

Л. Е. Фейнберг, Ю. И. Гренберг

СЕКРЕТЫ ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ



ПОД ПУСЬ
ВЫЗЫВ
MUSIC
PLANS



УДК 75
ББК 85.14

12+

Ф 36 **Фейнберг Л. Е.** Секреты живописи старых мастеров : учебное пособие / Л. Е. Фейнберг, Ю. И. Гренберг. — 7-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 368 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46225-4 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2404-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Почему, прогуливаясь по Лувру, мы обнаружим, что самые разрушенные картины — это те, которые датированы последними столетиями? И самые прочные — это работы старых мастеров? В чем секреты и тайны старой живописи? Возможно ли восстановить старинные технические приемы письма?

На эти вопросы и призвана ответить данная книга. Авторы попытались в ней рассказать о живописи старых мастеров, чтобы методы их работы стали понятными, доступными и близкими читателю.

Пособие адресовано студентам и учащимся художественных школ, лицеев и вузов, а также широкому кругу любителей и знатоков живописи.

УДК 75
ББК 85.14

Ф 36 **Feinberg L. E.** Secrets of Old Masters Painting : textbook / L. E. Feinberg, Y. I. Grenberg. — 7th edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 368 pages : ill. — Text : direct.

Why, when walking through the Louvre, we find that the most destroyed paintings are those that are from the last centuries? And the most durable are the works of old masters? What are the secrets and mysteries of old paintings? Is it possible to restore the old techniques of painting?

This book is going to answer these questions. The authors tried to tell about the painting of old masters, so that their methods of work became understandable, accessible and familiar to the reader.

The textbook is addressed to students and pupils of art schools, lyceums and universities, as well as a wide range of amateurs and connoisseurs of painting.

*В оформлении обложки использована картина
Яна Ван Эйка «Мужчина в красном тюрбане».*

© Издательство «Планета музыки», 2023
© Л. Е. Фейнберг (наследники),
Ю. И. Гренберг, 2023
© Издательство «Планета музыки», художе-
ственное оформление, 2023

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

Если действительно надо остерегаться опасности застыть в тех формах, которые мы унаследовали, то не следует, тем не менее, из любви к прогрессу стремиться совершенно оторваться от веков, которые нам предшествовали.

Огюст Ренуар

ЧАСТЬ 1

ТЕХНИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО СТАНКОВИЗМА

Введение

Возникновение техники масляной живописи

Некоторые понятия техники живописи

Трехстадийный метод живописи

Пять корней живописности

Две ветви классической традиции

Рождение нового чувства живописности

Опыт освоения трехстадийного метода живописи

ВВЕДЕНИЕ

Несмотря на то что эта книга¹ имеет вполне конкретное название, необходимо все-таки уточнить ее содержание. Это не справочник и не учебное пособие, не очерки о великих мастерах прошлого, хотя о некоторых из них и рассказано на ее страницах. Скорее всего, это этюды, размышления, беседы об особенностях техники живописи, которую сегодня, довольно условно, принято именовать классической. Чтобы читателю с первых же страниц стало ясно содержание первой части нашей книги, попробуем прежде всего очертить круг рассматриваемых в ней проблем. История живописи, как правило, строится, прибегая к терминологии Гильдебранда на основе изучения «далекого образа»². И все же стоит пожалеть, что историки искусства редко подходят вплотную к картине, недостаточно изучают специфику того, что И. Э. Грабарь называл «художественной кухней», считая ее «крайне неинтересной и скучной материей»³. В книгах о живописи слишком редко рассказывается о тех творческих, созидательных процессах, живым свидетельством которых служит сама картина.

Конечно, мы никогда не сможем избежать деления на что и как, на образ и материал, на творческий результат и сумму средств и приемов, с помощью которых этот результат достигнут. Но при таком членении область техники, то есть активной составляющей единого творческого

¹ Книга воспроизводится по изданию *Фейнберг Л. Е., Гренберг Ю. И. Секреты живописи старых мастеров*. М.: Изобразительное искусство, 1989 с сохранением исторических реалий и особенностей работ по искусствоведению советского периода. — *Примеч. издательства*.

² *Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве*. М., 1914.

³ *Грабарь И. В. А. Серов. Жизнь и творчество*. М., 1914. С. 188.

процесса, часто остается вне внимания историка искусств. Авторы старинных трактатов охотнее останавливались на вопросах рецептуры, нежели на методе живописи. Вазари во введении «О живописи», отдав должное технологии, в самих «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» почти не касается методов работы великих мастеров. Встречающиеся у него редкие указания на этот счет относятся, как правило, к приемам исключительным, выделяющимся своеобразием или случайной эксцентричностью. Но описание самых простых, обычных приемов, которые должны нас интересовать прежде всего, у него отсутствует. И сегодня для нас наибольшая утрата — пробелы в описании привычной, «будничной» живописной техники старых мастеров.

Разумеется, у каждого большого художника в известном смысле была своя техника. Тем не менее можно назвать целый ряд мастеров с мощной индивидуальностью, метод работы которых в основных чертах был одинаков.

Один молодой художник признался, что любить произведения старых мастеров ему мешает ощущение, что он не может до конца понять, как они написаны. Он подходит вплотную к этим шедеврам, вглядывается в их фактуру, и все же творческий метод остается для него книгой за семью печатями. Портреты, созданные в XV веке и на рубеже XVI столетия, с их эмалевой гладью поверхности представляются ему своего рода загадкой, технически-творческим чудом. Между тем они поражают его своим реализмом, стремлением проникнуть в духовный мир модели и передать его. Вспомните строки Максимилиана Волошина из его «Письма»:

Есть беспощадность в примитивах.
У них для правды нет границ —
Ряды позорно некрасивых,
Разоблаченных кистью лиц.
В них дышит жизнью каждый атом:
Фуке — безжалостный анатом —
Их душу взял и расчленил,
Спокойно взвесил, осудил
И распял их в своих портретах...¹

¹ Волошин М. Стихотворения. 1900–1910. М., 1910. С. 53–54.

Конечно, картины позднего Тициана технологически понятнее, чем его ранние произведения. Эль Греко доступнее, чем, скажем, Моралес. Метод работы Рембрандта легче раскрывается, чем работа кистью в картинах «малых голландцев».

В этой книге мы хотели так рассказать о живописи старых мастеров, чтобы методы их работы стали понятны, доступны и близки читателю.

Технические приемы старых мастеров чрезвычайно разнообразны. И все же они меньше варьируются, чем у современных художников, поскольку, как мы постараемся показать, технологические принципы европейской классической живописи основаны лишь на нескольких основных приемах. Автор классической картины мог быть фантастом, фанатиком, человеком, одержимым любой идеей, ставить перед собой разнообразнейшие эстетические задачи. Однако, решая их, эти мастера были подвластны, как неизменной рабочей гипотезе, требованиям исторически доступного им максимального реализма. Благодаря этому представители многих художественных школ достигали исключительно высокой убедительности изображения. При этом старые мастера никогда не переходили границ художественности и не впадали в холодный натурализм. Сам метод их работы был гарантией хорошего вкуса. Метод работы старых мастеров во многом отличается от приемов, распространенных в наше время. Точно так же, как и техника, скажем, импрессионистов полностью противоположна технике художников Ренессанса. Вместе с тем, изучая историю живописи, легко заметить, что многие живописные приемы, которые сегодня нам кажутся само собой разумеющимися, уходят своими корнями в далекое прошлое. Итак — секреты техники живописи старых мастеров. Рассмотрим по порядку эти понятия.

Сохранение научной тайны известно со времени Древнего Египта. Однако египетские жрецы не доверяли научные знания папирусу, считая, подобно Клименту Александрийскому, что «мертвые буквы далеко не лучший способ сохранить тайну». Из тех же соображений пифагорейцы, по словам Плутарха, не записывали своего учения в книгах,

а хранили память о нем в сердцах своих достойных учеников. Хотя слова «секреты», «секретный» фигурируют в названиях многих руководств по живописи XV–XVI веков, написанных на разных европейских языках, они, вероятно, имели иной смысл, нежели тот, что мы сейчас в них вкладываем. По-видимому, их следовало бы переводить на современный язык, как «знание», может быть, как «знание секретов», то есть не то, что надо скрыть, засекретить (зачем тогда писать!), а то, что нужно знать, чтобы овладеть в совершенстве мастерством живописи. Не исключено, однако, что в некоторых случаях, и это не противоречит сказанному, под «секретом» понимали то, что сегодня мы называем ловкостью или сноровкой, то есть в конечном счете — мастерством. Почему же мы поставили слово «секреты» в заглавии книги? Дело в том, что бытующее и сегодня слово это, применительно к старой живописи, вновь вошло в употребление в прошлом столетии, когда стал очевиден разрыв между профессиональными знаниями живописцев и решением чисто живописных задач. Процесс этот, начавшийся с конца XVII века, постепенно углубляясь, стал очевиден уже во второй половине следующего столетия. В 1761 году французский философ, энциклопедист, автор знаменитых «Салонов» Дени Дидро писал: «Мы видим, что современные картины весьма быстро теряют свою гармонию; и мы видим картины старинных мастеров, сохранившие свою свежесть, гармонию и силу, несмотря на истекшие века¹. Во второй половине XIX века, когда масляные краски оказываются всего лишь традиционным, привычным материалом, а их основные достоинства уже не используются, наступает «банкротство» техники масляной живописи. И, почти дословно повторяя Дидро, преподаватель парижской Школы изящных искусств художник Ж. Вибер пишет в конце прошлого века²: «Довольно прогуляться по Лувру, чтобы убедиться, что сохранность картин находится в непосредственной зависимости от возраста... С приближением к нашему столетию живопись портится все больше и больше, и самые разрушенные картины — это

¹ Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М., 1946. Т. 6. С. 220–221.

² Имеется в виду XIX век. — *Примеч. издательства.*

датированные последними годами»¹. Многим тогда казалось, что причина упадка ремесла (в самом высоком смысле этого понятия) — в утрате секретов, которыми владели живописцы XVI–XVII веков, эпохи высочайшего расцвета европейского искусства. Раскрыть эти секреты, или тайны старой живописи, пытались разными путями люди самых разных профессий. Но все было тщетно, и это заставляло весьма пессимистично смотреть на эту проблему. Так, профессор Ф. Ф. Петрушевский, автор серьезной монографии о материалах живописи, читавший лекции в петербургской Академии художеств, писал: «Я пока держусь того мнения, что никогда не удастся восстановить полностью старинные технические приемы, предание о которых давно потеряно, а письменные свидетельства недостаточны»².

Позволим себе еще один небольшой экскурс в прошлое. Вспомним почти легендарного нидерландца XV века Яна ван Эйка. «Казалось бы, на первый взгляд, — пишет один бельгийский исследователь, — что у Ван Эйка было больше, чем у кого-либо, оснований хранить секрет своих технических приемов. Но чем тогда объяснить, что все живописцы средневековых Нидерландов овладели этой техникой? Правда, они применяли ее с большим или меньшим талантом и строгостью, но их многочисленные произведения свидетельствуют, что прием Ван Эйка, конечно, не был „секретом“»³.

Конечно же, секрета не было. И утрачены были не секреты, а традиции. На смену пиетету перед высоким профессиональным ремеслом, который нашел выражение, например, на рубеже XIV–XV веков в знаменитом трактате Ченнино Ченнини⁴, постепенно приходит представление о ремесле как о предмете, ничего общего не имеющем с «высоким искусством». «То, что связано с техникой, относится к ремеслу, — замечает по этому поводу Э. Бергер, — и в этом разрыве искусства и умения можно видеть начало техни-

¹ *Вибер Ж.* Живопись и ее средства. М. 1961. С. 12.

² *Петрушевский Ф. Ф.* Краски и живопись. СПб., 1891. С. 226.

³ *Marijnissen.* Degradation, conservation et resiauration de l'oeuvre d'art. Bruxelles. 1967. Т. 1. Р. 257.

⁴ *Ченнини Ченнино.* Книга об искусстве, или Трактат о живописи. М., 1933.

ческого упадка, который начинается в Италии в конце XVII века»¹.

Итак, мы не собираемся раскрывать несуществующих тайн. Задача наша иная: с позиций современных представлений и уровня сегодняшних научных знаний рассказать читателям о технике живописи старых мастеров.

Теперь, однако, уточним, что мы будем понимать под, казалось бы, вполне очевидным словосочетанием «техника живописи»? Когда мы говорим о технике пианиста, нам в целом ясно, о чем идет речь, поскольку техника исполнителя почти всецело зависит от совершенства целесообразных движений, извлекающих звуки из инструмента. Сумма таких движений в сочетании с тонкостью образного восприятия исполнителя и являет слушателям образ музыкального произведения, сотканный из звучащей материи. Но вопрос значительно осложняется, если обсуждается техника композитора или поэта. Здесь, конечно, речь идет о другом. Нас интересует то, что определяет точность образного строя, выдержанность стиля, разнообразие и совершенство формы. То есть в этом случае мы неизбежно сталкиваемся с метафорой, с применением слова «техника», в сущности, только в образном, переносном смысле. Технику живописи можно определить как сумму различных действий, приемов, движений, выполненных художником для создания картины. Но эти приемы и действия существуют не сами по себе. Они тесно связаны с работой творческого воображения, вплотную зависят от стиля, композиции, колорита, от пространственных и светотеневых решений. Поэтому техника живописи не должна быть понята как свод чисто внешних приемов, вне наблюдения над более глубокими проблемами. Это сложная область, объединяющая различные творческие категории, и родственная одновременно и технике пианиста, и технике композитора.

Обратившись к книгам об искусстве, мы увидим, что они трактуют понятие «техника живописи» весьма многосторонне. Под ним понимают и вид живописи — «техника станковой живописи», «техника настенной живописи»,

¹ Бергер Э. История развития техники масляной живописи. М., 1961. С. 190.

и используемый материал (точнее, связующее вещество красок) — «техника темперной живописи», «техника масляной живописи», и способ нанесения красок — «многослойная техника живописи» и «техника *alla prima*». Этим же понятием обозначают метод работы красками художников определенного времени или региона — «техника фламандских примитивов», «итальянская манера (техника живописи)», и индивидуальную манеру отдельных мастеров — «техника Тициана», «техника Левицкого» и так далее. (Напомним, что наряду с понятием «техника живописи» существует еще и другое — «технология живописи».) Проанализировав это, на первый взгляд каждый раз новое содержание, вкладываемое в одно и то же понятие, мы убедимся, что оно отнюдь не противоречиво, а лишь различно по объему, то есть более или менее полно его раскрывает. В этом легко убедиться, выстроив, например, такой ряд: техника станковой живописи, техника масляной живописи, многослойная техника живописи, итальянская манера, техника Тициана. Для человека достаточно осведомленного совершенно ясно, что объем такого конкретного понятия, как «техника Тициана», включает в себя все предыдущие определения; понятие «итальянская манера» указывает на вполне конкретные приемы техники европейской масляной живописи определенного времени, тогда как понятия «техника масляной живописи» или «техника многослойной живописи» раздвигают его хронологические рамки на несколько столетий, а территориально охватывают весь европейский континент.

Следовательно, содержание понятия «техника живописи» включает в себя некую *совокупность определенных навыков, способов и приемов использования живописных материалов, обладающих определенными свойствами, для достижения известного художественного результата*. Какова же связь между понятиями «техника живописи» и «технология живописи»? По сделанному нами определению эти понятия близки, поскольку понятием «технология» принято обозначать процесс, в результате которого первоначально взятые материалы претерпевают изменения, превращаясь в объект, отличающийся совершенно новыми

качествами. Так, например, взятые отдельно холст, гипс, животный клей, сухие пигменты, высыхающее растительное масло, природные смолы с помощью необходимых инструментов и специальных приемов в результате сложного технологического процесса превращаются в мастерской живописца в картину — объект, обладающий комплексом совершенно новых качеств. Вместе с тем совершенно очевидно, что понятие «технология живописи» по своему содержанию значительно шире того, что включает в себя понятие «техника живописи», охватывающее лишь один, хотя и основной, этап работы над произведением — работу красками. Для старых мастеров работа над картиной начиналась задолго до того, как они брали в руки кисть. Собственно живописи предшествовал сложный процесс подготовки основы, приготовления грунта, грунтовки, обработки поверхности грунта, нанесения имприматуры, наконец, подготовительного рисунка. Были ли эти операции чисто техническими? Конечно нет. Выбирая структуру холста, подбирая состав, фактуру и цвет грунта, цвет имприматуры, мастер все время видел перед глазами будущее произведение. Именно оно или, точнее, представление о нем было компасом, направляющим его работу уже на этом предварительном этапе. Однако в XIX веке художники перестали обременять себя этими операциями. Работа над картиной начиналась для них с того момента, когда они брали в руки кисть и палитру. Именно в этот период появляются многочисленные печатные руководства по технике живописи (по работе красками). «Никогда не было столько написано о технике живописи, как в это время,— замечает Ж. Вибер,— и никогда так плохо не писали художники с точки зрения прочности их произведений»¹. Повернуть историю вспять нельзя. Самой умной книгой нельзя заставить мастера XX века писать, как живописцы XVI столетия. Мы и не ставили перед собой этой задачи. Нам хотелось, чтобы наши читатели, в том числе современные молодые живописцы, реставраторы и искусствоведы, познакомились с приемами, может быть, лучше сказать — с принципами

¹ Вибер Ж. Указ. соч. С. 10–11.

письма старых мастеров, с почти забытыми и часто не используемыми в полную меру свойствами масляных красок.

Следовательно, разговор в нашей книге, как уже ясно читателю, пойдет не о всем технологическом комплексе создания произведения станковой картины, а лишь об одном его этапе — о работе красками¹. При этом мы сознательно сузили тему наших бесед, ограничив их рассмотрением принципов техники только масляной живописи, причем небольшого, но одного из самых ярких периодов ее развития — техники живописи так называемых старых мастеров.

Термин «старые мастера», хотя и образный, тем не менее достаточно определенный. Использованный еще Дидро, он, по-видимому, укоренился со времени выхода в свет сочинения французского живописца Э. Фромантена. Завершив в 1875 году, после поездки в Бельгию и Голландию, свои заметки о живописи, Фромантен определил этим термином группу прославленных фламандских и голландских художников XVII века — Рубенса, Ван Дейка, Якоба Рейсдаля, Хальса и, конечно, Рембрандта. И хотя в его книге мы встретим десятки других имен, говоря о старых мастерах, Фромантен прежде всего имел в виду плеяду выдающихся живописцев, внесших величайший вклад в сокровищницу мирового искусства².

После Фромантена стало общепринятым называть старыми мастерами великих мастеров кисти и других художественных школ. И хотя последующая искусствоведческая литература значительно расширила круг этих живописцев, включив в него имена художников XV–XVIII веков, мы, исходя из задачи показать классические приемы работы красками, ограничимся в основном анализом техники жи-

¹ Конечно, история техники классической живописи должна изучать и инструментарий, и все материалы, которыми пользовались старые мастера. К этому надо добавить знание методов приготовления тех или иных пигментов, красок, кистей, что расширяет границы техники в сторону технологии. Со всем комплексом проблем технологии станковой живописи на протяжении двух тысячелетней истории ее развития — применяемыми материалами и принципами ведения живописи — читатель может познакомиться по монографии Ю. И. Гренберга «Технология станковой живописи» (М., 1982).

² См.: Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966.

вописи западноевропейских мастеров лишь XVI–XVII веков. Однако из этого вовсе не следует, что мы не позволим себе выходить за указанные рубежи. С одной стороны, мы должны искать истоки этой техники в более ранние периоды истории живописи, вплоть до искусства античности. С другой — принципы работы старых мастеров станут для нас гораздо яснее при сопоставлении их с последующими живописными методами. В искусстве многое раскрывается через сравнение. И в этом отношении особенно интересно сопоставить классическую технику с живописью, скажем, импрессионистов.

Читатель заметит, что мы используем эпитет «классический». В наше время термин «классическая живопись» потерял точные границы. Классиками стали не только старые мастера, не только живописцы первой половины XIX века. Сегодня к их числу относят и импрессионистов. Ренуар и Сезанн, конечно, стали уже классическими мастерами. В этот разряд перешли некоторые произведения, созданные и несколько десятилетий тому назад.

В нашей книге этот эпитет применяется только в тех случаях, когда речь идет о последовательном применении трехстадийного метода масляной живописи, возникновению и развитию которого и посвящены следующие главы.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕХНИКИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Нет ни малейшего сомнения, что быстрое совершенствование и мощное развитие живописной системы величайших мастеров Возрождения могло осуществиться только на основе масляной техники. Конечно, мы не можем говорить об изобретении этого метода письма, а только о мудром и последовательном применении этой техники взамен общераспространенной в ту эпоху темперной живописи. (До сих пор есть энтузиасты, которые стремятся отвоевать для темперы возможно более широкую область. Есть основание прислушаться к их возражениям и утверждениям. При этом мы скорее проникнем в сущность проблемы.) Еще Э. Бергер не хотел замечать в масляной живописи того, что было очевидно для современников Яна ван Эйка и что ясно для нас: более мягкого и вместе с тем эмалевидного характера поверхности картин; большей прозрачности и слитности, сплавленности слоев; большей мягкости и постепенности переходов светотени; а главное — исчезновения мелкого, как бы царапающего мазка, свойственного темпере. Бергер в своей книге¹ полностью обходит свойственные только масляной краске приемы смягчения, сливания мазка с мазком, флейцевания. Работа темперными красками вызывала у мастеров большие затруднения. Основным, что не удовлетворяло живописцев, была постоянная забота о нижележащем красочном слое, вынужденная работа в завершающем слое кончиком острой кисти. При этом возни-

¹ См.: *Berger E. Beitrage zur Eniwickelungs-Geschichte der Maltechnik. Folge 15. Munchen. 1901–1912.* (Четвертая часть этой книги и отрывки из третьей были переведены на русский язык и изданы под условным названием «История развития техники масляной живописи». М., 1961.)

кала техника мелкоретуширующего штриха, которым достигались переходы от света к тени, а также из тона в тон. Станковая темперная живопись была прикована к этому глубоко условному приему, при котором мягкость вырабатывалась путем настойчивых усилий, а знаменитое *сфумато*¹ — создание ощущения световоздушной среды — вообще было недостижимо. Но, кроме этих неудобств, а их необходимо в первую очередь принять во внимание, в технике темперы были и другие трудности, мешавшие свободе, мягкости и совершенству живописи (см. Приложение II, Липпо Мемми (?) *Мария Магдалина*).

Свою долю сложности в работу вносил процесс покрытия готовой картины лаком. Каждый, кому приходилось покрывать лаком акварель, гуашь или темперу, знает, как сильно изменяется при этом колорит из-за возникновения новой структуры поверхности. Светлые тона приобретают блеск, синие почти всегда зеленеют; особенно сильно меняются, углубляясь, темные тона. Понятно, почему при покрытии темперы лаком последний часто подкрашивали, чем и компенсировали отсутствие прозрачности матовой краски. Но и этот прием в силу значительного изменения темперы под слоем лака требовал тщательного предварительного расчета. Только большой опыт позволял в значительной степени предусмотреть и точно рассчитать все эти эффекты. Но все же живопись необходимо было вести в условных тонах, с учетом неизбежных сильных изменений на конечном этапе. Это не было чересчур тяжело для мастера XIV века — в эпоху господства жестких контуров, локальных силуэтов, условной светотени. Однако в середине XV столетия такие стилевые приемы уже не удовлетворяли изменившийся вкус, не отвечали новым требованиям живописности.

Вся эта условная система изображения уже казалась художникам конца кватроченто обременительной, особенно в Италии, по сравнению с большой свободой живописных приемов настенных росписей той эпохи. Все эти соображения показывают, каким привлекательным должен был показаться мастерам всех стран метод живописи, при котором

¹ От *um. sfumato* — мягкий, неясный, исчезающий.

краска оставалась неизменной при высыхании, сохраняя при этом блеск, пастозность и прозрачность, недоступные темпере. Художники быстро оценили долгожданную технику, которая давала возможность легкого и естественно-го достижения мягкости контуров и светотени, позволяла в течение суток или двух работать по сырому или вязкому слою и, кроме того, легко создавала глубокие прозрачные тени при любой пастозности светлых мест. И при этом допускалось многократное перекрытие тончайшими и более плотными слоями — лессирующими и корпусными масляными красками.

Чтобы оценить всю значительность переворота, внесенного новой техникой, надо хотя бы в общих чертах представить себе состояние станковой живописи той эпохи на севере, за Альпами, и на юге — в Италии. Чувство живописности быстрее развивалось на юге, чем на севере Европы. В Италии оно находит свои истоки в настенных росписях. Живопись треченто и первой половины кватроченто в Италии — это прежде всего фреска. Именно через эту технику проходит путь истинного развития живописности.

Нельзя сказать, что в первую половину кватроченто станковая живопись не эволюционирует. Однако ее развитие в стилевом отношении отстает от быстрого развития фрески. Существует много ясно различимых параллелей в развитии итальянской станковой и настенной живописи эпохи треченто и кватроченто. В замечательном наследии Византии — в чудесных византийско-итальянских мозаиках — таились силы скрытой живописности. Мы знаем, до чего смело использовал византийский мастер-мозаичист живописные приемы. Фактура мозаик оживала, живопись мерцала, переливалась, вспыхивала и гасла, откликалась на каждый луч света, на каждую перемену времени дня и места наблюдения. Это искусство в Византии было доведено до совершенства, но для итальянского художника во многих отношениях казалось чуждым. Хотя истоки мозаики и были связаны с Римом, но теперь она пришла с христианского Востока, пути развития художественной культуры которого все очевиднее расходились с направлением искусства Западной Европы. У этого искусства, проникнутого

мощным отголоском далекой, неподвижной живописности, можно было учиться, но его необходимо было развивать. По-видимому, именно этим объясняется стремление ввести свою тематику, свой фольклор, одежду, жесты в образы мозаик, стремление, которое сразу замечаешь в Италии.

Между тем урок был дан: глубокий по смыслу и величественный по масштабу. Мозаичные картины, украшавшие некогда полы зданий античного Рима, «поднялись» на стены византийских храмов, обогатив свою палитру цветных камней и мрамора золотом и смальтой. От этого мерцающего ирреального золотого фона не без борьбы, лишь столетия спустя нашла в себе силы отказаться живопись кистью. Мозаика дала наглядный урок не только колорита, но и самого принципа живописности. Соотношение структуры поверхности — фактуры, и далевого образа выступило в ней с полной отчетливостью. Внутри орнаментальной неподвижности плоскостных форм развивалось «импрессионистическое» начало слияния различных цветовых оттенков в единый, но полный жизни живописный образ (см. Приложение XXIII).

Особенности перемен в общественной жизни, условиях бытового, религиозного и социального уклада сыграли свою роль в комплексе причин, стимулировавших развитие монументальной живописи в Италии XIV–XV веков. Способствовало этому и своеобразие итальянского зодчества, мощно развивавшегося на рубеже между романским стилем и специфически итальянской готикой, предоставившей для росписей обширные плоскости стен внутри соборов и дворцов. При этом важно отметить, что художник-монументалист в силу характера своей работы в технике фрески был вовлечен в круг подлинно живописных требований и возможностей, в область свободного мазка и колористической выразительности. Если на протяжении треченто еще не наблюдалось явного разрыва в степени живописности настенных росписей и станковой картины, то в кватроченто этот разрыв уже отчетливо обозначился.

Темпера давала прекрасные результаты в ранней живописи иконного образа при его символической и орнаментальной экспрессии. Она соответствовала требованиям

живописи четких силуэтов, локальных цветов, жестких контуров и условных фонов. И в церковных образах треченто все еще сказывались большие достоинства этой техники, отвечающей новым формальным задачам итальянской живописи: выразительности, красоте и силе цвета, легкости гладкого покрытия больших плоскостей. Здесь имела значение не столько точность цветовых отношений, сколько их естественная сила.

В этом же направлении шло в целом развитие и настенной живописи, остававшейся в границах условно-пространственного и декоративно-цветового решений. Между тем в эпоху кватроченто в станковой картине нарастает стремление к реальной пространственности, что требовало прежде всего, точных цветовых отношений, совершенства и мягкости светотени, воздушности. На этом пути особенности техники темперы вставали трудно преодолимым препятствием.

Приемы, которые были естественны для живописца треченто, казались обременительно ремесленными художнику XV века. Мелкая, ретуширующая штриховка, которой выполнялась светотень, уводила живописный прием в область графики. Возникал конфликт между целью и средством, между живописным эффектом и приемом.

Изменения художественных вкусов, шедшие в направлении развития чувства истинной пространственности и живописности, опережали изобразительные возможности темперы. Старательно отретушированные человеческие фигуры, помещенные в недавно завоеванном реальном пространстве, казались застывшими скульптурами. Смягченность контуров выдавала опытному глазу ценителя то напряженное усилие, каким она была достигнута. Не хватало воздушности и предстояло познать законы воздушной перспективы.

Необходимость обновления технических средств в станковой живописи кватроченто ощущалась тем сильнее, чем нагляднее шло живописное развитие в настенных росписях.

Между тем севернее Альп развитие станковой живописи шло другим путем. Северная готика не могла предоставить

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1 ТЕХНИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО СТАНКОВИЗМА

Введение.....	6
Возникновение техники масляной живописи	16
Некоторые понятия техники живописи.....	23
Трехстадийный метод живописи	38
Пять корней живописности	59
Две ветви классической традиции	76
Рождение нового чувства живописности.....	119
Опыт освоения трехстадийного метода живописи	133

Часть 2 ПУТИ РАЗВИТИЯ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Энкаустика. Смола и масло в античной живописи.....	144
Масляная настенная живопись Средних веков и эпохи Возрождения	155
Техника фрески и ее разновидности.....	165
Мозаика и фреска в интерьере.....	171
Близость станковизма и монументализма в живописи старых мастеров	180
Пространственность и плоскостность в настенной живописи и плафонах.....	188
Методы и техника работы восковыми, смолисто-масляными и силикатными красками	197

ПРИЛОЖЕНИЯ

Истоки техники европейской станковой живописи	220
Темперная живопись в Италии XIV–XV веков	223
Масляная живопись в Северной Европе XV века	226
Живопись итальянского Возрождения	231
Живопись итальянского Возрождения	238
Живопись итальянского Возрождения	245
Живопись маньеризма в Италии XVI века	249
Возникновение масляной живописи в Венеции в XV веке ...	252
Масляная живопись в Венеции XVI века	255
Венецианская живопись XVI века	266
Живопись итальянского барокко	270
Венецианская живопись XVIII века	278
Фламандская живопись XVII века	283
Голландская живопись XVII века	288
Живопись Голландии XVII века	297
Испанская живопись второй половины XVI–XVII веков	304
Французская живопись XVII века	313
Французская живопись XVIII века	317
Английский портрет XVIII века	321
Французская живопись первой половины XIX века	324
Французская живопись второй половины XIX века	326
Французская живопись конца XIX — начала XX века	338
Византийско-итальянская мозаика	344
Итальянская фреска XVI века	346
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	360