



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



Л. Е. ФЕЙНБЕРГ, Ю. И. ГРЕНБЕРГ

# СЕКРЕТЫ ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

*Учебное пособие для СПО*



УДК 75  
ББК 85.14

12+

**Ф 36**      **Фейнберг Л. Е.** Секреты живописи старых мастеров : учебное пособие для СПО / Л. Е. Фейнберг, Ю. И. Гренберг. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 368 с. : ил. — Текст : непосредственный.

**ISBN 978-5-8114-6116-5** (Изд-во «Лань»)

**ISBN 978-5-4495-0916-1** (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 педагогам средних специальных учебных заведений.

УДК 75  
ББК 85.14

**Ф 36**      **Feinberg L. E.** Secrets of Old Masters Painting : textbook for SVE / L. E. Feinberg, Y. I. Grenberg. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 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 the old masters, so that their methods of work became understandable, accessible and familiar to the reader.

The textbook is addressed to students and teachers of colleges.

© Издательство «Планета музыки», 2021

© Л. Е. Фейнберг (наследники),  
Ю. И. Гренберг, 2021

© Издательство «Планета музыки», художественное оформление, 2021

**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 книга<sup>1</sup> 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 «далевого образа»<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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.*

<sup>2</sup> *Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве. М., 1914.*

<sup>3</sup> *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, техничеcки-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...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *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 гармоничность; и мы видим картины старинных мастеров, сохранившие свою свежесть, гармонию и силу, несмотря на истекшие века<sup>1</sup>. 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 века<sup>2</sup>: «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

---

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

<sup>2</sup> Имеется в виду XIX век. — Примеч. издательства.

датированные последними годами»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>.

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”»<sup>3</sup>.

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 Ченнини<sup>4</sup>, 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-

---

<sup>1</sup> *Вибер Ж.* Живопись и ее средства. М. 1961. С. 12.

<sup>2</sup> *Петрушевский Ф. Ф.* Краски и живопись. СПб., 1891. С. 226.

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

<sup>4</sup> *Ченнини Ченнино.* Книга об искусстве, или Трактат о живописи. М., 1933.

ческого упадка, который начинается в Италии в конце XVII века»<sup>1</sup>.

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»,

---

<sup>1</sup> 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»<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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 красками<sup>1</sup>. 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 Рейсдала, 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 искусства<sup>2</sup>.

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-

---

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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 книге<sup>1</sup> 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-

---

<sup>1</sup> 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 *sfumato*<sup>1</sup> — 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

---

<sup>1</sup> От *um. sfumato* — мягкий, неясный, исчезающий.

краска оставалась неизменной при высыхании, сохраняя при этом блеск, пастозность и прозрачность, недоступные темпера. 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, откликаясь 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, вводила 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

живописцу обширных стенных плоскостей. Поэтому в убранстве интерьера готического собора наряду с развившейся здесь скульптурой и заполнившими оконные проемы цветными витражами большую роль играла икона — станковое произведение живописи, написанное на деревянной доске.

У северного художника XV века практически не было выхода в область живописных возможностей фрески, активно стимулирующих чувство живописности. Его не влекло к широкому, свободному мазку и декоративной выразительности. Не имея перед своими глазами примеров монументальных решений, эти мастера не испытывали и потребности в приобретении соответствующих навыков. Зато им в значительно большей степени было свойственно соответствующее готическому мироощущению чувство пространственности. Раньше развилось на севере и представление о реальной передаче объема, выразившееся в расцвете готической скульптуры.

Стремление к иллюзорной пространственности и реальной ощутимости объема было весьма интенсивным в станковой живописи и до Яна ван Эйка, когда усилия северных художников были направлены к решению этих задач. Но только Яну ван Эйку и его ближайшим предшественникам удалось найти те приемы, которые открыли путь к новому живописному методу. Его высочайшее мастерство продемонстрировало современникам технику письма, при которой многое, требовавшее раньше больших усилий, достигалось в свободном приеме: масляная краска оставалась пластичной и податливой в течение многих часов; переход из тона в тон, смягчение мазков и светотени, воздушность далее и мягкость контуров достигались простым движением кисти, связывающим разнообразные элементы в единый многоцветный сплав; положенная краска оставалась при высыхании неизменной, а весь живописный процесс превращался в плавный ход закономерного совершенствования образа. И тем не менее лишь в течение следующего столетия, совпавшего с рождением и смертью Тициана, именно в Венеции начался и завершился необычайный процесс раскрытия живописных свойств масляных красок.

Многие условия ускорили стремительное развитие. Венеция того времени была «лицом» Италии, обращенным на восток; вспомним также мозаики Сан-Марко, колористические достоинства которых, несомненно, оказали влияние на живописное видение венецианских мастеров. Мы не в состоянии с документальной точностью воссоздать ход перекрестных воздействий мастеров севера и юга в развитии станковой живописи, связанном с распространением масляных красок. Однако не подлежит сомнению, что для ее блистательного расцвета в искусство Италии должны были войти такие гениальные мастера, как Джорджоне и Тициан, а в искусство Фландрии и Голландии — Рубенс и Рембрандт. Мазок и пастозность красочного слоя в сочетании с лессировкой властно входят в живопись, становятся основной доминантой в искусстве Тициана. В середине XVI столетия Тициан во всеоружии обширного опыта утверждает своим творчеством границы возможностей масляной живописи, которым в течение последующих нескольких веков суждено было остаться непревзойденными. Тогда проходит еще более мощная волна обратного влияния с юга на север, где Рубенс соединит пастозную живопись венецианцев с северным методом прозрачного письма по светлomu грунту, а Рембрандт завершит переход пластической формы Ренессанса к форме, построенной на контрасте светотени.

---

---

## НЕКОТОРЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Пусть создания картины всегда сложен; иногда непостижимо сложен. Зачем Серову порой требовалось тридцать, а то и сорок сеансов, чтобы создать портрет? «Это было без конца, — вспоминала княгиня Юсупова. — Я худела и потом опять полнела. А он все пишет и пишет!» И это при исключительной виртуозности, с которой Серов владел кистью! Почему Сезанн иногда работал над натюрмортом в течение нескольких лет? Не лучше ли было бы в станковую живопись перенести приемы, скажем, фрески, и писать *alla prima*, то есть сразу в один сеанс, в один слой? Разве это был бы не лучший способ продемонстрировать замечательную власть мастера над созидательным движением кисти? Ведь именно так работали над созданием эскизов для картин величайшие старые мастера — Рубенс, Тинторетто, Вероиезе.

Ответ на этот вопрос не может быть однозначным: ведь в каждом произведении проявляется не только эстетический идеал эпохи, не только общий уровень развития техники живописи, но и личный темперамент художника, тот метод работы красками, который наиболее подходит для выражения его творческой индивидуальности.

Метод работы старых мастеров, связанный с построением красочного слоя, был довольно строго регламентирован, и, несмотря на проявление индивидуальных склонностей отдельных живописцев, именно в этой области наблюдается та преемственность, которую принято называть традицией и которая постепенно была вытеснена сначала живописными приемами нового времени, а затем окончательно исчезла, оказавшись сметенной разнообразнейшими приемами живописных школ XX века. Теоретик, приступивший

к объяснению ряда категорий из области искусства, нередко сталкивается с трудностью строгой систематизации материала. В искусстве все настолько взаимообусловлено, что часто не удается исчерпать один круг вопросов в полном отрыве от других проблем. Нельзя, например, изучать характер мазка того или иного мастера вне анализа построения фактуры его картин, без учета основного принципа построения красочного слоя. А изучение фактуры нельзя полностью оторвать от особенностей стиля, в свою очередь зависящего и от эпохи, и от индивидуальности художника, и от исторических предпосылок. И тем не менее попробуем рассмотреть пристальнее выбранную нами область живописной техники путем расчленения ее на отдельные понятия.

**Лессировка.** В живописи это понятие имеет два основных значения: технический прием работы красками и завершающая стадия создания красочного слоя. В этой главе нас главным образом будет интересовать первое значение — технологическая сторона дела<sup>1</sup>.

Принципиальное отличие живописного метода старых мастеров от приемов современных живописцев лежит в *лессировке*<sup>2</sup>, то есть в способе употребления прозрачных красок. В современной живописной палитре существует ряд масляных красок, которые можно назвать лессировочными, то есть прозрачными даже в очень плотном слое. Таковы разнообразные «лаки» и в первую очередь всеми употребляющиеся краплаки (гарансы), а также некоторые коричневые, например, производные от битума (асфальта), индийская желтая и другие. Лессирующие особенности гарансов так ярко выражены, что каждому художнику хорошо известны те трудности, которые причиняют эти краски при желании придать им корпусный характер. Или надо накладывать их слишком густыми мазками, но тогда они очень долго сохнут и при высыхании дают крайне непрочный слой. Или приходится прибавлять к ним белила и другие корпусные краски, но тогда теряется интенсивность цвета. Таким образом, краплак всегда наталкивает художника на желание

---

<sup>1</sup> Лессировка во втором значении этого понятия будет рассмотрена в главе «Трехстадийный метод».

<sup>2</sup> От нем. *lasieren* — покрывать глазурью.



употреблять его в прозрачном слое, то есть лессировать им, так как именно в лессировке полностью раскрываются его прекрасные цветовые качества. Еще больше красок полулессировочных, то есть достаточно плотных, непрозрачных (или кроющих) в толстом слое и полупрозрачных — в тонком. К их числу принадлежат сиены, желтые марсы, изумрудная зеленая и ряд других. Кроме того, многие краски, сильно разведенные маслом или другим растворителем, становятся похожи на прозрачный лак; такой краской при желании можно лессировать, то есть покрывать прозрачной цветной пленкой грунт или нижележащий плотный слой краски. При этом красочный слой приобретает особый оттенок, отличающийся от пастозного.

Нельзя сказать, что современный художник никогда не пользуется лессировкой. Хотя бы потому, что начало работы над картиной нередко заключается в прописке краской, разведенной на скипидаре или масле «в протирку», то есть тонким, в сущности — лессировочным слоем. Можно сказать так: современный живописец время от времени прибегает к лессировке, но случайно, без системы, тогда как у старых мастеров лессировка как строго регламентированный прием являлась необходимой частью живописного процесса. Не приемы работы прозрачным слоем забыты в наше время, а утерян вкус к этим приемам, исчезла любовь к ним, а вместе с тем забылись и многие практические навыки, и теоретические знания, которыми была обусловлена вся классическая техника масляной живописи, всегда в той или иной степени связанная с лессировкой.

Отказ от строгой системы лессировок обозначился к концу XVIII века, когда художники стремились к более непосредственным изобразительным методам. Академисты тяготились лессировкой как усложняющим и замедляющим способом работы, стремясь закончить «слоеобразование» картины непосредственной обработкой «под флейц», оставляя лессировке главным образом ретуширующую роль. Новаторы же XIX века, как Тернер, Констебл и Гойя, искали новые пути, стремясь в раскрепощенном мазке, в живописи более свободной и корпусной найти выражение своему интенсивному чувству живописности.

Физическая теория лессировки, как и других оптических явлений в красочном слое картины, довольно сложна. Практическое же понимание вопроса, в сущности, очень просто.

Вообразим такой случай. Допустим (такой опыт легко осуществить на практике), что грунт нашей картины покрыт плотным слоем какой-либо ярко-красной краски, например киноварью. И что мы такой красный подмалевок — как это любили делать старые мастера — лессируем тонким слоем темно-красного краплака, замешанного, скажем, на мастичном лаке. Если такая лессирующая темно-красная пленка — не слишком плотная, просвечивающая — положена ровным гладким слоем, то в результате получится необычайно интенсивный огненно-красный цвет. Создастся впечатление, что внутри красочный слой горит ярко-красным огнем. Нетрудно убедиться, что такой огненный цвет нельзя получить, смешав на палитре киноварь с любым гарансом. Что же происходит в таком красочном слое?

Предположим, что наша красная поверхность освещена слева, а мы стоим прямо перед ней. Часть световых лучей отразится от ее покрытой лаком поверхности и, следуя закону, согласно которому угол падения равен углу отражения, — уйдет вправо, не попав в наш глаз. Другая же часть лучей пройдет сквозь пленку краплака и по общему правилу потеряет, отдаст всю синюю и зеленую часть спектра, сохранив только красную. Пройдя сквозь красную лессировку, этот свет встретит слой киновари, который, в свою очередь также поглотит все лучи, кроме красных, то есть вторично «очистит» красные лучи от всех примесей. Затем красные лучи, отраженные киноварным слоем, еще раз пройдут сквозь лессирующую пленку краплака, где будут отфильтрованы в третий раз. Такой интенсивный красный мы можем получить только посредством лессировки краплаком по киновари.

Лессировки красным по красному, желтым по желтому, зеленым по зеленому, например, марсом желтым по кадмию, сиеной жженной по кадмию оранжевому, краплаком по киновари, изумрудной зеленой по Поль-Веронезу, кобальтами по церулеуму, несут исключительные цветовые возможности, дают чрезвычайно широкую амплитуду

ярчайших сочетаний, развертывают перед художником обширную декоративную и колористическую палитру, дополняющую и разнообразящую обычную нашу палитру корпусно используемых красок.

Однако чем же объяснить, что одни масляные краски, например охра, непрозрачны уже в очень тонком слое, а другие прозрачны даже в очень плотном слое? Почему свинцовые белила плотнее цинковых? Падающий на красочный слой свет не весь проходит сквозь него. Свет частично поглощается толщей краски, а частично отражается ее поверхностью. Поэтому пигмент, а следовательно, и красочный слой, может быть кроющим как за счет сильного поглощения падающего на него света, что свойственно всем черным пигментам, так и за счет его интенсивного отражения — свойства, которым обладают все белые пигменты. Следовательно, чем сильнее поглощение света красочным слоем или чем больше количество света он отражает, тем выше его кроющая способность. Вместе с тем кроющая способность пигментов зависит от такой физической величины, как показатель преломления. Чем больше разность показателей преломления пигмента и окружающей среды, например масляного связующего, тем выше его кроющая способность. Сравним величины показателей преломления некоторых веществ.

Воздух .....	1,00
Вода .....	1,33
Масло льняное свежее .....	1,48
Стекло разных сортов .....	1,51–1,61
Мел .....	1,55
Цинковые белила.....	2,00
Свинцовые белила.....	2,05

А теперь посмотрим на разность показателей преломления этих веществ и среды, в которую они погружены.

Мел и воздух .....	$1,55 - 1,00 = 0,55$
Мел и вода .....	$1,55 - 1,33 = 0,22$
Мел и льняное масло .....	$1,55 - 1,48 = 0,07$
Свинцовые белила и льняное масло .....	$2,05 - 1,48 = 0,57$
Цинковые белила и льняное масло .....	$2,00 - 1,48 = 0,52$

Из приведенных данных становится понятно, почему свинцовые белила, стертые на масле, более кроющиеся, чем цинковые. И отчего белый порошок мела, стертый с маслом, совсем теряет характер краски, приобретая вид мутно-серой, почти прозрачной массы, тогда как в пастели мел прекрасно работает в качестве белого пастельного карандаша.

**Живописная кинетика.** Каждый художник — будь то старый мастер или современный живописец — в начале работы над картиной стоит перед выбором: избрать метод, при котором в красочном слое не останется отчетливых следов движения кисти, или сохранить в фактуре картины все следы ее прикосновений, весь выразительный ритм движения руки. Об этом понятии техники живописи нам придется подробно говорить и в дальнейшем. Здесь мы отметим, что четко выраженный мазок краски, положенный кистью, или как иногда говорят, «почерк художника», придает картине свою индивидуальность. Следует заметить, что в течение четырех последних столетий по мере развития масляной живописи значение мазка или в более широком смысле — фактуры живописной поверхности как особой формы выразительности все более возрастало. Как мы уже говорили, у старых мастеров индивидуальный поиск в области техники живописи был ограничен пределами, допустимыми традицией. Но в области разработки фактуры индивидуальное начало выражалось с полной силой.

Обратим внимание на особое свойство масляной краски — на ее пластичность. Только в масляной живописи след от движения кисти остается без изменений в той форме, какую придала ему рука художника. Ни в классической темпере, ни во фреске, ни в акварели мастер не управляет фактурой красочного слоя с такой же непосредственностью, как в масляной живописи. Конечно, и в этих техниках цветное пятно, след кисти могут передать движение руки художника. Но эта передача более условна: между свежим мазком и высохшим разнища слишком велика. И лишь в масляной краске мазок при всем его разнообразии точно и совершенно передает и движение руки мастера, и характер самой краски, и то сопротивление, которое встретила кисть в своем движении по грунту или по ранее положенному слою.

Мазок — это закрепленная деталь живого творческого становления, живое слово изобразительной речи. И если живопись — рассказ художника средствами живописного языка о мире реальном или воображаемом, то чем живее, чем современнее язык, тем живее и сам рассказ. Станковая картина встает перед нами как живая речь. Рассматривая картину, мы одновременно с живописным образом воспринимаем обширный комплекс творческих усилий, закрепленных на ее поверхности. Техника масляной живописи вводит нас непосредственно в творческую мастерскую художника. Мы видим, какие краски, какой консистенции употребил мастер. Какие движения — легкие и отрывистые или с резким нажимом, скользящие прямолинейно или кругообразные, настойчиво повторенные — произвела кисть в руке художника. Здесь его кисть свободно скользит по поверхности холста, а там преодолевает сопротивление, «влипая» в полужидкую вязкую массу. Вкус и чутье к живописи невольно суммируют в целом живописном впечатлении разнообразнейшие, иногда очень сложные и тонкие элементы эстетического восприятия. Можно спросить: зачем зрителю знание всей этой «кухни» живописи? Не лучше ли забыть о трудных и сложных стадиях созидания. Пусть картина возникнет перед нашим взором как своего рода чудо, как Афродита, сбросившая с плеч влажный плащ морской пены.

На это следует ответить, что познание процесса работы мастера само по себе всегда доставляет высокое эстетическое наслаждение. Если излишне зафлейцованное полотно предстает перед нами как чудо, но чудо, застывшее на окончательной стадии своего развития, то через созерцание динамики живописной фактуры зритель сопереживает вместе с художником стадии возникновения картины, становясь в некотором смысле его соавтором.

Вспомним, что на Востоке бытовал обычай покупать у странствующего художника не только его произведение, но и право насладиться созерцанием самого процесса живописи. Считалось счастьем пристально следить за работой кисти, за точными и целеустремленными движениями руки мастера. Можно было заказать художнику тот или

иной сюжет и проследить мазок за мазком создание живописного образа. В этом обычае был скрыт глубокий смысл. Произведение рождало другое, повышенное чувство, если счастливый обладатель присутствовал при всех стадиях его создания. Есть и еще одна особенность роли живописного мазка.

Когда мы вплотную подходим к мозаике, изображение исчезает, распадаясь на множество цветowych элементов. Однако по мере отхода от стены россыпь многоцветных камней постепенно сливается в целую картину. Но это не просто оптический эффект слияния отдельных чистых цветов в один сложный по составу цвет. На расстоянии глаз ощущает одновременно и раздельность составных элементов, и их слитность. В мерцании золотого фона, в отблесках светового луча, в игре и перекличке цветowych пятен, в свободе дополняющих друг друга оттенков таится жизнь мозаичного изображения.

Нечто подобное происходит при восприятии живописной картины. Отдельные мазки, прикосновения кисти, отчетливо различаемые вблизи, на расстоянии становятся менее заметными и сливаются в единый далекий образ. Зритель, созерцая картину, должен то подходить к ней, то снова отступать. И на определенной промежуточной стадии он совмещает впечатление от движения кисти с далеким образом. При таком совмещении восприятие становится особо жизненным, и зритель воспринимает образ как нечто живое, пронизанное разнообразными временными воздействиями.

Назовем, за неимением лучшего термина, все закрепленные в фактуре красочного слоя следы движений кисти или любого другого орудия, создающего и обрабатывающего живописную поверхность — современного мастихина или античного каутерия, — *живописной кинетикой*. Различные аспекты живописной кинетики представляют особый интерес не только для профессионального художника. Каждый, кто так или иначе связан с изучением изобразительного искусства, не может пройти равнодушно мимо этой области, научное исследование которой осложнено трудностью описания ее особенностей. Нелегко найти слова, выражающие

специфику прикосновения кисти, движений руки художника. Нечего и говорить, что изучение мазка невозможно даже по хорошим репродукциям.

Мазок краски как результат созидательного движения нельзя считать приемом только утилитарным. Говоря о проблеме живописности, мы еще уточним, с какими факторами, организующими изображение, связана живописная кинетика и в чем заключается особенность этой связи. Фактура классической картины часто представляется загадкой для современного художника, если он не провел непосредственных опытов копирования. Такое ощущение особенно сильно в тех случаях, когда мазок зафлейцован и почерк художника почти незаметен. Наоборот, как только живописная кинетика приобретает наглядную выразительность, художник наших дней сразу испытывает чувство родства именно с такими полотнами. В этом смысле работы величайших живописцев прошлого Веласкеса, Эль Греко, Хальса, Рубенса, Рембрандта, Тициана становятся особенно близки и созвучны современному художественному вкусу. Нужно, однако, оговориться, что пастозной, то есть пластически четко выраженной, живопись старых мастеров была главным образом на освещенной поверхности предметов, уступая место в тенях, на темном фоне или на темных предметах, как правило, гладкой, хотя и многослойной, живописи. «...Вычеканенная, любовно обработанная поверхность или поверхность от нежных прикосновений кисти, словно нерукотворная, является необходимой принадлежностью драгоценной картины, — писал в начале нашего столетия один из исследователей техники старых мастеров. — Она дает нам ощущение, что каждый вершок полотна обработан, обдуман, не ускользнул от внимания автора или создан одним велением его светлого сознания без усилия рук. Кроме того, при изучении того, как положены краски на картинах многих мастеров в золотые века живописи, видно, что само движение кисти находится в тесной связи с художественным впечатлением от изображенного предмета. Здесь кисть накапливает краску в виде холмиков, и они отражают свет по всем направлениям; там кисть «успокаивает» поверхность настолько, что ни

одна крупинка красящего вещества не отражает лучей (это особенно в области тени, так как поверхность своим покоем должна помогать впечатлению тени, — ведь в тени все спокойно); здесь следы кисти коротки и пересекают друг друга по всем направлениям, а там они следуют за изгибами представленного предмета; здесь они свидетельствуют о том, что долгая предварительная работа была совершена с великим трудом и терпением и затем блестяще и весело оживлена легко набросанными красками; там краски так искусно налиты на полотно, что и при близком рассмотрении еле видна работа кисти. Как нежно одна краска обнимает другую, хотя одна почти темная, а другая — цвета светлого тела; края уходят в воздух благодаря лишь мастерским движениям кисти...»<sup>1</sup> Эту столь любовно описанную систему живописи старых мастеров автор (несколько пристрастно) противопоставляет фактуре большинства картин начала нашего столетия. В его подчеркнутых отрицательных описаниях методов живописи XX века мы действительно узнаем фактуру некоторых направлений современного искусства. Однако не следует забывать, что от такой примитивной фактуры далеки не только старые мастера, но и лучшие живописцы XIX века. Таковы, например, живописно усложненная, исключительно разнообразная фактура Эжена Делакруа, точные и выразительные фактурные построения Эдуарда Мане, тончайшие цветовые переливы и непрерывные переходы от лессировки к корпусному письму Огюста Ренуара (см. Приложения XX; XXI, Моне. *Кабачок*; Ренуар. *Купание на Сене*; *Девушки в черном*).

Надо дать себе отчет, что корпусный мазок и лессировка противоположны друг другу как два основных живописных метода. В этом противопоставлении прозрачного и непрозрачного письма таится причина отрицания лессировки большинством французских импрессионистов и всеми постимпрессионистами. В это время стало общепринятым считать, что непрозрачное письмо, ничем не сдерживаемый свободный мазок — синоним живописности. Между тем большинство классических картин написано очень

---

<sup>1</sup> Анреп Б. Беседа о живописи // Аполлон. 1912. № 9. С. 18–24.



сдержанно, а в живописи мастеров XV–XVI веков, включая Леонардо да Винчи, мазок почти всегда скрыт; едва различимы прикосновения кисти у «малых голландцев». Однако, как мы постараемся в дальнейшем показать, величайшим мастерам классики удалось добиться слияния этих двух основных начал живописи — соединить полную свободу мазка с лессировкой, показать, как канонизированная система построения красочного слоя в трехстадийном методе живописи, обогащенном свободным и выразительным движением кисти, достигла величайших вершин живописности.

**Живописность.** Когда современный художник, глядя на картину, хочет сказать о ее совершенстве, он чаще всего прибегает к слову «живописность», считая ее бесспорным достоинством. Как показывает сама структура этого слова, произведение живописи прежде всего должно быть *живописным*.

Раскрыв первый том словаря И. И. Срезневского, отыщем в нем слово «живописец» («живописец»)¹. Впервые оно встречается в русской рукописи 1097 года, без малого девять столетий назад. Итак, «живопись» — старинное русское понятие и по-русски «живописец» звучит весьма многозначительно.

Вслушаемся в обе части этого составного слова. Первая происходит от слова «жизнь», «живой», вторая, конечно, от слов «письмо», «писать» — в этом случае в смысле писать красками, создавая изображение. Таким образом, обе части этого слова связаны с основной формой жизни — с движением, с движением в неподвижном произведении живописи. Несмотря на всю, казалось бы, простоту термина «живописность», его содержание далеко не так ясно и однозначно.

Спросим современного художника, какую картину следует считать живописной, и он, не задумываясь, скажет: сильную по цвету и написанную широким мазком.

Итак, *насыщенный цвет* входит в формулу живописности. Но как связать такое утверждение с серебристым колоритом Коро, с жемчужными тонами Веласкеса, с холодной

---

¹ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. М., 1958. Т. 1. С. 866.

гаммой Хальса? Каждый художник знает, как далеки эти мастера от полнозвучного использования красок, какие живописные возможности скрыты в жемчужно-серых, коричневых, оливковых, кремовых оттенках — во всей смягченной цветовой гамме (см. Приложение XV, Хальс. *Портрет молодого человека с перчаткой в руке*). При одинаковых живописных достоинствах более яркая картина обычно лишь на первый взгляд производит впечатление более живописной. Поэтому яркость красок — не более чем косвенный коэффициент к живописному воздействию. Но и это положение требует корректива. Существуют границы яркости, в которых заключены оптимальные предпосылки живописности. Так, излишнее повышение яркости противопоказано; прибавим к этому, что при прямом солнечном свете ощущение живописности уменьшается.

Когда говорят о широком и сильном мазке, ясно, что в этом случае мы касаемся области, более важной для понимания существа рассматриваемого понятия.

Обратим внимание на то, как мы употребляем слово «живописность» в быту для определения некоторых житейских впечатлений. Мы говорим: «живописная поза», «живописные складки», «живописный беспорядок», «живописный пейзаж». Во всех этих случаях есть нечто общее: прежде всего мы встречаемся с видимыми следами *сильного движения* в неподвижном объекте. Человек сделал широкий жест — и замер в живописной позе. Складки одежды сейчас неподвижны, но они сохраняют выразительный след порыва ветра. Живописный беспорядок воочию свидетельствует о сумме жизненных действий и перемещений, которые к нему привели.

Покой — понятие относительное. В философском смысле слова его вообще не существует: все в природе движется, изменяется, живет. Кажущийся неподвижным предмет всегда скрывает в себе внутреннее развитие. Это справедливо и по отношению к живописи, где изображение покоя может оказаться жизненнее и убедительнее резкого, надуманного и условно начертанного жеста. Так «Спящая Венера» Джорджоне покоится в позе, исполненной восхитительного, живого движения (см. Приложение VIII). Длинная, почти

прямая линия, скользящая от поднятого локтя правой руки до конца пальцев левой ноги, отмечена мягкой и плавной текучестью. Здесь все основано на тончайших, почти неуловимых оттенках и изгибах, ограничивающих и отражающих внутреннюю жизнь формы. Уже не раз указывалось, что при убедительно переданном движении, в одной форме (в отличие от моментальной фотографии) совмещается несколько последовательных стадий движения. Иногда такое совмещение легко обнаружить; порою оно только едва намечено. Но именно слияние в одном изображении ряда закономерно связанных моментов вносит в картину чувство живого времени.

Вместе с тем необходимо отметить тесную связь между изображенным движением и живописной кинетикой. Широкий и точный мазок — бесспорно, одно из сильных средств для оживления жеста. Как часто случается, движение, прекрасно переданное в свободном эскизе, мертвее в законченной картине; и нередко один мазок, свободно обрисовавший форму, прекрасно характеризует смысл и направление жеста. В еще более глубоком смысле мы говорим о живописности в ландшафте или руинах. Мы воспринимаем их живописность во всем комплексе: это и движение воды, ветра, и зной, и краски неба. Следы мощных геологических изменений придают пейзажу характер, привлекающий мысль и взгляд не только художника. Чем отчетливее эти отпечатки, тем больше предпосылок для ощущения живописности.

Конечно, и само по себе изображение в картине сильного движения усиливает ее живописность. Деревья, взволнованные налетевшей бурей, живописнее, чем в безветренный день, скачущая лошадь живописнее, чем стоящая неподвижно. В сценах сражений, борьбы, охоты, спортивного соревнования скрыто потенциальное зерно живописности. Обратим, однако, внимание на то, что все эти явления прочно связаны не только с движением, но и с *чувством времени*, без которого любая картина природы бездушна и мертва. Живописны не просто развалины, а руины, хранящие следы разрушительного действия времени. Новое здание может поразить наше воображение смелостью конструкции,

материалом, однако несравненно более живописны стены старого дома, хранящие следы времени. Поэтому можно утверждать, что наряду с движением одна из основ живописности — проникновение времени в область изобразительного искусства. Чем больше элементов времени в неподвижном изображении, тем сильнее пробуждается чувство живописности. Нам могут возразить: к чему так усложнять вопрос? Зачем проникать в область живописности сквозь лабиринт обходных домыслов, через узкие боковые двери? Не проще ли объяснить живописность картины своеобразным соотношением цветовых пятен и силуэтов, контрастом света и тени, выразительностью пространственного или плоскостного решения? Мы готовы с этим согласиться; в частности, при создании картины исключительно велика роль *освещения и светотени*. И все же при наличии всех этих условий ощущение живописности может и не возникнуть. Необходимо отдавать себе отчет, что здесь все зависит от чрезвычайно тонких нюансов. Именно поэтому живописность подлинника не воспроизводима даже в очень близкой копии и, конечно, в репродукции. Корни, питающие чувство живописности, обильны и разнообразны. Несколько упрощая и схематизируя, можно свести все сложнейшие частности этой проблемы к пяти признакам, которые мы и попытаемся рассмотреть в последующих разделах.

**Архитектоника.** Ограничивается ли область живописной техники проблемой живописности и живописной кинетикой или мы вправе расширять ее границы?

Мы привыкли выделять отдельные элементы единого, органически цельного живописного явления. Мы говорим о композиции картины, о ее колорите, рисунке, пространственном и светотеневом решении. Вся эта система координат, взятая в целом, определяет, строит изображение. Поэтому взаимосвязь этих факторов может быть названа *архитектоникой картины*. Именно она в конечном счете определяет стиль, структуру, совершенство произведения. Вместе с тем, взятые порознь, эти элементы могут быть при несколько расширенном толковании отнесены к живописной технике.