

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ РЕСТАВРАЦИИ

Ю. И. ГРЕНБЕРГ, С. А. ПИСАРЕВА

**МАСЛЯНЫЕ КРАСКИ XX ВЕКА
И ЭКСПЕРТИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ.
СОСТАВ, ОТКРЫТИЕ, КОММЕРЧЕСКОЕ ПРОИЗВОДСТВО
И ИССЛЕДОВАНИЕ КРАСОК**

Издание четвертое, стереотипное

- Г 80 **Гренберг Ю. И.** Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок / Ю. И. Гренберг, С. А. Писарева. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 192 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5972-8 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0782-2 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга написана ведущими специалистами в области истории технологии и технологического исследования произведений живописи Ю. И. Гренбергом, С. А. Писаревой (ГосНИИР), И. А. Григорьевой.

Изучение официальных, литературных и архивных источников, лабораторное исследование картин позволило авторам получить наиболее полное на сегодняшний день представление о пигментах и связующих веществах художественных масляных красок, используемых в живописи XX в. Впервые публикуемый в таком объеме материал открывает новые возможности в проведении объективной, научно обоснованной атрибуции и экспертизе неизвестных произведений русской живописи XX столетия.

Монография рассчитана на историков искусства, музейных работников, экспертов произведений живописи, антикваров, коллекционеров и реставраторов, а также на преподавателей и студентов художественных и искусствоведческих факультетов высших учебных заведений, учащихся художественных училищ и широкий круг любителей и ценителей изобразительного искусства.

УДК 75
ББК 85.14

- Г 80 **Grenberg Y. I.** Oil paints of the XX century and examination of works of art. Composition, disclosure, commercial production and research of paints / Y. I. Grenberg, S. A. Pisareva. — 4th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2020. — 192 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

The book is written by Y. I. Grenberg, S. A. Pisareva (State RIR), I. A. Grigorieva, the leading experts in the field of history of technology and technological research of works of art.

The study of the official, literary and archival sources, laboratory testing of paintings allowed the authors to obtain the most complete to date conception of the pigments and binders of artistic oil paints used in the painting of the 20th century. For the first time published in such a volume, the material opens up new possibilities in conducting objective, scientific attribution and examination of unknown works of Russian art of the 20th century.

The study is designed for art historians, museum workers, experts of works of art, antique dealers, collectors and restorers, as well as for teachers and students of art and art history departments of universities, students of art schools and a wide range of fans and connoisseurs of art.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020
© Ю. И. Гренберг, С. А. Писарева, 2020
© И. А. Григорьева, 2020
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2020

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга, предлагаемая читателю, вызывает разносторонний интерес, хотя и может показаться узко специальной. Она способна заинтересовать искусствоведов и художников, реставраторов и коллекционеров, музейных работников и историков культуры, представителей точных наук и, наконец, просто любителей живописи, которых, к счастью, еще довольно много в нашей стране. Читатель может расширить свои представления о технологических особенностях живописного искусства, еще более остро почувствовать чудо преобразования, казалось бы, обыденных материалов, которые оказываются под рукой художника (холст, дерево, краска), в удивительные образы мира – природы и человека. Технология живописи, история этой технологии сами по себе увлекательны, как предмет постижения, для всякого любителя художественного творчества. Отошлем читателя, интересующегося этим предметом, к изданной (кстати, стараниями наших авторов) в 2003 году Издательским Домом «Искусство» монографии Ю. Гренберга «От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи» с приложением С. Писаревой «Химический состав и хронология применения пигментов в станковой живописи».

Новая книга не нацелена на решение столь же широких задач. Ее заголовок «Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи» говорит сам за себя. Экспертиза выходит сегодня на первый план. Это обстоятельство делает издание чрезвычайно актуальным. Объясняется это той ситуацией, которая сложилась в последние годы на российском и зарубежном художественном рынке. Он заполнен фальшивыми картинками, которые «выдают себя» за подлинные произведения русского авангарда. Изготовители этих фальшивок во многом преуспели в этом неблагоприятном деле. Они внимательно изучили творчество главных героев русского авангарда, оказались способными воспроизвести их живописную манеру. И многие эксперты продолжают давать заведомо неправильные заключения, повторяя ошибки своих предшественников – иногда очень знаменитых. Об определяющих принципах и правилах экспертизы продолжают споры. В этих условиях книга, в которой на основе архивных и печатных источников и исследования подлинных картин определено время возможного использования тех или иных пигментов и красок XX века, прослежены те перемены, которые претерпели эти краски в процессе производства, представлены методы идентификации пигментов в красочных пробах, становится важным фактором в борьбе за научную точность экспертизы.

Возможно, эта книга станет поводом для научных споров. В ней есть критические замечания в адрес коллег, работающих в той же сфере, а также тех, кто занимался этими проблемами прежде. Не буду отстаивать позицию той или иной стороны, так как не являюсь специалистом в области технологических проблем живописи. Замечу, однако, что споры и дискуссии могут принести неоспоримую пользу, могут наметить путь выхода из того тупика, который сегодня обозначился достаточно определенно. Тем более надеюсь на то, что книга Ю. Гренберга и С. Писаревой сыграет свою роль в процессе обретения этого пути.

ДМИТРИЙ САРАБЬЯНОВ.
МОСКВА, 1 МАРТА 2009 Г.

С помощью миллионов пытаются устроить молчаливый заговор вокруг фальшивого произведения искусства, и если мы не наведем в этом порядок, очень скоро никого не будет волновать разница между настоящим и поддельным, и самые прекрасные коллекции потеряют всякое значение...

Ромен Гари. «Подделка». 1962 г.

Сохранение культурного наследия во всех его исторических формах и во всем многообразии основано на ценностях, составляющих основу наследия. Наша способность к их осознанию во многом зависит от источников информации об этих ценностях, их правдивости и достоверности. Знание, понимание и интерпретация источников информации применительно к исходной и последующей характеристикам культурного наследия являются необходимой основой для определения всех сторон подлинности.

*Нарский документ о подлинности. 1994 г.
Ценности и подлинность, § 9.*

ВВЕДЕНИЕ

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ И СОЦИАЛЬНЫЕ ПЕРЕМЫНЫ, ПРОИЗОШЕДШИЕ В РОССИИ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ, ПОРОДИЛИ РАНЕЕ НЕВИДАННЫЙ У НАС ПО МАСШТАБУ АНТИКВАРНЫЙ РЫНОК, НА КОТОРОМ, НАРЯДУ С КОЛЛЕКЦИОНЕРАМИ – ЗНАТОКАМИ, ЦЕНИВШИМИ, ПРЕЖДЕ ВСЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДОСТОИНСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ, ВОЗНИКЛО СОБИРАТЕЛЬСТВО, ОСОБЕННО КОРПОРАТИВНОЕ, ПОЛОЖИВШЕЕ В ЕГО ОСНОВУ ЭФФЕКТИВНОСТЬ ВЛОЖЕНИЯ КАПИТАЛА. СТРЕМЯСЬ ЗАСТРАХОВАТЬ СЕБЯ ОТ ФИНАНСОВЫХ ПОТЕРЬ, СОБИРАТЕЛИ НОВОЙ ФОРМАЦИИ, ЛЮДИ, ЗА НЕБОЛЬШИМ ИСКЛЮЧЕНИЕМ, МАЛО СВЕДУЩИЕ В ИСКУССТВЕ, СТАЛИ ОБРАЩАТЬСЯ В МУЗЕИ И К ЧАСТНЫМ ЛИЦАМ ЗА ПОДТВЕРЖДЕНИЕМ ЦЕННОСТИ ПРИОБРЕТАЕМЫХ КАРТИН, ЧТО, В СВОЮ ОЧЕРЕДЬ, ПРЕВРАТИЛО РЯД ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭКСПЕРТОВ.

Между тем, практика последних лет показывает, что экспертиза, базирующаяся на традиционных приемах атрибуции произведений классической живописи, не «работает» применительно к живописи XX в. Не позволяя отличить подделку даже не очень высокого класса от подлинного произведения, такая экспертиза, как правило, приводит к положительному результату обычно лишь тогда, когда в руки эксперта попадает неизвестное, но действительно подлинное произведение живописи. В противном случае эксперты совершают ошибки, граничащие с потерей доверия к их профессиональной репутации.

С подобными случаями постоянно приходится сталкиваться в ходе технологической экспертизы произведений живописи разного времени. В отношении же русской и советской живописи первой половины минувшего столетия подобная ситуация приобретает сегодня характер катастрофы. Среди многих сотен произведений, относимых к этому времени и прошедших за последние годы технологическую экспертизу, процент прямых подделок картин и картин с фальшивыми подписями и датами необычайно высок. Особенно он велик среди полотен, приписываемых наиболее «дорогим» мастерам этого времени. Циркулирующие сегодня на антикварном рынке картины, выдаваемые за произведения Малевича и Кандинского, Шагалла и Поповой, Гончаровой и Ларионова, Лентулова и их современников, в ходе проведения технологической экспертизы практически всегда оказываются не подлинными.

В последнее время наиболее осторожные художественные эксперты до вынесения вердикта о подлинности картины стали прибегать к помощи технологической экспертизы. Однако и в этих случаях произведения, получившие сертификат подлинно-

СТИ, ТАК ЖЕ ЧАСТО ОКАЗЫВАЮТСЯ ХРОНОЛОГИЧЕСКИ НЕ СОВМЕСТИМЫМИ С ТВОРЧЕСТВОМ ПОДТВЕРЖДАЕМЫХ АВТОРОВ.

Накопленный десятилетиями опыт технологического исследования произведений живописи показывает, что возраст неизвестной картины может быть установлен только путем анализа используемых при ее создании материалов. И экспертиза, опирающаяся на такой опыт и знание художественных материалов, в том числе и применяемых в определенное время красок, способна дать достоверный на сегодняшний день ответ на этот вопрос.

Большинство же ошибок, совершаемых при технологической экспертизе, объясняется главным образом отсутствием необходимого профессионализма, опыта в исследовании произведений живописи и недостаточным знанием ее материалов.

Современного знания художественных материалов достаточно для квалифицированной технологической экспертизы произведений живописи, созданных до конца XIX в. Однако этого нельзя сказать по отношению к картинам следующего столетия.

В нашей литературе нет не только систематизированных, но практически и самых общих сведений о начале использования пигментов, открытых в первой половине, середине и второй половине XX в. Не стали общедоступными такие данные, полученные за последние годы и экспериментальным путем. Нет сведений и о том, когда те или иные пигменты, появившиеся в XX в. за границей, впервые стала применять советская красочная промышленность. Еще хуже обстоит дело с представлением о составе связующего вещества выпускаемых у нас красок и о возможности его идентификации. Имеющиеся же публикации, посвященные материалам живописи и их исследованию, зачастую дают о них искаженное, а порой и ложное представление. И технологическая экспертиза, не владеющая в полной мере необходимой информацией или исходящая из ложных посылок, неизбежно приводит к ошибочному заключению о времени создания и подлинности неизвестных картин.

Конечно, и при наличии всех этих данных, не всегда можно назвать точную дату начала применения в живописи новой краски, то есть определить нижний рубеж времени создания произведения. Начало использования нового материала всегда довольно размыто. Наличие патента на новый пигмент или связующее вещество не означает начала их производства, а тем более не свидетельствует о выпуске на их основе новой краски. Не однозначно и начало коммерческого производства новых красок, которое, как правило, начиналось у нас до появления вводящих их технических условий и ГОСТов. Кроме того, новые краски редко начинали сразу использовать в живописи. Новые краски поступали в продажу, а у художника еще оставались старые, или пока он им не доверяет; или напротив, получив новую краску, чтобы дать о ней заключение, живописец использует ее в своих произведениях до того, как начался ее коммерческий выпуск.

Однако в рассматриваемом нами аспекте это практически не столь важно.

Гораздо важнее другое. Картины советских художников, в которых обнаружены те или иные пигменты или связующие вещества, не могли быть написаны раньше времени, в которое эти материалы были впервые получены или выпущены. Например, если в произведении присутствует красный сульфид кадмия, оно не могло быть написано ранее рубежа XIX–XX вв., а если обнаружен красный сульфид-селенид кадмия – ранее 10-х гг. XX в. Зеленой краски волконскоит не может быть в картине, выполненной ранее

начала 30-х гг., а кобальта фиолетового светлого – ранее конца 40-х. Ранее начала 60-х гг. в картине не может быть кобальта синего спектрального, а ранее конца 60-х – виридоновой зеленой.

Присутствие в картинах цинковых белил на пентаэритритовом эфире жирных кислот масел говорит об их создании не ранее, чем в начале 60-х гг., а свинцовые или свинцово-цинковые белила на этом связующем могут присутствовать в картинах, исполненных между серединой 70-х и второй половиной 80-х гг. Обнаружение в картинах любых белых красок на дегидратированном касторовом масле отодвигает время их исполнения не ранее, чем ко второй половине 80-х гг. Подобные примеры можно умножить.

Вместе с тем, традиционно применяемый в музейных лабораториях микрохимический анализ может не обнаружить в произведении XX в. пигментов и связующих веществ, полученных в этом столетии. Поэтому, определив в картине только краски, известные и в XIX в., необходимо продолжить исследование на более высоком уровне.

Так, современные физико-химические методы анализа позволяют отличить, например, пигментный состав свинцовых белил, производимых в последней трети XX в., от свинцовых белил, использовавшихся в живописи до этого времени; увидеть разницу между широко используемым в XIX – первой половине XX вв. желтым сульфидом кадмия и этим пигментом, производимым с середины XX столетия с соединениями цинка, а также отличить его от кадмия желтого темного, выпускавшегося как сульфид-селенид кадмия. И только применение современных аналитических методов позволяет по составу связующего вещества отличить белые краски XIX – первой половины XX вв. от красок второй половины XX в., а также обнаружить в красках поверхностно-активные вещества, например, стеарат алюминия, используемые с середины XX в.

Предлагаемая вниманию специалистов работа выполнена на основе изучения официальных документов, архивных и литературных источников, лабораторного исследования картин и экспериментальных исследований. Мы постарались с максимально доступной для нас полнотой и наглядностью показать, что же действительно представляли собой масляные краски минувшего столетия, каков был их состав и когда каждую из них начали выпускать, в том числе и в нашей стране. Отказавшись от еще живущих ошибочных представлений, а порой и возникающих вновь досужих домыслов, мы попытались объективно оценить время, когда те или иные пигменты или связующие вещества красок и дополняющие их материалы, могут (или не могут) присутствовать в произведениях живописи XX столетия; показать какие из этих материалов реально обладают **датирующими признаками**, позволяющими значительно точнее и аргументированнее определить время создания неизвестных картин, отличить подлинные произведения от подделок.

Надеемся, что публикуемые сведения, помогут вывести экспертизу картин российских живописцев XX в. из тупика субъективных оценок в поле объективной реальности.

Авторы приносят благодарность:

Заведующему лабораторией кристаллохимии минералов ИГЕМ РАН, доктору геолого-минералогических наук А.В.Мохову за выполнение работы по аналитической сканирующей электронной микроскопии и энергодисперсионному рентгеновскому микроанализу пигментов;

ВВЕДЕНИЕ

Научному сотруднику лаборатории кристаллохимии ИГЕМ РАН П.М.Карташову за консультации по минералогическим характеристикам пигментов.

Доценту кафедры органической химии Химического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова, кандидату химических наук Б.Н.Тарасевичу за ИК-спектроскопию красок ко второй части книги;

Сотрудникам Завода художественных красок «Невская палитра» Г.И.Виноградовой, И.В.Смирновой и Е.В.Мещеряковой за оказанные консультации о красках, выпускавшихся Ленинградским заводом в советские годы.

1. СОВЕТСКИЕ ПРОМЫШЛЕННЫЕ КРАСКИ¹

Пигменты

1. Мы рассматриваем только художественные масляные краски, название которых обусловлено химическим составом основного пигмента, и не касаемся красок, изготавлиющихся на основе органических красителей, имитирующих традиционно используемые пигменты, а так же синтетических материалов, не применявшихся при производстве масляных красок советской красочной промышленностью.

Российские живописцы начала XX столетия, как и их предшественники, пользовались красками, привозимыми из Германии, Франции и Англии. Их продавали во многих русских городах, многие художники выписывали их прямо из-за границы. В Академии художеств, вспоминает А. Рылов, была лавочка, где продавали краски высшего качества. «Весь товар выписывался из-за границы без пошлины. Глаза разбегались от этих художественных лакомств» [1].

В 1905 г. Ф.И.Рерберг писал: «Недавно в Москве самыми распространенными красками были краски Шмидта. Потом стали распространяться... краски Мовеса. Появились затем краски московской фабрики Досекина и быстро вошли в употребление. ... Так же привились в Москве краски Шенфельда. Я с восьмидесятых годов употребляла краски Гейля» [2, с. 35]. В ограниченном ассортименте выпускали краски полукустарные фабрики – в Петербурге фабрика братьев Васильевых, а в Москве фабрика Фридендера. В 1920–1927 гг. возникли и новые небольшие производства. И хотя все они полностью работали на импортных пигментах, производимые ими краски уступали по качеству, привозимым из Европы. Три четверти масляных красок на пигментах немецких фирм и фирмы Лефран выпускал и завод «Красный художник» – национализированная после 1917 г. фабрика Фридендера [3, с. 101].

Советская промышленность еще долго не могла обеспечить внутренний рынок хорошими красками. Не случайно книга Д.И.Киплика о технике и материалах живописи, вышедшая в 1929 г., заканчивается фразой: «Лучший красочный материал, предназначенный для живописи, производится, как известно, за границей» [4, с. 183]. Об этом же писал Ф.И.Рерберг и в 1932 г.: «Пока еще не все нужные художнику краски фабрикуются в Советском Союзе, и наши художники еще пишут заграничными красками» [3, с. 98]. Некоторые художники покупали краски и непосредственно за рубежом. Например, П.П.Кончаловский, будучи в 1925 г. в Париже, купил в магазине «ARTÉS» на заработанные от продажи своих картин деньги сухие пигменты 34 наименований. Их общий вес составил свыше 55 кг! Также еще в 30-х гг. поступали и государственные организации: перед каждой большой художественной выставкой за границей закупали значительные партии красок.

В довоенной литературе сведения о выпускаемых у нас красках более чем незначительны. Показательно, что систематически издававшиеся в 30-е гг. сборники стандартов и технических условий на лакокрасочную продукцию не имели в своем составе даже рубрики «художественные краски» [5-8]. Судя же по свидетельству Ф.И.Рерберга (1865-1938) и Д.И.Киплика (1865-1942) – единственных

214/46

Magasin de vente :
26, rue Vavin
 Paris - VI^e

Métro : Vavin
 N.S : Notre-Dame-des-Champs

artès

Produits pour les Arts

P. C. BARRÉ, DÉPOSITAIRE

Ateliers et Bureaux :
14, r. de l'Armorique
 Paris - XV^e

Tél. : Ségur 78-34

Bon de Commande 26/5/25

DOIT M. KONTCHALOWSKY Prix au Kilog

1500	kilog	bleu coeruleum	180	270
1500		bleu de cobalt foncé	180	270
2, -		bleu outremer foncé (guimet)	.14	-28
2, -		outremer clair dit-cobalt (G.)	.12	24
2, -		outremer rose	.35	70
2		outremer vert	.18	36
1,500		jaune de cadmium citron	105	157 50
1		jaune de strontiane	.40	.40
1		jaune de cadmium clair	105	105
0,750		jaune de cadmium foncé	105	78 75
1	500	ocre jaune	4,5	6 75
1		ocre de ru	4,5	4 50
2		vert de chrome	30	60
1		vert émeraude B F	95	95
1	500	vert émeraude no 1 ou 2	95	142 50
1	250	violet de cobalt clair	180	225
1		jaune de Mars	.35	-35
1		brun de Mars	35	35
1	250	vert de cobalt clair	45	56 25
1		terre ombre naturelle	6	6
1		brulée	6	6
2		terre de sienne naturelle	5	10
2	500	brulée	7	10 50
1		terre verte naturelle	6	6
1		noir	9	9
0	750	rouge de cadmium clair	210	157 50
0	500	pourpre	255	127 50
1		jaune de baryte	-	.20
1		jaune de Naples	-	30
1	250	laque de garance foncée	110	137 50
1		moyenne	90	90
0	750	rose	90	67 50
10		blanc d'argent en grains	9	90
5		blanc de zinc (neige)	7	35
				2541 75
				15% 381 25
				2160,50



15%

Bon acquit

J. Barré

Счет за сухие пигменты, купленные П.П.Кончаловским в 1925 г. в Париже

2. Среди пигментов, предложенных Гусевым, был листовно-зеленого цвета фосфорнокислый хром – аналог «Зеленой Шнитцера» [9, с. 81]. Позже Гусев писал, что пигмент «практического значения» не получил (В.И.Гусев. Акварель. Л., 1939. С. 30). Между тем, в работах А.В.Виннера 50-х – 60-х гг. постоянно упоминается, как якобы выпускавшаяся у нас краска, «Зеленая Гусева» (фосфорнокислый хром) [11, с. 340; 12]. Сегодня светло-зеленый фосфат хрома $\text{CrPO}_4 \cdot n\text{H}_2\text{O}$ используется как антикоррозионная краска [13, с. 372]. Позже Виннер приписал Гусеву разработку и выпуск заводом «Красный художник» в 1930 г. хромово-кобальтовых красок. (См. Часть II. Хром-кобальт сине-зеленый и зелено-голубой). Неточность и недостоверность сведений в работах Виннера о пигментах и связующих веществах и о начале производства различных красок не раз будет отмечаться нами и дальше.

3. Подробнее о называемых в этом разделе пигментах и красках см. в Части II настоящей работы.

ДОВОЕННЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ, СЕРЬЕЗНО ИЗУЧАВШИХ КАЧЕСТВО И СВОЙСТВА МАСЛЯНЫХ КРАСОК, – ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ПРОДУКЦИЯ И В ЭТО ВРЕМЯ ВО МНОГОМ ЕЩЕ УСТУПАЛА КРАСКАМ ЛУЧШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ФИРМ. «Производство красок для живописи дело для нас совершенно новое», писал в 1936 г. Рерберг, и отмечал, что первые высокосортные краски заводов «Палитра» и «Красный художник» были приготовлены на импортных пигментах [9, с. 8].

Между тем, в начале 30-х гг., отечественные технологи начали разрабатывать необходимые для живописи пигменты [10, с. 58]. Заведующий лабораторией завода «Красный художник» В.Н.Гусев приготовил целый ряд пигментов, выписываемых раньше из-за границы². Там же была предпринята попытка производства титановых белил. Незадолго до 1932 г. под руководством проф. Н.В.Туркина в мастерской московского ВХУТЕИНа было разработано и продемонстрировано несколько зеленых минеральных красок, приготовленных из волконскоита³ [3, с. 13, 54, 101].

В сложившейся ситуации возникла необходимость создания современного предприятия, способного удовлетворить растущие потребности в высококачественных художественных красках. И в 1934 г. на базе одной из ленинградских лакокрасочных фабрик был создан Завод художественных красок*, который тогда же приказом Наркомтяжпрома был включен в число действующих предприятий союзной химической промышленности [14, с. 8-9]. Со временем Ленинградский завод стал ведущим предприятием как по объему и качеству выпускаемых художественных красок, так и по их постоянно пополняемому ассортименту.

А.В.Виннер писал, что советские художники с начала 30-х гг. писали главным образом красками Ленинградского завода [15], а составители заводского каталога-справочника отмечали, что для всесоюзных выставок 1938 и 1939 гг. «Индустрия социализма» и «XX лет РККА» большинство картин было написано красками Ленинградского завода [14, с. 10]. Однако это было не совсем так.

Отечественная палитра красок и в эти годы оставалась очень бедной. Прейскурант цен Ленинградского завода 1938/1939 гг. на художественные масляные краски 1-ой и 2-ой группы предлагал, не считая желтых, красных и коричневых цветных земель, следующие краски.

В 1-ой группе:

КРАПЛАК № 1 [розовый], 2 ФИОЛЕТОВЫЙ
ИЗУМРУДНАЯ (зелень Гинье)
КОБАЛЬТОВАЯ СИНЯЯ, ЗЕЛЕНАЯ СВЕТАЯ И ТЕМНАЯ
СТРОНЦИАНОВАЯ ЖЕЛТАЯ
ОКСИД ХРОМА
ВОЛКОНСКОИТ
КАДМИЙ КРАСНЫЙ [сульфид-селенид]
БЕЛИЛА ЦИНКОВЫЕ

* Далее – Ленинградский завод

БЕЛАА СВИНЦОВЫЕ

УЛЬТРАМАРИН.

Во 2-ой группе:

ЦИНКОВАЯ ЛИМОННАЯ И ЗЕЛЕНАЯ

СВИНЦОВАЯ ОРАНЖЕВАЯ, ЖЕЛТАЯ И ЗЕЛЕНАЯ

ПАРИЖСКАЯ СИНЯЯ [БЕРЛИНСКАЯ ЛАЗУРЬ]

КАДМИЙ ЖЕЛТЫЙ

КИНОВАРЬ РТУТНАЯ [16].

Надо полагать, что с начала 30-х гг. большинство советских живописцев действительно использовало только отечественные краски. Но не надо забывать, что и в эти годы, и позже художественная элита старшего, а затем и следующего поколения, олицетворявшая своим творчеством достижение советской официальной живописи и пользующаяся в силу этого большими привилегиями, имела доступ к импортным материалам. Привыкшие писать красками упомянутых немецких фирм, а затем предпочитавшие краски французской фирмы Лефран и английской Винзор и Ньютон, эти мастера в ограниченной степени использовали отечественную продукцию. Из бесед Виннера с разными живописцами видно, что, например, М.В.Нестеров и И.Э.Грабарь в советское время писали только красками фирм Лефран, Винзор и Ньютон, а Н.П.Крымов кроме этих красок использовал лишь ленинградские свинцовые белила; только некоторыми ленинградскими красками писал М.С.Сарьян. В.К.Бялыницкий-Бируля и А.А.Рылов писали как иностранными красками, так и ленинградскими; пользовались импортными красками и другие живописцы [15, 17, 18].

Однако для широкого круга живописцев импортные краски долго были недоступны. Среди материалов Художественно-экспертного совета⁴, отражающих его деятельность с середины 50-х гг., встретился единственный в своем роде документ. В 1966 г. на заседании очень узкой по составу рабочей группы этого совета, рассматривался единственный вопрос: согласование заявок Художественного Фонда СССР на импорт в 1966 г. художественных красок. Обсуждались номенклатура и количество закупаемых красок фирм Винзор и Ньютон, Лефран, Таленс⁵. В 1967 г. краски поступили в распоряжение Художественного Фонда. Они распределялись среди живописцев и частично продавались членам Союза художников.

Новый этап в отечественном производстве художественных красок наступил в 1944 г., когда, прерванное войной, оно возобновилось на Ленинградском заводе. В декабре 1944 г. Наркомхимпром утвердил первые технические условия на производство художественных масляных красок 1-ой группы⁶, а в 1945 г. – на краски 2-ой группы для эскизных и декоративных работ⁷. Оба документа предусматривали изготовление красок из «высших сортов пигментов» и «специально приготовленных связующих»⁸.

4. Художественно-экспертный совет по наблюдению за качеством художественных материалов при Главном управлении изобразительных искусств Министерства культуры СССР (далее – Экспертный совет) был создан в 1955 г. в соответствии с постановлением СМ СССР от 28.10.1954 г. Состав совета был утвержден в июле 1956 г., а его работа началась в 1957 г. Совет рассматривал и рекомендовал для утверждения образцы художественных материалов и вел наблюдение за качеством выпускаемой продукции. Сохранившиеся документы находятся в архиве Государственного научно-исследовательского института реставрации – Фонд ХЭС. Фонд не обработан, дела не систематизированы, листы в большинстве дел не пронумерованы.

5. Протокол заседания рабочей группы ХЭС в Художественном Фонде СССР 26 февраля 1966 г. (Фонд ХЭС, № 6а).

6. ТУ НКХП 1213–44. Краски масляные художественные 1-й группы. Срок введения 1.XII.1944 г. // Стандарты и технические условия на лакокрасочные материалы. Выпуск 6. Краски масляные художественные и прочие. М., 1946. С. 63.

7. ТУ НКХП 1227–45. Краски масляные художественные 2-ой группы (эскизные). Срок введения 1.1.1945 г. Там же. С. 66.

8. О связующих веществах красок см. в следующем разделе.

9. ТУ МХП 1213–44. В текст внесены исправления в соответствии с изменениями, утвержденными 1.VII.1948 и 3.V.1950 г. // Сборник стандартов и технических условий на продукцию лакокрасочной промышленности. Т. I. М., 1952. С. 435.

10. ТУ МХП 1227–45. В текст внесены дополнения в соответствии с изменениями, утвержденными в IV и VII.1948 г. Там же. С. 438.

11. Стеарат алюминия – поверхностно-активное вещество, используемое для улучшения средства пигментов со связующим веществом.

12. См. Часть II. Волконскоит и Глаукоцит.

13. ТУ МХП СШ-205–50. Краски масляные белые нежелтеющие художественные «высший сорт» (на ореховом масле). Срок введения 4.IV.1950 г. // Сборник стандартов и технических условий на продукцию лакокрасочной промышленности. Т. I. М., 1952. С. 439.

По сравнению с преЙскурантом 1938/1939 гг. в перечень выпускаемых красок дополнительно вошли:

В 1-ой группе:

БЕЛИЛА СВИНЦОВО-ЦИНКОВЫЕ

БЕЛИЛА ЦИНКОВЫЕ БЫСТРОСОХНУЩИЕ (с сиккативом)

КОБАЛЬТ ФИОЛЕТОВЫЙ

КАДМИЙ ЛИМОННЫЙ И ОРАНЖЕВЫЙ [сульфид].

Во 2-ой группе:

ЦИНКОВАЯ ЖЕЛТАЯ

СВИНЦОВАЯ ЛИМОННАЯ.

Все краски, перечисленные в преЙскуранте 1938/1939 гг. и в ТУ 1944 г., кроме волконскоита и кадмия красного, использовали в живописи и в XIX в. Краска парижская синяя (берлинская лазурь), как и в преЙскуранте 1938/1939 гг., значилась только среди красок второй группы. Позже ее стали выпускать под названием лазурь железная; в 1983 г. она вошла в число красок 1-ой группы.

В утвержденный в 1947 г. Министерством торговли преЙскурант цен на масляные краски 1-ой группы, выпускаемым по ТУ 1944 г., вошли краски:

КАДМИЙ ЖЕЛТЫЙ СВЕТАЛЫЙ И ТЕМНЫЙ [19].

В 1948 и 1950 гг. в ТУ 1944 и 1945 гг. были внесены изменения^{9,10}. Помимо того, что они предусматривали использование в составе красок стеарата алюминия¹¹, в них вошли и новые краски:

В 1-ой группе:

МАРГАНЦОВАЯ ГОЛУБАЯ

ЦЕРУЛЕУМ

КОБАЛЬТ ЗЕЛЕНый С ХОЛОДНЫМ ОТТЕНКОМ

КАДМИЙ КРАСНЫЙ СВЕТАЛЫЙ, ТЕМНЫЙ, ОРАНЖЕВЫЙ, ОРАНЖЕВО-КРАСНЫЙ И ПУРПУРНЫЙ.

Во 2-ой группе:

ЗЕЛЕНАЯ ЗЕМЛЯ¹².

В том же 1950 г. были введены технические условия на «нежелтеющие» белые масляные краски высшего сорта на отбеленном ореховом масле:

БЕЛИЛА ЦИНКОВЫЕ М-1

БЕЛИЛА СВИНЦОВЫЕ

БЕЛИЛА СВИНЦОВО-ЦИНКОВЫЕ (в отношении 1:1)¹³.

Все эти и последующие годы на Ленинградском заводе постоянно работали не только над повышением качества выпускаемых красок. Начиная с середины 50-х гг., завод, расширяя ассортимент своей продукции, на протяжении последующих двадцати пяти лет практически каждые один-два года выпускал новую краску.

Вместе с тем, судя по материалам Экспертного совета 1957 г., качество выпускаемых в это время масляных красок не всегда

удовлетворяло художников. Главный инженер Ленинградского завода В.В.Дмитров объяснял это отсутствием в красках бланфикса¹⁴. Указывая, что краски с бланфиксом будут стоить дороже, он даже предлагал делать такие краски «для особых заказов»¹⁵. Тем не менее, Экспертный совет рекомендовал Ленинградскому заводу «серьезно проверить целесообразность введения в некоторые краски I группы, в частности в кадмий, наполнителя – бланфикса». А в акте обследования в октябре 1959 г. комиссия Экспертного совета отметила, что подобная работа проводится в лабораториях завода и Ленинградского филиала ГИПИ-4¹⁶. В итоге, как будет видно из дальнейшего, **БЛАНФИКС** стали включать в состав многих масляных красок.

В 1958 г. Ленинградский завод отправил в Экспертный совет эталонные образцы выпускаемых красок. В их списке, среди прочих, были названы две новые краски с указанием дат их выпуска:

МАРГАНЦОВО-КАДМИЕВАЯ ЗЕЛЕНАЯ (XII. 1955 г.)

КОБАЛЬТ ФИОЛЕТОВЫЙ СВЕТАЛЫЙ (II. 1956 г.)¹⁷.

В 1959 г. Ленинградский завод для уменьшения потемнения **СВИНЦОВЫХ БЕЛИЛ** под действием сероводорода атмосферы начал выпускать их с **20%-НОЙ ДОБАВКОЙ ЦИНКОВЫХ БЕЛИЛ** [14, с. 37].

В 1961 г. взамен ТУ 1944 г. был утвержден внесенный Ленинградским заводом новый стандарт на масляные краски первой группы, подтвердивший включение в состав красок «в качестве стабилизатора стеарата алюминия», и предусматривавший выпуск совершенно новой краски на основе пигмента, разработанного на Дулевском красочном заводе, – **КОБАЛЬТА СИНЕГО СПЕКТРАЛЬНОГО**¹⁸.

В 1963 г. Ленинградский завод выпустил новые цинковые белила – **БЕЛИЛА ЦИНКОВЫЕ НЕЖЕЛТЕЮЩИЕ**, приготовленные на новом, связующем веществе – пентаэритритовом эфире жирных кислот подсолнечного масла [14, с. 37].

А в нормах расхода сырья на 1963 г. завода «Красный художник» впервые в советских материалах о производстве масляных красок появилась **КРАСКА МАРГАНЦОВАЯ ФИОЛЕТОВАЯ**¹⁹.

К 1964 г., двадцать лет спустя после введения первых технических условий, номенклатура масляных красок I группы, выпускаемых Ленинградским заводом выросла до 63 наименований, в числе которых появились краски – **ХРОМ-КОБАЛЬТ СИНЕ-ЗЕЛЕННЫЙ И ЗЕЛЕНО-ГОЛУБОЙ** [14, с. 43].

В 1966 г. на масляные краски был утвержден новый стандарт. Вводимый с 1967 г. он получил статус ГОСТа. Среди красок в нем были названы – **КОБАЛЬТ СИНИЙ СВЕТАЛЫЙ, СРЕДНИЙ И ТЕМНЫЙ И ЗЕМЛЯ ЗЕЛЕНАЯ ГРУЗИНСКАЯ**²⁰. Этот ГОСТ примечателен положением, позволяющим судить о реальном времени выпускаемых в стране новых красок. Их коммерческое производство могло осуществляться в течение 24 месяцев по заводским техническим условиям. По истечении этого

14. Бланфикс – белый пигмент, мелкокристаллический сульфат бария, получаемый искусственным путем и используемый в составе масляных красок как нейтральный наполнитель.

15. Стенограмма заседания ХЭС 24 мая 1957 г. (Фонд ХЭС, № 1, л. 98-100 и № 2, с. 43-45).

16. Акт обследования [12-17 октября 1959 г.] завода художественных красок Ленинградского совнархоза и проверки выполнения рекомендаций ХЭС по акту обследования от 9-13.V.1957 г. (Там же, № 1а, л. 31). Лаборатория художественных красок, лаков, масел и растворителей была создана в 1955 г. при Ленинградском филиале Государственного исследовательского проектного института N 4 тем же постановлением, что и ХЭС (см. примеч. 4).

17. Список эталонных образцов. (Фонд ХЭС, № 1, л. 156-158). Накраски хранятся в ГосНИИР.

18. СТУ 30-12186-61. Краски масляные художественные I группы. (Взамен ТУ 1213-44). Срок введения 22.VIII.1961. Издание официальное.

19. Нормы расхода сырья на 1963 г. на масляные художественные краски в тубах I группы. (Фонд ХЭС, № 5). В 1963 г. завод переименован в Московский завод художественных красок, который в 1970 г. вошел в Производственное объединение «Мосбытхим», правопреемником которого в 1989 г. становится кооператив «Гамма», а с 1994 г. ОАО «Гамма».

20. ГОСТ 11826-66. Краски масляные художественные. Срок введения 1.VII.1967 г. Издание официальное.

21. Протокол заседания ХЭС 6 апреля 1967 г. (Фонд ХЭС, № 6а, л.10 и 11.).
22. Отчет о деятельности ХЭС 1971 г. (Там же, № 13).
23. ГОСТ 5.819–71. Краски масляные художественные. Белила цинковые «К». Срок введения 1.IV.1971. (Заменен на ГОСТ 11826–77). // Лаки, краски и вспомогательные материалы. М., 1974. С. 147. Цинковые белила марки МУФ фигурируют в рецептуре Ленинградского завода уже в 1964 г.
24. ТУ 6-10-1313–72. Краска масляная художественная белила титановые «К». Введены 1.I.1973.
25. ТУ 6-10-1320–72. Пигменты для художественных и художественно-оформительских работ. Взамен СТУ 30 1224–61, СТУ 30 1261–62 и ТУ 8620–69. (Заменен на ТУ 6-10-1320–77).
26. Повторное письмо НПО «Пигмент» в ХЭС (Фонд ХЭС, № 6а) и Проект государственного стандарта «Краски художественные масляные и пентамасляные» (разработан АНПО «Пигмент», 2-ая редакция, июнь 1976 г.). (Там же, № 11, 1976 г., л. 30).
27. ГОСТ 11826–77. Краски масляные и пентамасляные художественные. Технические условия. (Взамен ГОСТ 11826–66 и ГОСТ 5.819–71). Срок введения 01.07.78. В 1983 г. срок действия продлен до 01.07.1988 г. Издательство стандартов, 1984.

срока краску, в случае ее принятия потребителями, вводили в ГОСТ.

В 1967 г. на заседании Экспертного совета было отмечено, что Ленинградский завод в 1966 г. расширил ассортимент выпускаемых масляных красок, используя органические **синий и зеленый фталоцианиновые пигменты**. Образцы этих красок тогда же были даны на отзыв ленинградским художникам, а план завода 1967 г. предусматривал их промышленный выпуск. К протоколу этого заседания приложена рукописная записка (по-видимому, проект решения), разрешающая Ленинградскому заводу выпуск красок в 1969 г.²¹. ТУ на эти и на органические краски **виридоновую зеленую и тиюиндиго черную** были согласованы с Экспертным советом в 1971 г.²².

В 1971 г. был введен и новый ГОСТ на цинковые белила – **белила цинковые «К»** с использованием вместо пигмента марки М-1, цинковых белил МУФ (муфельных)²³.

В 1972 г. впервые за всю историю советской лакокрасочной промышленности были разработаны технические условия на выпускавшуюся в Европе с середины 20-х гг. белую художественную масляную краску – **белила титановые**²⁴. Эти ТУ, вводимые в действие с 1973 г., согласно нормативам Ленинградского завода 1974 г., фактически были титаново-цинковыми, поскольку содержали 25% цинковых белил.

В том же 1972 г. были утверждены технические условия на целый ряд пигментов для красок художественных и художественно-оформительских работ с указанием химического состава каждого из них. Среди прочих красок в этом документе впервые назван **кадмий желтый темный сульфида-селенид**²⁵.

В 1975 г. руководство ленинградского Научно-производственного объединения «Пигмент» направило в Экспертный совет для согласования первую, а в 1976 г. вторую редакцию проекта нового стандарта «Краски художественные масляные и пентамасляные»²⁶. Помимо прочих красок, введенных во все ТУ и ГОСТы, начиная с 1944 г., в проект вошли краски голубая ФЦ, зеленая ФЦ, виридоновая зеленая, тиюиндиго черная, белила титановые и 8 красок, выпускаемых как пентамасляные. При этом подчеркивалось, что внесенные в проект новые краски, уже выпускаются по техническим условиям.

В 1977 г. проект получил статус государственного стандарта²⁷, заменившего собой ГОСТы на масляные краски 1966 г.²⁰ и на цинковые белила 1971 г.²³. В сравнении с проектом ГОСТ не называет красок на новых пигментах, но предусматривает выпуск всех белых красок как пентамасляных (перечень других пентамасляных красок приведен в разделе о связующих веществах).

В 1976 г. Всесоюзным объединением «Союзкраска» был согласован с Художественным фондом СССР и Экспертным советом объем продукции Ленинградского завода на 1977 г., который, в частности, предусматривал выпуск, наряду с краской белила титановые, – **белила**

ТИТАНОВО-ЦИНКОВЫХ АЛКИДНЫХ²⁸. Технические условия на новые белила были разработаны ленинградским объединением «Пигмент» в 1977 г. И в том же году, с указанием на отношение в составе красок титановых и цинковых белил 1:1, они фигурируют в нормативах Ленинградского завода. Однако к вопросу о выпуске этих красок вернулись только в 1984 г., когда взамен ТУ 1977 г. были утверждены технические условия на «Краски художественные алкидные»²⁹. Вместе с тем, установить факт коммерческого производства алкидных красок на сегодняшний день не удалось.

СВЯЗУЮЩИЕ ВЕЩЕСТВА

С тех пор, как на смену классической температуре пришла масляная живопись, пигменты в течение нескольких столетий стирали на высыхающих растительных маслах: в Северной Европе – на льняном, а в Южной – на ореховом. Со временем в краски стали вводить природные смолы. Зная, что при продолжительном хранении масляные краски густеют, желатинизируются и становятся непригодными для живописи, мастера или их ученики вплоть до появления фабричных красок сами стирали пигменты с маслом в небольшом количестве непосредственно перед работой. И это были лучшие во всех отношениях масляные краски, которые знала мировая живопись.

Начавшийся в XVIII в. переход к промышленному производству красок постепенно привел к отказу от многовековой традиции приготовления связующего вещества, и к введению в состав красок для стабильности их качества при длительном хранении различных добавок, одновременно снижающих другие их качества.

В начале XX в. связующее вещество масляных красок представляло собой довольно пеструю картину. Например, краски немецких фирм, которыми широко пользовались российские живописцы, стирали на льняном и маковом масле, французском скипидаре, янтаре и копайском бальзаме (фирма Шминке); на льняном, маковом или ореховом масле, янтаре, скипидаре, очищенной нефти (Шенфельд); на копаловом масляном лаке, на масле копайского бальзама (Фидлер) [4, с. 149]. Московская фабрика красок Мироновича выпускала в начале века цинковые белила, «стертые на чистом маковом масле, выбеленном солнечными лучами, не прибегая к какой-нибудь химической отбелке», и не содержащие никаких сиккативов [2, с. 39].

Практику приготовления масляных красок первых десятилетий XX в. Д.И.Киплик – один из наиболее авторитетных отечественных специалистов в области технологии живописи и художественных материалов того времени – описывал так. «Начиная с середины XIX столетия, в связующем веществе масляных красок появляется пчелиный воск, придающий им пастозность. В настоящее время в составлении масляных красок наблюдаются различные подходы. Одни для этой

28. Удельное соотношение продукции в марочном ассортименте, согласованное с Художественным фондом СССР, ХЭС Министерства культуры СССР и утвержденное В/О «Союзкраска» на 1977 г. 03.08.1976. Предусмотрен выпуск белил (в % от общего объема выпускаемых красок): белила цинковые «К» – 25%; белила свинцово-цинковые «К» – 5%; белила свинцовые «К» – 5%; белила титановые «К» – 5%; белила титаново-цинковые алкидные – 1,5% (Фонд ХЭС, №11, 1976 г.).

29. ТУ 6-10-1607-84. Краски художественные алкидные. (Взамен ТУ 6-10-1607-77). Срок действия до 01.07.1989. Согласовано с ХЭС 18.01.84. Утверждено объединением «Союзкраска» 06.07.84.

цели пользуются сырыми маслами, в которые они вводят воск; другие же, придерживаясь практики старых мастеров, вводят в масла смолы. Большой популярностью пользуются в настоящее время у художников краски на масле и воске, как дающие в живописи то, что нравится современному живописцу. А именно: краску с приятной пастой, способствующей достижению корпусной, воздушной живописи с умеренным блеском. ...Попытки некоторых технологов ввести в употребление краски, тертые на одном масле, не увенчались успехом» [20, с. 60].

В годы Первой мировой и гражданской войн и в последовавшее затем время разрухи российские художники испытывали недостаток в хороших красках. И некоторые из них пробовали сами стирать пигменты на доступном им масле собственной обработки. Например, А.В.Куприн вспоминал, что в годы войны стирал краски на конопляном и хлопковом масле. А позже, работая готовыми красками, стертymi на льняном масле, белые и голубые пигменты стирал на хорошо отстоявшемся, отбеленном на солнце и уплотненном подсолнечном масле. При этом Куприн считал обязательным для придания краскам необходимой пастоности вводить в них пчелиный воск. Воск «сплавляли» на огне с маслом и на этой «пасте» стирали краски [21]. Экспериментируя в поисках подходящего связующего, П.П.Кончаловский пробовал стирать пигменты на отстоявшемся, отбеленном и уплотненном на летнем солнце и на открытом воздухе льняном, ореховом, маковом или подсолнечном масле. Как и Куприн, к небольшому количеству «облагороженного» масла он добавлял отбеленный пчелиный воск и на этом составе растирал пигменты. А затем окончательно перетирал полученную пасту с одним из масел на краскотерной машине [18, с. 85-86].

Об «употребляемом иногда в художественной работе» только в СССР мало исследованном подсолнечном масле писал в 1932 г. и Ф. И. Рерберг [3, с. 104, 105]. А позже упоминал его как неизученный продукт, требующий «серьезной, длительной над собой работы» [9]. Обобщая свой опыт, Д.И.Киплик отмечал, что «краски, тертые на одном сыром подсолнечном сгущенном масле, сохнут очень медленно, особенно цинковые белила, что затрудняет многослойную живопись на нем и не гарантирует прочности» [20, с. 32].

Прибегали к различным способам «облагораживания» фабричных красок некоторые художники и в последующие годы. Так, например, тот же Кончаловский и А.И.Лактионов, как пишет А.В.Виннер, удалив из фабричной краски масло, перетирали ее вновь на палитре, добавляя в красочную пасту масло собственной обработки. П.Д.Корин, не удаляя масла, вводил на палитре в красочную пасту канадский бальзам или даммарный лак удвоенной концентрации, тогда как А.А.Дейнека добавляла в краски на палитре до 8% даммарного лака [22].

В 50-х – начале 60-х гг. А.В.Виннер, пропагандируя использование в качестве связующего вещества подсолнечное масло и рекомендуя

различные домашние способы его «облагораживания», советовала художникам заменять им связующее белых фабричных красок [22, 23]. А в заметках 1961 г. писал о свинцовых белилах, как о выпускаемых «иногда и на подсолнечном масле» – в 1957-1958 гг. фабрикой «Палитра», а в 1960 г. – Ленинградским заводом [24, с. 53]³⁰.

О свинцовых белилах, якобы выпускаемых на подсолнечном масле Ленинградским заводом, мы подробнее скажем позже. О фабрике же «Палитра» известно, что поскольку качество ее масляных красок было таково, что «ни один художник брать их в Художественном фонде не желал», ее работу в 1957 г. проверяла комиссия Экспертного совета. В подробном отчете комиссии, особо отметившем, что в нарушение всех технологических норм в состав связующего к льняному маслу добавляли подсолнечное, нет ни слова о выпуске каких-либо красок целиком на подсолнечном масле³¹. И нельзя себе представить, что во время указанной проверки и по ее завершении, после которой фабрика «Палитра» перестала существовать, на ней могли выпускать подобные свинцовые белила. (Напомним, что правительственное постановление 1954 г. «О мероприятиях по обеспечению долговечности произведений советского изобразительного искусства» обязывало, в частности, применять для производства красок «только масло, полученное из семян льна северных районов методом холодного прессования, предварительно выдержанное, хорошо отстоенное»³²).

Говоря о подсолнечном масле, следует добавить, что в 60-х гг. его одно время использовали в качестве добавки к льняному маслу в красках Ленинградского завода 2-ой группы для эскизных и декоративных работ [14, с. 55].

Эксперименты с использованием в живописи различных масел или смол, вызванные сначала стремлением улучшить качество готовых красок, а затем и желанием отдельных мастеров придать краскам свойства, наиболее полно отвечающие их методу ведения живописи, не должны влиять на представление о действительном составе связующего вещества масляных красок, выпускавшихся у нас в XX в. Не могут они служить, как это иногда делается, и критерием при определении времени создания неизвестных произведений.

Что же представляло собой связующее вещество художественных масляных красок, выпускавшихся советской промышленностью, и на основании каких, присущих ему признаков, действительно можно судить о времени создания неизвестных произведений живописи. Какова же была реальность, и что по этому поводу писали современники и говорят документы.

Довоенные работы о красках, сводившиеся к публикациям Ф.И.Рерберга 20-х – 30-х гг., книге В.Н.Гусева, Ф.И.Рерберга, В.В.Тютюнника 1936 г. и книге Д.И.Киплика «Техника живописи» (по-

30. В примечании редакции на той же странице, чтобы не вводить читателей в заблуждение, сказано: «Свинцовые белила фабрики «Палитра» готовятся на одном льняном масле».

31. Фабрика «Палитра» Управления производственного снабжения Художественного фонда СССР. После ее закрытия в 1959 г. – Производственный комбинат Художественного фонда, г. Подольск. (Акты обследования фабрики художественных красок «Палитра» 25 февраля и 31 мая 1957 г.; Протокол № 6 заседания ХЭС 14.X.1957 г. Обсуждение материалов по обследованию фабрики «Палитра» (Фонд ХЭС. № 1, л. 8–9, 16–22, 23–33); Справка о выполнении рекомендаций ХЭС от 4.11.1959 г. (Там же, № 1а, л. 12).

32. Постановление Совета Министров СССР от 28 октября 1954 г. № 2282.

33. Позже книга переиздавалась вплоть до наших дней без всяких изменений.
34. Отбельные земли применяют не для уплотнения масла, а для получения светлого и прозрачного масла.

Следнее прижизненное издание вышло в 1938 г.³³), дают о связующем веществе красок этого времени, хотя и самое общее, но, по-видимому, достаточно правильное представление.

Основу связующего вещества, производившихся в России, а затем в СССР, фабричных масляных красок, составляло льняное масло, прошедшее традиционную обработку: рафинирование (очищение от посторонних примесей путем отстаивания), отбеливание (осветление) и уплотнение (сгущение) – сначала в процессе самоокислительной полимеризации естественным путем под действием солнечного света и кислорода воздуха, а затем – искусственным путем.

По мнению Киплика нормальное связующее масляных красок, как он писал в 1929 г., должно состоять из высыхающих жирных и эфирных масел, и смол. Причем смолам, увеличивающим прочность красок, в этой композиции придавалось большое значение, поскольку «смола превосходит линоксин (затвердевшее масло) по плотности, твердости, стойкости по отношению к влаге и прозрачности» [4, с. 144-145].

В эти же годы в Западной Европе для масляных красок промышленного производства начинают использовать высыхающие растительные масла, уплотненные искусственным путем. Об этих новых методах обработки масла – оксидирования и полимеризации – Киплик писал как о немецком опыте. Идея получения полимеризованного масла принадлежала, по его словам, немецкому профессору Е.Тауберу. Краски же на полимеризованном масле впервые были изготовлены немецкой фирмой Мовес, после чего их стали выпускать и другие производители [4, с. 150].

Советской лакокрасочной промышленности в 20-х гг. еще только предстояло осваивать новые технологии, причем приходилось это делать практически с нуля. И хотя работы в этом направлении начались, по-видимому, около середины 30-х гг., внедрялись они с известной долей недоверия. Прежде всего, переняв зарубежный опыт, начали применять так называемые отбельные земли [25, с.11]. Но их назначение, будучи, по-видимому, неправильно понято, вызвало к ним скептическое отношение. «Обработка масла землями не изменяет состав масел. – Писали в работе 1936 г. специалисты лаборатории завода «Красный художник». – Способ рафинирования отбельными землями, не дает уплотнения масла³⁴, а потому надо, в конце концов, предпочесть естественный способ обработки масла посредством действия солнечных лучей, воздуха и времени, при котором масло рафинируется более совершенно: оно очищается полностью, уплотняется до требуемой степени, отбеливается и обезвоживается» [9, с. 132].

Однако вопреки призыву вернуться к традиционным методам обработки масел, в заводской лаборатории разрабатывали метод получения оксидированного масла. Хотя сообщалось об этом мелким

ШРИФТОМ В СНОСКЕ К ПРИВЕДЕННОЙ ВЫШЕ ЦИТАТЕ, ПРОТИВОРЕЧА СЕБЕ И КАК БЫ СТЕСНЯЯСЬ: «ЛАБОРАТОРИЕЙ ЗАВОДА «КРАСНЫЙ ХУДОЖНИК» ПРОВЕДЕНЫ ПОЛУЗАВОДСКИЕ ОПЫТЫ ПО КОМБИНИРОВАННОЙ ОБРАБОТКЕ ЛЬНЯНОГО МАСЛА ОТБЕЛЬНЫМИ ЗЕМЛЯМИ С ОДНОВРЕМЕННОЙ ПРОДУВКОЙ ВОЗДУХА ПРИ ОПРЕДЕЛЕННЫХ ТЕМПЕРАТУРНЫХ УСЛОВИЯХ. ЭТО ДАЕТ ВОЗМОЖНОСТЬ ПОЛУЧИТЬ СУХОЕ [ОБЕЗВОЖЕННОЕ] ОТБЕЛЬНОЕ МАСЛО ОПРЕДЕЛЕННОЙ, ЖЕЛАЕМОЙ ПЛОТНОСТИ».

Но это были лишь первые шаги. Кратко изложив суть методов искусственного насыщения масла кислородом (оксидирования) и термической обработки (полимеризации), авторы отмечали: «Какое масло – оксидированное или полимеризованное – показывает лучшие свойства в качестве связующего вещества, в настоящее время сказать трудно, так как для проверки этих свойств требуется очень длительное время»³⁵ [9, с. 133].

И краски, по-прежнему, продолжали выпускать на связующем, приготовленном по старой технологии, но промышленным способом. Вместе с тем А.Рыбников писал в 1937 г., что «при фабричной краске, мы не можем претендовать на значительно уплотненное масло, и поэтому [во время работы художника] в разбавителе целесообразны легкие смолы – с одной стороны, и уплотненные масла – с другой». Указывая далее, что «хорошей природы и очистки льняное масло имеется в продаже выпуска Ленинградского завода», Рыбников замечал, что «в рабочем ассортименте [художника] желательнее иметь полимеризованные масла (которые **можно достать** на Центральном опытном заводе в Ленинграде), а также и масло искусственной оксидации приготовления лаборатории завода «Красный художник» [26]. Это замечание Рыбникова говорит, что к указанному времени получение льняного масла, уплотненного искусственным путем, хотя еще и не в промышленном объеме, было уже освоено и могло быть доступно художникам, пожелавшим его использовать.

Вместе с тем, еще в 1938 г. Киплик сомневался в возможности практического использования таких красок. «Фабричное производство красок с оксидированными маслами в наше время трудно выполнимо, так как краска такого состава легко затвердевает в тубах; с полимеризованными же маслами оно вполне возможно, хотя также затруднительно ввиду значительной густоты этих масел»³⁶. И резюмируя свои выводы о новых красках, Киплик подчеркивал: «Наиболее популярным связующим веществом фабричных художественных масляных красок является сырое очищенное и отбеленное льняное и маковое масло с добавкой некоторого количества различного происхождения воска» [20, с. 165].

В том же 1938 г. А.Я.Дринберг так описывал процесс обработки сырого льняного масла на Ленинградском заводе. Рафинированное щелочью масло отстаивают, 2-3 часа нагревают примерно до 200°, снова отстаивают и после удаления выпавших белков в нагретое до 60-70° масло

35. Что сырые оксидированные и полимеризованные масла существенно различаются в химическом и физическом отношении, было установлено сравнительными исследованиями еще в 30-х гг. XX в. [20, с. 164].

36. Оксидированное масло действительно уступает по качеству маслу, прошедшему термическую полимеризацию, так как может густеть в готовой краске уже при хранении, образуя с пигментами мыла [13, с. 230].