или сиккативным лаком. Когда эти линии высохнут, прежде всего золотят фон названной выше золотой краской, затем обрамления или цветочный орнамент раскрашиваются венецианским лаком, очень хорошей смальтой или дистиллированной медянкой, причем первые два разводят яичным белком, превращенным в воду, а последнюю — дистиллированным уксусом. Из гуммигута и индиго можно составить другой сорт зеленой, которая до некоторой степени прозрачна, как и положенное тонким слоем индиго. Что касается других красок, то они не прозрачны, хотя *Schuidegrün* не очень кроюща и может служить для некоторых зеленых. Дайте наложенным краскам хорошо высохнуть и затем покройте хорошим белым прозрачным лаком, смешанным с небольшой частью отбеленного льняного масла, легко и ловко покрывая этим лаком при помощи длинной,

мягкой щетинной или толстой и очень нежной волосяной кисти. Наконец, дайте вашей работе спокойно высохнуть.

Сгущенная и стертая рыба желчь очень желта и прозрачна. Она будет еще лучше, если к ней прибавить немного тинктуры шафрана.

Мастера, делающие золоченые кожи для обоев, не соблюдают таких церемоний. Они довольствуются тем, что накладывают на кожу серебряную фольгу, окрашивают липии обрамлений черным, вдавливают (железом) узор, покрывают фон зеленым, синим или красным и, когда все высохнет, покрывают лаком, состоящим из вареного с глетом льняного масла, окрашенного алоэ, приготовление которого приведено в другом месте.

Для желтого. Schitgeel или Pinke очень хорошо лессирует, а для того, чтобы сделать его желтее, к нему прибавить немного лака, в зависимости от того, как краска будет выглядеть на палитре или на работе. Попробуйте Schitgeel с небольшим количеством тинктуры шафрана на винном спирте.

Изготовление карандашей всех цветов для живописи на бумаге

§ 337. Надо взять краски, очень тонко стереть их на камне и сообразить, какую примесь гипса может вынести каждая из них без значительного изменения.

Одни допускают большую примесь, другие, как, например, лак, меньшую. Одни — половину, четверть, треть, другие — пятую или шестую часть. Прибавьте к вашим тонко стертым краскам приготовленного из алебаstra гипса, сбереженного до полной белизны, и сделайте с небольшим количеством воды (сохраняя меру) пасту, которую скатайте на ладони в форме карандашей.

Бумага для живописи должна быть тонирована. Если вы берете белую, разведите немного печной копоти в воде, окуните туда бумагу, дайте просохнуть и пишите на ней. Или же (иначе) возьмите синюю или серую бумагу.

Леонар, молодой фламандский художник, помощник г-на Кари, ученика г-на Ван-Дейка.
31 июля 1634 г.

Т. М. Для того чтобы краска держалась на бумаге, последняя должна быть сильно впитывающей; надо взять очень жидкий рыбий клей или гуммиарабик или взбитый бсллок, смешанный с большим количеством воды, на поверхность которых в тазу или корытце кладут обратной стороной лист, держа его с обеих концов и совершенно его не шевеля.

Клейкая вода, впитываясь в бумагу, смочит краску, не стирая ее, и, высохнув, она (краска) пристанет к бумаге.

Покрывание лаком: если это одежды, то без всякой подготовки ловко покрывают мягкой кистью лаком для иллюминирования¹. На лицах слегка прокройте водой с рыбьим клеем или лаком из гуммиарабика. Дайте просохнуть, затем покрывайте лаком.

По моему мнению, старый, уже бывший в употреблении гипс, белый, как снег, истолченный в мелкий порошок, лучше и не так сильно связывает, как только что пережженный, но его надо смешивать с молоком или со сгнившим клеем для того, чтобы у карандашей можно было делать тонкие кончики.

Посмотрите, что можно сделать с белым мергелем, с белым болусом, с мелом, который считается лучше всего, с гашеной известью, хорошо промытой и высушенной, и т. п. Земли, как болус, дважды пережженная охра или трепел (Tirpelerde), английская коричневая, красная умбра и т. п. не требуют примесей, так же как и черный мел, лишь бы он был мягким.

Я бы хотел приготовить гипс или мел с отваром из какого-нибудь растительного вещества, приближающегося к краске, которую требуется сделать, например, для лака с бразильским (красным) деревом; для массикота — с лакмусовым лишайником, гуммигутом или шафраном, а также и с другими. Зеленая делается из пепельной или индиго, Schuidegrün или массикота с зеленой из немецких касатиков или соковой зелени, а затем смешивается, как сказано выше.

¹ Вероятно, с обратной стороны. *Прим. Э. В.*

Для черного. Прощайте ваш мел, гипс или гашеную известь очень черными чернилами без гумми, просушите, истолките в порошок; возьмите две части этого порошка, одну часть очень мягкого черного камня и три части черной из копоти и смешайте с молоком или гнилым (мездровым клеем).

Способ приготовления карандашей (пастели) г-на Ольмана — превосходного французского художника, исполняющего пастели и книжные миниатюры

§ 338. Веществом, из которого делается основа карандашей, является гипс, в больших пережженных кусках которого находятся два вещества: одно твердое, как камень, и из него получают очень мягкие карандаши, которые ложатся, как сангина; другое вещество — несколько хуже, но все же очень хорошее, которое блестит, как зерна морской соли. Извлеките и отделите эти вещества от остального и сотрите их в тонкий порошок, но лишь тогда, когда вы захотите этим работать, иначе толченый гипс, если он стар и изменился под действием воздуха, портится, гасится и не связывает. Возьмите краски и сотрите их на камне с водой, чтобы все было жидким, как вода, и когда будет хорошо смешано, насыпьте достаточное количество вашего гипса, чтобы связать, тщательно перемешивая шпателем, ножом или камнем для стирания так, чтобы все хорошо соединилось; потом соберите вашу пасту в длинную форму достаточной толщины, чтобы резать из нее карандаши, дайте пасте загустеть, просохнуть, а затем нарежьте на карандаши согласно вашему желанию очень тонкой и мелкой пилой и уложите их в очень чистую коробочку в сухом месте.

Если ваши карандаши не образуют четких линий из-за затвердения гипса, то нужно, стирая вашу краску с водой, натереть туда немного венецианского мыла, следя за тем, чтобы мыла не было слишком много; излишек его обнаруживается тем, что карандаши, высушив, становятся блестящими, как будто бы

они были отполированы; если же они хорошо сделаны, они должны быть матовыми, мягкими и ложиться, как самый мягкий мел, который только может быть.

Краски, которые осаждаются при помощи квасцов, как лак и Schuidegrün, очень тверды и требуют большего количества мыла, чем другие. Для того чтобы сделать краской-лаком разрез рта, очертания глаз и необходимые линии в тенях, намочите слегка карандаш языком или возьмите слегка смоченный платок, в который заверните на очень короткое время кончик карандаша; пользоваться им можно будет тотчас же.

Прекрасная зеленая составляется из хорошей пепельной лазури и Schuidegrün; если вы хотите, чтобы она была темной, прибавьте к ней немного индиго или возьмите только индиго и Schuidegrün с гипсом.

Для того чтобы заставить пристать краски, возьмите не слишком проклеенную бумагу, пропускающую воду, намочите в очень чистой воде с рыбьим клеем и дайте ей просохнуть; сделайте вашу пастель, а затем, держа бумагу с двух концов, положите ее обратной стороной на очень чистую воду так, чтобы влага проникла насквозь, ловко снимите, дайте просохнуть, и ваша пастель будет вечной.

Возьмите совершенно сырую, приготовленную для выделки из нее табачных трубок глину, прибавьте к ней каких хотите красок и делайте карандаши достаточной длины, давая просыхать самим по себе. Этот материал можно получать во вполне готовом виде у всех рабочих гончаров.

*Разговор с фламандским художником у милорда
Ньюпорт 16 сентября 1633 (1638?)*

§ 339. Очень сиккативное масло. Сварите на железной печке немного сильно высушенного или наполовину пережженного цинкового купороса с льняным маслом, дайте покипеть, процедите и сохраняйте.

На этом масле образуется твердая пленка, но под ней оно очень жидко; как я видел, оно красноватого цвета, приближаясь к рыжему.

Сравните этот способ приготовления со способам капитана Саллэ в начале этой книги. Художник сказал мне, что это масло высыхает в 2 часа и что для того, чтобы заставить быстро сохнуть лак, нет ничего лучше; краска становится более яркой и нисколько не портится. Подобным же образом оно может подмешиваться на палитре ко всем другим трудно сохнущим краскам.

Черный китайский лак готовится из указанного льняного масла, варенного с белым цинковым купоросом с прибавлением чернильных орешков. Эта смесь сильно чернеет и должна быть намазана согласно правилам искусства на слой черпой из копоти. Сравните способ Хатъе. Он говорит, что китайцы накладывают лак на работу довольно толстым слоем, предварительно размягчив его известным им средством. Затем они его выравнивают и полируют. Сравните вышеприведенный способ капитана Саллэ, который размазывает пальцем и затем полирует мелко истолченной окисью свинца или трепелом.

Его обычный лак для картин готовится из очень белого терпентина, очень светлого терпентинового масла и мастикса. Он очень жидок и хорош. Сравните с лаком Адама Зусингера.

Этим лаком покрывают фигуры, краски которых впитались в холст, для того чтобы сделанная и закопченная работа была видна, ибо в том случае, когда краски прожухли, она видна плохо.

Одно ореховое масло также хорошо.
Сравни лак Норгэта.

Янтарный лак

§ 340. Возьмите очень чистый вишый спирт и экстрагируйте тинктуру или растворимую сернистую часть светлого и прозрачного янтара посредством многократного настаивания в песке. Поместите ее в дождевую или просто в чистую воду, а при более ценной работе — в дистиллированную воду. Дайте в течение нескольких дней осесть. Слейте вашу про-

Сделал в Лондоне в
сентябре 1638 г. Георг
Крудоннус, немецкий
аптекарь.

зрачную жидкость наклоном или отделите ее от янтаря полосками войлока, дайте оставшемуся порошку высохнуть на белой промокательной бумаге или же на меле и сохраняйте в сухом месте.

Этот порошок очень хорошо растворяется в спиновом масле и в должном количестве образует превосходный лак, которым покрывают при помощи волосяной кисти; он очень хорошо сохнет и имеет прекрасный блеск. Растворение производится в зависимости от количества в ложке или (в сосуде) на печке, на очень маленьком огне; надо остерегаться, чтобы не загорелось, и все время мешать совсем чистой, железной палочкой. Я бы прибавил туда льняного масла; было бы очень хорошо, если бы масло было сиккативным — как очищенное на солнце со свинцовыми белилами, или светлое масло с глетом, или сваренное с белым кальцинированным купоросом. Но лак очень хорош и с одним спиновым маслом.

Испробуйте его с терпентиновым маслом, с нефтью, со скипидаром (Huyle de Raggia) в холодном или горячем виде.

Этот лак желт, и я думаю, что если окрасить терпентиновое или другое из указанных масел алоэ или шафраном, или гуммигутом, или куркумой, или дегтем (по способу отца Шерюбен), то на серебре или на олове получится красивый золотой цвет.

Это экстрагирование смолы производится, кроме бензоэ и сторакса, также из мастикса, сандарака или можжевельной смолы. Если вы захотите сделать душистые лаки, попробуйте гуммилак, кардамон, гуммиармонияк или индийский янтарь и т. п.

Быстро сохнущий лак г-на Белькам

§ 341. Возьмите $\frac{1}{2}$ унции очень светлого сандарака, истолките его в порошок, смешайте в глазурированном горшке с 1 унцией очень светлого венецианского терпептипа и поставьте ваш горшок в сосуде или глиняной миске с песком на хороший огонь, настолько жаркий, чтобы песок накалился докрасна, что, впрочем, не

См. выше описание лака, показанного мне г-ном Белькам, который дал мне посмотреть эффект (достигнутый) с приравленным белого сиккативного льняного масла.

кажется мне нужным. Когда ваша можжевельная смола растает (чего в воде не бывает), прибавьте к этой смеси 2 унции терпентинового масла, очень белого и чистого. Смешайте и приготовьте ваш лак и сохраняйте его для того, чтобы им пользоваться.

Он хорош, но желт.

Т. М. Добавление $\frac{1}{2}$ унции на фунт хорошо сохнувшего льняного или орехового масла делает этот лак и всякий другой, который белеет и шелушится от воздуха и воды, очень крепким и прочным.

Господин Белькам приготовляет этот лак в стеклянном сосуде или банке и говорит, что терпентин проходит сквозь глину и загорается, а стекло от жары не лопается. Он прибавляет масло лишь после того, как сандарак растопится; сняв с огня, вы можете дать раствору сандарака или лака немного остыть и затем поставить стеклянный сосуд в горячую воду; когда содержимое растает, добавьте масло и хорошо перемешайте.

Сиккативное масло

Краски, которые применяют на холсте, на тафете и т. п., — это киноварь, умбра и зеленая земля. Другие не годятся. Попробуйте английскую коричневую. Это масло очень спиккативно и может служить лаком на дереве, но совершенно не годится для холста или тафты, так как материя лопается. Но для того чтобы сделать всякий материал очень мягким, пережгите масло, как указано выше, без глета, и пропейте.

§ 342. Дайте кипеть в течение 4 часов на медленном огне $\frac{1}{2}$ фунта глета и 4 фунта льняного масла. Поместите это в железный горшок, такой величины, чтобы он был наполнен не больше, чем наполовину. Варите на сильном огне, пока смесь не будет так сильно дымить, что загорится от лучинки. Когда загорится, снимите ее (с огня) и поставьте в какое-нибудь место вне дома для безопасности на случай, если оно убежит через край, однако так, чтобы туда не попадали дождь или влага; когда масло будет гореть, окуните туда железную проволоку и дайте упасть капле на раковину для того, чтобы попробовать, когда смесь будет достаточно густой для вашей цели. Для того чтобы потушить, вы должны закрыть горшок очень плотно приходящейся железной крышкой и дать ему постоять закрытым достаточное время, так как часто, если вы его слишком быстро откроете, смесь сама вновь воспламенится.

Наконец, масло следует процедить, если в нем попадается что-либо черное.

§ 343: «Господину кавалеру де Майерну барону д'Обоэн и первому медику короля, проживающему в Сеп Мартинс Лэн в Лондоне.

Милостивый государь! ¹

Мой брат написал мне из Парижа, что вы желаете иметь способ, каким я делаю клеенку (лакированный холст), сообщаю вам, как он делается:

Я беру котелок, почти полный масла, и ставлю его на хороший жаркий огонь, пока он не вскипит; когда масло закипит, я его поджигаю, немедленно снимаю с огня и даю ему гореть, пока оно не станет довольно густым; после этого, затушив железной крышкой, я даю маслу наполовину остыть, а затем всыпаю в него истолченные специи, как-то: прис, душистую лаванду, гвоздику и всякие другие душистые вещества; луковица также хорошо заглушает запах масла, которое я до того, как оно остынет, процеживаю; когда оно остынет, я прибавляю к нему умбру и другие краски. Что касается умбры, то я ее мочу в хорошем уксусе, не вынимая до тех пор, пока не захочу ее стереть. Я ее вынимаю из горшка за час, а затем растираю ее еще раз гораздо лучше и крепче, чем сухую. Я нашел, что это лучшая краска, более сиккативная и более гибкая. Я испробовал и телячьи кости, но этот состав сохнет не быстрее, чем умбра и пемза. Он сохнет медленно, даже когда его сделать жидким, как вода, и для его просушки нужно около трех недель, если только просушка не производится на летнем солнце. Если прибавить (к маслу) свинцового сурика или глета, оно бы сохло гораздо быстрее, но это делает ткань тяжелой и неэластичной; все дело в том, чтобы иметь подходящее место на солнце и воздухе. Я испробовал всевозможные методы и пахожу

Масло для намазывания тканей и кожи, для того чтобы они не промокали под дождем, согласно инструкции, данной мною г-ну Жозефу Петито. Т. М.

¹ Далее следует несколько строк льстивых любезностей, пропущенных при переводе как не имеющих интереса. *Прим. перев.*

И думаю, что жидкий крахмал, разведенный в небольшом количестве легкого водного раствора рыбьего клея или клея из обрезков перчаточной кожи, будет очень хорош для этой цели.

этом лучшим. Я изготовил таким способом около 60 локтей ткани для плащей и капюшонов; она была очень гибкой, и видевшие ее во Фландрии и в Риме нашли ее хорошо сделанной. Если бы я мог найти ей хороший сбыт, я бы постарался хорошо приспособиться, чтобы делать ее в большом количестве и таким образом делать все лучше и лучше, достигая все большего совершенства, так как опыт в этом отношении — большое дело. Относительно тканей я думал еще о другом: если бы кто-нибудь мог изобрести очень гибкий клей, чтобы грунтовать холсты до того как их покрывать лаком, то от этого они бы стали гораздо легче, так как холст впитывает столько краски, что делает их тяжелыми при носке; кроме того, это сэкономило бы много краски. Возможно, что среди большого числа имеющихся у вас рецептов вы бы могли найти что-нибудь подходящее для этой цели, и я умоляю вас, если имеете подобный клей, сообщите мне рецепт; вы меня этим чрезвычайно обяжете, так как от этого ожидаю большого эффекта и экономии.

На днях я вместо этого клея испробовал (следующее): я смочил холст до того, как покрывать его лаком и дал ему почти наполовину просохнуть; это несколько препятствовало тому, чтобы холст впитывал так много краски, но надо бы найти материал, заполняющий поры. Я думаю, что в Англии теперь, должно быть из-за войны, много лиц, которые изготовляют подобные ткани. Я думаю, что если бы вы у них спросили об их способе, они бы вам в этом не отказали; тот, который мне ваша милость прислала для жженого масла, очень хорош, но существуют различные методы, и таким образом, то есть благодаря знакомству со многими методами, мы могли бы иметь все более и более совершенный секрет. Одним из главных условий при этом лаке является то, что он лучше, если был давно приготовлен; вот все, что я до сих пор узнал при работе; если я открою что бы то ни было новое, я не премину вам об этом сообщить. Если вы узнали что-нибудь, касающееся золоченой кожи, я умоляю вас оказать мне вашу обычную милость,

чем вы меня чрезвычайно обяжете. 14 янв. 1644 г. Женева»¹.

Искусство приготовления водонепроницаемых тканей, гибких, нетрескающихся и неосыпающихся г-на Вольфэн

§ 344. Он мне сказал, что, испробовав для получения сиккативного масла все — и глет, и сурик, и свинец, — он нашел, что самое лучшее — просто чистое масло, выгоревшее наполовину.

Два лучших масла — льняное и ореховое, с той разницей, что льняное масло высыхает раньше и на своей поверхности образует пленку, а остальное сохнет медленнее, хотя в конце концов все же высыхает. Ореховое же масло высыхает полностью и в менее продолжительное время, примерно в три-четыре дня, гораздо лучше на воздухе и на солнце, чем в тени.

Способ пережигания масла состоит в том, что его ставят в железном или медном котелке или горшке на огонь (если имеется специальная маленькая печь, тем лучше); нужно, чтобы четверть или половина сосуда была пуста и чтобы масло умеренно кипело до того, пока оно само по себе не загорится (можно также его поджечь бумагой или зажженной свечкой); дайте гореть до тех пор, пока — если поместить каплю на ноготь или на тарелку — масло будет густым, как сироп или мед, но не настолько, чтобы его нельзя было легко намазывать волосной кистью. Достигнув этой степени (густоты), потушите огонь крышкой и снимите ваш сосуд с огня, дайте вашему маслу остыть, но не совсем, и процедите его сквозь мешок или довольно плотный холст (канву) и храните для употребления.

Не сделайте ошибки, желая снять крышку до того, как пройдет сильный жар, так как ваше еще кипящее и дымящееся масло снова загорится с опасностью убежать через край, и если вы это делаете в комнате, может возник-

¹ Дальнейший текст письма интереса не представляет. Прим. перев.

путь пожар. Лучше это делать на земле и где-нибудь внизу в кухне или в саду. Опасно, когда масло подымается на огне. Тогда его надо снять с огня, пока оно не перестанет кипеть, и затем поставить на огонь вновь.

Существуют лишь три краски, которые легко соединяются с этим маслом и очень хорошо ложатся на матерью, особенно на шелковую, а именно киноварь, зеленая земля и умбра, как жженная, так и не жженная, которая, кроме того, помогает высыханию. Попробуйте другие земли, хорошо промытые и легкие.

Краски, имеющие в основе свинец, хорошо сохнут, но слишком корпусны и тяжелы.

Масло, сваренное с глетом, или слишком пересыхает и делает ткань ломкой и недостаточно гибкой, или остается клейким, что очень неудобно.

Сурпк делает масло гораздо более сиккативным, чем глет. Достаточно ли загустеет вареное масло без горения (при более длительном кипячении), неизвестно. Оно станет очень сиккативным, если вы при кипячении прибавите к нему, все время мешая, порошок из пережженных добела костей бараньих ног или указанного порошка с пемзой. Дайте ему осесть и процедите сквозь капву.

*Превосходная красная
(которой это написано)*

§ 345. *Atriplex bassifera* имеет ягоды, похожие на маленькие тутовые ягоды, обладающие сладким вкусом, приближающимся к землянике, красные, как коралл, вполне зрелые в половине июля. Нужно сорвать самые лучшие и красные и раздавить их в мраморной ступке очень чистым деревянным пестиком, прибавив к ним немного лимонного или цитронного сока.

На другой день все превратится в сок, кроме очень мелких семян, подобных семенам *Psyllium*.

Процедите этот сок сквозь полотно, а семена сохраните для посева. Растение разрастается больше, чем нужно. Прибавьте к этому соку для сохранения четвертую часть хорошего винного спирта и немного гуммпарабика.

Книга об иллюминировании.

26 июля 1641 г. Непрочна, хотя очень хороша для этой цели и очень красна.

Я думаю, что эта краска может служить для окраски смоченного квасцами шелка, которого я покрасил два куска: один тафты, другой атласа. Цвет был очень красивый, сизый, но после стирки он слинял и стал красивого цвета плодов персикового дерева¹. Если приготовить горячим способом, то есть слегка прокипятить, то краска будет, вероятно, держаться лучше.

Попробуйте способы ее закрепления, обрабатывая шелк винным камнем, квасцами, пашатырем, чернильными орешками или прибавляя при окраске в красильной бане кошенили или зерен кермеса (*grain de kermes*).

На полотне эта краска не держится и, будучи промыта простой водой, тотчас же сходит.

§ 346. Для закрепления красок возьмите сок, выжатый из лошадиного навоза, и когда его будет достаточно, прибавьте кусочек квасцов величиной с боб и столько же гуммиарабика, разбавляя этим какую хотите краску; высохнув, она будет держаться на дереве.

Фресковая живопись

§ 347. Прежде всего делайте картон, нанося на него краски в том же размере, как и на произведении, и дайте оштукатурить лишь столько, сколько можно сделать за день. В случае, если вы не найдете белил для фрески, вы можете взять хорошо гашеной извести, смешать и просушить ее с мраморной пылью, затем стереть эти два вещества вместе; из них получают хорошие белила.

Вы можете применять всякого рода краски, кроме лака, киноварь, сурика, массикота и *Schuidegrün*.

Из яичного белка и угольной черпой можно сделать лак (для ретуши); вместо лака берите фиолетовую соль, являющуюся краской или родом земли, которую обычно добывают в Италии. Заметьте, что все краски, кроме фиолетовой, белеют; красно-коричневая — немного.

¹ *Fleur de pescher* — розового цвета. У Бергера — *Pfirsichfarbe* — персикового цвета, что довольно неопределенно, так как плоды персиков бывают разных цветов. *Прим. перев.*

§ 348. Для того чтобы ретушировать фреску, когда живопись хорошо высохнет, возьмите взбитый яичный белок, разведите водой и троньте какой хотите краской.

Возьмите цветы красного мака, натолките их сколько захотите, затем прибавьте туда немного негашеной извести, хорошо смешайте друг с другом, поместите в глиняный горшок и дайте гнить в погребе 15 дней, по истечении которых выньте ваши материалы из горшка, выставьте их на воздух, и у вас получится очень красная пурпурная краска, которую называют *Tournesol*.

Очень красивое индиго

§ 349. Возьмите совсем зрелые ягоды *Sigillum Salomonis*, вскипятите их с крепким щелоком, а затем удалите кожуру, которая всплывает наверх, ложкой или шумовкой и кипятите еще, пока не уварится наполовину; потом в деревянный сосуд, вроде выточенной из одного куска на токарном станке деревянной миски, положите свинцовых белил (*segeuse*) или крахмала и немного минеральных квасцов и налейте сверху указанную жидкость, пока не увидите, что все как следует, посинело; после этого оставьте жидкость поверх крахмала или белил на четыре или пять дней. Когда это сделано, слейте воду наклоном и разложите крахмал или белила на черепицы для просушки. Если ваше вещество недостаточно синее, то прибавьте в него еще жидкости, как в первый раз; этим вы сделаете его настолько темным, насколько захотите.

Приготовление Schuidegrün золотистого цвета

§ 350. Для всякого щелока из золы виноградных лоз берите дождевую воду. На 3 пинты воды идет $1\frac{1}{2}$ фунта золы. Когда ваш щелок хорошо прокипит, дайте ему постоять, а затем, когда он станет прозрачным, слейте прозрачную жидкость наклоном. После этого возьмите, сколько хотите, цветов дикого терна и ягод

legra merita, положите их в полученный щелок, а затем, когда хорошо прокипит и окрасится, процедите. После этого возьмите ceruse, прибавьте туда немного квасцов и поместите в деревянный сосуд; далее налейте в него полученный отвар и дайте постоять три-четыре дня, после чего поместите на черепицу для просушки, и если краска, по-вашему, недостаточно интенсивного тона, налейте туда еще раз указанной жидкости и сделайте вашу пасту настолько темной, насколько захотите; вы достигнете, таким образом, прекрасных результатов.

111

ПРИМЕЧАНИЯ К РУКОПИСИ ДЕ МАЙЕРНА

Список красок для масляной живописи

При следующих здесь примечаниях использована для сравнения приблизительно одновременная литература: Van Mander. Schilderboek, Harlem, 1604 («Книга о художниках»); De Bie. Het Gulden Cabinet, Lier, 1661 («Золотой кабинет»); Hoogstraaten, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, Rotterd., 1678 («Введение в высокую школу изобразительного искусства»); Beurs. De groote Waereld int Kleen geschildert, Amsterdam, 1693 («Маленькое изображение большого мира»); Брюссельский манускрипт Pierre Lebigre, 1635. Из позднейшей литературы наиболее подходящими оказались: Pernetty. Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture et Gravure, Paris 1757 («Небольшой¹ словарь живописи, скульптуры и гравюры»); Watin. L'art du Peintre, Vernisseur, Paris, 1793 («Искусство живописца, лакировщика», немецкое издание: Der Staffiermaler, Leipzig, 1779).

Белые пигменты²: свинцовые белила (Blanc de Plomb, Ceruse) добывались из кусков свинца, подвергаемых действию крепкого уксуса; при этом используемый сосуд подвергается нагреванию (так называемый голландский метод). Тогда образуется уксуснокислая окись свинца, которая благодаря доступу углекислоты превращается в свинцовые белила —

¹ Portatif — переносный, назвать словарь «карманным» по его размеру нельзя. *Прим. перев.*

² Перед «Примечаниями» у Бергера помещено оглавление рукописи де Майерна, выпущенное в настоящем издании.

Примечания Бергера к трактату де Майерна оставлены почти полностью лишь в отношении пигментов, в других частях значительно сокращены. *Прим. перев.*

углекислый свинец (см. B e r s c h. Fabrication der Mineral — u. Lackfarben). Хугстратен называет «Schelp-wit» упомянутые выше чистые свинцовые белила, в то время как ceruse — простые свинцовые белила — имели примесь мела или рода мергеля (белого болуса). По Перпети, под названием «свинцовых белил» торговцами продавались наполовину фальсифицированные ceruse — свинцовые белила.

«Маленькое изображение большого мира» говорит — если смеющаяся редакция верпа — о белилах из устричных раковин для более топких работ, которые падо предпочесть свинцовым белилам. Для масляной живописи они, однако, недостаточно кроющы.

Ч е р н ы е п и г м е н т ы. Обыкновенную угольную черную Вап Мандер называет «smekool» (кузнечный уголь); она употреблялась для водяных и масляных красок и дает коричневатый тон. Наиболее употребительными были черная из слоновой кости и костяная черная. Голландские художники заменяли слоновую кость моржовыми клыками. Хугстратен говорит об этой краске, как об изобретении Апеллеса. Ламповую черную или черную из копоти добывали посредством сжигания маслянистых или смолистых веществ, причем копоть осаживалась на помещенную сверху пластинку. Земляная черная или черный мел является натуральным черным карандашом. Угольная черная готовится из «чистых углей», которые толкутся в ступке и тонко стираются на камне. Для этого служил, главным образом, липовый уголь и уголь из других мягких пород дерева. Перпети и Ватен перечисляют следующие сорта черных красок, частично совпадающие со списком де Майерна: ламповую черную или черную из копоти, черную из персиковых косточек, черную из слоновой кости, костяную черную, черную из виноградных лоз, синеватого оттенка. По Ватену, последняя краска приготавливалась во Франкфурте, Страсбурге и других местах из жженных виноградных лоз и называлась «Франкфуртской черной».

К р а с н ы е к р а с я щ и е в е щ е с т в а. Беурс описывает в главе о «красках живой натуры» палитру художника, пишущего тело, и в качестве единственных красных для световых частей называет «киноварь и лак». Хугстратен называет еще индийскую красную, коричнево-красную, киноварь и сурик. Вероятно, под лаком падо понимать гуммилак, о котором наша рукопись говорит «как о лаке, происходящем из восточной Индии».

Л а к а м и называются краски, добываемые посредством экстрагирования красящих веществ и осаждения. Хугстратену, очевидно, это определение известно, так как он, кроме красного, называет синие, зеленые и Schitgeel. Но обычно под «лаком»

покупают красные лаковые краски, к которым принадлежат кармин, венецианский лак и т. п. Брюссельский манускрипт называет: «Rosette» и «Rose» из красного дерева (бразильское дерево); «la grosse lacque» из отбросов красной стриженной шерсти (смешанной) с бразильским деревом и «la fine lacque» того же приготовления без названного добавления. По Ватену различали следующие сорта: 1. Хороший венецианский или флорентинский лак, приготовляемый из остатков копчения, из которой посредством растворения красящего вещества в щелоке и осаждения квасцами рапыше добывался кармин. 2. Красный или kugellack, приготовляемый из красного, бразильского дерева посредством добавления мела, иногда еще фальсифицировался крахмалом. Пернети называет три сорта: lacque fine de Venise, la lacque columbine и la lacque liquide.

К и н о в а р ь была известна: натуральная, выкапываемая в ртутных копях—горная киноварь и искусственная, приготовляемая посредством сублимирования серы и ртути. «Голландская киноварь» была обычно фальсифицирована суриком. В продаже она называлась *vermillon râle* (бледная киноварь) и считалась очень хорошей для масляной живописи, но раньше подвергалась очистке посредством многократной промывки в урине и винном спирте.

А н г л и й с к а я к р а с н а я, английская земля, красно-коричневая, является пережженной желтой или темной охрой (краска из окиси железа). Голландские художники делали краску ярче посредством гашения жженой краски в вине или уксусе.

Сурик (Minium, mine, Mennig) добывался посредством пережигания свинца. Это окись свинца Pb_3O_4 . В живописи он употреблялся мало. Ван Мандер считает, что сурик, так же как медянка и аурипигмент, должен быть исключен из обращения.

Ж е л т ы е к р а с я щ и е в е щ е с т в а. Ван Мандер называет четыре желтых краски, а именно: охру, массикот и два сорта аурипигмента. Хугстратен пишет: «Употребляемые нами желтые: светлая и темная римская охра, массикот и желтый лак. Иногда при блестящих драпировках может применяться и аурипигмент». De Vie называет: массикот, охру, и желтый лак; Beurs — королевскую желтую (желтый аурипигмент), светлую и темную охру, массикот, красный аурипигмент, светлый и темный желтый лак. Он отмечает, что массикот со временем темнеет. Ван Мандер также советует применять вместо этой краски хорошую светлую охру.

Для масляной живописи в XVII веке употреблялись и, следовательно, были известны следующие желтые пигменты.

1. О х р а. Более или менее чистая натуральная глина, окраска которой зависит от большего или меньшего количества гидрата окиси железа (желтая охра) или окиси железа (красная

охра), с незначительной примесью окиси других металлов и пр. Различали светлую, темную и красную охру. Итальянская охра имела наиболее золотистый оттенок; ochre de rue¹ (de rut, de rhut) — более темную окраску. Красная охра готовилась искусственным путем посредством пережигания желтой. Прусская охра манускрипта в других старых списках красок не упоминается. Лучшие копи охры в Германии находятся в Оккере у Гарца. Возможно, что это и есть «ochre de rhut». Ватен называет прусской красной жженую землю, похожую на киноварь.

2. Schitgeel, или Schüttgelb, или Pink, называемая также Beergelb (ягодная желтая) и stil de grain — желтая лаковая краска, изготовляемая из ягод придорожного терновника или из корня Gilbkraut и Reseda luteola. Непрочность этой краски является причиной того, что составная зеленая превратилась в старых картинах в коричневую или черно-зеленую. Пернети сожалеет, что краска не столь прочна, как красива.

3. М а с с и к о т — свинцовая желтая, изготовляемая из свинцовых белил, в различных оттенках в зависимости от степени пережигания, светло-желтая, лимонно-желтая, золотистая. Химический состав: окись свинца (свинцовый глет). Из массикота посредством дальнейшего пережигания изготовлялся сурик (Mennige, Minium).

4. А у р и п и г м е н т (дословно пигмент золота) — желтый и красный сернистый мышьяк, нередко употребляемый для масляной живописи.

С и н и е к р а с я щ и е в е щ е с т в а. Хугстратен приводит среди синих пигментов: английскую, немецкую и Гаарлемскую пепельную синюю, смальту, синий лак, индиго и неизменяющийся ультрамарин. Следует ли под «пепельными», как это думает Истлак, понимать и искусственные синие, неясно. «Синие лаки», вероятно, — искусственные синие, добываемые, как наша бременская синяя, посредством осаждения раствора медных солей.

Вейерман замечает, что монотонная серая гамма в картинах Ван Гойена — не только вина художника, но и происходит от малой прочности, употреблявшейся в то время краски «Naerlem blauw».

В манускрипте названы следующие синие краски:

1. С м а л ь т а, синяя (или кобальтовое стекло), изготовляемая посредством плавления кобальтовой руды с кварцем и поташем (силикат кобальта). Пернети дает те же указания; продукт назывался так же «email bleu» (синяя эмаль).

2. Г о р п а я с и н я я, пепельная синяя, пепельная

¹ Ручейная охра. Прим. перев.

лазурь — натуральная, добываемая в медных рудниках медная лазурь (имеющая в основе карбонат меди); сравн. *Azurro di Lamagna* — Ченнини, глава LX. По Вателу пепельная сипья прекрасно подходит для темперы; для масляной же живописи не годится.

3. Ультрамарин (настоящий добывался лишь из лапис-лазури) был наиболее ценимой старыми художниками краской. По своей химической природе это глина, получающая свою синюю окраску от не вполне выясненного соединения серы, подобно тому как охра-глина окрашивается окисью железа.

Драгоценность краски обуславливалась материалом (лазурный камень — *Lapis lazuli*), сложностью обработки и незначительным количеством продукции (см. § 151, 152, 159, 169, 187 рукописи). Дюрер пишет в письме от 4 ноября 1508 г. (изд. Tausing, стр. 28): «Если Вы купите 1 фунт ультрамарина, то вы за него заплатите не меньше 100 гульденов, так как я не могу купить унцию хорошего (ультрамарина) меньше чем за 10 или 12 дукатов». В 1593 году унция стоила в Венеции 60 скуди. В своем списке цен Ватен (Париж, 1773) оценивает ультрамарин в 96 ливров за унцию, пепел ультрамарина — 48 ливров за фунт. После введения искусственного ультрамарина настоящего в продаже больше нет.

Относительно синих красящих веществ с давних пор существует путаница, и поэтому и обозначения неточны. Пернети идентифицирует, например, пепельную синюю с эмалевой синей (смальтой) и с искусственной лазурью, которая под названием «email» привозилась из Голландии в тонко стертом виде. Сорт, импортируемый из Германии, был грубее и назывался «azur a roudger»; она была дешевле и меньше похожа по цвету на ультрамарин, чем названная выше. В трактате Боэтис де Бут называется армянский лазурный камень (в Германии *Bergblau*). По-видимому, часто смешивали медную лазурь (*Bergblau* — горная, минеральная синяя) с лазурным камнем (ультрамарин); сравн. примечания Ильга к Ченнини, стр. 158. Шеффер (Нюрнберг, 1669) приводит в своем списке красок отдельно лазурную сипую и минеральную (горную) сипую; последняя также встречается под названием пепельной синей; под пепельной лазурно-синей надо обычно понимать минеральную синюю (натуральный медный карбонат).

4. *Weis* или *Vice* искусственные синие краски, по Мерфиальд, идентичные с итальянскими *Azurro di biadetti* Боргини и Бальдинуччи.

5. Из остатков от приготовления настоящего ультрамарина добывалась еще в качестве добавочного продукта менее хорошая сипья — ультрамариновый пепел (приготовление указано у Хохгеймера). «Как краска она имеет меньшую ценность, чем

ультрамарин, бледна, с легким красноватым оттенком, по все же вполне пригодна для употребления и так же, как ультрамарин, обладает свойством никогда не выцветать».

Коричневые краски. Ван Мандер рекомендует для теней тела зеленую землю, умбру, кельпскую землю и асфальт. Хугстратен говорит лишь о «темно-желтых лаках». De Vie называет при составлении палитры умбру и асфальт: «Возьмите на палитру всевозможных красок, хороших и простых (т. е. дорогих и дешевых), однако несывещающихся, смешанных с маслом, то есть красную или вермильон (кпповарь), темного умбры, массикота, темного охры, хорошую зеленую, лак, schitgeel и сегусе, ультрамарин и смальту, лазурпо-синюю и сурик, свинцовые белила и асфальт».

Beurs называет умбру, кельпскую землю. Нашему автору известны следующие:

1. **Умбра**, которая состоит из окиси марганца, кремниеслого гидрата окиси железа и глины и является таким образом темной охрой с большим содержанием окиси марганца. Жженая, она дает глубокую, блестящую коричневую краску, похожую на асфальт.

2. **Асфальт** (земляная или иудейская смола) — натурального происхождения; он растворяется в горячих маслах и часто служит в качестве живописной краски.

3. **Кельпская земля** (коричневый угольный перегной), под которой надо также понимать кассельскую землю или коричневую Ван-Дейка (ср. Field: Chromatographie, немецк. изд., стр. 158 «Коричневая Рубенса»).

4. **Бпстр**, который добывается посредством настаивания или вываривания копти в воде; тонкий порошок, получаемый посредством многократного отмучивания и при стирании дающий тепло-коричневый тон.

Зеленые краски. Хугстратен жалеет, что для зеленого нет такой хорошей краски, как для других цветов: зеленая земля слишком слаба, медянка слишком жестка, а пепельная зеленая слишком непрочна. Beurs замечает, что зеленые тона обычно смешивались из синей и желтого лака, причем последний мало удовлетворял автора.

Зеленая земля, судя по примечанию на полях, видимо, была красящим веществом, осаждаемым на испанских белилах, но это не зеленый лак, как соковая зелень или зеленая из лплий (ириса), которые в качестве зеленых красок приводит Ватен. Судя по дальнейшим указаниям, речь идет скорее о содержащем медь растворе, пригодном для употребления, — искусственной синей и искусственной зеленой. Под испанской белой или blanc de Bougival Ватен понимает натуральный белый глиняный мергель, который мягче обычных меловых белил, то

есть нашу белую глину, каолин, *bolus alba*. Де Майерн указывает на ее применение для окраски стен комнат.

Натуральная зеленая земля. *Terra verde* из Вероны, Рима и др. мест (окрашенная кремнекислой закисью железа глина грязновато-зеленого цвета).

Медянка (*Grüspan, Vert de gris*) изготавливается посредством воздействия на медь веществом, содержащим уксус или образующим благодаря брожению уксусную кислоту (винный отстой). Состоит из окиси меди в соединении с различным количеством гидрата окиси меди. Перметт также предостерегает против этой краски, вредящей всем остальным. Для очистки ее пережигают и добавляют с этой целью винный камень и винный уксус. Она применялась в иллюминировании и стертая с терпентином для зеленых лаков. «Дистиллированной» медянкой называется медянка, растворенная в дистиллированном уксусе, которая затем выкристаллизовывается, образуя красивую зеленую. *Pacheo* (*Arte de pintura—Искусство живописи*, стр. 389) рекомендует стереть ее с уксусом, затем просушить и после этого стирать с маслом; лак наносится позднее. Леонардо да Винчи замечает, что медянку надо тотчас же покрывать лаком, так как иначе краска пропадает (*se ne va in fumo* — уходит, как дым) и, являясь по своей природе солью, не переносит сырости. Медянку, смешанную с лаком (то есть с терпентиновым бальзамом и скипидаром), называет для прикладного искусства и декоративной живописи Майерн (№ 61—66 и др.).

Соковая зелень (*Saftgrün, Vert de vessie*)— см. ниже.

Методы отбелики масла и как сделать его более сияющим описаны в рукописи много раз: № 23—25, 28, 29, 31, 33—36, 52, 149, 202—204, 208, 255, 258, 293, 296, 298—300, 307, 312, 313, 316, 317, 320, 322, 339, 342—344.

Льняное масло добывается из семян льна посредством выжимки холодным и горячим способом. Ватен считает лучшим масло прозрачное, тонкое, пахнущее, как нагретый янтарь, и горькое на вкус. «Чем оно более горько на вкус, тем оно легче сохнет, и тем меньше разрывов или трещин образуется в красках». Лучшее привозилось из Голландии; импортное из Фландрии часто фальсифицировалось. Для отбелики его ставили в течение лета в оловянном сосуде на солнце.

Ореховое масло выжималось из грецких орехов. Художники употребляли масло, добываемое при вторичной отжимке. Оно светлее льняного, но не так легко сохнет.

Маковое масло добывалось из черного макового семени; оно светлее оливкового масла, без запаха, с незначительным привкусом.

Спиковое или лавандовое масло добывается посредством дистилляции из лаванды. Берут или одни

цвeты (лавандовое масло) или все растение лаванды целиком (спиковое масло). Масло — светло-желтого цвета с приятным запахом. Добавление его к синим краскам имеет целью избежать изменения тона, явления, общего при жирных маслах; оно же, как эфирное масло, испаряется почти целиком. По той же причине считается неподходящей примесь масла к индиго. См. в рукописи замечание Ван-Дейка о напесении синего и зеленого с гумми, разведенным водой а *tempera*.

О лаках и их приготовлении смотри соответствующий раздел во 2-й части. Лаки на эфирных маслах, которые, благодаря значительному добавлению бальзама, становятся медленно сохнущими и не очень твердыми. Растворение терпентинового бальзама в нефти, возможно, требовалось в качестве средства для разжижения при работе. Интересно примечание на полях с N.B. Рубенса. Де Майерн, видимо, говорил по этому вопросу с Рубенсом. Возможно, что весь абзац принадлежит последнему; сравни § 328.

К § 23—24. Все старейшие попытки очищать масла и делать их более сиккативными основаны на опыте. В новейшее время к этому подходят с научной точки зрения, не пренебрегая и старыми сведениями. Масло для живописи требует прежде всего очистки от слизистых веществ, что производится или посредством длительного отстаивания или путем фильтрования. Солнце одновременно очищает и отбеливает масло. Лучшая высыхаемость достигается уменьшением содержания воды (выпаривание, уваривание) и посредством введения окисляющих средств (свинцовый глет, сурик и т. п.); сравни § 6. Различие между жирными (недистиллированными) и летучими маслами автору, видимо, не было точно известно.

К § 40. Зелeная и зeлeная, приготовление которой подробно описывает Пернети; берут лишь лиловые лепестки «*Iris nostras*», которым дают некоторое время постоять в раздавленном виде и затем заливают раствором квасцов. Соку дают загустеть или собирают его в кусочки полотна. Подобным же образом извлекаются краски из других растений.

Соковая зелень (*verd de vessie*), применяющаяся еще и в настоящее время, готовится из сока желтых незрелых ягод терновника; их толкут и оставляют на несколько дней для брожения; красящее вещество осаждается при помощи добавления квасцов (или квасцов с поташем в соотношении: 4 части сока на $\frac{1}{2}$ части соли). Сок выпаривается до загустения и помещается в пузырь животных, отсюда и название — *verd de vessie*. Для масляной живописи краска не подходит, но долгое время применялась для миниатюрной и темперной живописи как в Италии, так и на севере (см. Неаполитанский кодекс и Болонский манускрипт).

Verd de terre bleu (синяя — зеленая земля) — искусственная минеральная синяя, изготавливаемая посредством осаждения раствора медного купороса и т. п. способами. Как видно из примечания, опыт де Майерна не удался, и он считал рецепт неправильным; это говорит о малой надежности эмпирических методов. Здесь для осаждения, очевидно, надо было взять царскую водку (то есть азотную кислоту и аммиак), содержащую растворенную медь, как правильно указывает последняя фраза. Действительно, подобный раствор меди дает с гашеной или негашеной известью зеленый или синий осадок, в чем легко убедиться на опыте. Так называемая бременская синяя, бременская зеленая, известковая синяя — это искусственные синие, содержащие в качестве красящего вещества медь.

К § 41. По Гоффману (*Farbenkunde*, стр. 108) **с о к и р и с а** дает (если к нему не прибавлять квасцов) синюю краску; то же — и цветы обыкновенного полевого мака, лепестки которого дают и смешивают с несколькими каплями раствора поташа.

Tourne-sol — синий растительный лак из *Krebskraut* (раковая трава) — *Crozophora tinctoria*, очень ценился средневековыми миниатюристами.

Л а к м у с — красящее вещество из лишайника; при брожении лишайника с гнилой мочой образуется красная краска, при помощи добавления извести осаждается синее красящее вещество.

И н д и г о — известное синее красящее вещество из *Indigofera* растворяется в винном спирте.

Г у м м и г у т — желтая смола одного ост-индского дерева, ее можно применять в акварели или при искусственном превращении в лаковую краску в масляной живописи. *Grains d'Avignon* (*Gelbbeeren*, *Rhamnus saccharica* и *Rh. infectoria* — жестёр) и сушеные незрелые ягоды терновника применялись для окраски в желтый цвет тканей, кожи, бумаги и т. п. Спелые ягоды черники дают темно-фиолетовый сок, из них же, как известно, готовится зеленая краска.

К § 46. *Bresil Presilgen* — Большая фон Руфах, или красное дерево, уже в древности импортируемое из Индии, дает красную лаковую краску. В Страсбургском манускрипте оно называется *Brisilholz*. Красящее вещество экстрагируется при помощи щелока и осаждения при помощи квасцов. Южноамериканское красное дерево (фернамбуковое дерево) дает так называемый венецианский лак, *kugellack* или флорентинский лак.

С у а п п у с — синяя, из васильков, синяя из черники.

Tourne-sol является собственно красящим веществом из *rozophora*, но в средние века краска часто заменялась или фальсифицировалась суррогатами, например соком черники, соком тутовых ягод. Краска называлась в Париже и Ломбардии

Tournesol, в Германии—Tüchlein blau (платчатая синея), красивая светло-синяя краска, которой в жидком виде пропитывали кусочки полотна и затем сохраняли в сухом виде (см. Ченнини, гл. 161). Приготовление из тутовых ягод при помощи квасцов указано в Kunstbüchlein (Augsburg, 1535, стр. 12), где названы и другие синие растительные краски из Holderbern, Heydelbern (черники), Attigbeer и Kornblumen (васильков) (ср. Страсбургский манускрипт, 132).

К § 101. В рукописи упомянуты следующие смолы:

1. М а с т и к с — вытекающая сама по себе или благодаря сделанным надрезам смола мастичного фисташкового дерева, добываемая, главным образом, на острове Хпосе. Растворим в маслах, винном спирте, эфире и терпентиновом масле.

2. С а н д а р а к, смола из ветвей и стволов вечнозеленого дерева (*Gallitrus quadrialvis*, *juniperus*), растворяется в горячем винном спирте, маслах и терпентиновом масле.

3. Г у м м и а н и м э, смола из растущего в Бразилии локустого дерева, растворяется в винном спирте.

4. Г у м м и л а к (шеллак)—смолистая масса, вытекающая сквозь пробурывленную кору различных ост-индских деревьев (фикус и др.). Он поступает в продажу в виде палочек или зерен и содержит еще красно-коричневое красящее вещество, которое может быть экстрагировано посредством щелока. Осадок бывает различных оттенков — от золотистого и рыжеватого до коричневого. Шеллак совершенно растворяется в спирте.

5. Я н т а р ь (амбра) — смола ископаемого дерева, находящаяся или выкапываемая в береговых песках, главным образом в Остзейском крае. Янтарь почти не растворяется в винном спирте и с трудом — в жирных или эфирных маслах.

6. Б е н з о э (душистый Asand) вытекает в виде белого и коричневеющего на воздухе сока из пораженной коры растущего в Индии, Сиаме и др. местах бензоевого дерева (*Styax Benzoe*). Теперь применяется главным образом в парфюмерии и для курительного порошка. Бензоэ растворяется в винном спирте в желтоватый лак.

Некоторые из упомянутых смол, как мастикс, сандарак, растворимы как в жирных, так и эфирных маслах; посредством добавления эфирных масел (терпентиновое, скиновое масло) к масляным лакам последние разжижаются, так что возможно множество вариаций; кроме того, терпентиновое масло смешивается с петролем. Поэтому надо различать масляные лаки, лаки из эфирных масел и спиртовые лаки.

§ 116. Искусственное приготовление синих красящих веществ для замены драгоценных лазурей было задачей, которую многократно пытались разрешить старую алхимики. То, что основой для этого может служить медь, им было известно из опыта. По-

добные искусственные синие упоминаются уже в указаниях для живописи миниатюр в *Marrae clavicula*; они повторяются почти во всех позднейших собраниях рецептов и фигурируют как в списках красок Боргипи, Ломаццо под названием *Azzurri d'artificio*, так и в алхимической литературе XVI—XVII веков. Даваемый здесь рецепт соответствует способу, приведенному в № 137; при этом ошибочно упущена содержащая медь медянка, вследствие этого, как это указано в примечании на полях, опыт де Майерна не удался. В § 150, 156, 157 какое бы то ни было вещество, дающее синий пигмент, отсутствует, так что эти рецепты ошибочны или для получения краски должны были применяться медные сосуды. Другие искусственные синие (§§ 135—137, 143, 144, 149, 153—157) большей частью итальянского происхождения (см. Birelli, *Alchimia nova*, Франкфурт, § 1503).

К § 182. Это сопоставление проб красок в оригинале очень интересно, так как из него видна тогдашняя красочная шкала и одновременно степень прочности акварельных красок. Под каждой подписью накрашен образец соответствующей краски в размере 10-пфенниговой монеты. Здесь с некоторыми примечаниями приводится список в том же порядке, как и в оригинале.

Затем следуют смешения красок друг с другом, например: «смешанная пурпурная из красного и синего» и «сурик с 1-й синей, 2-й синей, 3-й синей, 1-й минеральной, 2-й минеральной, индиго и лакмусом»; также киноварь, парижская красная, брабантский лак и красно-коричневая, смешанные с упомянутыми выше; затем синяя, смешанная с желтой, медянка с шафраном, свинцовой желтой, светлой и темной охрой, желтой из ягод и *Schüttgelb*. С указанными выше красками смешаны также минеральная зеленая, лазурь, соковая зелень. Наконец, смешаны еще коричневая с синей. Пробы красок сохранились плохо и почти все имеют грязный и непривлекательный вид.

К § 215. О наброске рисунка см. указания Вазари о применении картонов у итальянцев—у Ван Манера, «Введение», глава VII, стих. 9 (о переводе рисунка—там же, стих. 16).

Брюссельский манускрипт содержит по этому поводу следующее: «Рисовать углем и карандашом, делать контуры, набросать первую композицию и в грубых чертах фигуры, набросать первые лица, делать набросок карандашом, мелом, углем свинцовым суриком или киноварью или изображать фигуры на бумаге чернилами. Набросать первый замысел на холст, затем, не торопясь добиваться совершенства, вырисовывая каждую отдельную часть; изображенное снимается и стираются неправильные линии рисунка, а главные черты всегда остаются для руководства в начатой работе».

К § 217—219. О тушевке красок сохранились и указания Альбрехта Дюрера, опубликованные д-ром Фузе по лондонской

	Свинцовые белила (почернели)		Мел (осыпался и несколько почернел)
Полированное серебро (почернело)	Полированное золото (золото на красном грунте)	Матовое серебро (черное)	Матовое золото
	Серебро в порошке (черное)		Золото в порошке
Костяная черная (Corti Severinum isigum)	Костяная черная (Nigrum pinastri)		Кельнская земля
	Черная из липового утля	Печная копоть	
Шафран	Английская свинцовая жел- тая (почернела)	Светлая охра	Темная охра (очень темная краска)
Аурипигмент	Красный мышьяк (красивая жел- тая ивета кад- мия)	Желтая из ягод (Succia Maule)	Schildeel (хорошо сохранилась)
Сурик (черный)	Киноварь (хорошо сохранилась)	Брабантский лак (красный кармин)	Парижская красная (светлый крас)
Ржавая коричневая (красно-ко- ричневая краска)	Presilium (грязно- красно-ва- тый)	2. Presilium (грязный и бледный)	Венецианский лак (красивый красный лак)
Медянка (хорошо сохранилась)	Медянка (более темный оттенок)	Горная зеленая (хорошо сохранилась)	Зеленая лазурь (хорошего глуро- кого зеленого тона)
	Два вида ясленой из сока (желто- коричневая)		2. Specimina (бледно-жел- тая)
1. Лазурь (хорошая)	2. Лазурь (хорошая)	3. Лазурь (хорошая)	1. Смальта 2. Минеральная
2. Минераль- ная (горная, синяя)	Индиго	Лакмус (красно-фио- летовая)	Mirtillorum Succus (светлая сине-фиолетовая)

рукописи (Dürer's Briefe und Handschriften, Nürnberg — Письма и рукописи Дюрера, Нюрнберг, 1893, стр. 326). Под заголовком «О красках» мы читаем: «Итак, если ты хочешь писать рельефно, так, чтобы обманывать глаз, ты должен хорошо знать краски и различать их при письме, то есть понимать. Итак, ты пишешь два платья или плаща, один — белый, другой — красный. И ты тушуешь по изломам, так как все предметы, которые кажутся нашему взгляду изгибающимися и выпуклыми, имеют свет и тень. Там, где этого не было бы, все казалось бы плоским и в такой фигуре можно было бы различить лишь отличающиеся друг от друга цвета. Поэтому, если ты тушуешь белый плащ, его надо тушевать не такой темной краской, как красный. Было бы невозможно, чтобы у белого предмета получались такие же темные тени, как у красного, за исключением того, что там, куда свет совсем не попадает, всякая вещь черна, так как во мраке ты не можешь различать цветов. Поэтому в таком случае, даже если речь идет о белом предмете, ты правильно употребишь для тени совсем черную, в этом не будет ошибки, но это встречается очень редко. Ты должен также остерегаться, когда ты пишешь что-либо какой-нибудь краской — будь то красная, синяя, коричневая или смешанная, сделать краску в светах настолько светлой, что они будут выпадать из ее основного тона. Например, несведущий человек рассматривает твою живопись и в том числе красную одежду и говорит: «Посмотри, мой друг, как эта одежда в одном месте красивого красного цвета, а в другом — на ней белая краска или бледные пятна»; это плохо, и ты сделал неправильно. Ты должен написать красный предмет таким образом, чтобы он был везде красным и все же казался выпуклым, то же и по отношению ко всем прочим краскам. В тенях так же надо остерегаться того, чтобы можно было сказать: красивая красная запытана черным. Поэтому нужно заботиться о том, чтобы оттенять каждую краску краской, которая к ней подходит. Например, я накладываю желтую краску; если она должна остаться таковой, то ты ее должен тушевать желтой же краской, но более темной, чем основной тон. Если ты ее оттенишь зеленым или синим, то она уже теряет свой тон и перестает называться желтой, а становится «переливчатой», подобно тому как мы имеем шелковые одежды, сотканые из цветов, например коричневого и синего, коричневого и зеленого или темно-желтого и зеленого, а также каштанового и темно-желтого, или синего и кирпично-красного, а также кирпичного и коричневого и разного рода других цветов, которые, как мы видим перед глазами, так и пишут. На изгибах цвета разделяются, так что их можно различить; так и нужно писать. Там же, где ткань лежит плоско, виден лишь один цвет. Но тем не менее, когда ты пишешь такой шелк и тушуешь какой-нибудь краской, например коричневую

синим, спиюю, где следует, надо оттенять еще более насыщенной синей. Часто также встречается, что эти шелка в тенях выглядят коричневыми, когда перед тем, кто одет в такое платье, стоит другой. В таком случае эту коричневую надо тушевать более насыщенной коричневой, а не синим. Как бы то ни было, при тушевке ни одна краска не должна выходить из пределов данного цвета».

К § 301. Красочная фабрика бр. Гейль и К^о в Шарлоттенбурге приготовила лак, пущенный в продажу под названием лака Рубенса. На впитывающем (клеевом) грунте последний оказался вполне пригодным, на плотной основе — в меньшей степени, так как добавление терпентинового бальзама затрудняло полное затвердение. Однако голландские художники считали важным как раз терпентиновый бальзам, так как он фигурирует во многих рецептах рукописи. Хугстратен — ученик Рембрандта — в своем *Inleyding tot de hooghe schoole der Schilderkonst, Rotterdam, 1678* («Введение в высокую школу изобразительных искусств»), пишет: «Onzen vernis van terpentin, terpentin oly, en gestooten mastix gesmolten, is bequaem genoeg tot onze werken»; (лак из растопленных терпентина, терпентинового масла и толченого мастикса достаточно удобен для работы); он, видимо, имел всеобщее применение и как лак, и как освежающее средство¹, и для примеси к краскам. Сравни § 11 — совет окунать во время работы кисть в смесь терпентинового масла и терпентинового бальзама и смешивать с этим краски; § 239 приводит тот же лак с заменой терпентинового масла сликовым. Схожие рецепты имеются в Брюссельском манускрипте. В новейшее время рекомендуется вместо терпентинового копейский бальзам (смолистое вещество, вытекающее из надрезанного ствола *Copaifera Langsdorffii*, Бразилия).

К § 238. Обыкновение Рубенса стирать краски с терпентином² и писать с терпентиновым эфирным маслом, как оно описано здесь, объясняет жидкую манеру его техники и необыкновенную прозрачность его картин. Однако одно терпентиновое масло (по крайней мере так мы называем дистиллированное масло) не имеет достаточной связующей силы для живописных целей, и Рубенс, вероятно, прибавлял к этому еще какое-нибудь масло или лак. Сравни также примечание на полях в конце главы (§ 11), согласно которому Рубенс имел обыкновение окунать при работе кисть в раствор венецианского терпентина

¹ *Auffrischungsmittel* — здесь, видимо, лак-ретуше для устранения жухлых мест. *Прим. перев.*

² Сведения практического значения не имеют, так как Бергер путает в тексте два различных понятия: «терпентин» — бальзам, могущий быть составной частью связующего, и «терпентиновое эфирное масло — скипидар», служащее только растворителем и разбавителем. *Прим. ред.*

в терпентиновом масле. Замечание Рубенса, которое также относится к терпентину (скипидару) и терпентиновому маслу и нефти, имеется еще в § 7 (NB г-на Рубенса). Насколько вся глава может быть отнесена к технике Рубенса сказать трудно; возможно, что даваемая там смесь терпентинового бальзама с нефтью — «лак, который никогда не шелушится и хорошо сохраняет цвет красок», может быть причислен к живописным средствам Рубенса, по уверенности в этом нет. То же можно сказать о конечном предложении, в котором в качестве лучшего лака названо осветленное на солнце со свиным глетом скиккативное масло. Видно, де Майерн подробно говорил по этим вопросам с Рубенсом, который часто писал и говорил по-итальянски, на что указывает и итальянский язык рецепта.

О технике Рубенса (по сходству многих его картин между собой в этом отношении) можно сказать следующее: прежде всего надо различать основу — дерево или холст; при первом Рубенс предпочитал белый (меловой) грунт и писал на дереве даже очень большие картины. Надо, однако, заметить, что перед тем, как писать, он покрывал этот белый грунт тонким слоем нейтрального тона, серебристо-серого или коричневого, как считают, для того чтобы скучная чистота не стесняла его фантазии. Фактически этот серый или коричневатый тон грунта, покрывающий всю доску, служил имприматурой, подготавливая общую тональность. На дереве Рубенс очень часто выбирал серую имприматуру, которая, как мне кажется, делалась клеевой краской; так как последняя очень быстро сохнет, Рубенс мог тотчас же покрыть ее лаком или маслом и свободными мазками писать свою композицию на этом «увлажненном»¹ грунте; если же предположить, что эта имприматура делалась масляными красками, то его столь сильно насыщенные скипидаром (терпентиновым маслом) краски растворяли бы этот грунт, который бы загрязнял наносимые на него краски. На многих его, часто бегло набросанных, эскизах эта краска грунта местами видна в нетронутom виде и поэтому очень вероятно, что здесь могла быть применена клеевая, то есть водная краска. Возможно даже, что клеевой грунт просто протирался (при помощи губки) угольной черной, разведенной обыкновенной водой, причем достаточная связь краски достигалась благодаря растворению грунта. Что клей нередко применялся для грунтовки мы видим из указаний де Майерна в § 13 и 332 относительно техники Ван-Дейка.

Если же серая грунтовка делалась масляной краской, то перед живописью в настоящем смысле слова — для того чтобы

¹ Angefeuchtet — но по смыслу никакого «увлажнения» нет. Прим. перев.

избегать указанного выше растворения серой краски — грунт должен долго сохнуть. На холстах Рубенс применял жемчужно-серую тонировку (наносимую одновременно) с масляным грунтом, часто также цвета умбры (умбра, охра и белпла), которую почти всегда применял Ван-Дейк. Здесь серое, так же как коричневое, служило общим тоном: в первом случае серое служит в качестве полутона облаков или переднего плана, иногда — будучи покрыто тонким слоем краски; во втором случае коричневое действует, как теплый теневой тон, лишь слегка прописанный полукроющими пигментами. Для самой живописи Рубенс, как это видно из предыдущих указаний, применял масляные краски с большой примесью терпентинного бальзама и терпентинного масла, иногда — с добавлением лака; можно считать, что то же имело место и при прописываемых им картинах, начатых его учениками. За исключением подобных «ретушей», технику Рубенса можно назвать живописью *à la prima* по уже топированному грунту, причем в качестве практического момента цветной основы можно еще указать возможность делать рисунок белым мелом. Другие виды рисунка, применявшиеся в более ранние периоды, перевод или рисунок пером в картинах Рубенса не встречаются. О технике Рубенса можно найти отдельные намеки у Descamps «La vie des Peintres» (т. 1); у Montabert «Traité Complet» и т. п.; более многочисленные указания — у Истлэк, Меррифильд, Мориме, Людвига и др. Его техника хорошо изложена у Фриммеля: «Handbuch der Gemäldekunde», Leipzig, 1894, стр. 52. (Руководство по картоноведению.)

К § 332. С этой главой, одной из интереснейших во всей рукописи, следует сопоставить еще разговор де Майерна с Ван-Дейком 20 мая 1633 г. (т. е. полгода спустя) в § 13, 296 и 299 о методе Ван-Дейка по отбелке льняного масла. Истлэк (стр. 307 и след.) приводит по новой копии одной английской рукописи XVII века, содержащей рецепты от Ван-Дейка до Неллера, ряд указаний, относящихся к маслам и лакам Ван-Дейка. Копия не имеет обозначения автора, оригинал же ее остался неизвестным, так что вся ответственность падает на копииста. Здесь будет уместно привести рецепты, относящиеся к Ван-Дейку по Истлэку.

«Для того чтобы сделать сиккативное масло Ван-Дейка, возьмите $1\frac{1}{2}$ или лучше — 2 унции свинцовых белил и pintу льняного масла; поставьте масло в большом глиняном сосуде на огонь, постепенно прибавляя белила, чтобы масло очень медленно закипало, пока все не разойдется, затем масло очистите процеживанием и оставьте в покое».

Пишущий добавляет: «Это масло следует употреблять свежим. У Ван-Дейка его всегда приготавливали дома, и он никогда

не держал его больше месяца; после этого времени оно начинает терять свои хорошие качества; считают, что Корнелиус Янсон, так же как и Ван-Дейк, употреблял это сиккативное масло».

Вот еще указание:

«О приготовлении мастикового лака Ван-Дейком. Возьмите 1 фунт тщательно выбранной мастиковой смолы и поместите ее в глиняный сосуд с 2 фунтами терпентинного масла (скипидара). Поставьте на горячий песок или другой жар, недостаточный для того чтобы скипидар кипел; держите на нем (все время хорошо мешая), пока смола не разойдется. Возьмите с огня и дайте постоять, пока содержимое не остынет. Затем лак должен быть слит и отделен от могущих быть в нем мельчайших загрязнений. Лучше всего приготовить сразу известное количество этого лака и держать его в плотно закупоренных бутылках так, чтобы они как можно больше подвергались действию солнечного жара. Это сделает его прозрачным и улучшит его цвет пропорционально количеству времени, в течение которого его будут так держать. Возьмите 1 фунт этого лака и полпинты сиккативного масла; хорошо смешайте их друг с другом, влейте в бутылку, слегка кипятите на огне в течение четверти часа, после чего смешение будет полным; если же лак при варке будет свертываться, его надо снова поставить на огонь и кипятить до тех пор, пока он при остывании не будет больше свертываться, а станет похож на белое желе». В другом месте мы читаем: «Он (Ван-Дейк) держал все свои краски сухими, кроме белил, которые стирались с ореховым маслом и держались под водой. Его краски смешивались при употреблении с маслом и лаком (описанными выше)». О саре Питере Лели рассказывается, что «его краски, так же как у Ван-Дейка, стирались с водой и сохранялись сухими, кроме белил, которые раньше стирались с водой, а затем с ореховым маслом и для употребления сохранялись под водой». (Копнист далее замечает: «В той же рукописи сказано, что Даниэль Сегерс, живописец цветов, употреблял в качестве связующего Страсбургский терпентин, сваренный с ореховым маслом».)

Манера письма Ван-Дейка в общем мало отличается от таковой Рубенса; для своей имприматуры он предпочитал теплого тона грунт, тонированный умброй или серым, смешанным с охрой, который давал ему в портрете возможность более быстрой работы. В трактовке тела он благодаря этому при помощи полукроющих красок достигал мягкости переходов и прозрачности глубины; корпусные света, видимо, как и у Рубенса, накладывались с прибавлением к маслу при стирании красок или на палитре мастикового лака. Согласно указаниям де Майерна Ван-Дейк часто наносил лазури и зеленую с гумми или рыбьим клеем а temprega, для того чтобы придать этим краскам

большой блеск и светосилу — метод, который не был перенят ни одним из его современников. Какие белила надо подразумевать под «*squisiten*» — неясно. Примечание на полях Ван Зомера ссылается на § 205, содержащий схожие указания.

Ссылку на обыкновенный живописный лак (состоящий из венецианского терпентина и терпентинового масла) я считаю достойной внимания, в связи со следующим указанием: грунтовка «клеем и водяными красками у картин» еще была употребительна, и на таком клеевом грунте применение венецианского терпентина уместно и целесообразно, при плотном же масляном грунте — в меньшей степени.

ПРИЛОЖЕНИЕ К РУКОПИСИ ДЕ МАЙЕРНА

М е р ы и в е с

Французский вес:

24 грен = 1 деньо

3 денье = 1 гро

8 гро = 1 унция; 8 унций = 1 марке = 2 квартеронам

2 марки = 1 фунту

Итальянский вес:

24 грен = 1 скруполо

3 скруполо = 1 драхме

3 драхмы = 1 унция

12 унций = 1 фунту = 12 унциям имперпала или $\frac{3}{4}$ обыкновенного

Немецкий вес:

4 драхмы = 1 лоту

2 лота = 1 унция

3 унции = 1 марке

2 марки = 1 фунту

Французские меры:

Старая парижская кварта = 2 пинтам

1 пинта = 2 шопинам

1 шопин = 2 полусетье

Ч А С Т Ь IV

ИСТОЧНИКИ
XVIII века

ФРАНЦУЗСКИЕ И АНГЛИЙСКИЕ ИСТОЧНИКИ ПО ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ

Высшей точкой расцвета нидерландской техники живописи мы должны считать середину XVII века. Величайший гений этого времени, Рубенс, умер в 1640 году, его лучший ученик — Ван-Дейк — умер через год, в 1641 году. Рембрандту же было суждено еще в течение трех десятилетий дарить миру свои великие произведения. Целый ряд других художников подняли вместе с ними искусство XVII века на ту вершину, которая останется признанной навеки. Стоит лишь назвать несколько имен, таких как Ван дер Гельст, Остаде, Воуверман, Поттер, Рейсдаль, Терборх, Нетшер, Виникс, и вспомнить их многочисленные произведения, чтобы представить себе степень высоты, которой достигла живопись того времени.

В предыдущих главах мы установили, что техника живописи стояла на одном уровне с ее эстетическим совершенством; естественно, что художники могли сохранить и технические достижения, посредством которых они создавали шедевры и знали, как их создавали предшественники. Задача настоящего труда в отношении дальнейшего развития техники живописи состоит в том, чтобы исследовать, насколько сохранились старые традиции, и установить причины изменений, имевших место в этом направлении. Установлено, что вслед за временем величайшего расцвета обычно следовало время некоторого упадка, как это имело место при всяком развитии культуры и искусства. Легко понять, что находятся подражатели, которые заимствуют лишь внешнюю форму у великих гениев, доводя ее до крайности. Достижения гениев используются их подражателями в виде ремесленных повторений. Обобщенность и свобода кисти Рубенса

превратились у его подражателей в плоскость и грубость, интимность «Kleinmalers» стала мелочной зализанностью и манерностью. Реакция проявляется и в технике живописи. Она должна быть включена в круг нашего исследования, поскольку она отражается в источниках.

В XVIII веке хорошие традиции, несомненно, удержались, однако на первом плане стоит уже не нидерландское искусство, наследниками великих нидерландцев стали французские художники. Для того чтобы охарактеризовать высокий расцвет искусства во Франции этого времени, стоит лишь назвать таких художников, как Риго, Вивьен, Ватто, Ланкре, Буше, Шарден, Фрагонар. К концу XVIII века значительный подъем в области искусства на основе голландских традиций можно наблюдать и в Англии. Наибольшей высоты достигает портретная живопись в лице таких художников, как Рейнгольдс, Гейнсборо и Лоуренс. Германия, оправившись после ударов 30-летней войны, не отстает от своих соседей. Ходовецкий, Рафаэль Менгс, Граф, Лиотар, так же как и Анжелика Кауфман, могут быть смело сопоставлены с названными выше¹. У итальянцев в качестве представителей хорошей старой школы могут быть названы непревзойденный фрескист Тьеполо, а также Капеллетто.

Если же будем рассматривать литературу о живописи, то мы найдем в ней, главным образом, произведения по теории и эстетике и мало специальных работ о технике живописи. Жерар де Лересс, дю Фреснуа, де Пиль, Ричардсон и многие другие дают лишь ученые рассуждения, в которых о чисто технических вопросах ничего не говорится. Поэтому наше внимание должно быть направлено на те литературные произведения, которые рассматривают искусство с более ремесленной точки зрения. Подобные книги имеются в литературе каждой нации, и только они одни дают нам возможность сделать вывод о состоянии техники живописи.

А. ФРАНЦИЯ

Техника французской живописи первой половины XVIII века тесно примыкает к нидерландской технике XVII века. Проблемы колорита остались те же, и лишь в формах произведений чувствуются французские национальные особенности. Однако прямых указаний на это в источниках этого периода нет. Лишь в 1757 году появилось первое известное печатное произведение по этому вопросу под заглавием «Dictionnaire Portatif de Pein-

¹ Патриотизм автора заставляет его переоценивать значение немецкого искусства. *Прим. перев.*

ture, Sculpture et Gravure» (Небольшой словарь живописи, скульптуры и гравюры), автором которого был бенедиктинский монах Ант. Жоз. Пернети. В составленной в алфавитном порядке книге по технике искусства автор хотел дать дополнение к большим энциклопедиям по общим знаниям. В довольно длинном введении он рассматривает все, достойное внимания, располагая материал по отдельным техникам. Этот старый метод очень целесообразен, так как по каждому главному слову можно найти все сведения как о художественных средствах выражения в целом, так и о технических деталях. Лексикон Пернети оказал нам, таким образом, значительную помощь в том, чтобы составить себе представление о красочном материале (см. примечания к рукописи де Майерна). Он дает также возможность ознакомиться с техникой того времени.

Предисловие, носящее название «Практический трактат», автор начинает кратким историческим введением и общим обзором техники живописи. После этого он рассматривает сначала рисунок и его виды: пером, цветным и обыкновенным карандашами на белой и тонирующей бумаге, а затем темперную технику со всем применяемым красочным материалом. Приводим некоторые данные.

Темперная техника (гуашь) пользуется различными красками, смешанными с животным клеем или гумми. Кроме театральных декораций, для крупных произведений, например, во дворцах и храмах темпера теперь почти не применяется. Ее считают непрочной, неприятной для глаза и к тому же более сложной по сравнению с другими техниками. В жилых помещениях она служит лишь для украшения стен, находя применение лишь у живописцев-обойщиков, но и здесь она не соответствует своему назначению: такие расписные обои бледнеют, выцветают, и через известное время от них не остается ничего, кроме вымазанного неопределенными красками холста. Этому общему нелестному суждению о темперной технике Пернети сам противоречит, говоря, что причиной неудач является лишь недостаточное знание этой техники. Пернети обязан знакомству с приведенными ниже деталями (которые он рекомендует художникам) знаменитому (в своей области) художнику Жозефу Игнасу Парросель. Исполненная на хорошо высохшем гипсовом грунте, темперная живопись через шесть месяцев становится столь крепкой, что противостоит сильнейшему дождю. «Удивительно, — пишет Пернети, — что художники так пренебрегают этой техникой. Никакая другая техника не допускает использования всех возможных красок, и даже умбра, которая для масляной живописи непригодна, становится в темпере чудесной краской. Также и пепельная синяя краска, сомнительная в масляной живописи, становится в темпере прелест-

ной и приобретает первое место, так как может применяться вместо ультрамарина. Все остальные краски также подходят для темперы, кроме аурипигмента, который в ней так же мало пригоден, как и в масляной живописи. Трудности этой техники состоят, главным образом, в том, что при повторных прописках нижний слой легко может раствориться, и поэтому надо стараться заканчивать с первого раза.

Связующим веществом для темперы служит перчаточный клей, который готовится из остатков белой кожи или обрезков пергамента посредством длительного размягчения и вываривания. Его всегда следует применять теплым (но не горячим, как кипяток) и не слишком крепким, так как иначе краски шелушатся. Для той же цели служит растворенный в воде гуммаарабик; с ним краски кажутся несколько живее, но не настолько, чтобы гумми следовало предпочитать клею. Темперой работают на покрытых гипсом стенах, дереве, холсте и ею пользуются для маленьких работ на обыкновенной плотной бумаге или на пергаменте. В больших размерах на обычной бумаге ею расписывают лишь картоны для обоев (шпалер)¹.

На хорошо просохшую стену наносят сначала два слоя горячего клея и, если стена несколько шершава или неровна, к клею прибавляют мел или испанские белила, чтобы выровнять ее посредством этого грунта; затем ее насколько возможно, ровно выскабливают, после чего расписывают. Холст раньше покрывают слоем горячего жидкого раствора клея в воде и проходят после высыхания пемзой. Затем следует грунтовка клеем и белым мелом, которую, в свою очередь, гладко отшлифовывают пемзой. Дерево покрывают двумя слоями горячего клея и затем пишут теплой клеевой краской. Бумага и пергамент подготовки не требуют.

Когда контуры сделаны мягким углем, их обводят при помощи кисти акварелью и накладывают основные тона, на которые затем легко наносят света и тени, и заканчивают произведение. Если при ретуши нижняя краска не воспринимает верхней (что бывает довольно часто), то к краске для ретуши прибавляют немного бычьей желчи. Иногда темперу украшают золотом. Для этого сначала пробуют, достаточно ли в краске клея, то есть не стирается ли она. Если это так, то очень мягкой кистью ее покрывают слоем чистого прозрачного клея, нигде не проходя по два раза. Затем при помощи заостренной кисти на те места, где должна быть позолота, наносят про-

¹ Tapissieren — одинаково значит и обоять, непосредственно выполняемые клеевыми красками на бумаге или холсте, и шпалеры, гобелены, для которых клеевыми красками выполнялись картоны. В данном случае скорее последнее. *Прим. перев.*

траву, называемую «Batura», из довольно крепкого перчаточного клея, с примесью меда и, как только протрава подсохнет, покрывают золотом в листках. Через несколько дней лишнее золото удаляют очень мягкой щетинной кистью.

Если хотят сделать темперную живопись нечувствительной к воде, то ее можно покрыть сначала хорошо взбитым яйцом, а после высыхания — стойким к воде лаком. Далее Пернети дает список подходящих для темперы материалов, а в двух следующих главах пишет о фресковой живописи и мозаике. Затем следует очень подробная глава об энкаустике, которая из-за предложений графа Кейлюса¹ возбудила большой интерес в парижских художественных кругах. Об этих попытках реконструкции сказано в I томе настоящего сочинения. Какого-либо влияния на технику живописи эти опыты не имели.

В следующих главах Пернети переходит к масляной живописи, подчеркивая ее преимущества сравнительно со всеми другими методами. По приводимым сведениям интересно проследить, насколько традиции голландской живописи XVII века сохранились во Франции. Относительно масел для стирания красок он дает следующие подробности: «Все краски, какими пользуются для живописи этим способом, стираются и смешиваются с ореховым маслом, которое по своей природе масло сохнущее. Льняное масло употребляют только для грунтовки, так как оно много желтее и жирнее. Ореховое масло заменяют также маслом из белого мака, называемого «huile d'oliette», оно очень светлое, прозрачнее орехового и в такой же мере сохнущее».

«Некоторые краски, стертые с этими маслами, никогда не высыхают или сохнут очень медленно. В качестве средства против этого к данным краскам прибавляют немного белого купороса, высушенного на железной пластинке и также стертого с маслом. Так как, однако, купорос является солью, то справедливо можно опасаться, что он от сырости растворится и при высыхании может образовать на поверхности живописи род муки, чем испортит красоту живописи. Поэтому стали искать других сушащих средств».

«Наиболее употребительное в настоящее время масло пазывается жирным или спиккативным маслом. Оно состоит из орехового масла, сваренного на слабом огне в глиняном горшке

¹ В своей попытке реконструировать энкаустик (горячими красками на воске) Кейлюс основывался на указаниях античных писателей (Плиния и др.). Раскопки в оазисе Файюм, где были найдены энкаустические портреты, и раскопки могил позднеримских художников на территории бывшей Галлии относятся к более позднему времени (XIX век), а без материала этих раскопок для реконструкции энкаустики не было достаточных данных. *Прим. перев.*

с хорошо стертым с тем же маслом свицовым глетом; свинцового глета берут 8-ю или 10-ю часть. Маслу дают кипеть очень медленно, чтобы оно не почернело; когда оно начнет густеть, его снимают с огня, посильнее сбивают деревянным ппательем, добавив немного воды, и после того, как оно осядет, употребляют в дело. Горшок должен быть наполнен маслом лишь наполовину, так как при кипении оно сильно пенится, и нужно воспрепятствовать тому, чтобы оно убежало. Некоторые прибавляют, кроме глета, еще кусок лука, думая, что от этого масло будет более жидким».

«Немного этого масла прибавляют к трудно сохнущим краскам, как ультрамарин, лак, стиль де грен, к угольной черной и, особенно, костяной черной и черной из слоновой кости, которые требуют его больше всего, так как они труднее всего сохнут. К смесям со свинцовыми белилами свккативного масла прибавляют меньше, так как свинцовые белила сами по себе свккативны. Вообще краски летом сохнут быстрее, чем зимой».

«Масляными красками пишут на дереве, на меди и других металлах, на степах, на необработанной (суровой) тафте и холсте. Употребление холста почти вытеснило все другие материалы, хотя иногда пишут и на других материалах».

Для того чтобы готовить доски для масляной живописи, их промазывают с обеих сторон перчаточным клесом; это делается с обеих сторон, для того чтобы избежать набухания дерева. Как только клей высохнет, сторону, на которой будут писать, хорошо проскабливают рапишем и грунтуют обе стороны посредством мягкой кисти клесом, смешанным с белым мелом. Этого белого грунта накладывают два или три слоя, всякий раз давая предыдущему хорошо высохнуть. Со стороны изображения последний слой, как только он высохнет, выравнивают, проходя по нему сырой губкой. Эта побелка закрывает все поры дерева. Наконец, грунтуют еще тонким ровным слоем масляной краски. Для этого смешивают обыкновенные свинцовые белила с небольшим количеством «Вангрот» и угольной черной, так что получается несколько красноватая серая. Когда первый слой высохнет, многие наносят еще второй слой этой грунтовки и отшлифовывают пемзой или скребильным ножом. Приготовленные таким образом деревянные доски гораздо ровнее холста и служат для мелких, требующих тщательности, работ.

Медные доски готовятся так же, как для гравирования, но не так тщательно выравниваются. Их покрывают два или три раза масляной краской, которая должна служить грунтом, и когда последний слой еще немного сырой, бьют по нему ладонью, для того чтобы достигнуть мелкой зернистости, при которой краски лучше пристают.

Перед тем, как писать на сухой стене, ее промазывают тремя или больше слоями кипящего масла; когда стена перестает его впитывать, ее грунтуют меловыми белилами или крепко стертой с маслом красной охрой, или другой земляной краской.

Некоторые штукатурят известью и мраморной пылью или цементом из толченого кирпича, выравнивают лопаткой, а затем пропитывают кипящим маслом. Потом готовят в глиняном горшке смесь из греческой смолы, мастика и обыкновенного лака, намазывают обыкновенной щетинной кистью на стену и сглаживают горячей лопаткой. На это наносят указанный выше грунт, на котором и пишут.

Другие делают первый слой штукатурки из известки, кирпичного цемента и песка; когда этот слой нанесен и просохнет, наносят второй, состоящий из приблизительно равных частей известки, цемента и железных опилок, причем все одинаково просеивают и смешивают с яичным белком и льняным маслом. Эта штукатурка (по указанию Филиппена) становится столь крепкой, что не оставляет желать лучшего. Тот же специалист советует делать и сглаживать всю штукатурку сразу, для того чтобы не образовалось трещин. Это часто имеет место, если работа производится с перерывами. Когда такая штукатурка готова, ее грунтуют так же, как остальные.

Холсты должны быть новыми и с наименьшим количеством узлов. Их натягивают посредством маленьких зажимов для тетрадей на деревянный подрамник, прикрепляя холст к толще подрамника. Перрети упоминает в качестве «нового изобретения» подрамник на клинках. Когда холст натянут, его проклеивают густым, как студень, перчаточным клеем. Разведенный водой клей намазывается широким ножом для того, чтобы закрепить мелкие волокна холста и заполнить мелкие поры. После этого холст шлифуют пемзой и наносят грунт (*impression*) неизменяющейся краской, например коричнево-красной, которая является натуральной землей. Грунтовку наносят специальным ножом возможно тонким слоем краски, стертой на ореховом или льняном масле; после высыхания шлифуют пемзой. При желании этот слой покрывают для достижения серого тона вторым грунтом из свинцовых белил и небольшого количества угольной черной. При этом надо заботиться о том, чтобы слой краски был возможно тоньше, чтобы холст не стал ломким и наносимые на него краски лучше сохранялись. Поэтому (как добавляет Перрети в статье своего лексикона под заголовком «*Impri-mer*»), если холсты не грунтовать, а писать по ним после простого проклеивания, краски лучше сохраняются и остаются гораздо красивее. На некоторых картинах Тициана и Паоло Веронезе видно, что они писали масляными красками по грунтовке клеевыми красками; благодаря этому их картины оста-

лись гораздо живее и свежее: клеевой грунт впитывает в себя масло из красок и краски делаются от этого гораздо красивее, так как масло значительно ослабляет их живость. Поэтому тот, кто хочет, чтобы краски его картин (хорошо) сохранялись, должен употреблять возможно меньше масла, держать краски густыми и прибавлять к ним во время работы немного спикового масла, которое тотчас же (улетучивается), но в процессе работы служит для того, чтобы краски были жиже и лучше ложились.

Некоторые художники пишут без всякого грунта, прямо по чистому холсту для палаток, вместо грунта делая жирный подмалевок. Суровая тафта не требует грунтовки. Для того чтобы писать по гипсовой штукатурке, после того как стена была пропитана одним или двумя слоями кипящего масла, достаточно покрыть ее один или два раза желтой охрой или красно-коричневой, смешанной со свинцовыми белилами.

Многие художники, добавляя Пернети в своем предисловии, вообще избегают клеевого грунта, так как влага растворяет клей и картины осыпаются. Они довольствуются тем, что покрывают непосредственно грунтом и промазывают холст с оборота, чтобы защитить его от сырости. Этот метод, называемый «*taçouffler*», состоит в том, что оборотная сторона прокрашивается краской, смешанной с загустевшим маслом, которое остается в сосуде для кистей и посредством усиленной варки делается густым и клейким¹. Росписи плафонов, исполняемые на холсте, также смазывались с обратной стороны этой смесью. По просыхании массы картину прикрепляли к стене маленькими гвоздями, которые потом удалялись. Посредством этого метода («*taçouffler*») картины, правда, защищались с оборотной стороны от сырости, но их нельзя было скатывать, а также переносить на новый холст². Автор затем повторяет, что многие художники предпочитают писать лишь на белом клеевом грунте, считая, что всякий масляный грунт, кроме белого, портит краски, которые на него наносятся. Во всяком случае на подобных (клеевых) грунтах краски сохраняются чистыми и свежими, но скатывать такие картины нельзя, а сырость (так же, как и сухость) является причиной их осыпания.

Для того чтобы избежать прожухания (впитывания грунтом) рекомендуется писать «полными» красками и хорошо их «импостирировать». На подготовляемом холсте делается белым мелом рисунок (следовательно, подразумевается тонированный

¹ Из таких остатков масла приготовлялась и протрана, применяемая для позолоты — «*ог couleur*». *Прим. Э. Б.*

² «*Beutoiler*» — по смыслу имеется в виду скорее «дублировка», то есть подклейка второго, нового холста, чем «перевод» на новый холст. *Прим. перев.*

грунт); когда рисунок закончен, начинают выполнять подмалевки красками.

Красочный материал для масляных красок тот же, что и применяемый во фресковой живописи (кроме известковых белил и мраморной пыли), и состоит из охры и натуральных земель, жженных охр, английской красной, сангвины и неаполитанской желтой, свинцовых белил, двух сортов свинцовой желтой, светлого и желтого массикота. Королевскими желтыми (желтый и красный аурипигмент) ввиду их непрочности лучше не пользоваться. Далее называются киноварь, хороший лак, берлинская лазурь, которая со временем становится зеленоватой, жженная ламповая черпая, костяная черпая и черная из слоновой кости, желтые лаки¹, которых ввиду их непрочности лучшие художники избегают; умбра и сурик — неудобные краски, так как они «проступают»; кармин и ультрамарин — самые прекрасные, но и самые дорогие краски, однако без них нельзя обойтись; лазурь или смальта изменяются от масла; для подмалевки одежд, лесспруемых ультрамарином, часто применяют индиго, смешанное с белилами; медянка со временем становится черной и служит лишь сиккативом для черных красок; упоминается еще веронская зеленая земля, горная зеленая, (искусственные) пепельные зеленые и, наконец, для ретуши и для коричневых тонов — асфальт.

После этого Пернети пишет о стирании красок на каменной плите при помощи куранта, об очистке плиты перед тем, как стирать другую краску чистым маслом (причем остатки масла и красок сохраняются в особом горшке для приготовления «ог couleur ou le maroufle»), о расположении красок на палитре и приготвлении кистей, смесей красок и т. п. Затем он подробно пишет о подмалевке и дальнейших прописках; первый имеет целью лишь придать корпусность и эффект краскам. Но всегда берут тотчас же соответствующие цвета, которые должны иметь и последующие прописки, так как от изменения утерялась бы свежесть колорита, а там, где этого нельзя избежать, надо проложить многократное чистое «импасто» для того, чтобы избежать проступания нижнего слоя. Чем меньше на картине берегут краски и чем меньше краски смешиваются друг с другом в работе (отчего живопись становится «замученной»), тем живее и свежее сохранится картина. Не следует также подражать тем художникам, которые делают подмалевки своих картин и затем заканчивают, лишь тонко и равномерно его пролесспруывая; таким образом работу можно, правда, быстро закончить, но со временем картины становятся живописно «тупыми» и кажутся как бы покрытыми туманом.

¹ «Les stils de grains». Прим. перес.

При ретуши падо лишь углублять темные места, световые же части должны быть прописаны целikom.

Если краску накладывать на недостаточно просохший нижний слой, то она прожухает; то же происходит, если писать по свежезагрунтованному холсту; поэтому, чтобы видеть правильный топ краски, прописываемое место надо раньше протереть маслом. Если хотят узпать, просохла ли живопись, то на нее надо довольно сильно подышать на близком расстоянии, и если она запотест (воспринимает дыхание), то это значит, что она высохла. Пожухшие картины покрываются вместо лака взбитым яичным белком¹, так как лаком картину следует покрывать лишь тогда, когда она совсем готова и хорошо высохла.

Наконц, Пернети пишет еще о золочении на масляном грунте и разных методах реставрации. Странно то, что глава «Лак» не дает деталей приготовления лаков, и только в общей части говорится, что основу лаков образует терпентин. Мас-тикс, сандарак, копал, однако, в соответствующих местах упоминаются, в то время, как глава «Лак» содержит исключительно указания относительно лака для грунтовки досок для офортов.

Введение заканчивается специальными главами о миннатуре, живописи по стеклу, эмаливой живописи (по указаниям Нери, Купкеля и Меррэ) и о пастели.

Словарь Пернети до некоторой степени отличается от дидактических книг о живописи; он очень мало интересуется «эстетикой» высокого искусства, хотя автор сумел избегнуть и стипля простых рецептов. В подобных книгах чувствовалась потребность; это видно из того, что книга была переведена на другие языки, а также по появлению других схожих книг. Одна из таких книжек озаглавлена: «Рассуждение о всех видах практической живописи» (с указанием для смешенной красок и особым руководством для писания пейзажей)². Во многом и притом в главных частях она является не чем иным, как повторением «*Traité pratique*» Пернети. Однако надо заметить, что ее автор де ла Хир не только списывает, он много и улучшает; так, например, он старается восполнить несколькими соответствующими главами только что отмеченный нами пробел в отношении рецептов лаков. Мы там читаем: «Для масляных картин готовят различные лаки; их главными составными частями являются очень светлый венецианский терпен-

¹ О вреде применения в качестве лака белка смотри выше. *Прим. перев.*

² В переводе на немецкий язык «*Anhandlung über alle Arten der praktischen Malerei aus dem französischen des Herrn de la Hire*». Beyreuth, 1796. *Прим. перев.*

тин и терпентиновое масло; однако надо подбавлять еще другое вещество, которое бы вызывало высыхание, так как иначе терпентин всегда останется вязким и клейким. Лучший сиккатив—белый и очень прозрачный гуммилак, который растворяют на слабом огне в терпентиновом или сликовом масле. Затем его процеживают сквозь (платок) и тогда называют сиккативным лаком. Количества или дозы этих веществ точно определить нельзя; однако можно взять 1 лот терпентина, 4 лота терпентинового масла и 1 лот сиккативного лака. Эти три ингредиента вливаются в стеклянный пузырек и варятся около четверти часа в горячей воде. Пузырек ставят в воду до того, как последняя нагрелась, чтобы стекло нагрелось одновременно с водой и т. д.»

Правильность перевода этого места вызывает некоторые сомнения, так как «гуммилак», то есть шеллак, не растворяется в терпентине; выражение «сиккативный лак» дает возможность предположить, что французские художники XVIII века понимали под этим названием лаки на летучих маслах (эссенции),— в отличие от сиккативного масла (*huile sécative*), под которым подразумевалось вареное со свинцовым глетом ореховое или льняное масло. То же обозначение мы находим в другой, также переведенной с французского, книге «Рассуждение о красках и их применении в искусстве и ремесле», Лейпциг, 1779¹. Там мы читаем о лаках: «Их существует несколько видов: например сиккативный лак, который состоит из смешанных между собой сликового и терпентинового масел и сапдарака; белый лак, или венецианский лак, состоящий из терпентинового масла, терпентина и мастика и т. д.»

Из приведенных указаний мы видим, что традиция приготовления лака, описанного в рукописи де Майерна, сохранилась во Франции и в следующем столетии. Кроме того, из словаря Пернети видно, что подготовка деревянных досок (клеем и мелом с последующей тонкой масляной грунтовкой) соответствует хорошей старинной нидерландской манере просвечивающих «*olyachtig primuersel*» Ван Мандера. Взгляды же относительно грунтовки холстов клеевого мелового и масляного грунтов, так же как и раньше, колеблются. Льняное масло в XVIII веке, видимо, вовсе не применялось в красках для масляной живописи, его заменяли ореховым, а иногда маковым маслом.

Наибольший прогресс техники живописи в XVIII веке мы видим в области прикладного искусства и декоративной живописи, что объяснялось непомерным ростом роскоши во вре-

¹ Le Pileur d'Alpigny. Abhandlung von den Farben und ihren Gebrauch in Absicht auf die Künste und Handwerke, Leipzig 1779. *Прим. перев.*

мена Людовика XV, когда знать и светское общество Парижа состязались в роскошной отделке своих дворцов и загородных резиденций. Богатые золоченые или расписанные деревянные облицовки стен и дверей, всякого рода лакированная мебель, фантастические сани, городские экипажи и кареты — все это требовало громадного количества умелых рабочих рук и их собирали со всех концов Европы. Декоративная живопись (*Staffiermalerei*), служащая для украшения зданий, мебели, экипажей и т. п., в которую входила окраска, золочение и лакировка, переживала свой золотой век. То, что эти мастера прекрасно владели своим ремеслом, еще и теперь доказывают роскошные *interieur's* и художественные работы из дерева, разукрашенные позолотой, резьбой и пр. во дворцах, монастырях и музеях. Увлечение художественными лаками, частью китайского, частью индийского происхождения, побуждало художников-ремесленников XVII и XVIII веков к подражанию китайским работам подобного рода. Благодаря этому искусство лакирования было более подробно изучено и была положена основа изучения этого ремесла. Ясную картину этих попыток можно себе составить, если перелистать многочисленные указания «для китайского, индийского или настоящего лака» в книгах по искусству начала XVIII века и сравнить их с позднейшими указаниями по этому вопросу. Каждый думал, что он, наконец, открыл «настоящий китайский и индийский лак», так как считали, что красота лаковых работ зависела от примененного состава. Постепенно из этих многочисленных попыток выработалась система лакировки, хотя и не идентичная китайской, но все же родственная ей по внешнему виду работ.

Лучшее представление об искусстве французского декоративного живописца дает известная книга Ватена «Искусство живописца, позолотчика и лакировщика» (Париж, 1753 и позднее во многих изданиях)¹. Уже в предисловии к первому изданию книги «*L'art de faire et d'employer le vernis*» Ватен полемизирует со своими предшественниками, писавшими по этому вопросу, в особенности с итальянцем иезуитом Бонани и с книгами «*Dictionnaire oeconomique*», «*Secrets concernant les arts et metiers*» (Брюссель, 1766) и «*Parfaits vernisseurs*».

Сам он рассматривает вопрос с точки зрения учебного практика. Он создает подробный учебник, освещающий все встречающиеся в его специальности предметы с точки зрения тогдашних знаний, описывая их с большой обстоятельностью.

¹ *L'Art du Peintre, Doreur, Vernisseur*. Paris, 1753. В России книга была использована анонимным автором вышедшей в 1798 году книги «Лакировщик» и в виде сокращенного перевода в 1-й четверти XIX века. Главы посвященные непосредственно живописи, в них выпущены. *Прим. перев.*

При этом он следует определенной системе и всегда раньше описывает технологию материала, а затем методы его применения, сообщая читателю все, достойное изучения. Таким образом мы узнаем со всеми подробностями о положении изготовления красок и лаков в середине XVIII века с указанием фальсификаций и приемов, принятых в различных мастерских. Наиболее подробно, само собой разумеется, описаны лакировочные работы, исполнявшиеся различными способами. Среди них есть методы, которые теперь применяются лишь немногими мастерскими и частично вытеснены новыми. Такова, например, покрытая лаком темпера «à la chipolin» (от итальянск. *chipolla* — маленькая луковица), называемая так потому, что при первом проклеивании дерева употреблялись головки чеснока; этой лакировкой пользовались для деревянных осветительных приборов, дверей и мелкой мебели; для экипажей и крупной мебели находила применение «la peinture à l'huile vernie-polie»¹, идентичная с теперешней масляной лакировкой. Затем следует прием, называемый «blanc vernipoli à l'huile»², для деревянных работ и ускоренный метод (*peindre au vernis*)³. Главным во всех этих методах является тщательная подготовка и ремесленная ловкость при нанесении и шлифовке отдельных слоев краски и лака (часто до 12 слоев краски и 7—8 слоев лака).

С особой осторожностью поступают тогда, когда речь идет об имитации китайского или японского лака или при исправлении подобных работ; описывается, как готовится нужный для этого черный лак, как делаются выпуклая живопись, арабески и т. п., как накладываются золото и серебро и «авантюриновый грунт», как производится шлифовка отдельных слоев лака и т. п.

Но тот упрек, который Ватен делает своим предшественникам, должен быть сделан и ему самому, так как настоящий китайский и японский лаки готовятся из другого материала, а именно из смолы-гумми, добываемой из некоторых не произрастающих в Европе видов сумаха (*Khus vernicifera*, *Khus succedaneum* и др.). Во времена Ватена имелись более точные сведения о настоящем составе китайского лака (особенно благодаря сообщениям патера Энкарвилля), но разницу в различных материалах еще недостаточно уяснили и ограничивались имитацией. К работе живописца-декоратора и прикладника относилась и обширная область золочения, в которую наряду с использованием старых традиций было внесено и много усовершенствований. Мы еще находим применение всех ста-

¹ Масляная живопись с полированным лаком. *Прим. перев.*

² Белый полированный лак на масле. *Прим. перев.*

³ Живопись на лаке. *Прим. перев.*

рых методов блестящей и матовой позолоты, но наряду с ними и новые — со спиртовым лакам, так же, как и смешанные методы, подобно «греческой позолоте» или «полированной масляной позолоте».

В это время мы видим большое распространение прикладной живописи для мебели, отделки помещений и пр.; одновременно с этим большое число технических достижений, которые раньше входили в круг живописца-художника, теперь переходят в мастерские художников-ремесленников, лакировщиков и позолотчиков. В истории техники живописи это обстоятельство не следует упускать из виду ¹.

В. АНГЛИЯ

Тяжелые внутренне-политические осложнения, гражданская война и последовавшая за ней борьба за английский трон были неблагоприятны и для искусства и для художников Англии второй половины XVII века. После времен Карла I, естественно, последовал период упадка. Призванные к английскому двору голландские художники (Белькам, Янсонс, Митенс, Форстерман и др.), итальянец Джентилески и его дочь Артемизия покинули Англию, в которой они при наступивших неблагоприятных обстоятельствах не могли найти работы и вернулись на родину (лишь Вап-Дейк остался до своей смерти — 1644 г.). Только в начале XVIII века при Вильгельме Оранском наступили более спокойные времена. С укреплением государства для искусства также наступили более благоприятные обстоятельства. Насколько медленно совершался этот перелом доказывает то обстоятельство, что в английском искусстве первой половины XVIII века можно назвать собственно только одно большое имя жанриста Хогарта (1697—1764). Лишь к концу столетия можно добавить имена портретистов Рейнольдса, Гейнсборо, Ромнея, Лоуренса и др.

В источниках по технике живописи этого периода мы можем также проследить сначала упадок (к концу XVII в.), а затем медленный подъем. В начале технические достижения

¹ Интересен приводимый Ватеном в конце книги список тогдашних (май, 1773 г.) цен. Краски в обработанном виде стоили: свинцовые белила (seuse) 4 ливра фунт, толченная охра 4 су, другие земляные краски — в зависимости от качества — от 8 су до 8 ливров, кармин — 24 ливра унция, венецианский лак 96 ливров фунт, ультрамарин 96 ливров унция, второсортные фракции ультрамарина 43 ливра фунт, чистое светлое льняное масло 1 франк за фунт, ореховое масло 14 су, терпентиновое масло 15 су, «vernis gros» (грубый лак) для стирания красок — 6 ливров. Стертые на масле свинцовые белила для первой грунтовки — 10 су фунт, «teinte du ge» — 2 ливра, свинцовые белила «preparé pour réchampir» — 4 ливра и т. д. Прим. Э. Б.

но традиции сохраняются; существуют и соответствующие литературные памятники, как в рукописном¹, так и в печатанном виде, но ни один из них не стоит на высоте рукописи Майерна. Прежде всего следует упомянуть несколько из них, в которых заметно влияние Норгэт. В них говорится главным образом о миниатюре, но мимоходом затронуты и другие предметы, как гравюра и офорт или золочение и приготовление лаков; другие больше подчеркивают теоретическую сторону живописи. Я даю здесь заглавия большей частью очень редких книг Британского музея с краткими замечаниями относительно их содержания в порядке времени их издания.

1. У и л я м С а н д е р с о н. «Графика и применение пера и карандаша, или превосходнейшее искусство живописи, в двух частях с портретами и гравюрами», Лондон, 1658².

1 часть содержит общие правила, с особыми ссылками на портретное искусство Ван-Дейка. 2 часть рассматривает акварельную живопись: «Применение карандаша в превосходнейшем искусстве живописи акварельными красками» со всеми деталями для живописи, как смешение красок и пр. О лаке мы в книге читаем: 1 ½ фунта спикового масла, 5 унций мастика... сапдарака растворяются в стеклянном сосуде в водяной бане. Для консервирования всех красок, особенно белил и умбры, рекомендуется дистиллированная розмариновая вода (Rosmarin Wasser).

2. Р о б е р т Б о й л ь. «Опыты и рассуждения, касающиеся красок, первоначально написанные случайно среди других опытов другу, а затем выпущенные в свет в качестве начала экспериментальной истории красок»³.

Очень интересная книга, основные принципы которой во многом сходятся с «Optics» (1704) Ньютона. Многие наблюдения и описанные опыты основаны на более старом учении о свете и тени. Технического книга ничего не содержит; это скорее оптическое учение о цвете.

3. С а л м о н. «Polygraphice» (Лондон, 1672), в трех частях.

1. Первая часть учит рисованию фигур, животных, пейзажей, драпировок и пропорциям.

¹ См., например, из рукописей Британского музея: *Miniatura, or the art of limning and use of the colours*, by Daniel King; *The art of limning either by life landscape & t. d.* Прим. Э. Б.

² William Sanderson. *Graphice, the use of the Pen and Pencil, or the most excellent art of Painting, in Two Parts*, London, 1658. Прим. перес.

³ Robert Boyle. *Experiments and considerations touching colours first occasionally written, among other Essays to a friend, and now suffered to come abroad as the beginning of an experimental History of Colours*. London, Henry Herringmann, 1667. Прим. перес.

II. Во второй книге говорится о гравюре на дереве и на меди и об офорте.

III часть — акварельная живопись, живопись по стеклу, приготовление лака для масляной живописи для деревянных и кожаных изделий, раскраска под мрамор, изделия из черепахи. Лаки: мастикс с терпентиновым маслом или белый «Rozin» 1 ф., сливовый клей (или гуммиарабик), венецианский терпентин, льняное масло по 2 унции каждого растворяются в горячем виде; вместо масла (оливкового?) рекомендуется «oyl ben». Или: «Olibanum», смола сандарака и венецианский терпентин растворяются в горячем виде. Или: льняного масла, дистиллированного в стеклянной реторте (!) — 1 унция и 3 унции хорошего янтаря.

Затем следует обсуждение существа красок и их приготовления, окраска металлов, тканей, золочение и искусственные камни.

4. Превосходство пера и карандаша, пример их применения в превосходных таинственных искусствах:

рисования, гравирования, травления, живописи масляными красками; о раскраске акварелью в размывках (Washing) географических карт и картин, а также способ чистки старых картин и сохранения красок. Собрано из работ способнейших мастеров как старых, так и современных, как Альбрехт Дюрер, П. Ломантус и разные другие. Снабжено различными гравюрами на меди, скопированными с лучших мастеров и приведенными здесь в качестве примеров для практики учащемуся. Труд очень полезный для всех джентльменов и иных способных умов, как художников, так и других.

Взято несколько таблиц из «Пропорций» Дюрера, а в остальном довольно плохие гравюры на меди для отдельных частей тела и движений. Содержание книги не выше уровня «Curioser Mahler» и т. п. немецких книг (в целом 119 страниц).

Эти произведения относятся к XVII веку.

В первой половине XVIII века в Англии, видимо, мало интересовались литературой по технике живописи; ограничивались перепечатыванием уже имевшихся книг (например, Salmon, «Polygraphice», London, 1701) или переводами иностранных трудов.

Так, успех книги Нери о красках и особенно о глазурах побудил англичанина Христ. Меррет издать ее в переводе на английский язык; в книге говорится и о приготовлении красок для живописи. Канепариус в своей книге «De attramentis» (Лондон, 1660) также пользуется Нери, не называя источника.

После «Полиграфии» Салмона имело распространение еще компилятивное произведение под названием «Школа искусств»¹.

¹ School of Arts. Прим. перев.

Однако, по мнению автора книги «Ремесло искусств»¹ (о которой будет сказано дальше), «Школа искусств» содержит набор всевозможных сведений, часто не относящихся к теме и собранных лишь для того, «чтобы неразумно увеличить объем книги». Претенциозное название «Школа искусств», заставляющее думать, что здесь собраны все сведения, относящиеся к искусству, в духе «Энциклопедистов», противоречит, по мнению того же автора, ее содержанию. Анонимный автор «Ремесла искусств» не удовлетворен и «Словарем» Пернети; он упрекает автора в поверхностном отношении ко многим техническим вопросам и пишет, «что был разочарован в своих ожиданиях относительно многих глав» (там же, стр. XXV). Так, например, о приготовлении лучшего изготавливаемого в Париже кармина даются частью скудные, частью устарелые и неприменимые сведения и т. п.

Надо отдать справедливость анонимному автору «Ремесла искусств»; в соответствии со знаниями своего времени он действительно собрал, планомерно и ясно расположил весь материал, привел его в систему, удовлетворяющую даже современным требованиям. Там, где его знаний оказывается недостаточно, он в этом мужественно сознается, стараясь справиться у авторитетов в данной области. Два обширных тома (всего около 1000 стр.) содержат сведения по всем областям художественной техники (живопись, изготовление красок, живопись по стеклу и эмали); в них описываются связующие и сиккативные вещества, а также графические искусства—гравюра, офорт, меццотинто, все виды золочения, лакировки, приготовление искусственных камней, изделий из стекла, фарфора, папье-маше и т. д.

Для нас имеет особый интерес рассматриваемая в 1 томе «Materia pictoria» («Материалы для живописи»); по этой части мы можем судить о состоянии изготовления красок, и в ней даются подробные сведения о всевозможных методах живописи того времени. В первых главах автор описывает очень обстоятельно и подробно приготовление всех бывших в употреблении красочных пигментов и затем переходит к связующим, применяемым в различных видах живописи. Главными являются масло, вода, винный спирт и терпентин. Но ввиду того, что вода и винный спирт испаряются, в качестве связующего для красочных пигментов надо еще добавлять другие примеси, как-то: гумми (камедь), клей, сахар и другие клейкие вещества. Масло, для того чтобы оно скорее сохло, надо еще улучшать сиккативными веществами. Переработанное таким образом масло называется сохнущим маслом. Одна вода употребляется

¹ The Handmaid to the Arts. 2 vol. Sec. Ed. London, 1764. *Прим. перев.*

лишь во фресковой живописи. Обычно же связующим веществом для водяных красок служат гумми, клей, сахар и другие вещества, придающие краскам клейкую консистенцию. В исключительных случаях, где красящее вещество само по себе имеет связывающий характер (гуммигут, черный терновник, французский лакмусовый ягель и др.), добавление связующего вещества излишне. Главными связующими веществами для акварели являются гуммиарабик и сенегальский гумми. Последний имеет то преимущество, что краски можно всегда вновь размягчать водой. Но так как гумми, смешанный с красочными пигментами, имеет свойство легко становиться ломким и осыпаться, многие в качестве средства против этого примешивают к нему леденец или мед, а другие — крахмал или тонкую муку. В живописи этот метод называется акварелью или, при маленьких вещах, миньатюрой; для больших поверхностей в водяные краски прибавляют вместо гумми клей. Но клеевые краски надо всегда применять в свежем виде, так как они не могут долго сохраняться, как краски, смешанные с гумми. Эта техника называется теперь темпорной живописью. Медянка смешивается с уксусом. Один выпытый спирт в качестве связующего вещества также недостаточен и в нем надо еще растворять гуммиевые или смолистые вещества; для этого подходят шеллак, мастикс, сандарак или смола (канфоль). При этих смолах краски прочны даже в самых (жидких) смесях и на долгое время сохраняются свежими. Этот метод, лишь в последнее время применяемый бирмингемскими ремесленниками, называется лаковой живописью.

В последнее время, добавляет автор, некоторыми выдающимися портретистами применяется метод комбинирования в качестве связующего масла с лаком; они называют это живописью лаком, но, по его мнению, это следовало бы скорее называть «живописью с лаком». Преимущество этого метода состоит в более быстром высыхании красок, что имеет еще большее значение для лучшей сохранности живописи. Нужные для этого лаки готовятся с терпентиновым маслом (стр. 149).

В следующих главах говорится о маслах, о тех свойствах, которыми они должны обладать для живописи (способность высыхания, прозрачность), и о способах их обработки для этой цели. В качестве подходящих для этого масел названы: льняное, ореховое, маковое, спиговое или лавандовое. Веществами, ускоряющими высыхание, являются: золотой и серебряный глет, цинковый купорос и свинцовый сахар, шеллак, мастикс, сандарак, гуммианимэ, копал, умбра, калькотар и сурик. Терпентиновое масло также названо супающим средством, так как при смешении с жирными маслами оно ускоряет их высыхание.

Масла варят или сами по себе, или в различных смешениях с названными веществами. В книге приведено несколько таких

рецептов. Например, вместе варятся: 1 пинта макового масла, 2 унции сандарака и приблизительно по 1 унции цинкового купороса и свинцового сахара; или 1 галлон льняного масла, 1 фунт серебряного или золотого глета, $\frac{1}{2}$ фунта цинкового купороса, свинцового сахара, гуммиарабика, умбры около $\frac{1}{4}$ фунта каждого; или варятся вместе 1 галлон льняного масла и $1\frac{1}{2}$ фунта сурика. Однако совершенно правильно добавляется, что варка масла в чистом виде делает его сохнущим так же, как и с разного рода примесями.

В отдельных главах приводятся и описываются различные виды живописи и какие в них применяются пигменты, то есть какие краски больше подходят для масляной живописи, акварели, миниатюры, темперы и фрески и с чем они стираются. Вновь подробно описывается и «лаковая живопись», при которой применяются главным образом растворы шеллака в спирте. Следовательно, под этим видом живописи надо понимать подражание китайским и японским лакам. Краски первоначально стираются с терпентиновым маслом или спиртом, а затем с шеллаком. Наряду с шеллаком для той же цели применялись растворы мастикса или гуммианима в терпентиновом масле. Для ускорения работы первый слой прокладывается красками на жирном и терпентиновом масле, а когда этот слой совершенно высохнет, в качестве покрова следовало несколько слоев шеллачного лака.

В особой главе описываются карандаши пастели.

После этого следуют виды грунтовки, применяемые в различных родах живописи.

Сведения, сообщаемые о грунтовке холста под живопись, во многих отношениях представляют интерес. Автор упрекает при этом художников, что они покупают обычно неправильно загрунтованные холсты у торговцев красками («colourmen»). Они хотят сэкономить время, не грунтуя холст своими руками, и в этом отношении поступают ошибочно. Грунт, состоящий из мела и клея (size and whitening), вызывает шелушение и осыпание верхних слоев, так как он ломок и не имеет достаточной связи с холстом. Кроме того, такой грунт вызывает впитывание (пожухание) масляных красок (sinking in of the colours), так что об эффекте живописи едва можно судить. Прокрывание такого грунта лаком, как это часто делали, для того чтобы обойти этот недостаток, не могло воспрепятствовать растрескиванию слоев.

Послушаем же, что анонимный автор считает правильным методом:

«Раньше холст пропитывается горячим сиккативным маслом (олифой), и когда он почти просохнет, его покрывают двумя или тремя слоями густо стертой с сиккативным маслом красной

охры. Когда последний слой высохнет, его еще несколько раз покрывают горячим сиккативным маслом, пока слой совершенно не перестанет его впитывать, и, наконец, все покрывается еще слоем свинцовых белил, слегка тонированных серой или любой другой краской. Этот слой может быть выровнен или отполирован пемзой или так называемым календрским камнем, которым полируют стекло».

Если мы себе представим, что портреты Гейнсборо, Ромнея и др. написаны на загрунтованном таким способом холсте, да к тому же на лаке, то нет ничего удивительного, что они теперь очень потемнели и все покрыто кракелюром. Наш автор пренебрегает грунтовкой клеем и мелом и для деревянных досок, рекомендуя пропитывать доску горячим сиккативным маслом, а затем покрывать слоем стертых на масле свинцовых или шиферных белил, этот слой мог при желании тонироваться.

Медные доски требуют только слоя стертых на масле свинцовых белил, охры или любой другой краски; для «varnish painting» грунтовка делается обычно с шеллачным лаком, то есть с ним прямо стираются нужные краски.

Методы покрывания лаком и консервации масляных картин рассматриваются автором еще со старой точки зрения; наряду с растворенными в винном спирте или терпентиновом масле смолами он упоминает еще о применении для этой цели гуммиарабика, яичного белка или рыбьего клея. Автор дает несколько характерных примеров для каждого вида лаков. Несколько сложен спиртовой лак, в который входят: $\frac{1}{2}$ фунта сандарака, $1\frac{1}{2}$ унц. венецианского терпентина, по $\frac{3}{4}$ унции гуммианима и копала, по две драхмы мастикса, бензоэ, гуммиэлеми и белой смолы, растворенных в 1 фунте винного спирта. Раньше толченное бензоэ и гуммианима с венецианским терпентином растворяются в 8 унциях винного спирта; подобным же образом копал и белая смола — в 6 унциях и толченное элеми — в 2 унциях. Растворы затем соединяются; процедив сквозь полотно, им дают постоять. Применяется лишь отстоявшаяся верхняя часть лака.

Всегда ли тождественны эти названия смол с современными — сомнительно, так как автор указывает, что разница между копалом и гуммианима неизвестна и что вместо первого в приведенном рецепте берут «gum sarcocol»; этот сорт гумми в «Königs Warenlexikon» не упомянут вовсе. Другой лак состоит из мастикса и сандарака (по 6 унций) и $\frac{1}{2}$ унции венецианского терпентина, растворенных в одной кварте ректифицированного винного спирта; если хотят чтобы лак был крепче, к этому прибавляются те же весовые количества копала или гуммианима и двойное количество спирта. Для того чтобы избежать

образования на лаке палета, рекомендуется покрывать лаком в теплом помещении или предварительно нагревать картину.

В следующих рецептах в качестве растворителя применено терпентиновое масло: мастикса и сандарака по 4 унции, 2 унции белой смолы, по 1 унции гуммисаркокол, анимэ, копала и ладана. Все смолы толкутся и растворяются на жару в 2 фунтах терпентинового масла. Но большинство смол, кроме мастикса и сандарака, могут быть опущены, так как среди вывозимых из Ост-Индии и Вест-Индии сортов часто встречаются такие, которые совсем не растворяются. Поэтому автор дает еще упрощенный рецепт, при котором 2 унции сандарака, по 1½ унции мастикса, ладана или 3 унции мастикса и ½ унции венецианского терпентина растворяются в ½ фунта терпентинового масла. В этих рецептах можно узнать старую традицию, известную нам по рукописи де Майерна. Затем следуют указания относительно чистки и реставрации картин и, наконец, рассуждения об энкаустическом методе графа К е й л ю с.

Среди английской литературы XVIII века нельзя не упомянуть сочинений Х о г а р т а, имеющих по преимуществу художественно-эстетический характер (см. указатель литературы).

11

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ

Итальянцы, благодаря глубокому проникновению в теорию искусства, создали целый ряд литературных произведений по данному вопросу; Германия, кроме «Пропорций» Д ю р е р а, не дала в этой области ни одного произведения, да и сочинение Дюрера затрагивает лишь маленькую часть общего искусствоведения. Причина этого, безусловно, лежит в политических обстоятельствах того времени — в смутах реформации и их последствиях. Период времени до конца 30-летней войны очень вредно отразился на духовной жизни народа. Насколько при этом пострадала живопись, видно уже по одному тому обстоятельству, что когда явилась мысль заказать картину, прославляющую Вестфальский мир, то для этого не нашлось ни одного значительного немецкого художника.

Робкие попытки использовать книгопечатание для целей искусства все же должны быть отмечены. В 1535 году появилась старейшая, известная до сего времени, «Книжечка о правильном и основательном применении всех ремесленных хитростей искусства» (напечатано в Аугсбурге Генрихом Стейнером). Эта книга содержит 70 страниц разного рода технических рецептов как для литья бронзы (закалки, размягчения, плавки, пробы, отделения,

полировки, лужения, травления, формовки и т. п.), так и для других искусств. О живописи книга содержит следующую главу: «Как готовить, сохранять, улучшать и восстанавливать краски для живописи, письма, иллюминирования и золочения».

Рецепты, видимо, составлены по указаниям различных ремесленников и имеют характер руководств. Большинство рецептов относится к миниатюрной живописи и приготовлению красок для нее. Кроме этого старейшего издания, существует второе (1566).

В том же духе написана и опубликована вскоре за этим «*Illuminierbuch*» (Книга об иллюминировании) Валептина Больца фоп Руфах. Он собирает все имеющееся в рукописях, что может быть полезно для «*Briefmalen*»¹. Среди этих сведений, несомненно, были и выписки из Страсбургского манускрипта и, во всяком случае, многочисленные замечания художников того времени, источники которых теперь невозможно установить; использована также и «Аугсбургская книжечка», и, быть может, как раз ее успех и побудил мастера Больца к написанию его книги. Кроме Франкфуртского издания 1562 года, можно указать еще издания, относящиеся к 1566 году, без указания места печати, в 1589 году во Франкфурте и в 1645 году в Гамбурге.

В своем предисловии, как это уже было сказано, Больц извиняется в том, что публикует вещи, которые, собственно, надо держать в секрете, и т. д. Но предоставим слово ему самому.

«Предисловие: Милостивый дорогой читатель, я не сомневаюсь, что многих недоброжелательных художников это мое введение в иллюминирование очень огорчит, как будто от этого последует уменьшение (средств) их пропитания; как я слышал, многие выступали против меня и высказывали мнение, что такие вещи не следует делать всеобщим достоянием, дабы не умалить искусства».

Тем и другим я даю ответ, что это начато не для того, чтобы кого-нибудь погубить или умалить, а, напротив, для того, чтобы побудить опытных миниатюристов (*Illuministen*) улучшать это (искусство) добавлениями. Другим же добродетельным людям — для того, чтобы они могли сами устранять зло от трав или чего иного; поэтому я здесь прошу всех иллюминировщиков не гневаться на меня за мое простодушие, а стараться дальше улучшать и увеличивать эту работу, что им послужит не, как многие думают, на погибель, а к большой похвале и пользе».

В книге описываются все важные для искусства иллюминирования приемы, а также приготовление нужных для этого

¹ Дословно: расписывания писем, видимо, украшения рукописей.
Прим. перев.

красок. Затем Больц приводит рецепты лаков (по Страсбургскому манускрипту), серебряный и золотой шрифты со способами приготовления нужного материала и, наконец, переходит к подробному описанию приготовления красок. Во второй книге следуют «всякого рода тушевки и смеси», указания, как употребляются телесный цвет и другие краски, причем точно описываются и все предметы с их окраской: смесь для облаков, водяная краска, цвет собольего меха, черная одежда, волчья и лисья краски и т. п. Далее следуют указания для приготовления чернил и кистей, способы сделать прозрачным пергамент; среди других средств упоминается и крепкая водка для углубленного шрифта на железе или стали. Наконец, даются еще указания для паяния (медного), замазки для различных фокусов (*kunststücken*) и добавления к иллюминированию.

Здесь следует упомянуть еще другую книгу под заглавием: «Книжечка об искусстве, или как различными способами готовить чернила и всевозможные краски», которая содержит ремесленные советы и предназначена лишь для ограниченного круга читателей.

Книга страсбургца Иоганна Шеффера, видимо, построена на научной основе. В ней сказывается влияние итальянских авторов, писавших об искусстве, и проникших в Германию гуманистических наук. Книга Шеффера¹, написанная на латинском языке, рассматривает всю область искусства живописи. Однако всегда все, в том числе и современное искусство, он оценивает лишь с точки зрения мнения античных писателей, с произведениями которых он был хорошо знаком. Тем не менее его произведение представляет интерес, так как он мимоходом освещает и свое окружение. Так, он приписывает аугсбургцу Венделю Дитерлину введение красок, которые насыпались сквозь тонкое полотно на намазанную клеем основу, как это в известных случаях делалось в Голландии. Шеффер говорит о масляной живописи, не называя, однако, Яна Ван-Эйка.

Небезынтересны главы о красках, причем Шеффер исходит из той же точки зрения, что и Леон Баттиста Альберти, и в качестве основных цветов (красок), из которых состоят все смеси, называет белый, желтый, красный, синий и черный.

В своем следующем за этим списке красок он, видимо, использует Больца фон Руфаха и большей частью приводит, кроме латинских, и тогдашние немецкие названия, причем часто ссылается на античных писателей. Приведем вкратце его список.

¹ *Joannis Schefferi. Argentoratensis, Graphice id est de Arte pingendi, Liber singularis, cum Indice necessario.* Прим. Э. Б.

СПИСОК КРАСОК ШЕФФЕРА

Натуральные краски.

Белые: белый болус (упоминаемый и Большцем), шиферная белая.

Черные: черный мел, черная сепия (краска, приготовляемая из каракатицы).

Красные: киноварь (называемая древними «Minium sarra-dosium»), сурик, красно-коричневая, кровь дракона, кровавик (гематит), армянский красный болус, идентичный с Rubrica Lemnia.

Желтые: аурипигмент, сандарак (Rauschgelb), свинцовая желтая или массикот, желтая охра, гуммигут, умбра, темная охра, кельнская земля.

Синие: ультрамарин, лазурь, смальта, минеральная синяя, Laca gummi, вытекающий из одного индийского дерева сок, то есть гуммилак¹.

Зеленые: натуральная минеральная зеленая, шиферная зеленая, добываемая из каменистой породы, вероятно, идентичная зеленой земле.

Искусственные краски.

Белые: свинцовые белила, приготовляемые из свинца и уксуса, и «Eierschalenkreid» — из яичной скорлупы.

Черные: черная из копоти, ламповая черная, слоновая кость, костяная черная, черная из персиковых косточек.

Красные: искусственная киноварь (приготовляемая из серы и ртути, называемая «Cinnabaris factitium»), искусственный сурик (называвшийся греками «Sandyx», приготовляемый или из ртути, медного купороса и соли, или обычно посредством пережигания свинцовых белил); жженая охра, «Bresilien» (из бразильского красного дерева), «Bastarlak» (из кермеса; лучше всего он изготавливается во Флоренции, отсюда название флорентинский лак; присылаемый из Брабанта назывался брабантским); хуже — парижская красная и «Kugellack» (лак, сформированный в виде шаров). Сюда относится еще «Turnesol»; существуют два сорта его: лучший добывается многократным погружением в отвар краски шелковых тряпок, худший — льняных тряпок; он называется «Lumpenbraun» (тряпичная коричневая).

Синяя: искусственная синяя (приготовляемая в медных сосудах из ртути, уксуса, кусков серебра и пр.), медянка (дол-

¹ Непонятно, так как гуммилак-шеллак имеет красноватый или желтоватый (после отбелки), а не синий цвет; здесь, вероятно, сок какого-нибудь другого растения. *Прим. перев.*

го простоявшая с уксусом), синий турнесоль («Blauturnesol» из черники), лакмус, изготавливаемый во Фландрии, индиго, шильник, вайда.

Желтая: искусственная свинцовая желтая, «Schitgeel» (приготавливаемый из «flore tinctorio»), желтая из ягод крушины, стеблей и корней «Rhamnus», шафран.

Зеленая: медянка (из кусков меди, уксуса и меда с щелоком), зеленая из ягод крушины (соковая зелень), зеленая из лилий.

Способы приготовления, видимо, заимствованы у Больда¹. Шеффер делит затем краски на применяемые в сухом и влажном виде; к первым он причисляет краски, имеющие корпусность, и те, которые могут быть сделаны корпусными посредством добавления к красочным сокам гипса. Применение шерстяных тряпок для восприятия красящих веществ древним не известно; Шеффер говорит при этом о красках, которые изготавливаются из гипса и красок, то есть пастели, получающих связь посредством добавления разведенного мыла. Второй способ применения во влажном виде — в смеси с маслом или водяными (т. е. растворимыми в воде) связующими. Мы там читаем:

«Приготовленное из льняного семени масло ставится на солнце в закупоренном стеклянном сосуде, наполненном водой, и так сохраняется. Чем оно старше, тем должно быть лучше. С ним смешиваются краски. Для этой манеры пригодны, однако, лишь те краски, которые называются минеральными. Поэтому другие, нужные для применения, лаковые краски (краски из сока) приходится стирать с особыми пригодными для этого смесями. Среди них есть такие (аурипигмент и сандарак — Raschgelb), которые нельзя смешивать ни с какими другими красками. Не очень употребительна и виноградная черная, ее заменяют угольной черной или слоновой костью. Для свинцовых белил считается лучше всего смешение со сликовым маслом, это лучший, прекраснейший и самый прочный способ смешения красок, так как краски при этом защищены от воды, солнца и вредного влияния воздуха. Но применяли ли этот способ древние, в настоящее время не решено. Насколько мне известно, никто ничего об этом не упоминает. Даже Плиний, где он пишет о красках, или о маслах, или о льне, ничего об этом не сообщает. Из того же места, где он пишет о древних художниках, которые размачивали свои кисти в воде, можно даже заключить обратное, потому что при красках, стертых на масле, это, конечно, невозможно».

¹ Шеффер называет в качестве специалистов Салмазия Демонтозия, Фоссия, Тплосия, Иеронима Кардана, Кентмана; из старых авторов — Плиния, Витрувия, Диоскоридов, Филавдера. *Прим. Э. Б.*

После сведений о масле автор рассматривает живопись с клеем и гумми, причем он все время цитирует Плиния и других античных писателей; принципы света и тени, рисунка и композиции он освещает в духе Альберти.

Наряду с этим оригинальным произведением в Германии начинают играть большую роль переводы иностранных книг по теории искусства. «Краткое понятие о теоретическом искусстве живописи» дю Фреснуа — с французского (Берлин, 1699), «Большой мир в малом изображении» Вильгельма Беурс — с голландского (Амстердам, 1693), произведения Тестелена, Гоэрэ, де Лересс, Иоганна Доу, так же, как и специальные работы по перспективе, получают распространение на немецком языке.

Наиболее ранним из этих переводов является сочинение по теории искусства Гоэрэ. Оно носит следующее название:

«Указание к практике или обращению со всеобщим искусством живописи, в котором наряду с его превосходством и пользой кратко указывается то, что нужно знать для основательного понимания живописного искусства и как надо поставить постоянное упражнение в нем, чтобы стать совершенным мастером.

Первоначально выпущено в свет на голландском языке Вильгельмом Гоэрэ и затем переведено на верхненемецкий Иоганном Ланген. Гамбург, издание Иоганна Науманн и Георга Вольфен книготорговцев, 1677 год».

Разделенная на семь отделов, книга содержит изложение исключительно теоретических основ в общих, едва касающихся сути дела, фразах; обсуждается все, что считается важным для изучения живописного искусства, но технических сведений в книге искать напрасно. Изданная в том же году вторая книга того же автора несколько основательнее:

«Указание ко всеобщему графическому и рисовальному искусству, в котором кратко, но ясно изложены основы и особенности, которые необходимо знать, чтобы достигнуть безошибочного понимания искусства рисования. Полезна и нужна не только в качестве руководства начинающим рисовальщикам, граверам, живописцам, пишущим по стеклу, скульпторам и т. п. художникам, но и любителям этих и происходящих от них других искусств для удовольствия и достижения понимания того, как надо благоразумно судить о подобных искусствах» (Вильгельм Гоэрэ, второе, почти вдвое увеличенное издание, Гамбург, 1677 г.).

Здесь автор подходит к делу значительно систематичнее, причем он, начиная с основных понятий, описывает различные

виды рисунка и приводит и технические детали искусства рисования. Мы, правда, не узнаем ничего другого, кроме того, что уже было написано об исполнении рисунков и картонов Вазари и другими итальянскими авторами, но мы все же имеем перед собой подробные сведения по этой отрасли искусства. Мы узнаем о рисовании углем, пером, мелками на тонированной бумаге, о Schatten-Zügen, Röselen, Tuschen или Waschen и т. д. Под «Schatten-Zügen» понимается рисование штриховкой, в то время как под «Röselen» надо понимать метод рисования, соответствующий нашей тушевке протиркой. При «röselen oder bestippen» не должны быть видны штрихи, а лишь световые и темновые тона, «как если бы они были сделаны промывкой кистью одной краской». Третья манера «Tuschen или Tuscheln» делается посредством ваты, которую окунают в специальный состав, для того чтобы втереть и растушевать заштрихованные или нарисованные тени и равномерно тушевать и объединить их, что можно делать и тупой кистью. Однако эта манера называется «неживописной», так как при ней «легко впасть в каменную жесткость, вялость и нарушить легкие тени и плоскости». Лучше достигать мягкости переходов при помощи большого или маленького пальца, «что часто применяют хорошие мастера при исполнении больших вещей». Четвертый — «особенно хороший и очень полезный способ — рисунок в размывку» («Waschen»), что исполняется кистью и разными «чернилами и соком». Его применяют на всевозможной бумаге, на которой можно изящно и совершенно исполнить рисунок, или в качестве подготовки для дальнейшей работы (при которой), после того как «тени или углубления» проложены плоско, их слегка проходят или прорисовывают углем или пером, что дает очень хороший результат. Для такого «Waschen» особенно подходят: «краски из сока растений или чернила, будь то индиго или индийская синяя, ост-индские чернила, копоть, чернила для письма, сангина, или какие бы то ни было краски»; надо лишь заботиться о том, чтобы брать краски жидкими и слабыми, для того чтобы тени не стали слишком жесткими. Однако это нельзя принимать за нашу акварель, так как рисунок делался одной краской, то есть одной и той же жидкостью, и лишь исполнялся в различных оттенках. Наша современная акварель произошла из прежней техники миниатюры и иллюминирования. Об этом в «Руководстве к искусству рисования» Гоэре говорится подробнее. Эта часть носит название:

«Искусство иллюминирования или правильное употребление водяных (акварельных) красок, где кратко указывается подходящий грунт и совершенное применение как для живописи, так и для иллюминирования. В свое время (написано) превосходным миниатюри-

стом (иллюминером) Жерардом тер Брюгге, а теперь снова издаю на пользу любителям, снабжено очень нужными примечаниями об иллюминировании, раскраске и живописи водяными красками, исправлено и дополнено Вильгельмом Гозрэ и переведено с нидерландского на немецкий язык Иоганном Лангеном (Гамбург, 1677)».

Сначала бросается в глаза известное сходство с «*Illuminierbuch*» Большца, где также в общем отделе сначала приводятся краски, а затем их применение для иллюминирования или «*Anfärbe-Kunst*» («Искусство раскраски»). Но в «*Erleuchterey Kunst*» Жерарда тер Брюгге мы встречаемся с особым обстоятельством, а именно — с полным игнорированием способа приготовления красок; ему известны их качества, их специфическое применение и приемы их стирания, но материал ему чужд; лишь одну единственную лаковую краску (бразильская красная) из красного дерева он учит готовить самому, «так как в лаках существуют большие различия и их имеется много сортов», в то же время о большинстве других красок он судит лишь по виду и лишь в редких случаях указывает их происхождение. Следовательно, мы видим в Нидерландах совершенно тот же процесс, что и в Италии; вследствие расширения торговли с одной стороны, и благодаря предъявляемым художникам теоретическим художественным требованиям, с другой, — интерес к красочному материалу отступает на второй план. Миниатюрист раннего средневековья должен был готовить свой красочный материал или сам, или следить за его изготовлением; для художника, работающего в области книжной миниатюры XVII века, дело сравнительно проще: ему нужно лишь «выбрать» краски у торговца и стереть их со своим связующим (гуминарабиком, иногда с бычьей желчью). Однако в цитированной раньше книжечке все же можно проследить известную традицию, в то время как в «*Anweisung zu der Practic der Mahlerey*» Гозрэ техника совершенно отступает на задний план перед теорией.

Большое влияние теории искусства на художников XVII века и на характер их творчества особенно очевидно, если перелистать соответствующую литературу того времени и прочесть длинные рассуждения об эстетике и искусстве, полемику о понятии «прекрасной» композиции, «истинном» колорите и т. п. Не надо недооценивать и того факта, что к этому времени относится основание Академии художеств по образцу Парижской, открытой в 1648 году¹.

Там все, относящееся к искусству, было приведено в систему, при всем приложенном усердии, мало было достигнуто тако-

¹ Берлинская академия основана в 1695 г. За ней следовали соответствующие учреждения в Копенгагене, Риме, Мадриде, Вене. *Прим. Э. Б.*

го, что действительно может иметь непреходящую ценность.

В качестве образца служила французская академия, и все, основанные позднее, следовали ее примеру; мы видим, что не только подражали ее уставу, но ее отчеты и диспуты переводились на другие языки и вводились в качестве учебников.

Следующие сведения, автором которых является знаменитый в свое время академик Тестелен¹, заимствованы из книги Иоганна Доу «Хорошо образованный художник»; книга дополнена (сведениями) из античных и других лучших писателей; второе исправленное издание Карла Бертрам, Копенгаген и Лейпциг, 1755. Там приводятся «Шесть таблиц господина Генриха Тестелеса — королевского придворного живописца и секретаря Парижской королевской академии живописи и ваяния — об искусстве рисования и живописи»: 1) о рисовании, 2) пропорциях, 3) выражении, 4) светотени, 5) распределении и 6) об употреблении красок (напечатано в Париже в 1696 г., прочитано в Академии и апробировано 4 февраля 1679 г.).

В качестве примера приводим содержание 6-го раздела.

О красках

Краски можно рассматривать с точки зрения того:

Как они употребляются и наносятся, что делается, во-первых, с маслом, причем надо отметить:

I. Их приготовление, при котором надо учитывать:

- а) чтобы они были стерты как можно тоньше и тщательнее и, кроме того, выбирались самые лучшие и чистые;
- в) когда их хотят положить на палитру, их смешивают, если они сами не сохнут, с сушащим маслом или другим веществом, которое легко сохнет;
- с) делать заблаговременно смешение красок следует как можно меньше, так как это гораздо лучше удастся при работе кистью.

II. Применение различных манер в сложных по краскам произведениях возможно:

1) при больших работах, работая двумя способами:

- а) когда фигуры исполняются соответствующими красками полностью, чтобы не ступеньковать краски друг с другом, что делает их гораздо прочнее или
- в) когда лишь немногие прокрашивают и затем ступенькуют и смешивают флейцем, что, правда, делается гораздо быстрее и прелестно на вид, но, когда высохнет и затвердеет, портится (вновь сходит?)²;

¹ Henry Testelin, род. в Париже в 1615 г., ум. в Гааге в 1693 г.
Прим. Э. Б.

² Gebet es wieder weg. *Прим. перев.*

- 2) в зависимости от силы и от распределения красок, которые надо с самого начала накладывать посильнее (ярче), так как потом легче оттенить и ослабить те, которые надо будет углубить или осветлить;
- 3) в зависимости от манеры письма, которая должна исполняться смелой и свободной кистью, чтобы краски легко ложились одна за другой, не смешивая и «не замучивая» их на картине.

(Если произведения написаны вышеизложенным хорошим методом, с правильными пропорциями и прекрасно и правильно исполнены, то и сами фигуры приобретут благодаря этому правильное выражение и живость движений.)

- 4) ввиду того что лессировочные краски являются не чем иным, как каким-либо лаком, то нужно под ними (сделать подмалесок) корпусными красками (земляными), которые и покрыть лессировочными;
- 5) с написанными таким образом произведениями, которые нужно рассматривать вблизи, можно поступать двумя способами:
 - а) накладывая старательно каждый «колорит» в соответствующее ему место, а на их границах, там где они соприкасаются, ступенчатая их друг с другом, однако не идя в этом отношении слишком далеко и сохраняя чистоту каждой краски;
 - в) прокрасив большие части целиком одной и той же краской, затем писать по ней мелкие детали, которые надо изобразить; эта работа легко выполняется, но может и легко портиться.

III. Доски¹ и картины, написанные одной краской, называют:

- 1) *самаеух, grisaille*, где нужно смотреть за ослаблением и оттенками краски, в зависимости от того, находится ли предмет вдали или вблизи, с соответствующим соблюдением светотени, как это принято делать черным и белым мелом;
- 2) барельефом, что представляет подражание скульптурной работе, носящей то же название; в остальном материал и краска могут быть какие угодно.

В этих двух видах живописи не нужно делать ничего другого, как накладывать краски очень сухо (*trocken*).

С водой тоже работают несколькими способами, так как есть метод, который называется:

¹ Возможно, что во французском подлиннике в данном случае слово «*rappeaux*» означало не «доски», а «панно», в смысле части декоративной росписи. Они часто выполнялись в подражание рельефам в одном тоне — сером — (*grisaille*) и камеем (*самаеух*). *Прим. перев.*

1) темперой, при котором на разного рода материале пишут клеевыми красками;

2) фреской, являющейся таким видом живописи, при котором на стену, покрытую особой, приготовленной для этой цели, штукатуркой, краски папосятся по сырой извести. Однако при этом надо работать не только очень быстро (пока живопись не высохла), но и работать с большой предусмотрительностью и тщательностью, старательно накладывая каждую краску лишь на соответствующее ей место и объединяя их на границах соответствующей тушевкой;

3) а gouache, а guazzo, когда краски приготавлиются с гумми и ими работают кистью, так же, как при обычной живописи и тушевке;

4) миниатюрой, к которой относятся совсем маленькие произведения, почему (для нее) краски должны стираться с особым прилежанием тончайшим и мельчайшим образом; они также приготавливаются с гумми. При миниатюре работают одним пунктиром. К этой манере, как уже сказано, принадлежат лишь самые мелкие и изящные вещи.

Со стороны экономической важны различия между красками и их пригодность для декоративных росписей и исполнения монументальных произведений или станковых картин; здесь надо смотреть прежде всего за качеством красок.

I. Относительно их «valeur» и силы надо заметить:

1) что белая краска изображает свет и дает блеск и выпуклость и т. д.

Подобные рассуждения в том же духе продолжают еще на нескольких страницах; 2) говорится о том, что надо делать правильный выбор краски: а) для обнаженного тела и лиц, в) одежд, с) пейзажей; 3) что рядом надо сопоставлять такие краски, которые по своей природе склонны усиливать друг друга, как-то: а) красную и зеленую, в) желтую и синюю; 4) что эти свойства должны быть хорошо использованы для того, чтобы как можно лучше построить светотень; 5) что сильные краски должны несколько усилить более слабые и блеклые.

II. Надо считаться со сходством между красками и знать:

1) чего требует их объединение; 2) их разумное использование в отношении: а) контрастности, в) гармонии, с) оттенения, д) положения, е) пригодности и т. д.

Несомненно, Т е с т е л е н был в своей области авторитетом, который не уступал своему коллеге дю Ф р е с н у а. Но в то время как Тестелен был сухим теоретиком, дю Фреснуа — патура поэтическая, и он облакает свою теорию в хорошо построенный латинский гекзаметр. Перевод этого в свое время знаменитого

произведения на немецкий язык сделан С. Ф. Герике, преподавателем и членом основанной в 1695 году Королевской Академии художеств в Берлине. Книга носит название: «Краткое понятие о теоретическом искусстве живописи с латинского текста д-ра Фреснуа», перевод на немецкий язык. Издана Иоганном Михайлом Рюдигерном, книготорговцем, Берлин, 1699.

Здесь мы опять видим те же доктрины, изложенные в стиле учебного стихотворения, которые для нашего времени имеют едва ли более, чем ретроспективный интерес. Замечательной кажется та серьезность, с которой здесь обсуждаются сами собою очевидные вещи; о технике и в этом произведении абсолютно ничего нет. В том же духе, но гораздо обстоятельнее написана «Большая книга живописца» Лересса. Предполагают, что Жерар фон Лересс (род. в Люттихе в 1640 г., ум. в 1711 г.), очень известный как художник, первоначально продиктовал этот учебник кружку художников и учеников, еженедельно собиравшихся у него в доме, и уже позднее доработал как книгу. Первое издание вышло в Амстердаме в 1707 году.

Вскоре же появились ее переводы на французский, английский и немецкий (Нюрнберг, 1728) языки. Доказательством большого влияния этой книги об искусстве является ее введение во все общественные художественные школы. Для композиции, рисунка и исполнения ставятся некие общеобязательные правила, которым надо было следовать при исполнении картин, будь то исторические картины, пейзажи, портреты, изображения цветов и т. д. Характерно при этом заимствованное у итальянцев «идеалистическое» направление, согласно которому учили не подражать природе, но скорее ее украшать, то есть идеализировать. Естественно, что в исполненных, согласно таким принципам, картинах то своеобразное чувство, которое в высокой степени свойственно нидерландцам XVII века, постепенно исчезает. Благодаря этому зритель удивляется большой технической законченности, но вследствие известной гладкости и слащавости внутренне остается холодным.

Цеховое разделение живописцев на ремесленников и художников, с пренебрежением относившихся к живописному ремеслу, следовало бы ближе рассмотреть в истории искусства для выяснения причин, которые привели к подобному разделению. Живопись как «свободное» искусство противопоставляется ремеслу живописца. Последний как цеховой ученик должен был пройти все ступени ученика-помощника, тогда как для искусства первенствующее значение имели талант и духовное мировоззрение. То, что раньше должны были знать все художники — грунтовку досок, деревянных частей алтарей, золочение, резьбу, «околичности» фигур и всевозможные декоративные работы по украшению помещений и утвари, — все это теперь

выпадает на долю ремесла, так как «свободный» художник стремится к другим целям, выражающимся в занятии «высоким искусством».

Творчество художника не имеет ничего общего с «работой» живописца, кроме пужных для этого красок, да и они служат первому лишь средством для его цели. Поэтому в учебниках по «высокому искусству» мы едва находим намеки об этом. Разделение искусства и ремесла отражается и в литературе того времени. В то время как книги об искусстве занимались теорией и эстетикой живописи, чисто ремесленная техника излагается в рабочих книжках, в которые входили собрания рецептов и все, что имеет отношение к ремеслу. Особый успех благодаря ее ремесленной установке имела «Illuminierbuch» Больца. Повторные издания этой книги свидетельствуют о том, что к книгам подобного рода был интерес. Пожелание Больца, чтобы содержание книги дополняли и исправляли, также, видимо, не осталось без ответа, так как всего несколько десятилетий спустя Христиан Лортман составляет сборник всех важных для писца и живописца рецептов под заглавием:

Любопытный писец

О всевозможных искусных и мудреных способах письма (со всевозможными другими «раритетами», а также фигурами) с добавлением пропорций букв и приложением

Любопытного художника,

в котором (говорится) о масляных и водяных красках, как их стирать и как ими выполнять (светотень) углубления и выпуклости. С различными другими любопытными вещами для изготовления красок

и з д а ю т с я

с всемилостивейшими привилегиями короля
и курфюрста Саксонского.

Дрезден и Лейпциг, у Иоганна Кристофа Митен, 1712.

Здесь объединено все, что обнимало тогдашнее знание в отношении живописи и письма, но автор является лишь компилятором, который не дает даже толкового распределения давно известного материала. Так, в отделе о масляных красках он забывает сказать, на каком они стираются масле. Рецепты грунтовки досок и холста совершенно отсутствуют.

Значительно основательнее и шире другой сборник ремесленных знаний в двух толстых томах. Первый том (включающий золочение при помощи огня и металлические работы) вышел уже в 1696 году. Второй том анонимного составителя озаглавлен:

Снова, составленные и расширенные,
заключенные в шесть книг или частей
любопытные (сведения),
весьма необходимые художественным ремесленным
школам,
ныне выходит вторая часть,
содержание каждой книги или части которой можно видеть на
следующей странице.

Произведение, очень полезное и нужное стремящимся
к искусству и любознательным любителям (еще никогда так
вместе не издававшееся), собранное с большим трудом и при-
лежанием (и многими расходами в течение многих лет, по пре-
имуществу в больших и высоких (sic!) местах); сам автор сделал
в этой области много опытов, а также помогал в опытах другим,
а теперь из христианской любви, в поощрение больших любя-
телей все чистосердечно и без всякой утайки сообщается

и издается в свет

И. К. знатоком химии и других искусств
Нюрнберг

В издании Иоганна Цигерс
1707 год.

Полный перечень содержания этой книги вышел бы далеко
за пределы нашего обзора. Всякого удивит полнота печатаемого
материала, так же, как и старание, примененное апоним-
ным И. К.

В этом надо видеть и его главную заслугу, так как в отно-
шении ясности и распределения материала многое мало удовлет-
ворительно; благодаря простому навизыванию всех бывших
в распоряжении составителя источников оказались неизбеж-
ны частые повторения уже сказанного. Количество рецептов
прямо бесконечно.

Главным источником «Kunst und Werckschul» для раздела
о масляной живописи явился Страсбургский манускрипт,
о чем было уже указано¹. Из этого можно заключить, что со-
времени написания и переписки этой рукописи о масляной
живописи было написано очень мало или совсем ничего такого,
что компилятор И. К. мог бы включить в свое произведение.
Миниатюрная живопись описана, напротив, очень подробно
и по многим источникам. О богатстве содержания можно судить
хотя бы по тому, что о «масляных красках» говорится лишь
в XXVI главе, а список лаков для лакировки и т. п. занимает
300 страниц. Другие художественно-ремесленные работы такие,
как покрывание гипсом, изготовление искусственного мрамора,
турецкой бумаги, обработка воска, рога и кости, лаковые

¹ Бергер, т. III, стр. 150. *Прим. ред.*

работы, изготовление цветов и картонажные работы, описаны со всеми возможными деталями. К отдельным вещам, интересным для техники живописи, мы еще вернемся в соответствующих отделах.

Рядом с подобной полной сводкой всех сведений о технике искусства другие книги совершенно отступают на задний план. Во многих изданиях вышла книжка меньшего объема под заглавием:

Хорошо осведомленный художник,

который учит любознательного любителя, как нужно подготавливаться к живописи, обращаться с масляными красками, готовить грунты, лаки и другие пужные для этого вещи, искусно украшать картины, золотить, серебрить, правильно лакировать и делать хорошие гравюры;
к этому еще добавлен

Кабинет искусства

редких и содержащихся в тайне изобретений.

Все указано согласно собственному опыту.

И о г а н н М е л ь х н о р К р е к е р н, кандидат медицины.
Новое, значительно дополненное и исправленное издание.

Иена. У Иоганна Рудольфа Крекерна, 1729

(N. В. Первое издание вышло в 1719 г., третье в 1736 г.)

В этой книге сделаны, правда, очень робкие попытки рассматривать область теории с другой точки зрения, чем это делали более ранние оригинальные немецкие книги об искусстве (за исключением Шеффера). Мельхнор Крекери уже стоит на высоте культуры своего времени и требует от живописца не только ловкости руки, но и самостоятельного суждения и образования. Автору, несомненно, были известны итальянские и французские сочинения (Ломатто, Тестелеп), так как он следует им во внешнем распределении материала.

В I главе: «О живописи и ее чести» — говорится о том почете, которым живопись пользовалась еще в древности и, не менее того, в эпоху Возрождения, и приводятся высокие цены, которые крупные художники получали за свои произведения.

Во II главе: «Описание пользы искусства живописи и рисунка» — автор дает объяснение сущности и цели живописи: «благородное искусство живописи является искусством покрывать различными красками поверхность доски, стены или ткани, согласно контуру или рисунку, которые благодаря правильному распределению и искусно проведенным чертам образуют фигуру или картину».

В качестве вспомогательного средства служат: рисунок, который является «матерью искусства живописи», правильное суждение о видимой природе и «идея». Рисунок должен делаться «с особым благоразумием, редкой изобразительностью, в наиболее подходящей части и месте». Для того чтобы приобрести навык правильно видеть природу, считается целесообразным рисовать «нагих мужчин, женщин и детей» и рекомендуется изучение анатомии. «Для этого было бы также полезно видеть препарированные, разобранные или анатомированные тела, чтобы знать, как каждая кость расположена между кожей и нервами, мясом и мускулами, чтобы затем с большей уверенностью и безошибочно изображать их».

В следующей, III главе, он описывает «науки, знание которых требуется для умелой живописи». К этим наукам относятся история, которая «открывает, что случилось в прошлые времена, и сообщает о всех событиях, лицах и вещах, так как следует считать большой ошибкой изображать на картине исторические несообразности. Так, например, порицается, что Тициан на кушаках двух юношей, идущих в Эмаус, повесил «*pater noster*», или что у другого художника Христа на кресте утешает «иезуит с распятием в руке». «Безвкусно устарелым» считается изображать рай, окруженный стенами и башнями, или то, что Санхериб видит при осаде Иерусалима подъезжающие огнестрельные орудия и т. п. Поэтому для живописца важно знакомство с древностями, то есть с тем, каковы были у древних народов богослужение, одежды, игры и оружие, домашняя утварь и т. п. «Следовательно, было бы довольно позорно для живописца, если бы он изобразил Ноя, Авраама и других патриархов в римской одежде, а греков и римлян — в модном немецком или французском платье и такой обуви, какую носят теперь». Порицается давать древним воинам в руки мушкеты, писать иерусалимский храм в готическом стиле, а также требуется, чтобы «на свадьбе в Каннах или других пирах гости не сидели вокруг стола на стульях или скамьях, так как древние имели триклиний, или низкие ложа, которые ставили по три вокруг одного стола и на которых гости лежали на подушках, протянув ноги назад», и т. п.

Важно также знакомство с «мифологией», «физикой или учением о природе», особенно «ботаникой», «анатомией», «математическими науками и геометрией», «механикой» «гражданским и военным строительным искусством», чтобы «уметь различать разного рода строения» и изображать каждую часть в правильных пропорциях согласно правилам строительного искусства и в изображениях осады правильно писать валы, рвы и укрепления.

Далее следует «оптика» и «искусство перспективы», то есть учение о светотени и искусство сокращенных линий. Наконец,

художник должен изучать еще «астрономию», «тогда он не будет придавать солнцу и луне человеческого лица».

В IV главе: «О красках» — говорится обо всем том, что теперь понимают под цветовой и световой композицией картины.

Затем следуют еще сведения о «частях и мерах человеческого тела», «о писании пейзажей», «о расположении частей тела и их ракурсах на картинах», «о писании исторических картин», «о всевозможных одеждах» и т. п.

За этими теоретическими главами следуют технические: о фресковой живописи и масляных красках; их приготовлении и стирании, о кистях, палитре и других принадлежностях. Особое внимание посвящено приготовлению спикативных масел и лаков, затем подробно говорится о красочном материале, после чего следуют золочение, декоративная живопись и графические искусства.

Значительно большую часть книги занимает техника прикладных искусств — лаковые работы, гравюра, работы из гипса и искусственного мрамора, окраска турецкой бумаги и, наконец, еще «редкие и держащиеся в тайне изобретения» «Кабинета искусств», частично имеющиеся и в «Kunst und Werkschul».

Что касается пемецкой литературы во второй половине XVIII века, то она в основном использует иностранные источники, указывая их или не указывая. Это произведения частью общетеоретического характера, частью специальные книги по технике живописи.

Из этого, далеко не полного, обзора (см. обзор литературных источников ниже) уже видна руководящая точка зрения общей литературы об искусстве XVIII века. Чисто технические вопросы, знание материала и его приготовление все больше отступают на задний план и при том в той же мере, в какой начинает развиваться специальная торговля всеми нужными для живописи принадлежностями, а изготовление красок начинает производиться в больших размерах и с коммерческими целями. При этом употребляли рецепты, еще всецело построенные на чисто эмпирической базе, так как химия лишь медленно начала вырабатываться в науку. С этого времени начинается еще до сих пор так тяжело чувствуемое нами незнакомство художников с техническими вопросами, от которого нам так трудно избавиться.

В качестве примера литературного памятника этого рода может служить книга Фрид. Авг. Хохгеймера «Химическое учение о красках, или подробное сообщение об изготовлении красок», Лейпциг, 1792, в которой описано приготовление всех красок для живописи, но которая предназначена не для читателя-художника, а для фабрикантов красок, которые и теперь только одни занимаются этими вопросами.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ XVII И XVIII веков

Не менее многочисленны, чем теоретические сочинения об искусстве XVI века, книги, написанные в следующем столетии. В первую очередь это опять произведения по общей теории искусства, которые отражают современное положение вещей и объединяют общие доктрины художественно-теоретических знаний. Однако постепенно появилась потребность разделить отдельные области, так что в позднейшее время в книгах по искусству говорилось лишь об определенной части художественных наук.

Поэтому мы можем разделить литературу:

- 1) на произведения по истории искусства с описанием жизни и творчества художников,
- 2) произведения по теории и технике искусства,
- 3) « по перспективе,
- 4) « по анатомии.

Эти произведения рассматривают частью отдельно, частью среди других сведений сущность и содержание художественного творчества. Многие из этих произведений были переведены на иностранные языки, но наряду с переводами выходили и самостоятельные произведения. Поэтому мы должны рассматривать и распределять эту литературу по отдельным странам. Для истории развития техники живописи такое различие по странам имеет немаловажное значение. Как это может быть прослежено историей искусства благодаря необыкновенному расцвету искусства в эпоху высокого Возрождения в Италии, итальянские методы живописи стали руководящими для всего цивилизованного мира Европы и всюду ясно заметно их влияние, хотя в отдельных моментах все же видны различия в вопросах техники.

А. ИТАЛИЯ. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ

Образцу Вазари уже в XVI веке последовали Ломатто в его «*Idea del Tempio*» и Боргини в «*Riposo*». Благодаря тому, что жизнеописания содержат многочисленные замечания о технике, эти произведения приобретают интерес и для нас. Наибольшее значение имеют следующие исторические произведения того времени:

Carl Rudolphi. Nob. et Eques Italus, De Pictoribus Venetiis illustribus. Parst II. Venetia, 1648.

Filippo Baldinucci. Notitia de'Professori del Disegno da Cimabue di qua. Firenze, 1681.

Felsina Pittrice. Vite de'Pittori Bolognesi, composte dal Conte Carolo Cesare Malvasia. Lib. 4 in 2 Tomi. Bologna, 1698.

Marco Boschini. Le ricche Minere della Pittura Veneziana, Venezia, 1674.

(Сравни также Quellenschr. f. Kunstgesch., Gaye (Carteggio inedite), Guhl (Künstlerbriefe), Crowe und Cavalcassele и др.)

В. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПО ТЕОРИИ И ТЕХНИКЕ ИСКУССТВА

Сначала следует назвать несколько произведений, примыкающих к принципам Альберти, Ломатто и Арменини, и прежде всего самое важное из них:

Lionardo da Vinci. Tractato de Pictura, напечатанное на итальянском языке в Париже в 1651 году и вскоре переведенное Роландом де Шамбрей на французский язык (немецкое издание J. G. Böhm, Nurnberg, 1774).

Несколько раньше вышла книга:

Fra D. Francesco Bisagno. Trattato della Pittura, fondato nell'autorità di molti Eccellenti in questa Professione, fatto á commune beneficio de'Virtuosi. Venetia, 1642.

Baldinucci. Vocabulario Toscano dell'arte del Disegno. Firenze, 1681 (нов. издание 1809).

В Испании:

Pacheco. Arte de la Pintura, Sevilla, 1641.

Palomino. Museo pictórico y escala optica. Madrid, 1715.

В Нидерландах (историко-художественного содержания):

Carel van Mander. Het Schilder-Boeck, Haarlem, 1604; изд. 2-е. Амстердам, 1618 (Введение: «Den Grondt der Edel vry Schilderconst» содержит теорию; главная часть биографии).

Samuel van Hoogstraeten. Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst. Rotterdam, 1678.

Wilh. Goorée. Natürliken Schilderkonstlik ontwerp der Menschenkunde. Amsterdam, 1682.

Тот же автор. Inleyding tot de algemeene Tykenkonst. Amsterdam, 1697, с добавлением того же автора: Inleyding tot Praktik der algemeene Schilderkonst, и Gerard ter Brügge: Verlichteriekunde (или применение водяных красок, усовершенствованное Гозэ, вышедшее и на немецком языке под заглавием: «Anweisung z. der Practic der allg. Mahlerkunst», Hamburg, 1677 и затем в 1678 и 1723 гг.).

Wilh. Beurs. De groote Waereld int klein geschildert, Amsterdam, 1692 (немецкое издание: Амстердам, 1693).

Gerard de Lairese. Grondlogginge ter Teekenkonst, Amsterdam, 1713.

Тот же автор. Groot Schilderboek, waar in de Schilderkunst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door Redenceringen en Printverbeeldingen verklaard. 1 и 2 Deel, Amsterdam, 1716 (немецкое издание озаглавлено: Des Herrn Gerh. de Lairese, Welt-belobten Kunst. Mahlers Grosses Mahler-Buch worinnen Mahlerkunst in allen ihren Teilen gründlich gelehrt etc. Zwei Teile. Nürnberg (Jon. Christ. Weigel) 1728 и 1730).

J. Houbraeken. De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen (met en Uytbreyding over de Schilderkunst der Ouden, door Jakob Campo Weyermann), с гравированными портретами. Gravenhage, 1729.

Arn. Houbraeken. De groote Schouburg der nederlandsch Konstschilder en Schilderessen. Amsterdam, 1718, 31. 3 Th.

Тот же автор. Nieuwe Schouburg, von Joh. van Gool, Gravenhage, 1750—1751.

Во Франции:

C. A. du Fresnoy. L'art de Peinture, avec figures d'Académie pour apprendre à dessiner; Gravées par Sebast. Le Clerk. Paris, 1684.

(Немецкое издание: Dufresnoy, Alph., Kurzer Begriff der theoretischen Mahlerkunst. Berlin, 1699).

Henri Testelin. Sentiments des plus habiles Peintres du temps sur la pratique de la Peinture et sculpture et, la Haye, 1693.

Du Sr. de St. Igni. Elemens de Portraeture, Paris, 1666.

R. de Piles. Cour de Peinture par principes. Paris, 1708, изд. 2-е 1746 (немецкое издание: Einleitung in die Malerei aus Grundsätzen. Leipzig, 1760).

L'Art de Peinture de C. A. du Fresnoy avec Traduction en francais par Mr de Piles, Paris 1684 (то же на английск. языке, Лондон, 1716).

Du Fresnoy. Ecole d'Uranie ou l'art de la peinture, traduit du latin d'Alph. du Fresnoy et du M. l'abbé de Marsy, avec des remarques etc. Paris, 1753 (художественно-исторического содержания).

Bibliothèque de Peinture, Sculpture et Gravure par Christ. Theoph. de Murr, Vol. 2. Leipzig, 1770.

Anecdotes des Beaux Arts etc. par. M **. Paris, 1776.

Antoine Jos. Pernety. Dictionnaire portratif de Peinture, Sculpture et Gravure. Paris, 1757 (немецкое издание: Handlexikon der bild. Künste etc. aus dem franz. Berlin, 1764).

Richardson, père et fils, Traeté de la peinture et de la Sculpture. Amsterdam, 1728. 3 Vol. (художественно-исторического содержания).

Watin, L'Art du Peintre, Doreur Vernisseur. Paris, 1753 (немецкое издание: Watin der Staffiermaler, oder die Kunst anzustreichen, zu vergolden und zu lackieren etc. Leipzig, 1779).

Recueil de Secrets, a l'usage des Artistes Paris (без указания автора и года издания).

Для техники гравюры и офорта:

Bosse. Traeté, de Manières de graver en taille douce, par l'airain, par le moyen des eaux fortes etc. Paris, 1645. (Немецкий перевод: **Alex. Bosse.** Kunstbüchlein aus dem franz., von **Böckler**, welchem angefügt, Discours von der edlen Mahlerey, durch einen unbenannten Autoren (Carlo Dolce?). Nürnberg, 1652).

Немецкие книги по искусству

Grundmässige kurtze und sehr deutliche Anweisung zum Mignatur-Mahlen, vermittelt deren diese schöne Kunst leicht und schier ohne Lehrmeister zu begreifen etc. In französischer Sprach von C. B. anfangs beschrieben, anjetzo das erstemal ins Deutsche gebracht. Nürnberg, 1688 (In Verlegung Hans Gg. Endters). 12° (содержит, кроме указаний для живописи миниатюр, рецепты для приготовления лаков, золочения и спиртовых лаков).

Joh. Baptista Pictorius. Die mit vielen raren und curiösen Geheimnissen angefüllte **Illuminierkunst**, worinnen enthalten: Wie alle Farben künstlich zu bereiten und nützlich zu gebrauchen; Item: Allerhand rare Vergoldungen, Firnisse und dergleichen zu machen sind, nebst andern besondern zu dieser Kunst dienlichen und noch nie an das Tages — Licht gebrachten Remarquen; allen Mahlern, Schreibern, Illuministen, Briefmalern und mehrern solchen Künsten Liebhabern zum besten, mit grosser Mühe und Fleiss aus eines berühmten Illuministen Manuscripto zusammengetragen und mit nützlichen Registern versehen von **Joh. Baptista Pictorio.** Nürnberg (Johann Leonhard Buggel), 1713 (составлено на основе **Больша** и т. п. книг; 440 страниц мал. ф. 8°).

Never Tractat von Firniss-Laquir und Mahler-Künsten, nach dem Original des berühmten **Pater Bonani** in Rom. Mit vielen neuen Arcanis, unterschiedlichen Beschreibungen des Gummi Copals, und Bern-

steins, deren Eigenschaften, Präparation und Auflösung zu Firnissen etc. Nebst schönen Kupfer-Stichen, ans Licht gestellt von J. J. R., zweite und vermehrte Aufl. Berlin und Zeipzig, bei J. J. Rembold, 1730.

Neu-eröffnete Guldene Kunst-Pforte, zu allerhand raren Curiositäten, Kunst und Wissenschaften, den Frauen-Zimmern, vielen Künstlern und Handwerkern auch sonst fast jederman, wes Standes er seye, nützlich und erspriesslich etc. Meistens aus selbst — eigener Erfahrung mit grosser Mühe und Fleiss aufgerichtet von J. K. Nürnberg (Georg Christoph Weber), 1734 (Лак и иллюминирование).

Anweisung zu der Mahler-Kunst, worinnen nebst derselben Fürtrefflichkeit und Nutzen gezeigt wird, was einer zum gründlichen verstand der Mahlerkunst wissen, und wie er sich durch Uebung darinnen perfectionieren soll. Nebst Reiss und Zeichen, wie auch Illuminierkunst. Leipzig, 1756 (Lanckische Buchhalg) (для техники интереса не представляет).

J. Daniel Preisslers. Die durch Theorie erfundene Practic, oder gründlich verfasste Regeln zu Zeichenwerken, in drei Theilen, Nürnberg, 1747, 1750, 1755.

Тот же автор. Gründliche Anleitung zur Zeichnung schöner Landschaften oder Prospecten. Nürnberg, 1749, mit Figuren.

Тот же автор. Anleitung zur Laub-und Grottesquen-Blumenrissen.

Тот же автор. Gründliche Anweisung zum richtigen Entwerfen und Abzeichnen der Blumen nach dem Leben.

Georg Christ. Günthers, prakt. Anweisung zur Pastellmalerey. Nürnberg, 1762.

Anleitung, die Malerey meisterhaft auf eine leichte Art zu lernen (Auszug aus einem franz. Werk) von Joh. Ad. Hermstädt. Rotenburg a. d. Fulda, 1778.

Schauplatz der Kunst-und Handwerke, aus dem Franz. der Descriptions des arts et metiers, übersetzt von Joh. Heinr. Gott. v. Justi, 3 Bde. Königsberg, 1765.

Violet. Anweisung zur Miniatur-Malerey. Hof. 1793.

La Hire. Abhandlung über alle Arten der practischen Malerey. Nebst einer Anweisung zur Farbenmischung und einer besonderen Anleitung zur Colorirung der Landschaften. Aus dem Französischen des Herrn de la Hire. Bayreuth, bei Joh. Andreas Lübecks Erben, 1796.

Joh. Leonhard Hoffmann. Farbenkunde für Mahler und Liebhaber der Kunst, Erlangen, 1798.

Pileur d'Apigny. Abhandlung von den Farben, und ihrem Gebrauch in Absicht auf die Künste und Handwerker (aus dem Französchen). Leipzig (Siegf. Lebrecht Crusius), 1779.

C. F. A. H o c h h e i m e r. Allg. ökonomisch-chemisch-technologisches Haus-und Kunstbuch etc. Leipzig (Voss u. Comp.), 1794.

Произведения по эстетике искусства

Wilhelm H o g a r t h's. Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen, aus dem Englischen (Analysis of Beauty etc., London, 1753) übersetzt von C. Mylius. Berlin, 1754.

R a p h a e l M e n g s. Hinterlassene Werke aus dem Italienischen ins Deutsche übertragen von L. F. Prange. Halle, 1786.

Тот же автор. Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey, herausg. v. Jos. Casp. Füssli, Zürich, 1765.

С. КНИГИ И УЧЕБНИКИ ПО ПЕРСПЕКТИВЕ

Линейная и воздушная перспектива является главной основой всякого изображения на картине и поэтому имеет большое значение при построении композиции.

Начало этой науки положили установкой основных понятий Альберти и Филарете. Как для архитекторов перспектива должна была иметь для них особое значение при чертежах вертикальных проекций. Леонардо придавал особое значение этому разделу. Пьеро делла Франческа закончил в 1460 году свой трактат «De Perspectiva pingendi». Болонские архитекторы имели особое призвание к мастерскому владению этим искусством; Дюрер осенью 1506 года предпринимает поездку из Венеции в Болонью, чтобы быть там посвященным в «тайнаственное искусство перспективы» («Kunst geheimer Perspective»). В последующее время знание перспективы также продолжает являться неременной составной частью теоретического искусствознания. Относительно позднее издание первых книг по перспективе надо объяснять трудностями воспроизведения в книжной печати чертежей.

Главные произведения по этому вопросу.

J o h a n n i s V r e d e m a n F r i s i i (Vredeman de Vries). Perspective, gedruckt zu Leyden und Haag, lat. und holländ. von Heinr. Hondio, 1604.

S e b a l d i B o e h m (Boeheim). Mahler und Reisskunst, nach rechter Proportion, Maass und Austheilung des Zirkels etc. Frankfurt, 1605.

La Perspective par D e s a r g u e s. Paris, 1647. (то же на голландском языке, изд. А. Боссе?).

S a m u e l i s M a r o l o i s, *Optica sive Perspectiva*, Amsterdami, 1647.

(Французское издание, 1662, там же).

L a P e r s p e c t i v e p r a t i q u e, *necessaire à tous les Peintres, Graveurs, Sculpteurs et autres*. Composé par un religieux de la Compagnie de Jesu. Paris, 1649, 3. Vol.

P e r s p e c t i v a P i c t o r i u m e t a r c h i t e c t o r u m A n d r e a e P u t e i (Andreas Pozzo) e Societate Jesu. Romae, 1693 (известно под названием «Jesuitenperspective»).

XVIII век:

J o h. C h r i s t. B i s c h o f s *kurzgefasste Einleitung zur Perspective mit XXXI Kupfern, nebst einem Anhang von Zubereitung und Gebrauch der Farben*. Halle, 1741.

Traité de Perspective a l'Usage des Artistes par Jeaurat, con fig. Paris, 1740.

Д. АНАТОМИЯ И ПРОПОРЦИИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА

Первые основы этой науки восходят к далекому прошлому. Уже греческие монахи имели в этом отношении твердую схему (см. рукопись с Афонской горы, § 52), сохранившуюся еще во времена Ченнини (Ченнини, гл. XX). Леонардо да Винчи и здесь открывает новые пути, введя в круг своих наблюдений движение. Особую систему в учение о пропорциях человеческого тела вводит Альбрехт Дюрер, деля всю длину человеческого тела на 100 частей. Здесь может быть указана следующая литература:

A l b. D u r e r u s *de Symmetria partium in rectis formis humanor. Corporum*. Paris. 1537.

По-итальянски: **J o. Paolo Sabuccium**. Venetia, 1594.

Немецкое издание: **I V B ü c h e r v o n m e n s c h l i c h e r P r o p o r t i o n A r n h e i m**, 1603 и 1622.

Французское издание. **A r n h e i m**, 1614.

C r i s p i n d e P a s (Crispino del Passo). *La prima Parte della Luce del dipingere et disegnare*, на голландском, французском, итальянском и немецком языках. Amsterdam, 1643.

M r T e s s e l i n. *Tafeln der Mahlerkunst, und des F r a n c - F o r t e b a n i*. *Compendium Anatomicum pictoriae et sculptoriae Artibus applicatum*, franz. Paris, 1668. (по-немецки в Лейпциге?).

A b r e g é d'Anatomie accomodé aux Arts de peinture e de sculpture, 1667, под именем **Heinrich Fortebat** (то же по-немецки, в Лейпциге, 4°).

A n a t o m i a, *ridotta all uso de' Pittori, e Scultori dal Signor Giacompo Moro*, in Venegia, 1679.

L'Anatomia dei Pittori del C a r o l o C e s i o, *verdeutscht durch J. D. Preissler*. Nürnberg, 1743.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ПО ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ

Grundmässige kurtze und sehr deutliche Anweisung zum Mignatur-Mahlen. Das erstemal ins Deutsche gebracht. Nürnberg, 1688.

Anweisung zu der Mahlerkunst etc. Nebst einem gründl. Unterricht von der Reiss-, Zeichen- wie auch Illuminier-Kunst u. s. w. Leipzig, 1756.

Bardon. Dandré, Traité de peinture. Paris, 1763.

Betrachtungen über die Mahlerey. Leipzig (Hagedorn). 1762; Wien 1785.

Duteus F., Principes abrégés de Peinture. Tours, 1779.

Felibien. Franc., Conférences de l'Academie de Peinture. Amsterdam, 1706.

L'Idée qel perfetto pittore. Venezia 1772.

Koermon. Natur und Kunst in Gemälden. 2 Bde Leipzig, 1770.

Kunst., in 3 Stunden ein Mahler zu werden. Kölln, 1789.

(Перевод с Le Moyen de devenir peintre en trois heures. Paris, 1755).

Manuale ad arte illuminandas figuras acri incisas. Altdorff, 1679.

Oel-Farben-Mahlerey. Der zur und zu vielen anderen curieusen Wissenschaften wol anführende Maler etc., von J. M. E. E. M. C. Francf. u. Leipz. (Crocker), 1719.

Orellana. Franc. Vinc., Tratado de Barnices y Choloques de Miniatura et de la Pintura. Valencia, 1755.

Pilet autres, L'Ecole de la Mignature. Bruxelles. (J. Morris) 1759.

Reinhold, Chr. L., Die Zeichen- und Mahlerschule. Nürnberg, 1786.

Scheyb, Franc. Christ., Orestrio von den drei Künsten der Zeichnung. Wien, 1774.

Traité de la peinture en Mignature. Haag (van Dole), 1708.

Watelet. L'Art de peindre, Poëme. Paris, 1760.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Агеев — 15
 Адам — 387, 388
 Алексис (дон Алеспо) — 200, 227, 269
 Альберти — 36, 121—124, 129, 134, 135, 139, 166, 172, 206, 470, 487
 Андреа дель Кастаньо — 34, 68, 147
 Андреа ди Салерио — 188
 Андреа дель Карто — 39, 109, 138, 171
 Аноним Морелли-Миккель (см. Миккель)
 Антонелло да Мессина — 9, 11, 25, 33, 34, 36, 39, 48, 65, 66, 68, 137, 147, 187
 Апеллес — 180
 Apligni, Pileur d'Apligny — 486
 Аральдо Спццццо — 164
 Арменини — 9, 37, 39, 40, 44, 45, 48, 69, 70, 73, 74, 76, 79, 87—89, 104, 108, 158, 171, 172—185, 186, 187, 192, 206
 Архимед — 380
 Аэтиус — 7, 19
 Бальдинуччи — 159, 483
 Бальдовинетти — 27, 28, 42
 Бордон-Дандрэ — 489
 Бассано — 77, 87, 88, 195
 Бёхойм (Boehheim) — 487
 Бёклин — 4, 6, 60—61
 Беллини Джентиле — 68
 Беллини Джованни — 66, 68
 Беллини Якопо — 68
 Белькам — 236, 417, 458
 Бергер — 3, 4, 6, 15
 Бернардино да Кампо — 170, 187
 Бёттихер — 91
 Беурс Вильгельм — 224, 425, 426, 430, 469, 484
 Би (Bie), де — 425, 430
 Бизаньо — 75, 136, 186—188, 483
 Биопдо — 135, 137
 Бирселли — 199, 227
 Бишоф — 488
 Блейнберг — 400
 Блопдсль — 226
 Бойль — 459
 Болъд — 227, 466, 467, 469, 472, 477
 Бопани — 485
 Боргини — 73, 104, 137, 140, 157—159, 165, 172, 188, 192, 227, 230, 429
 Боскпини — 77, 483
 Боттичелли — 63, 97
 Брейгель — 44, 107, 223
 Брешиа — 136
 Брозини — 136
 Брюгге, Жерард тер — 224, 472
 Буле — 446
 Вазари — 4, 8—10, 22, 25, 27—29, 32, 39, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 57—59, 64, 73, 74, 80, 87, 107, 108, 109, 124, 137, 138—140, 158, 172, 187, 206, 210, 222, 223, 471
 Ван Гойен — 428
 Ван-Дейк — 3, 12, 92, 93, 99, 225, 226, 229, 385—386, 406—407, 440—442, 445, 459
 Ван дер Вейден, Рогир (см. Рогир)

Ван дер Верф — 113
 Ван Дол — 489
 Вап Зоммер (см. Зоммер)
 Ван Мандер — 9, 22, 32, 38, 43,
 44—45, 48, 104, 105—108, 206,
 222, 227, 425, 427, 430, 483
 Вап Мирис — 109
 Вателз — 489
 Вап-Эйк — 3, 4, 6, 8—11, 22, 23,
 25, 26—40, 43, 47, 48, 52, 58,
 60—62, 65, 68, 90, 96, 101—104,
 107, 147, 180, 187, 205, 221
 Ватен — 425, 426, 429, 431, 456—
 457, 485
 Ватто — 446
 Вейерман — 428
 Веласкес — 87, 98, 206, 208
 Венециано, Доменико — 34, 68, 147
 Веровезе, Паоло — 12, 49, 50, 76,
 77, 86, 88
 Вибер — 4, 14, 15
 Виола — 486
 Винчи, Леонардо (см. Леонардо)
 Вольфен — 421
 Воуверман — 99, 445
 Гейпсборо — 446, 458, 464
 Гераклий — 7, 8, 20, 22, 59, 61
 Гиберти — 8, 37, 139, 140
 Гоббема — 117
 Головин — 6
 Гоох, Питер де — 98
 Гольбейн — 102, 103
 Гоффман — 486
 Гозре — 224, 470—472, 488
 Грнбери — 229
 Гуавара — 205
 Гусквис — 226, 267, 335, 401, 402

Давид, Э. — 25
 Дезарк — 487
 Декамп — 113, 114
 Деппер, Балтазар — 113
 Джонсон (см. Янсон)
 Джентилески — 240, 242, 404, 406
 Джироламо да Брешна — 136
 Джованни да Удине — 188, 189
 Джованни из Брюгге (см. Ван-Эйк)
 Джотто — 8, 37, 121, 123, 139,
 147
 Дионисий — 8, 21, 22
 Дольче — 135, 138, 206, 227
 Доменико Венециано (см. Вене-
 циано)
 Дон Алесно (см. Алексис)
 Доу — 100, 113
 Доу, Иоган — 473

Дюрер — 44, 46—47, 50, 60, 69,
 90, 94, 102, 103, 104, 107, 135, 136,
 425, 436—438, 460, 465, 487, 488
 Дю Фреснуа — 223, 446, 470, 484
 Дютё — 489

Жива — 258
 Жора — 468

Зоммер — 225, 229, 235, 338, 354,
 407, 442
 Зорг — 392, 395
 Зузингер — 396, 408, 416

Игнп, де Септ — 484
 Ильг — 252
 Иорданс — 115
 Истлак — 10, 25, 27, 61, 94, 104,
 115, 229, 440

Кало — 274, 277
 Кампо (см. Берпардино да К.)
 Каналетто — 446
 Канепарус — 460
 Караваджо — 98, 138
 Карраччи — 87
 Карлайль — 403
 Кастольфранко — 67
 Кейлус — 449, 465
 Кейм — 4, 14
 Керман — 489
 Кеус — 297
 Киплик — 6, 15
 Квакфус — 26
 Кола — 274
 Корреджо — 138, 184, 185
 Крапах — 104
 Крекери — 479
 Краузе — 92, 93
 Крокер — 193
 Курзель, де — 373

Ла Гир, де — 486
 Ланир — 385, 403, 404
 Ланкре — 446
 Латомба — 227, 232, 241, 242
 Лаури — 5, 25, 62—63
 Ле Бег — 8
 Лебрен, Пьер — 197, 425
 Лебрен, Шарль — 197
 Лели — 441
 Леонардо да Винчи — 11, 12, 31,
 34, 36, 48, 70, 71, 73, 84, 97, 109,
 117, 165, 171, 172, 187
 Лересс, Жерар де — 224, 440, 446,
 476, 484
 Линци — 91, 92

Липпи, Ф. — 63
 Ломаццо — 39, 48, 57, 64, 72, 159,
 164, 165—171, 172, 187, 194,
 222, 227
 Лортман — 477
 Лоуренс — 446, 458
 Лука Лейденский — 44
 Людвиг — 89, 91, 440

 Майерн, Теодор де — 3, 4, 12, 50—
 51, 99, 111, 112, 115, 117, 224—
 225, 226, 459, 465
 Мандер (см. Ван Мандер)
 Мавсар — 114, 115, 116
 Мантенья — 90
 Массейс, Квентин — 48
 Мельци, Франческо — 134, 135
 Мемлинг, Гавс (Аусе) — 43, 48,
 65, 66, 68, 96, 102, 144
 Мемми — 90
 Менгс — 446, 487
 Мерме — 4, 10, 50, 76, 94, 115,
 138, 440
 Меррифильд — 10, 25, 50, 81, 94,
 429, 440
 Мессина (см. Автоделло да М.)
 Микеланджело — 94, 136, 138,
 185, 223
 Микиель Маркантон (аноним Мо-
 релли) — 65—68
 Мплавези — 10, 25
 Минутоли — 20
 Мирис — 100, 113
 Митенс — 242, 252, 257, 339, 352,
 366
 Мишель — 10
 Монтабер — 440
 Морато — 164
 Моро — 488
 Мурильо — 98, 208
 Муссини (см. предметн. указатель
 красок Муссини)
 Мюрр де — 484

 Неллер — 440
 Нетшер — 160, 445
 Норсет — 282, 416, 459
 Нортон — 385

 Ольман — 414
 Ореллана — 489
 Оствальд — 4, 10, 15, 61
 Остаде — 100, 445

 Паломиньо — 205, 206, 208—210,
 213—218
 Парацельс Теофраст — 199, 227,
 289, 297

Пармиджанно — 184
 Парросель — 447
 Пачеко — 205, 206, 208, 210—213
 Первети — 425, 426, 427, 431, 432,
 446, 454, 461, 485
 Перуджино — 34, 41, 77, 147,
 178
 Петито — 236, 274, 384—385, 419
 Петрушевский — 4—6, 14
 Петтенкофер — 4, 85, 86
 Пиль, де — 115, 446, 484, 489
 Пино, Паоло — 9, 37, 63, 64, 69,
 72, 104, 125, 135, 137, 158
 Плиний — 9, 19, 36, 122, 125, 135,
 136, 139, 209, 469, 470
 Портман (Портман) — 272, 332,
 402, 407
 Преислер — 486
 Поццо (Pozzo) — 488
 Поленов — 4
 Пьомбо, Себастьяно дель — 25, 72,
 181

 Распе — 25
 Рафаэль — 11, 34, 36, 48, 72, 97,
 104, 147, 185, 188, 223
 Рейнольдс — 446, 458
 Рейсдаль — 117
 Рельманн — 61
 Рембрандт — 98, 112, 115, 116,
 445
 Ренуар — 4
 Репин — 4
 Рерберг — 15
 Рибера — 98
 Риго — 446
 Ридольфи — 10
 Рогир ван дер Вейден — 6, 9, 33,
 36, 60, 66 — 68, 96, 102, 147
 Ромней — 464
 Россели — 100, 227, 301
 Рубенс — 3, 99, 100, 110, 113—115,
 225, 226, 288, 401, 407, 438—440
 Румор — 25
 Рудольфи — 482

 Салерно (см. Андреа ди С.)
 Салла — 236, 251, 253, 255, 258
 Сальмон — 460
 Салдерсон — 459
 Сансовино — 188
 Сартто (см. Андреа дель С.)
 Секко Суарди ди Бергамо — 25
 Сеп Джон — 340
 Серов — 6
 Соро (см. Зорг)
 Станционя — 37

Тамбронн — 25
Тепирс — 110
Тейбер — 12
Теофил — 7, 20, 22, 23, 59, 61
Тестелен — 470, 473—475, 484, 488
Тинторетто — 87, 88
Тициан — 11, 12, 48, 49, 50, 66,
77—81, 88, 91, 97, 171, 185, 223
Тьеполо — 446

Удине, Джованни да (см. Джован-
ни)

Фабриано, Джентиле да — 68
Фацциус — 8, 36
Фельц — 391
Фетц, Эли (Илья) — 231, 394, 404
Филарете — 8, 36, 58, 63, 73, 124—
128, 129
Фрагонар — 446
Фреснуа, Дю (см. Дю Фреснуа)
Фримель — 68, 77, 440
Фуке — 90

Жеуфс, Лукас — 381

Хир, де ла — 454—455
Хогарт — 458, 465, 487
Хохгеймер — 481
Хубракс — 115—116, 484
Хугстратен — 116, 224, 286, 425—
428, 430, 438, 483

Челлини Бенвенуто — 135
Чепиньо Чепини — 8, 21, 22,
26, 42, 58—61, 63, 73, 112,
123, 126, 158, 159, 164, 191
Чеспедес — 205—206, 207
Чимабуэ — 139, 146

Шарден — 467
Шейб — 489
Шеффер, Иоганн — 429

Эйбнер — 4—6, 10, 15, 54—61
Энгерт, Эразм — 78—79
Энкарвилль, патер — 457

Якобус — 205
Ян Ван-Эйк (см. Ван-Эйк) — 441
Янсон — 229, 405, 458

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- A la prima* (живопись, см. *prima*)
A putrido живопись (см. масляная живопись *a putrido*)
A secco живопись (см. *secco*)
Abezzo, olio d'a. — 183, 184
Abizzo (improge) подмалёвок — 44, 45, 75, 105, 108, 148, 188 (см. также подмалёвок)
 Авиньонская желтая — 261, 262
 Авиньонская ягода, *grain d'Avignon* — 433
 Азотная кислота — 266
 Азурит (см. лазурь и горная синяя)
 Акварельная живопись — 459, 460, 461, 462, 471
 Академии, основанные академией — 472—473
 Акварельные краски — 104, 179, 185
Aqua di Raggia (см. скипидар)
 Алебастр — 412
 Алкоголь — 55 (см. винный спирт)
 Алос — 217, 304, 314, 322, 323, 331, 417
 Алхимические книги — 199, 200
Amatito rosso, lapis amatito (см. кровавик)
 Амбра-яптарь (см. яптарь)
 Амбра душистая — 256
 Английская красно-коричневая (*braunrot*) — 123, 124, 128, 161, 218, 230—232, 244, 247, 339, 341, 342, 344, 345, 347, 350, 417, 423, 451, 459, 468
 Анализы (см. химические ан.)
 Английские литературные источники — 458—465
 Антимоний — 310
 Античная техника живописи — 7, 33
 Античность — 121—122
 Арабески — 136
 Арагон — 340
 Армопнак (см. гумми арм.)
 Армянская соль — 318, 319, 321, 323
 Армянский болус (см. болус арм.)
 Арника, арниковый желтый лак — 160, 161, 214
 Архитектура — 123, 140—141
Asa foetida — 314
 Асфальт — 60, 84, 92, 156, 160, 168, 171, 181, 218, 223, 276, 298, 299, 351, 352, 355, 366, 390, 430, 453
Azzurro della magna — 129, 162, 168 (см. лазурь и горная синяя)
 Атлас (писать) — 423
Atriplex baccifera — 422
 Аурипигмент (*Auripigment, Orpimento, Rauschgelb*) — 161, 168, 171, 179, 181, 190, 194, 218, 256, 267, 307, 310, 336, 337, 338, 352, 405, 407, 427, 428, 448, 468, 469
 Аурипигмент жжевый — 168, 170
Aurum musicum — 336
 Бая водяная — 56, 210, 256, 438
 Белая шиферная 468

Beis, Vice — синяя — 129, 259, 260, 429
 Beergelb — 428
 Белая основа красок — 214, 252
 Белая «лупная» — 266
 Белила — 127, 132, 315
 Белила висмутовые — 242, 253, 266, 351
 Белила известково — 25, 126, 145, 146, 152, 159, 160, 162, 169—171, 189, 218, 335, 423, 453
 «лунные» — 266
 меловые — 309, 551
 мраморные — 167, 170, 171, 216, 453
 из раковины — 426
 Белила свинцовые — 125, 127, 133, 142, 146, 150, 160—162, 167, 169, 189, 190, 194, 408, 425, 426, 450, 451, 453
 Ломатто — 167, 169, Армения — 179, 181, Паломинно — 209, 218
 Почечко — 210, де Майерн — 230, 231, 232, 233, 234, 239, 240, 242—244, 246—249, 265, 266, 269, 274, 307, 323, 334, 335, 338—341, 343—350, 356, 358, 360, 361, 369, 393, 408, 441, 450, 451, 453, 458
 серые — 117, 344, 358, 360, 369, 393, 424, 425, 426, 458
 испанские — 257, 272, 430, 431
 серебряные — 266
 цинковые (см. ц. б.)
 из яичной скорлупы — 160, 468
 краски для белого — 378
 Белок яичный (см. я. б.)
 Белые краски-пигменты — 425, 426
 Борджини — 160
 Ломатто — 167
 де Майерн — 335, 425, 726
 Шеффера — 468
 Белым работа — 237, 364
 Бензол (смола) — 184, 193, 213, 217, 256, 292, 297, 298, 401, 417, 434
 Бенговое масло (см. масло б.)
 Берлинская лазурь — 453
 «Биографии» Вазари — 140
 Бирюза — 321, 322, 342
 Бирюзовая зеленая — 361
 Бистр — 360, 430
 Болус — 45, 91, 164, 343, 348, 413
 армянский — 155, 169, 367, 468
 белый — 118, 335, 377, 413, 468
 красный — 334
 Бразильское красное дерево (Bre-sil) (см. красное дерево)

Бременская синяя, зеленая — 423
 Брюссельский манускрипт — 194, 435
 «Бубновый валет» — 6
 Бумага — 132, 142, 267 — 269, 282, 285, 286, 305, 412, 438
 для письма — 267—269
 окраска — 382, 412
 проклейка — 309, 310
 промывка — 311, 312, 313
 цветная для пастелл — 412, 413
 Бура — 55
 Бургундская красно-коричневая — 370
 Бургундская смола — 399
 Вайда — 337, 468
 Вар — 277
 Васьлик, синяя изв. — 262, 263
 Vasina rubra — 263
 Вал для печати гравюр — 279
 Введение к «Биографиям» Вазари — 139—157
 Velare — 75
 Велен — 264, 267, 283
 Венецианская техника — 49, 50, 76, 77, 108
 Vernice commune — 181 (см. лак простой)
 Vernice liquida — 181, 301 (см. лак жидкий)
 Виноградных лоз, черная из в. л. (см. черная из виноградных лоз)
 Виннокаменная кислота — 329
 Вилнокаменное масло — 262, 263, 314, 323, 327
 Винный камень — 169, 337, 379, 406
 Винный спирт «водка» — 194, 309, 402, 411, 422
 Винный спирт для приготовления лаков — 163, 184, 192, 193, 217, 282, 289, 290, 297—299, 331, 469
 Винный уксус (см. уксус)
 Вино белое — 262
 В воде хранение масляных красок — 236, 241, 337, 344, 441
 Висмут как краска — 336
 Висмутовые белила (см. белила в.)
 Вишневый клей — (см. клей вишневый)
 Водонепроницаемые ткани — 252; 254, 255, 419—421
 Водяная баня (см. баня вод.)
 Воду писать — 248

- Возрождение (Rinascimento) — 70, идеалы в. — 71, технические новшества — 56 и см. техника в. — 86, 89, в Италии — 93
- Воск — 55, 56, 78, 194, 304, 313, 324, 325, 339, 378, 379, 390, 391
- Гарлептинская земля — 377
- Гематит (см. кровавик)
- Гвоздика — 419
- Геометрическое зрение — 129
- Гипс — 91, 150, 170, 171, 207, 209—210, 218, 268, 269, 320, 365, 370, 379, 381, 409, 412, 413, 419
- Gesamtausgang (гипс) — 136, 187 для грунтовок (см. грунт) под позолоту (см. золочение) портняжный — 74, 109, 148
- Гипсовые слепки — 370
- Глет (сиккатив) — (см. сиккативы), краска — см. массикот.
- Глина колокольная — 164, 171, 181
- Глиняная доска-основа для живописи у Леонардо — 132
- Глиняные модели для рисования — 143, 144
- «Голубая роза» — 6
- Горная (минеральная) зеленая — 161, 169, 218, 338, 453, 468
- Горная (минеральная) синяя — 161, 162, 168, 218, 338, 429 (см. также лазурь)
- Паломинно — 218, Майерн — 231, 338, 351, 364, 366, 429
- Шеффер — 468
- Горчица — 249
- Горшечная глина — 152, 153, 195, 211, 212, 217
- Гравюра (перевод на стекло) — 271—272
- Гравюра на дереве — 157, 460, 485
- Греческая смола — 140, 182, 192, 279, 293, 294, 324, 325, 329, 433, 434, 451
- Гризайль (en grisaille) — 46, 96, 474 (см. кнаторскоуро)
- Гротески — 116, 177
- Грунт (для живописи) — 50, 51, 228, 260—262 у Рубенса 439—440 (см. грунтовка)
- исправление картин с потрескавшимся грунтом — 388, 389 для золочения (см. золочение) тонированный (imprimatura primuersel — 13, 45, 47, 99, 98, 108, 450, 451 (см. imprimatura) белый — 84, 99, 106, 107, 110, 117
- Грунт для травления (см. травление) фабричный — 14
- Грунтовка бумаги для письма — 267—269
- Грунтовка досок — 45, 46, 48, Рубенс — 114, 117, 118, 439
- Ван Мандер — 151, Филарете — 127
- Леонардо — 132, Вазари — 146, 148
- Армении — 179, Пачеко — 207, 211
- Паломинно — 209, 215, Майерн — 211 (Ван-Дойк) — 291, 441; Пернетт — 448, 451
- англ. 464
- Грунтовка досок медных — 215, 450, стены — 210, 215, 361, 407, 408, 450, 463
- холста — Ван Мандер — 91, 105, 118, Вазари — 150, Боргини — 159, Армении — 178, 181—182, Бизанно — 186, Вольпато — 195, Пачеко — 211—212, Паломинно — 209, 213, Майерн — 231—232, 241, 242, 265, 340, 343, 348, 355 (для пейзажей); 357, 360, 361, 362, 404, 406, Пернетт — 448, 450, 451, 452, 455; англ. 463, 464
- Грушевое дерево, палитра — 157
- Гуатемала — 394
- Гуашь (a guazzo) — 11, 56, 63—68, 69, 102, 104, 136, 170, 207, 209, 447
- Гуманизм — 53, 54, 58, 62, 133, 307, 315
- Гумми (камедь) — 7, 53, 54, 58, 62, 133, 146, 155, 166, 209, 210, 267, 268, 282, 307, 315, 334, 399, 401, 448, 462, 469
- ангма — 297, 298, 434, 463, 464, 465
- арабик — 11, 53, 54, 55, 57, 179, 250, 261, 270, 284, 296, 309, 314, 315, 422, 423, 561, 562, 563, 564
- армоник, аммоник — 155, 410, 417
- сенегальский — 412
- трагант — 53, 55, 179, 194, 308, 400, 401
- элема — 469
- как эмульгатор — 41, 42, 53, 54, 56
- Гуммигут — 218, 261, 263, 304, 331, 332, 352, 400, 411, 413, 417, 433, 462, 468

Гуммилак — 117, 258, 259, 296—300, 303, 417, 421, 434, 455, 462, 463, 468

Дамасская сталь (работа по д.) — 157

Девчье молоко (вода) — 40, 64, 179, 186

Деготь — 275

Декоративная живопись (Staffier-malerei) — 455—457

Деревянная гравюра — 257
мозанка — 156

Дистиллированные масла — 56

Дистилляция и продукты дистилляции — 26, 29, 30, 304

Джалоорино — 160, 161, 163, 168, 170

Giallo in vetro — 160

Дикобраза иглы — 259

«Disciplina di Fiandra» — 41—52, 69, 75, 137

Doolverwe — 44, 45, 104—107, 108
Договоры — 100

Доски (дерево) как основа для живописи — 68, 74, 76, 78, 84, 98, 117, 127, 146, 147, 148, 209

Драконова кровь (см. кровь др.)

Дублеты (см. искусственные драгоценные камни)

Египет — 6

Ежевика, ягоды (для приготовления краски) — 264

Еловая смола — 376

Еловое масло — 376

Железная фиолетовая (и из железного купороса) — 126, 162, 168, 170, 171

Железный шлак для штукатурки — 149

Железные опилки — 311, 451

Желток (см. яичный желток)
как эмульгатор — 41, 42, 53, 54, 57

Желтые краски — 427

Боргини — 160, Ломаццо — 169
Шеффера — 468

Желтым работа — 367, 369

Желчь — 194, 207, 210, 309, 326, 338, 406, 412, 449

Живописи системы по Бётихеру — 94

Линцы — 92, Краузе — 92—93

Живопись на камне — 156, на стеклянных витражах — 156; a putrido (см. масл. жив. a putrido)

на стекле (см. стенные росписи; см. масляная живопись, фресковая и т. п.); на фарфоре — 206
Живопись флорентинская, вепецкая, римская — 85
Жизнеописания (биографии) Вазари — 140

Зверобой — 379

Зеленая земля — 126, 152, 161, 162, 168, 169, 171, 180, 190, 218, 223, 231, 234, 235, 242, 260, 422, 430, 431, 453, 468

Зеленая земля синяя — 230, 260, 432

Зеленые краски — 430, 431

Зеленые краски Боргини — 161
Ломаццо — 168; Майерка — 260, 337, 382, 406, 430—431
Шеффера — 468

Зеленая лазурь (см. лазурь зеленая)

Зеленая из присов — 432

луковая — 218

медная (см. медная зеленая)
горная (миперальная) (см. горная зеленая)
соковая (см. соковая зел.)

Зеленое (краски для зеленого) — 346, 378

Зеленым работа — 239, 367

Земля желтая — 161

Земля красная — 161, 168, 171, 214, 218

Земляная черная (см. черная земляная)

Земляные краски — 180, 377, 452

Значение красок — 164, 165

Зола — 249, 251, 254, 320, 321, 411

Зола для грунтовок — 211, 216, 411

Золотая фольга — 154, 164, 259, 337, 410

Золото (как краска) — 129, 155, 260, 318, 335, 336, 351, 375

Золотой глет (см. сиккативы)

Золочение — 163—164, 370, 371, 376 (на стекле), 457, 458

Золочение гипсовый грунт — 155
техника Вазари — 154, Боргини — 163, 164, Майерка — 374, 410

Пернети — 448, 449

масляная позолота — 155, 163, 191, 237, 270, 271, 299, 347, 370, 374, 408, 449, 454

Зубы (собачьи, волчьи и пр.) для полировки — 155, 309

«Св. Иероним» — Леонардо — 84

Известковые белпла (см. белила
пав.)
Известь — 126, 145, 149, 251, 284,
352, 379, 396, 397, 410
гашеная — 153, 189, 235, 413,
451, 453
негашеная — 251, 260, 264, 318,
319, 321, 396, 424
Иконоборцы — 101
Иллюминирование — 209, 221, 222,
264, 268, 282, 315, 335, 436, 485
лак для иллюминирования и по-
крывание лаком — 209, 300, 400,
401
Импасто (см. корпусное письмо)
Impore (см. abozzo)
Impriatura (mestica) — 5, 44, 74,
75, 76, 80, 83, 91, 99, 105—109,
117, 148, 149, 150, 181, 182,
187, 195, 223, 439—440
Impriacion — 210, 211, 212, 214,
215
Индиго — 161—163, 169—171, 194,
217, 218, 253, 260, 261, 307,
308, 332, 337, 338, 355, 360, 364,
376, 390, 393, 428, 453, 468
Индийская красная — 426
Индийский лак — 93, 117, 258, 259,
456
Инкрустация — 156, 383
Интарсия мраморная — 156
Искусственные окна из бумаги,
пергамента, материи и пр. — 284—
285, 389—391
Искусственные драгоценные камни
(дублеты) — 272—273, 280—281
Искусственные лазури (см. лазу-
ри)
Искусство и ученичество («Kunst
und Werkschul») — 381, 478—
479
Испанская кожа — 241
Испытание красок — 246, 435, 436
(таблицы)
Источники литературные
Итальянские — 121—201; испан-
ские — 205—216; рукописи де
Майерна — 225, французские —
446—558, 482; английские —
458—464, немецкие — 465—481
XVIII века — 445
Итальянские книги по искусству —
121—199, 462—463
Итальянский лак — 347
Итальянский метод работы — 108
и сл.

Иудейская смола (см. асфальт)
Кабинет — 295, 409
Кадым — 14, 91, 92
Калаандр — 309
Казеин — 56 (см. клей казеиновый)
Калька (прозрачная бумага) — 158,
196, 305, 306, 316, 317
Каменный уголь — 305
Каменный дуб (доски из д.) — 211
Камень черный — 362
Кампешевое дерево (см. красное де-
рево) — 193
Камфара (примесь к лаку, маслу и
темпере) — 55, 270
Канифоль (ресе греса) — 184, 193,
277, 293, 294, 299, 324, 325, 329,
333, 340, 462
Капут мортуум (мертвая голова)
краска — 169
Карабэ (см. явтарь)
Карандаш — 186
английский — 255, 307
свинцовый — 285, 306
Карандаши пастельные — 359 (см.
пастельн. кар.)
Кардамон — 417
Кармин — 212, 218, 338, 427, 459, 461
Картон — 209
Картон — 74, 79, 142, 144, 148,
153, 156, 162, 167, 266, 471
Касатики, зеленая из касатиков
413
Квадраты (см. разграфление)
Квасцы — 192, 248, 260, 261—264,
282, 283, 300, 311, 312, 314, 316,
423, 424, 425, 432
Кедр, доски из к. — 211
Кельнская зелень (кассельская ко-
ричневая) — 223, 234, 237, 236,
238, 430
Кельнские мастера — 43
Кермес — 468
«Клароскуро» (chiaroscuro) живо-
пись — 90, 91, 92, 125, 126,
151, 152, 166—167, 180, 207
(см. гризайль)
Киноварь — 91, 92, 161, 168, 169,
171, 182, 187, 189, 206, 218,
230, 234, 237, 238, 239, 243,
244, 261, 281, 340, 344—347,
350, 355, 418, 422, 423, 426, 427,
453, 468
жидкая (для письма) — 314
синяя — 306—307
Кирпич толченный — 132, 149,
156, 268, 301, 302, 352, 374, 378,
379, 451

- Кисти — 112, 179, 233, 240, 241, 245, 246, 346, 348, 352
 Китайские лаковые изделия — 454
 Китайский лак — 193, 297, 299—300, 330, 416, 454, 457
 Клевер, цветы — 305
 Клей вишневый — 56, 296, 400
 Клей казеиновый — 53, 379 (творог) без обозначения и животный (мездровый, из обрезков кожи, пергаментный, перчаточный) — 137, 148, 150, 151, 155, 158, 159, 166, 168, 179, 181, 185, 187, 207, 209, 210, 211, 214—216, 231, 236, 252, 254, 255, 259, 265, 269, 282, 283, 293, 300, 305, 309, 311, 320, 342, 348, 382, 400, 442 (для письма), 448, 450, 451, 462, 463, 469; рыбный — 53, 91, 241, 252, 254, 255, 260, 281, 282, 283, 293, 300, 305, 307, 311, 315—317, 382, 389, 400, 402, 410 «полезный» — 413 для склеивания любых вещей — 379
 Клей сливовый — 383, 400 для грунта (см. грунт) для склеивания — 377 для темперы (см. темпера) из творога (казеин) — 379
 Клейстер — 207, 211, 214, 216
 Клинки, подрамок на клинках — 450
 Книги по искусству итальянские — 119—199, 482—483 испанские — 203—218, 483 нидерландские — 278—281, 483—484 французские — 446—458, 484—485
 Книги английские — 458—465 немецкие — 465—481, 485—487 по анатомии (см. анатомия), по перспективе (см. перспектива), по теории искусства (см. теор. иск.)
 Кобальт — 14, 96
 Кобальтовое стекло — 428
 Кожа — 256
 Кожа испанская — 241
 Кожа русская — 241
 Кожи золочение — 331, 333, 412
 Кожи окраска — 254, 310—312, 361 пропитывание маслом — 254
 Колокольная глина — 148, 169, 171, 181
 Копайский бальзам — 312
 Копал (смола и лак из нее) — 41, 54 55, 404—405, 454, 464, 465
 Коричневые краски — 429
 Корпусное письмо — 93, 100, 108, 116, 118, 183, 452, 453
 Кость жеваная — 251, 286, 268, 269, 291, 336, 419
 Косточковая черная (см. черная к.)
 Костяная черная (см. черная костяная)
 Кошениль — 168, 171, 193
 Кракелюр — 60, 61
 Краплак — 168, корень — 281
 Краски — 194; Филарете — 125—126, Леонардо да Винчи — 130—132, Ломатто — 167—171 Армения — 175, 177
 Красок пробы (см. пробы кр.) списки красок Боргини — 160—162, Ломатто — 167—170, Паломинно — 218, Майерна — 224, 228, 233—235, 337, 339, 344, Пернети — 351, «Краткий трактат» — 360, Шеффер — 468—469
 Краски, испытание — 359, изменение — 348
 Краски масляные, высыхание — 356
 Краска, продажа — 340, 458
 Краски, смешение — 130, 170 стирание — 181, 243—244, 349—350, 473, 475
 Красное дерево (Verzino, Bresil, фернамбук в краску, лак из них) — 161, 168, 262, 310, 311, 315—317, 326, 413, 427, 433, 468
 Красное, краска для красного — 378
 Красно-коричневая (см. английская красная)
 Красные краски — 426, Боргини — 161, Ломатто — 168, Майерна — 337, 377, 426, Шеффера — 468
 Красная сирийская — 356
 Красным работа — 236, 239, 350, 365
 Крахмал — 283, 401, 424, 462
 Креп, изображение — 369
 Крепкая водка (eau forte) — 248, 275, 277, 311, 321—322
 Кровавик, гематит (lapis amatito, rosso) — 133, 168, 169, 468
 Кровь дракона — 161, 281, 300, 324, 468.

- Кроющие корпусные краски — 64, 74, 84, 89, 93, 133, 182, 189, 209, 469
- Крупина — 260, 261, 468
- Kugellack — 427
- Купорос — 168, 269
- Купорос медный (зеленый) — 314, 315, 321, 322, 327 (см. спикативы)
- Кукурма (*terra merita*) — 271, 273, 280, 311, 336, 417, 425
- Лаванда — 419
- Лавандовое масло (см. спиковое масло)
- Левандовое семя — 212
- Ладан — 192, 256, 292, 229, 465
- Лазурь — 126, 133, 146, 158, 188, 335, 402
- Лазурь искусственная — 168, 169, 171, 218, 306, 318, 319, 327, 334—335, 468
- зеленая — 126, 161, 168, 189, 337, 351
- насыпанная — 169, 170, 171, 337 и синяя — 182, 184, 187, 190, 218, 360, 364, 459, 469
- Лазурь пепельная (см. пепельная)
- Лак (*Finis*) — 9, 21, 25, 29, 30, 31, 38, 41, 48, 53, 55, 73, 104, 134, 155, 162, 193, 194, 225, 226, 269, 451, 454 «вечный» Леонардо — 182, простой, грубый (*commune, grosso*) — 163, 181, 183, 272, 274, 278, 294
- Лак жидкий — 191, 301, зеленый — 267, 283
- для бумаги — 313, 319
- покрытие л-м — 64, 183, 239, 399
- черный — 302—305
- Для травления (см. травление)
- Ван-Дейка — 441
- Лак индийский (см. индийский лак)
- Лак китайский (см. китайский лак)
- Лак японский (см. японский лак)
- посыпание — 399
- Лак как связующее — 4, 5, 9, 12, 20, 25, 27, 58, 60, 63, 75, 94, 115, 117, 118, 149, 159, 181, 182, 184, 212, 239, 240, 242, 270, 440, 441
- Лаки (*Finisse*) Дюрера — 47, Боргия — 168
- Армения — 178, 183, рукоп.
- Марциано — 189, 191, 192, 193
- Пачеко — 212, 213; Палломино — 217
- Брюссельского мон. — 195; Ван-Дейка — 441
- Майерна — 236, 258, 286—305, 322, 329—332, 347, 355, 372, 373, 376, 386, 388, 391, 401—405, 407, 416—418, 432, 438; Пернети — 454—455
- Ватена — 457; английские — 464
- Лак (краска) желтый (*Pink*, см. также *Schuttgelb*) — 160, 182, 307, 339, 450, 453
- зеленый — 110, 118, 130, 337, 358
- красный — 92, 117, 126, 133, 161, 168—171, 187, 189, 190, 230, 233, 234, 238—240, 243, 244, 246—248, 253, 266, 271, 273, 280, 307, 337—339, 341, 343—347, 350, 351, 358, 360, 363, 365, 366, 369—376, 388, 390, 393, 411, 413, 415, 423, 427, 428, 433, 450, 453, 458
- Лакировочные работы — 456—457
- Лакмус — 162, 218, 261, 264, 337, 338, 413, 433, 462, 469
- Ламповая черная (см. черная ламповая)
- Napis armenus* — 250
- Лапис-лазурь — 323—324, 329, 332, 323, 341—342
- Napis rosso (amatito)* — 133, 168 (см. кровавик)
- Левкой — 260
- Леденец — 53, 267, 283, 384,
- Лопные украшения — 154
- Лессировки, лессировочные краски — 64, 74—76, 84, 86, 88, 89, 92, 93, 133, 182, 235, 253, 341, 363, 473
- Лилый сок — 40, 64, 179, 186
- Лилый зеленый из с. л. — 469
- Лили пыльные — 293
- Лимонный сок — 307
- Линолеи — 85
- Лицо в тело (писать) — 344, 355, 369, 370
- Лук — 261, 270
- сок — 51, 317, 318
- цветы — 261
- Луковский манускрипт — 20, 26, 42, 59
- Луковая зелень — 218
- «Любопытный писец» — 477, 478
- «Любопытный художник» — 478
- Льняное масло — 9, 10, 12, 13, 19,

- 25, 33, 41, 53, 58, 73, 86, 148, 149, 234
 Филарете — 73; Вазари — 148, 149 Боргини — 159, 164. Армения — 181; Бизаньо — 187, рук Марциано — 189, 191—193; Вольпато — 195; Пачеко — 210, 211, 212, 213; Паломини — 210; Мейерна — 235, 243, 244, 250, 251, 252, 254, 257, 258, 269, 270, 272, 274, 275, 278, 286, 287, 290, 291, 293, 298, 301, 302, 305, 307, 322, 324, 325, 331—333, 339, 354, 375, 379, 384—387, 390, 391, 396, 397, 406, 408, 412, 415, 417, 418, 421, 431, 441; Шеффер — 469
- «Мадонна с вишнями» Тициана — 77—79
 Мадонна Эстергази Рафаэля — 77
 Мазки — 114, 116
 Майолика (краска) — 133, 171
 Мак красный, цветы — 424, 433
 Маковое масло — 13, 41, 92, 235, 245, 251, 291, 358, 376, 392, 406, 431; Пернети — 449, 455
 Малахит — 337
 Maouflage — покрытие оборота холста маслом и маслом с красками (обычно остатками) — 233, 288, 398, 407
 Масла (жирные), без указания сорта — 20, 33, 61, 62, 68, 104, 112, 134, 137, 155, 225, 255, 278, 341, 402
 сырые — 13
 Масла эфирные (летучие, дистиллированные) (см. эфирные м.)
 Масла избыток — 14
 Масла абетиновые — 295
 беновое — 376, 459
 виннокаменное (см. вин. м.)
 варевое (см. обработка п олифа)
 дистиллированные (см. эфирные)
 еловое — 376
 касторовое — 385
 конопляное — 41, 57, 291, 296, 332
 Косточковое — 385
 льняное (см. льняное м.)
 маковое (см. маковое м.)
 миндальное — 325, 326
 оливковое — 211, 214, 241, 288, 311, 348
 ореховое (см. ореховое м.)
 пиниевое — 216
- уплотненное — 30
 спиковое (см. спиковое м.)
 терпентиновое (см. терпентинное м.)
 янтарное — 297, 298
 обезжиривание, обработка — 31, 73
 Майерн — 250—258, 265, 353—355, 357, 384—388, 391—396, 397, 415, 418, 432; для протрав — 270, 299, 347,
 Пернети — 450
 отбелка — 212, 216, 235, 257, 258, 307, 308, 431; Шеффер — 461 (и вместе с обработкой)
 потемнение, пожелтение — 72, 73, 115, 117, 134, 162, 183
 Масло, процесс высыхания — 85, 86 как связующее — 4
 пережигание — 418, 421
 Масляная живопись — 11, 21, 34, 35, 37, 61, 69. Филарете — 127, на стене — 134, 135, Пино — 135—137, Вазари — 144—151. Боргини — 159, Ломатто — 166, 167, Армения — 180—185, Бизаньо — 187—188, а putrido в руках. Марциано — 389, 190—192, Пачеко — 208, Паломини — 210, Майерна — 230, 231; Пернети — 449—450, Шеффер — 469, классическая, порядок работы — 174
 изобретение м.ж. — 3, 4, 7, 9, 22—46 (см. Вап-Эйк)
 на камне — 150, 151
 на стене — 14, 123, 134, 149, 181, 408, 451
 происхождение — 7—9, 19—22
 Масляная позолота (см. золочение м.)
 Масляная темпера (см. темпера м.)
 Масляная живопись, картины разрушения и сохранность — 4, 15, 20, 86, 117, 118, 134, 136, 172, 176, 181, 185, 211, 215, 216
 Масляные краски — 6, 77, 80, 81, 109
 упоминание Альберти — 123, 134
 Филарете — 127, Ломатто — 166
 Массикот — свиновая желтая — 91, 126, 160, 169, 218, 223, 230, 231, 234, 235, 239, 243, 244, 260, 267, 304, 334, 336, 337, 339, 346, 347, 350, 356, 357, 360, 363, 366, 367, 376, 377, 423, 424, 428, 453, 468, 469
 Мастика, местика (замазка) — 273, 274

- Мастикс (смола) — 149, 163, 184, 192, 194, 213, 217, 270, 273, 274, 276, 290, 291, 295, 297, 298, 300, 304, 324, 325, 329, 372, 376, 379, 385, 388, 402, 417, 434, 441, 445, 451, 454, 460, 462, 464
 Мед — 52, 54, 55, 208, 211, 214, 232, 235, 252, 255, 284, 296, 324, 337, 462
 Медная зеленая искусственная (см. медяннка)
 Медная вода — 261
 Медная спяная — 168, 171, 190
 Медные доски грунтовка (см. грунтовка и травление)
 Медные опилки — 327
 Медные шрифты (см. шрифты м.)
 Медный купорос (см. купорос)
 Медь — 260, как краска — 336
 Медяннка — 92, 131, 132, 161, 168—170, 181—183, 189—191, 194, 227, 235, 271—275, 277, 284, 322, 323, 327, 337, 348, 351, 352, 390, 393, 411, 430, 431, 453, 456, 469
 Медяннка сиккатив (см. сиккатив)
 Мел белый — 74, 92, 109, 110, 148, 170, 171, 186, 217, 224, 235, 251, 260, 277, 335, 338, 348, 350, 390, 393, 413, 417, 448
 Мел черный — 169, 171, 181, 307, 413, 468
 Меловой грунт (см. грунтовка)
 Мергель — 413
 Мертвые краски Couleurs mortes, Fodtfarben (см. подмалевок)
 Меры и вес — 442
 Меры пропорций человеческого тела — 174 (см. imprimatura)
 Металлы как краска — 378
 Микроскопические анализы — 62
 Миндальное масло — 325, 326
 Миндальные косточки, черная из миндальных косточек (см. косточковая черная)
 Минеральная живопись — 14
 Минеральная зеленая и синяя (см. горная)
 Минпатура — 7, 208, 209, 315, 462, 475, 485
 «Мир искусства» — 6
 Мирра — 314, 315
 Многократные прописи, многослойная живопись — 46, 48, 69, 75, 84, 93, 107, 108, 134
 Можжевельная смола (см. сандарак)
 Моделировка — 89, 90
 Мозаика из дерева — 106, 134, 156
 стеклянная — 155, 156
 камня — 156
 Молоко для пастели — 413
 для промывки картин — 248
 фрески — 188, 194
 Мона Лиза Джоконда — Леонардо — 84, 133—134
 Мореллиевая соль — 169
 Мраморная пштарсия — 156
 Мраморные белила (см. белила мр.)
 Мраморный стюк — 149, 188
 Мука — 382, 398, 410
 Мука для грунтовки — 150, 158, 181, 186, 211, 305, 410
 Мука для казенного клея — 379
 Мумия (краска) — 168, 181, 298
 Муссини краска — 55, 59, 60
 Мутная среда — 133
 Муштабель — 348
 Мыло венецианское — 241, 248, 308, 414, 415
 Мыло и мыльная вода — 245, 314, 352, 395
 Мышьяк, красный реалгар (см. аурипигмент)
 Наборные работы — 209 (см. инкрустация и мозаика)
 Наброски рисунков — 135
 Навоз лошадиный, голубиный — 125, 307, 318, 319, 327, 423
 Натура, работы с натуры — 102, 103
 «Натуралисты» — 98
 Нафта, нефть (см. петроль)
 Нататырь — 210, 275, 277, 306, 327, 328, 375, 391
 Неаполитанская желтая — 91, 132, 133, 148, 160, 168, 170, 181, 187, 189, 190, 218, 453 (см. Джаллорино)
 «Небесная вода» — 260
 Небо, писать — 346
 Немецкая синяя (см. горная синяя)
 Немецкие книги по искусству — 465—471
 Нидерландская техника, общая характеристика — 95—100
 техника — 100 и сл.; детали процесса работы и сравнение с итальянскими — 107—110
 Нидерландские источники — 221 и сл.
 Ниэлло — 157
 Нововведения, технические эпохи Возрождения — 86, 89
 Нож для грунтовки — 232

- Обезжиривание масла (см. масло обезжиривание)
 Обработка масла (см. масло обработка)
 Оживление, восстановление краски — 396, темперных картин — 397, 398
 Окраска бумаги (см. бумага, кожи, пергамент — окраска)
 Оливковое масло (см. масло оливковое)
 Олифа — 41, 54, 56, 192, 463
 Олово — 319
 Олово (фольга) золочение — 322, 323, 329, 417
 наложение — 320, 321, 409
 Оловянная фольга — 351, 409, 411
 Oltramontani (живущие за горами северяне) — 63, 69, 70, 101, 105, 136, 137, 158, 180
 Or couleur — 408—410
 Ореховое масло — 10, 12, 13, 25, 29, 30, 33, 41, 43, 48, 53, 58, 75, 92
 Леонардо да Винчи — 132, Вазари — 148, 150; Боргини — 159, 164; Ломатто — 39, 166; Армения — 181, 182, 184; Бизаньо — 287; Марциано — 189, 191, 192; Пачеко — 213; Паломпо — 210, 216, 217; Ван Мандера — 223; Майерна — 235, 243, 250, 252, 254, 258, 265, 269—271, 289, 291, 296—298, 308, 332, 381, 394, 395, 418, 421, 441; Пернеги — 449, 455, 458
 Освещение, проблема освещения, светотень, изменение проблемы освещения у нидерландцев — 88, 91 и сл.
 Осыпи, образование — 78, 86, 125, 195
 Отбелка масла (см. масло, отбелка)
 Отливка из гипса — 381
 Охра — 84, 126, 152, 237, 265, 270, 334, 428, 453, 458
 желтая — 152, 160, 168, 169, 171, 190, 223, 231, 235, 243, 244, 246, 247, 336—339, 343—347, 350, 359, 360, 367, 369, 376, 377, 405, 406, 427, 468
 жженая — 169, 218, 231, 234, 242, 244, 335, 375, 377, 408, 413, 453, 468
 Охра итальянская — 244
 красная — 152, 161, 169, 214, 217, 340, 351, 365, 377, 428, 551
 прусская — 428
 римская — 427
 ручейная (de rue) — 428
 темная — 169, 209, 336—338, 344, 376, 427, 468
 Паволока — 159
 Падуанский манускрипт — 193—195
 Палитра — 196, 235, 245, 295, 340, 370
 Паста (pastils) для приготовления ультрамарина — 324, 325 (см. ультрамарин)
 Пастельная живопись — 170, 187
 Пастельные карандаши — 359, 412, 415, 469
 Пастозная техника — 223 (см. корпусное письмо)
 Патока — 55
 Пейзажи (картины) итальянские — 136; фламандские — 105, 136
 Пейзажи писать — 215—218
 Пемза — 211, 214, 232, 233, 265, 268, 340, 343, 391, 419, 450, 464
 Пепел из ультрамарина (см. ультрамариновый пепел)
 Пепельная синяя — 218, 228, 231, 234, 238—240, 243, 259, 266, 342, 343, 350, 351, 402, 413, 415, 428, 429, 447
 Пергамент — живопись на п. — 208, и для письма — 269
 Пергамент окраска — 283, 285
 превращение в кожу для переплетов — 373
 Перевод «Мадонны с вишнями» Тициана — 77—79
 Перевод рисунка и картонов — 74, 106, 148, 153, 156, 178, 182, 350
 Перевод для офортов — 274, 275, 277, 279
 Переливчатые ткани изображены — 368, 437 (Дюрер)
 Переписка художников — 200
 Пером рисунки — 142, 285, 286, 471
 Персиковые косточки, черная из персиковых косточек (см. черная косточковая)
 Перспектива — 122, 124, 129, 135, 139, 141, 142
 книги по перспективе — 487, 488
 Петроль (нефть, нафта, горное масло, минеральное масло) — 163, 183, 192, 194, 254, 295—297, 300, 305, 417, 439
 Пиво — 296, 311
 Pietra nera (черный камень) — 142

- Пиниевое масло — 213, 216, 294, 322, 324, 403
 Pinke (см. лак желтый Schüttgelb)
 Плита для стирания красок — 181, 196, 453
 Шеффер — 469
 Платчатые краски (pezzette) — 136, 169, 260, 264, 433
 Плитняк, камень — 150, 151
 Подделка красок — 197, 457
 Подмалевок — 71, 75—77, 79—81, 86, 87, 94, 104, 182, 241, 351 (см. abozzo, dootwerwe coeurs mortes, Todtfarlen)
 (мертвые краски — 231, 351, 358)
 Подрамok — 132, 133, п. на клинках — 451
 Пожухание — 163, 452, 454
 Поклонение волхвов Леонардо да Винчи — 84, 133
 Полукроющие краски, пигменты — 75, 76, 88, 113, 133
 Полотно как основа для живописи — 104
 Полюнь — 305
 Понентинская манера (Maniera Ponentina) — 65, 66
 Porporino — 161, 319
 Портняжный гипс (см. гипс портняжный)
 Порфир, ступка из порфира — 259
 Посыпание лазурью, синим — 402, 409
 Поташ (золевый щелок) — 313, 424, 432
 Потемнение масла (см. масло потемнение)
 Прикладное искусство — 455, 456
 Prima, живопись a la prima — 44, 50—52, 87, 105—107, 109, 111—113, 116
 Примечания к рукописи де Майерна — 440 и сл.
 Primuerzel (тонировка) — 45, 105—107
 Припорох (перевод рисунка) — 107, 178, 187, 306
 Пробы красок — 435 и 436 (таблица)
 Прозрачная бумага (см. калька)
 Промывка картин — 248 и сл. 308, 373, 395
 Протрава для золочения (см. золочение масляное)
 Пузырчатая или пузырьковая зеленая, зеленая в пузырях (см. соковая зелень)
 Пузыри животных — 284, 307, 432
 Пурпурная краска для эмали изобр. Де Майерна — 220
 Пурпурин, приготовление — 238, 320
 Пурпуром работа — 238, 349, 350, 364
 Putrido, живопись «a putrido» — 189—192
 Пшеничная мука, клейстер из. п. м. — 214
 Пятна, удаление с бумаги — 311—313
 Развертывание скатанных картин — 389, 396
 Raggia (acqua di r. скипидар)
 Разграфление на квадраты — 110, 143, 182, 194
 Rhampus — 469
 Ракурсы фигур — 144, 145, 174
 Раковины — 315, 334, 370—372
 Rauschgelb (см. Schüttgelb)
 Реализм — 72
 Reseda luteola — 428
 «Ремесло искусств» — 461, 462
 Ремесло и искусство, разделение — 477
 Реставрационные работы — 77 — 79, 81, 118, 201, 254, 257, 308, 388—400, 407 (см. также промылка)
 Ретушь фресок — 146, 185
 при масляной живописи — 113, 185
 Реформация — 101
 Рефлексы — 40, 133
 Рисунок — 69, 76, 79, 84, 102, 103, 106, 108—110, 122, 141—144, 148, 153, 167, 173, 174, 178, 182, 186, 187, 206, 223, 283, 314, 316, 350, 447, 459, 480
 Рога жонжонные — 251, 259, 268
 Röschen — 471
 Rosette — 262, 268, 310, 315
 Розмариновая вода — 450
 Розовая вода — 187, 206, 223, 283, 296
 Розовое дерево — 256
 Роз сок — 261, 262, 267
 Росписи — 176
 Ртуть — 125, 248, 306, 319, 320, 327, 328
 Рыбий клей (см. клей рыбий)
 Сало — 278, 305
 Самшитовые (buxus) доски, дощечка — 157, 181, 182

- Саягина (Iapis rosso) — 142, 161, 169, 218, 274, 279, 471
- Сандарак (можжевеловая смола, лак для письма) — 11, 163, 184, 185, 193, 212, 213, 217, 236, 270, 274, 286, 287, 292, 293, 295, 297, 305, 331, 371, 372, 402, 417, 418, 434, 451, 459, 460, 462—464
- Саркоколь — 464, 465
- Сахар — 462
- Schüttgelb (Schitgeel, Beergelb) — 231, 234, 238, 239, 243, 244, 246, 247, 338, 343, 350, 351, 393, 394, 412, 428, 469
- Schüttgrün (Schuidegrün) — 234, 253, 267, 272, 360, 364, 365, 413, 415, 423, 426
- Светотень (см. освещение)
- Свеча парафиновая, копоть — 276
- Свинцовая желтая (см. массикот)
- Свинцовые белила (см. белила свинцовые)
- Свинцовый глет (см. сиккативы)
- Связующее — 6, 30, 175
- Сграффито — 153, 167
- Сессо, живопись «а сессо» — 64, 69, 70, 76, 104, 105, 136, 169, 170, 181, 184, 186, 187
- Секреты технические — 101, 466
- Сепия — 468
- Сера — 125, 306, 319, 320, 323, 327, 328
- Серебро, золочение — 417
- Серебро, как краска — 128, 237, 259, 331, 335—337
- Серебряная фольга — 331, 412
- Серебряные пластинки — 318, 328
- Серебряный глет (см. сиккативы)
- Серебряный штифт — 103, 268
- Серебряным штифтом рисунок Вандейка — 102
- Серная кислота — 248
- Сернистый мышьяк — 91 (см. аурипигмент)
- Серный цвет — 327
- Серный подмалевок — 89—91, 106
- Сиспа (краска) — 91, 92
- Sigillum Salomonis, ягоды — 424
- Сиккативные масла (см. обработка, масло)
- Сиккативный лак — 372, 373
- Сиккативы — 9, 25, 51, 93, 163, 212, 233, 255
- глет — 265, 273, 288, 296, 298, 408, 417, 419, 421, 422, 462
- глет золотой — 250, 251, 254, 261, 270, 298, 299, 302, 353, 357, 392
- глет свинцовый — 216, 226, 238, 242, 254, 439, 450
- глет серебряный — 216, 340, 462;
- Джалوليو — 113
- квасцы — 217, 257, 301, 341
- кости жемчужные — 163, 291, 422
- купорос — 163, 212, 217, 253, 257, 341, 343, 345, 350, 415, 416, 418, 462, 463
- Медянка — 217, 235, 253, 341, 343, 344, 350, 453
- Остатки красок — 216
- Пемза — 422
- Смальта — 217
- Стекло толченное — 212, 216, 253, 346
- Сульфат цинка — 25
- Сурик — 163, 210, 212, 216, 237, 276, 341, 346, 419, 421, 422, 463
- Умбра — 163, 210, 211, 214, 242, 265, 270, 299, 302, 339, 341, 343, 347, 462, 463
- Синие краски — 354, 428
- Боргини — 162; Ломатто — 168, Майерна — 337
- Сине-голубые — 162
- Синим работа — 237, 238, 354, 356
- Синие краски искусственные (см. лазурь искусственная)
- Синюпия — 126, 161
- Синяя горная (минеральная см. горная синяя)
- Спирейская красная — 356
- Скипидар — 52 (aqua de gaggia), 193, 402, 409, 466 (см. терпентиновое масло)
- Скобление грунта и подмалевка — 182, 211, 215
- Скульптура — 140, 141
- Слепки, изготовление — 375
- Слововая кость, якрустагия — 383
- блюдечко-палитра из сл. к. — 267
- черная (см. черная из слоновой кости)
- Смальта — 168—171, 182, 183, 218, 224, 228, 234, 238, 240, 243, 253, 337, 339, 342, 344, 345, 346, 350, 352, 354, 356, 358, 362, 364, 402, 403, 411, 428, 429, 451, 460, 468
- Смешение красок (см. красок смешение)

- Смешанная техника масляных красок с водяными — 21, 22, 23, 40, 50, 75—77, 137, 318, 441
- Смола — 19, 52, 54, 56, 58, 62, 169
- Сморщивание, ссдавие — 13, 84
- Соковая зелень (Saftgrün, Blasengrün) — 266, 337, 413, 432, 469
- Солома обугленная — 153
- Соль — 248, 275, 277, 314
- Сосновая смола — 295, 329
- Сохранность картин — 116 (см. повреждения)
- Спиковое масло — 33, 39, 43, 53, 110—111, 163, 166, 193, 212, 213, 215, 217, 231, 235, 240, 242, 243, 252, 254, 256, 269, 270, 273, 274, 280, 281, 286, 287, 289, 300, 305, 356, 357, 371, 372, 376, 408, 417, 452, 455, 459, 462
- Спирт (см. винный спирт)
- Старые мастера, техника по Вав Мандеру — 223
- Staffiermalerei (см. декоративная живопись)
- Стекло вместо лака — 132
- Стекло, живопись и золочение по стеклу — 156, 189, 190, 191, 376, 379, 382
- Стекло окраска — 125, 209, 376, 379
- как сиккатив (см. сиккативы)
- Стекло толченное — 170, 268
- Стеклянная масса желтая — 160, 110, 111
- Стеклянная мозаика — 155, 156
- Стена, живопись на стене — 14, 123; Пино — 136; Бяондо — 137; Филарете — 126; Вазари — 143, 145, 151, 158, 154; Вольпато — 196; Пачеко — 202; Паломиньо — 215; Армепини — 176, 179, 180
- «Стилисты» — 98
- Stil de grain (см. лак желтый)
- Stipplein — 113
- Стирание красок (см. краски стирание)
- Страсбургский манускрипт — 8, 21, 25, 38, 59, 466, 477
- Сторакс — 256, 417
- Стюкко и мраморный стюк (стук) — 124, 149, 154, 188, 189
- Сулема (хлористая ртуть) — 319
- Сумах — 457
- Сурик — 126, 152, 161, 168, 169, 171, 189, 211, 218, 223, 231, 234, 237—239, 243, 244, 246, 334, 343—345, 348, 350, 354, 355, 358, 361, 365, 393, 423, 427, 428, 453, 468
- Счета — 200
- Сфумато — 84, 133, 148
- Табличка для письма — 267, 268
- Тальк — 208, 235, 318
- Тафта — 307, 423, как основа для живописи — 208
- непромокаемая — 252
- Творог — 379
- Текст Вазари — 142—155
- де Майерна — 230—425
- Текстильное искусство — 209
- Темпера — 7, 11, 21, 24, 27—30, 32, 36, 40, 49, 53, 58, 64, 77, 127—133, 402, 447—449, 475
- термин — 57, 58
- Перейры — 56
- Фридлендера — 57
- Вазари — 152; Боргини — 158, Армепини — 178—180; Пачеко — 206, 207
- Паломиньо — 209; Майерна — 399—400
- Темпера масляной живописи — 12, 406
- эмульсионная (масляная) — 6, 10, 11, 25, 27, 31—36, 38, 39, 41, 42, 47, 50, 52, 60, 61, 62, 64, 103
- Современные рецепты — 53—57
- Tempera d'oglio — 137
- Темпера яичная — 137
- Температуры — 337
- Темперная живопись — 399, 400 (см. темпера Вазари и др.)
- Темперные картины, оживление — 397
- Теория и техника искусства книги — 483—487
- Терновник цветы — 260, 425, ягоды (зеленые) — 432
- Терпентин венецианский, страсбургский — 4, 41, 53, 54, 62, 163, 172, 183, 184, 192, 193, 213, 217, 236, 269, 271, 280, 281, 289, 291, 292, 295, 313, 324, 325, 350, 361, 371, 388 (кипарисовый), 391, 401, 407, 441, 442, 454, 455, 460, 464
- Терпентиновое масло — 4, 25, 30, 31, 50, 54, 55, 111, 117, 193, 213, 240, 242, 269, 270, 286, 289, 296, 297—300, 303—306, 331, 332, 355, 371, 388, 391, 401, 404, 417, 418, 438, 439, 440, 441, 442, 455, 458, 459, 460, 462, 464, 465

Терра мерита (см. куркума)
 Техника живописи — 63 и сл.
 Ван-Дейка — 440, 441
 итальянская — 63—71
 нидерландская общ. характери-
 стика — 95—100; технические
 детали — 107 и сл.; Рубенса —
 113—115, 438—440
 Тициана — 77—81; литература
 по теории и технике искусства —
 483—488
 Тонированный грунт (см. грунт
 тонированный)
 Тонирующий слой (см. primuersel)
 Горцевание — 112, 113, 223
 Травертин (известь) — 145, 153,
 156, 189
 Травление офорт на меди —
 274, 275, 276—279, 345, 370
 Травление, грунт (лак) для трав-
 ления — 71, 194, 374, 376
 «Крепкая» (едкая) водка для
 травления — 194, 275
 Трагант, гумми (см. гуммитрагант)
 Трасс — 408
 Требования к картине в эпоху
 Возрождения — 122
 к художнику — 122, 123
 Трепел — 413
 Трубочная глина — 359
 Турбит — 351
 Турецкая бумага — 193, 194, 308,
 309; подобие турецкой бумаги —
 384
 Турнесоль — 168, 169, 240, 242,
 261, 337, 338, 424, 433, 468, 469
 Тутовые ягоды — 404
 Тушевка красок — 127, 435, 436
 Тушь — 133
 Увеличение рисунков — 143
 Уголь древесный — 143, 153, 186,
 231, 232, 285
 из вереска — 352
 пвовый — 148, 169, 181, 275,
 340, 471
 каменный (см. каменный уголь)
 фиговый — 74
 как краска — 152
 Угольная черная (см. черная
 угольная)
 Удаление написанного — 313, 314
 Удаление пятен с бумаги — 311, 312
 Уксус — 42, 53—56, 194, 275, 277,
 284, 299, 301, 307, 315, 316, 318,
 321, 322, 324, 327—329, 333, 337,
 339, 419, 462

Ультрамарин зеленый — 126
 искусственный (синий) — 14, 323
 настоящий — 161, 162, 168, 169,
 197, 217, 218, 228, 234, 237,
 334, 335
 (настоящий) извлечение — 250,
 323—327, 329, 332, 333, 429, 453,
 468
 Ультрамаринный пепел — 218,
 403, 429, 450
 Умбра — 84, 152, 162, 168, 170,
 171, 181, 211, 214, 218, 223,
 228, 231, 234, 237—239, 242—
 244, 321, 335, 336, 339—350,
 360, 361, 363, 365, 367, 377, 390,
 413, 418, 419, 422, 430, 447,
 453, 458, 459, 468
 «Успение» Тициана — 92
 Фактура, ее выразительность, ма-
 зок — 81, 100
 Факресто — 50
 Фаумские портреты — 6
 Flamanghi, Fiandresi (фламандцы и
 ponentini см. oltramontani,
 Fiandra, Disciplina di Fiandra
 (см. Disciplina)
 Фиговые ветки, молоко — 146,
 158, 400
 Фиговый уголь — 74
 Фиксирование пастелей — 413,
 415
 Finire — 74
 Физические методы исследования —
 4
 фиолетовая железная (из желез-
 ного купороса) — 162, 168, 170,
 174
 Соль — 168
 Фландрская красная — 337
 Флейц — 223
 Фольга, см. золотая, оловянная и
 серебряная фольга
 Формы для отливки — 268
 Фреска — 71, 135, 136, 222, 223,
 449, 475, 481
 Фреска, краски для фрески; Фи-
 ларете — 126, Ломаццо — 167,
 Паломини — 194
 Фреска, техника Филарете — 126,
 127
 Вазари — 142, 143—146, 152, 153,
 155
 Ломаццо — 166, 167; Армении —
 175, 180, 185; Марциано — 188,
 194; Майерн — 423

- Химические и микрохимические анализы — 4, 22, 23, 162
- Холст, основа для живописи — 13, 50, 51, 68, 73, 74, 104, 108, 133, 147, 150, 152, 158, 159, 177, 178, 198, 199, 208, 209, 222, 459 (см. грунтовка холста)
- Хромовые зеленые — 14
- Царская водка — 260
- Цвет и краска, теория — 71, 122, 125, 128, 130, 131, 133, 145
- Цветные грунты (см. грунт тонированный)
- Цемент — 281, 451
- Цены на краски и проч. — 458
- Цеховые книги — 201
- Цвет кожи, тела (писать) — 223
- Циано голубая — 436
- Цинковые белила — 14, 91, 92
- Цинковый купорос (белый) (см. купорос и сиккативы)
- Черепки римские глиняные (красные) — 252
- Черви, сохранение от червей — 305
- Черная асфальт (см. асфальт)
- бумажная — 181
- из виноградных лоз — 91, 160, 336, 360, 374, 421, 469
- вороная — 169
- из железного шлака — 160
- земляная — 126, 152, 156, 160, 168, 181, 218, 230, 305, 336
- из каменного угля — 305, 352
- из колокольной глины — 160
- косточковая (миндальная, персиковая и т. п.) — 168, 181, 191, 218, 226, 266, 336, 339, 356, 359, 362, 364, 408, 412, 421, 450, 468
- ламповая (черная из копоти) — 125, 160, 169, 171, 181, 194, 218, 233, 234, 237, 243, 244, 253, 265, 266, 274, 278, 300, 303, 309, 311, 336, 338, 339, 343, 344—347, 350—352, 360—362, 393, 411, 414, 416, 426, 450, 452, 468
- из жеванных моржовых клыков — 226
- слоновая кость — 160, 171, 190, 194, 233, 237, 253, 266, 311, 336, 339, 344, 346, 352, 356, 359, 380, 393, 426, 450, 468, 469
- угольная — 106, 125, 160, 181, 218, 230, 233, 235, 237, 336, 339, 364, 423, 426
- Шаровая (Kugelschwarz) — 169
- из шотландского угля — 377, 411
- Черника, краска из черники — 263, 337, 433, 434
- Чернила — 133, 142, 169, 266, 268, 269, 311, 314, 315, 362, 414, 471
- Чернила для печатания — 275, 278, 279
- красные — 261
- Чернильные орешки — 263, 278, 314, 315, 338, 416, 423
- Шеффера — 468
- Черные пигменты, краски — 426.
- Боргини — 160; Ломаддо — 168; Армениян — 181; Майерна — 231, 267, 336, 403, 426
- Черный мел, камень — 142, 169, 376, 413, 414, 468
- Черным работа — 230, 238, 376, 381
- Чеснок для варки масла и протрав. — 212, 216, 237, 299, 332, 347
- грунтовок — 179, 209, 216, 211, 214, 457
- для клея — 210, 211, 214, 457
- Чесночный сок — 207, 317, 318, 406.
- Числорезе — 161
- Чистка картин — 395
- Шафран — 132, 160, 169, 189, 218, 263, 269, 281, 293, 308, 311, 336, 337, 410—413, 417, 469
- Шеллак (см. гуммилак)
- Шерсть — 319
- Шильдик — 469
- Шелушение красочного слоя — 78
- Шлифовка грунта — 211, 212, 214—216, 232, 343, 451, 464 (см. также скобление)
- «Школа искусств» — 461
- Шпаклевка — 357
- Шпатель — 214, 314
- Шпонки — 211
- Штифт медный — 269
- серебряный см.
- свинцовый см.
- костяной — 305
- Штукатурка — 140, 149, 156, 210, 451 (см. фреска)
- Щелок — 249, 250, 314, 326, 341, 342
- Эмаль — 157
- Эмульгирование — 42, 54, 83 (см. темпера эмульсионная)
- Энкаустика — 6, 7, 19, 20, 209, 449, 465

- Эскизы — 42, 79
 Эфирные (дистиллированные, летучие) масла — 30, 50, 110, 111, 193, 455
 Яичная темпера Бондо — 137
 Вазари — 146—137; Армения — 178—180; Пачеко — 203—207
 Яичная скорлупа — 227, 326, 335
 белила из яичной скорлупы (см. белила)
 Яичный белок — 7, 53, 55, 62, 77, 149, 155, 164, 217, 249, 259, 285, 296, 297, 312, 392, 395, 399, 400, 402, 410, 423, 449, 451, 454—456, 462
 Яичный желток — 146, 158, 180, 191, 248, 249, 386
 Яйцо (белки, желток вместе или без указания) — 54, 55, 58, 64, 166, 207, 449
 Янтарное масло — 297, 298
 Янтарная соль — 330
 Янтарь (амбра), лак из него — 41, 115, 129, 132, 141, 192, 254, 279, 286, 287—289, 292, 297, 298, 301—303, 329, 330, 404, 407, 416, 417, 434, 459
 Японский лак — 457

СОДЕРЖАНИЕ

А. Лужецкая. Вступительная статья	3
---	---

Введение

I. Происхождение масляной живописи	19
II. «Изобретение» масляной живописи братьями Ван-Эйками . . .	22
III. Взгляды на технику Ван-Эйков	24
IV. Масляная темпера и сообщение Вазари об изобретении Ван-Эйков	26
V. Дальнейшие данные о технике Ван-Эйков	35
VI. Disiplina di Fiandra и техника живописи масляной темперой . .	41
VII. Современные рецепты масляной темперы	52
VIII. Заключительные замечания	57
IX. История развития техники живописи в Италии	63
X. Технические нововведения эпохи Возрождения	71
XI. Техника нидерландцев XVII века	9

Часть I

Книги итальянских художников XV—XVI веков

I. Альберти	121
II. Филарете	124
III. Трактат Леонардо да Винчи	128
IV. Диалог Паоло Пино и трактаты Микеланджело Бондои Людовико Дольче	135
V. Введение Вазари к его «Биографиям знаменитых людей» . . .	139
VI. Рафаэль Боргини	157
VII. Произведения Джованни Паоло Ломатто	165
VIII. Трактат Джованни Баттиста Арменнини	172
IX. Трактат о живописи фра Франческо Бизанно	186
X. Дальнейшие литературные источники	188

Часть II

Испанские источники

I. Испанские книги по искусству Пачеко и Паломино	205
II. Технические детали в испанских книгах об искусстве	210
III. Указания Паломино	213

Часть III

Источники техники живописи в Нидерландах

I. Источники по технике живописи в Нидерландах	221
II. Рукопись де Майерна	225
III. Примечания к рукописи де Майерна	425

Часть IV

Источники XVIII века

I. Французские и английские источники по технике живописи	445
II. Немецкая литература по технике живописи	465
III. Обзор литературных источников XVII—XVIII веков	482
Указатель имен	490
Предметный указатель	494

ЭРНСТ БЕРГЕР
ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Редактор Л. Азарова
Технический редактор М. Ушкова
Корректоры Г. Муза, Н. Прокофьева

A07283 Подп. в печ. 31/VIII 1961 г.
Формат бумаги 60×92/16. Бум. л. 16
Физ. п. л. 32. Уч. изд. л. 30, 18 Усл. п. л. 32
Тираж 10000 экз. Изд. № 201 Зак. 1120 Цена 2 р. 26 к.

Издательство Академии художеств СССР
Москва, Ленинградский проспект, 62

Набрано в московской типографии № 2 Мосгорсовнархоза.
Отпечатано в московской типографии № 5 Мосгорсовнархоза
Москва, Трехпрудный пер., 9
Зак. 1216.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
25	14 сверху	Меррифильду	Меррифилд
87	13 снизу	техники.	техники;
100	7 сверху	цветах	светах
110	7 снизу	ингредиентом	ингредиентом
		связующим	связующего
114	2 снизу	установлен	установлен;
241	Правая колонка, 1 сверху	по указанию тор- говца кистями).	(по указанию тор- говца кистями).
309	Правая колонка, 2 сверху	1163.	1631.
342	3 снизу	Бергера	Бергера;
395	Правая колонка, 6 сверху	художник.	художник ¹ .
496	Левая колонка, 14 сверху	Gesosmarcio	Gesso marcio
498	Правая колонка, 20 снизу	Кельнская зелень	Кельнская земля
500	Правая колонка, 30 сверху	Lapis armenus	Lapis armenus
500	Правая колонка, 33 сверху	Lapis rosso	Lapis rosso
502	Левая колонка, 22 снизу	Todtfarben	Todtfarben
504	Правая колонка, 14 снизу	Röschén	Röselen