

*Вяра Попова*¹

ТРИСТАДИЙНИЯТ ЖИВОПИСЕН МЕТОД НА СТАРИТЕ МАЙСТОРИ

Vyara Popova

THE THREE-STAGE PAINTING METHOD OF THE OLD MASTERS

Abstract: The text traces the three stages of the old masters' painting method, demonstrating how they achieve an incredibly rich colouring despite their poor palette. And if their colour compositions are built on the principle of harmony through a smooth transition from one range to another, then, in modern painting, colour combinations are built on contrast.

Keywords: old masters; imprimatura; velatura; glaze; gloss; oil; tempera; mixed media; painting; outline; a la prima; local colour; tonal colour

Първият живописен стадий при „трислойният метод“ на старите майстори винаги започвал с подготовка на платното – с 1/ имприматура², където бялата повърхност се тонирала с боя или тя директно се въвеждала (импрегнирала) в грунда. Именно лъчистата, силно-отразяваща способност е резултат от покриването на белия грунд с лесировка (велатура, глазура, гланц) в определен цвят.

¹ nector.1977@abv.bg

² „Имприматура“ е термин, използван в живописа за обозначаване на първоначалния фон цвят, нанесен върху основата. Италианската дума буквално означава „първичен, оцветен слой“, помагач в живописа за манипулации със средния тон, а после да се направи преход от тъмен към светъл оттенък. Т.е. цветът се мисли и се изгражда като междинно положение, градация при прехода от тъмнина към светлина. А практически, имприматурата е тънкия, полупрозрачен слой на цвета, нанесен върху впиращия го грунд преди работа за понижаване на поглъщащата му способност или във функцията на фундаменталния за картината среден тон. Съответно, за всяка живописна задача се избира подходящ грунд, улесняващ и ускоряващ работата. Най-универсалният като цвят е светло-сивият грунд с неутрален тон, понеже е еднакво добър за всички бои - както топли, така и студени, без да изисква твърде много пастозна живопис. Живописа с широки плоски светли ивици и интензивни бои (Рогир ван дер Вейден, Рубенс и др.) предполага бял грунд; произведения, с преобладаващи дълбоки сенки – тъмен грунд (Караваджо, Веласкес и др.). Светлият грунд придава топлина на боите, нанесени върху му с тънък слой, но ги лишава от дълбочина; тъмният грунд им придава дълбочина; тъмният грунд със студен оттенък създава усещането за хлад. За да усили дълбочината на сенките върху светъл грунд, действието му боите, следва да се неутрализира с полагането на тъмно-кафява боя на нужните места (Рембрандт).



Ян ван Ейк. 1437. Недовършената „Св. Варвара“,
Кралски музей за изящни изкуства, Антверпен.

Такова цветово тониране можело да се нанася с маслена боя, разредена с лак от мастика или с тънък слой темпера (смесена техника³), покрит с лак отгоре. Така методът на работа се започнал с един или два цвята (кафяв, сив, червено-кафяв). Условно слоя се нарича прорис. В него влизал правилното изпълнение на рисунъка с четка. Светлосянката се правела от имприматурната боя (умбра, черна сиена и т.н.). Може да се извършва прорис⁴ не само с масло, но и с темперни бои,

³ Смесената техника е типична за италианската живопис като неопреодолим навик по ползване на темпера. Първоначално маслното свързващо се появило в италианската живопис през XIII в., но за момента само в съединение с един пигмент – меден резинат. През XIV в. тънкият слой маслена боя вече се нанасял върху гипсов грунд (в качеството му на свързващо) или като имприматура (оловно бяло, стрито в масло). През XV в. маслото се използвало като свързващо особено често, обаче художниците обикновено редували слой темпера със слой маслени бои, а понякога и емулсия (смес от две взаимно несмесващи се течности; обикновено е мътна на вид и разсейва светлината) от жълтък в масло. Масло и темпера комбинирали Паоло Учело, Ботичели, Пиеро дела Франческа (от 1460-те г. нататък), Рафаел и Леонардо да Винчи, маниеристите (в особено сложно съчетание). Известни са малко картини от италиански майстори от XVI в., изпълнени изключително в маслена техника (Гренберг. 2003: 180–181). Което ни дава основание да разглеждаме смесената техника наред с температа за представителна и типично характеризираща Италианската ренесансова живопис.

⁴ Прорисът (прорисуването) в древното изкуство и иконопис представлява контурен рисунък, направен от оригинала с гъше перо или четка през прозрачна (оризова, копирна) хартия и нанесен чрез надраскване върху левкос [гр. λευκός бял, светъл, ясен; название на грунд, представляващ креда (тебешир), смесена

само е необходимо финално да бъдат покрити с лак. Прорисът може да бъде отслабен, нормален или затъмнен. При отслабения тъмните места се рисуват по-светли, но по-късно към тях е нужно да се върнат при глазурата (лесировката, велатурата), ако е необходимо да придаде дълбочина. При тъмната имприматура рисунъкът се очертавал с тебешир, а по-нататък се рисувало с боя и се получавал затъмнен прорис. Прорисът може да бъде монохромен и бихромен. Монохромна пропис старите майстори⁵ правели рядко. **Втори е 2/ основният слой или „подрисунъкът“.** Подрисунъкът се правел в светли и студени тонове, (тъй като при последващите фази от работа следвало глазирането или лесировката). Те зрително затоплят и затъмняват работата. За „подрисунък“ се използват различни бои: умбра, черна сиена⁶ и т.н. Може да се прави подрисунък не само с масло, но и с темперни бои, които после е нужно да се покрийт с лак. (Т.е. още при първата фаза – грундирането и при подрисунъка като втори основен слой вече се задава и предполагава различието в използването на определена техника – масло или темпера, която изисква довършване чрез глазуриране (3). Върху светлите грундове на подрисунъка се рисувало пастьозно с оловно бяло; сенките и рефлексите се правели почти без бяло, характерно за изсветляващите участъци. За да просветвала имприматурата било нужно да се направи така, че корпусното живописване на светлина постепенно да преминавало към тънко, фино рисуване в сенките. Така чрез този преход се образували полусенките. Изпълненият с чисто бяло подрисунък се срещал рядко, (основно при Ел Греко).

с животинско или рибено лепило с добавяне на ленено масло; нанася се на няколко слоя върху грундовата повърхност (обикновено върху дървеното изделие, например, иконна дъска); левкасът толкова по-добре се съхранява, колкото по-тънко и равномерно са били нанесени слоевете; след изсъхване се шлифова], нанесен върху дъска или върху мазилка (за стенопис). На хартия контурният рисунък може да бъде направен в един (черен) или два цвята (черен и червено-кафяв). При изготвянето на икона с черна боя се прорисуват контурите на изображенията, а с червена – белите участъци, охренето, движението. Прорисът се използва в иконописата за нанасяне на точните наметките и основните контури в заготовката на иконата, за да се облекчи труда на иконописец. Първоначално прорисът се прокарва със свежо мастило или боя. После към него се прикрепя влажна хартия, която по-късно плътно се притиска към повърхността на левкоса на бъдещата икона, и така контурите се „пренасят“ върху заготовката на иконата. В по-широк смисъл, художественият термин „прорис“ обозначава подготвителния контурен рисунък изобщо, скица, графичния ескиз, предшестващ живописването с масло или с пастел.

⁵ „Старите майстори“ (нем. Alte Meister, англ. Old Master) е прието в германската и англосаксонската традиции обозначение за най-изтъкнатите художници на Западна Европа, работили до началото на XVIII век. Ако в широк смисъл под понятието „стари майстори“ се подразбира група художници от определен исторически период, то понякога то се използва също и индивидуално за обозначаване на неизвестен по име майстор в живописата, скулптурата, художествената графика. Например, Флемалският майстор – прозвище на неизвестен фламандски художника, с творчески период: 1410–1440 г., получил името си от три работи, при продажбата им през XIX в. бил посочен Флемал, близо до Лиеж. Понастоящем е общоприето мнението, че Флемалският майстор е Робер Кампен. Но на практика най-близки по творчески маниер до Флемалския майстор са Жак Даре и Рогир ван дер Вейден – двама художника, формирали се в майсторската работилница на Кампен.

⁶ Сиената (итал. terra di Siena „сиенска земя“) е природен железooksисен жълто-кафяв пигмент, железен хидрооксид с примес от глинести минерали и манганов диоксид. Една от разновидностите на охрата, различаваща се от нея с голямото количество желязо и почти пълното отсъствие на глина. Сиената бива с различни цветове (в зависимост от съдържанието на железен оксид и силикат). Цветови вариации: натурална сиена (итал. terra di Siena naturale); изгорена сиена (итал. terra di Siena bruciata); тъмна сиена. Сиената била известна още в античен Рим. Добивала се в Арчидосо, Тоскана. През Ренесанса, художникът и писател Джорджо Вазари нарекъл този пигмент „terra rossa“ (итал. „червена земя“). Наред с други земни пигменти като умбрата и охрата, сиената станала стандарт за кафява боя при живописците през XVI–XIX вв., включително Караваджо и Рембрандт.

По-често той се оцветявал с охра⁷, зелена умбра⁸, цинобър⁹ и се рисувал по-светъл. В оцветения подбелен подрисунък можели да влизат също цели цветове тонове: само светли (жълти, червени, светло-зелени и т. н.), съдържащи много бяло. Върху светлия отслабен подрисунък градацията на вальорите¹⁰ (тънкият преход от един цветове тон в друг) се правела по-малко от необходимото, а на протъмненото – по-силно от нужното. Също следва да не се изпуска от внимание, че при работата с четка, подлежащата мазка ще бъде видна през глазура. Формата трябва да се вае с мазки, променяйки дебелината на слоя боя, а полутоновете да се размиват така, сякаш междинният слой го няма, едва докосвайки с четката, изискващо немалко майсторство. Междинният слой е характерен за Тициан и Веронезе. Ясният живописен пастъозен слой може да има всички характеристики на междинния: да бъде силно избелен и да изисква силна глазура. Но често пълният живописен подрисунък на основния слой бил достатъчен. Когато картината се приближавала до завършеност, **(3 стадий) глазура** изпълнявала ретушираща функция. Работеният многократно подрисунък за живописното произведение се глазурира течно на просвети с бои. Глазурата затъмнява и уплътнява основния слой. Необходимо било да се познаят лесировъчните бои – краплак, изум-

⁷ Òхрата (от др.гр. ὄχρος – изжълтяло-бледен, бледо оранжев) е природен пигмент, изграден от железен хидроксид с примеси на глина. Цветовете на охрата модерират от светло-жълт до кафяво-жълт и тъмно-жълт.

Жълтата охра представлява смес на железен хидроксид с глина, а червената е смес на безводен железен окис с глина. Тя се приготвя често при изгаряне на жълта охра, срещаща се изобилно в природата и се употребява като боя, а също в ситопечатането. Благодарение устойчивостта на минералните пигменти към въздействието на светлината и химичните вещества, а също и за икономия, охрата широко се прилага за всички видове бои: лепилни, маслени и пр..

⁸ Òмбрата е минерален кафяв пигмент от глина, оцветена в зелено-тъмно кафяво от òкисите на желязото и мангана. По състав натуралната умбра е близка до охрата, от която се различава с високото съдържание на манган. Названието ѝ произлиза от името „Умбрия“ (регион в централна Италия), а в други версии: **от латинската дума umbra – сянка**. Умбрата се използвала като пигмент още от доисторическите времена. Тя бива в различни цветове вариации (в зависимост от съдържанието на железни и силикатни окиси): Натуралната умбра може да има от блатист до кафяво-сив цвят. Изгорялата умбра се получава в резултат на калцинирането ѝ при висока температура (400-600 °C). За първи път изгорялата умбра се споменава като цветове багрило през 1650 г. (Maerz, A., and M. R. Paul, 1930: 53). Други: тъмно-зелената умбра е смес от зелени минерални пигменти и талк; кафява умбра; червена умбра; светло-зелената умбра е натурален земен пигмент.

⁹ Цинобърът (др.гр. κιννάβαρι, лат. Cinnabari, HgS) е минерал, серен сулфид с алена окраска, напомняща цвета на кръвта. Гръцкото название „киновар“, употребявано още от Теофраст, по една от версиите, произлиза от др.перс. zinjīfrāh, вероятно, означаваща „драконова кръв“.

¹⁰ Под вальор (фр. valeur – ценност, качество; произхожда от лат. valere – да имаш силата, да си струваш, да заслужаваш) в живописата или в декоративната стенопис се разбира тоналния нюанс, градацията на един и друг хроматичен тон (цвет) по светлина и често се свързва със степенуването на светлосянкковото моделиране на изобразените обекти. В изкуството на **проторенесанса и куатроченто (ранното Възраждане) живописата сама по себе си представлявала просто оцветяване на контурния рисунок с локални тонове (първичен по значимост е рисунокът, контурът, формата изобщо, вторични и допълващи са цветовете); в изкуството на флорентинската школа и римските последователи на Рафаел също преобладавало осезателно оценостяване на формата. Венецианците, напротив, се придържали към живописното отношение спрямо формата и пространството, използвайки цялото богатство от вальори и рефлексии, (т.е. чрез цветовото богатство и отблясъци на светлината се конструира формата и пространството – редът се променя: цветът от вторичен става първично средство за постигане на формата и третата дименсия, подобно на фламандската живопис).** През XVII в. вальорите майсторски били използвани от малките холандци в живописата на натюрморти, а също и от Йоханес Вермеер (Ян Вермер). Такива антагонисти, но гении в живописата като Рубенс и Рембрандт, рисували сенките с топли, а светлината със студени или обратно, но винаги контрастно в топло-студено отношение (Киплик Д. И. 1998: 384, 389).

рудна зелена, кобалт¹¹, волконскоит¹², сиена, жълт марс¹³, жълта ЖХ¹⁴, индийска жълта¹⁵. Образуването се постига, при разреждане течността на разредителя с други бои. В природата не съществува нито абсолютна прозрачност, нито абсолютна непрозрачност. Най-ярко звучене дават глазури с марс върху жълт кадмий и кобалт върху церелеум (лазурен). В зависимост от подрисунъка **глазурите се разделят на: тониращи, моделиращи и ретуширащи. Тониращото глазиране** е нужно да се употребява в протъмнен пропис на подрисунъка – белилно-просветващата или белилно-цветната лесировка, за да придаде на картината цветно одяние, да облече с цвят монохромните и малко-оцветени места и ако е необходимо да се усили моделирането на формата. Но ако подрисунъкът, положен върху отслабена прорис, и в това се състои задачата по моделиращото

¹¹ В живописата кобалтът, наричан още „фалшиво сребро“, основно е познат като син цвят. Обаче оттенъците на пигмента, традиционно добиван от минерал, варират от жълто до червено и от синьо до зелено. От древни времена различните цветни минерали, съдържащи кобалт, се прилагали за разрисуване на керамика и производство на смалт (цветно стъкло). В средните векове смалтът започнал да се употребява за направата на боя: смилали фино стъклото и го смесвали със свързващо вещество. Дълго време боята от смалт служела за достъпна алтернатива на рядко-прилагания, скъпоструващ ултрамарин, (правен от полускъпоценния камък лазурит). Но кобалтът имал голям недостатък: ако се добави твърде много масло, цветът от син се превръща в мръсен сиво-зелен. Кобалтовото синьо ($\text{Co(II)Al}_2\text{O}_4$) или синята аломиниево-кобалтова боя е наречена с името на Луи Жак Тенар, изобретена от него през 1799 г. и от там: Тенарово синьо.

¹² Волконскоит (остарели синоними: хекторит, хромов монтморилонит) е минерал от групата на каолинита, подклас на листовите силикати. Минералът високо се цени от художниците, тъй като от него се получава качествена с маслинен цвят (волконскоитова) боя с висока глазурираща способност. След изсъхване тя образува тънък филм, устойчив към външни въздействия, неразтворим във вода и органични разтворители, непроменящ цвета си под въздействието на сероводород и сернисти газове. Иконописците още столетие преди официалното му откриване, го използвали за приготвянето на красив зелен пигмент, съхраняващ цвета си столетия. В средните векове волконскоитът се използвал често и високо се ценял. Освен приложението му в производството на художествени бои, той може да се използва и в реставрационни работи, в иконописата, за изготвяне на емайли, глазури в керамиката и грънчарството и в производството на защитно-декоративни бои. Волконскоитовият пигмент добре се смесва с титаново и цинково бяло. Също така може успешно да се използва като адсорбент при пречистване и рафиниране на масла, като пермутит (хидратиран натриев алуминиев силикат) за премахване твърдостта на водата. Покритията, съдържащи волконскоит повишават адхезионните свойства (сцеплението на молекулите на повърхността на разнородни вещества) на повърхността на покритието, дават добра матова повърхност и имат приятен копринен цвят.

¹³ Жълтият марс е пигмент на боя, представляващ железен хидроксид с включване на минерала хидрохематит и органични вещества, придаващи му пастьозни оцветявания с кафяв оттенък. Жълтият марс е боя с тъмно-жълт цвят, в корпусните ѝ слоеве благодарение на наличието на хидрохематит, придобива кафяв оттенък. Пигментът от него, калциран при температура 200-250°, придобива оранжев оттенък. При повишаване на температурата до 400° се получава пигмент за червен марс. Характерните особености на жълтия марс: бързо-съхнеща глазуерна боя; при избелващо изсветляване не губи наситеността си; склонна е към потъмняване при продължително облъчване от слънчните лъчи.

¹⁴ Жълта ЖХ е изкуствен пигмент, споменаван от производителите като замяна на старите жълти пигменти. Изготвя се от ДДС жълт пигмент. Златисто-жълтата „ЖХ“ заменя индийската жълта боя, отличава се с по-топъл тон. За получаване на цвета на индийската жълта, към златисто-жълта „ЖХ“ добавят тревно-зелена или светло синя „ФЦ“. Златисто-жълтата „ЖХ“ в смеси с други бои забавя изсъхването им. В пастьозни слоеве е склонна към напукване. Използва се за нанасянето на тънки живописни слоеве. Златисто-жълтата „ЖХ“ се характеризира с ниска светлостойчивост. Не променя цвета си от действието на сероводорода.

¹⁵ Историята за произхода на пигмента „индийска жълта“ е обвита от загадки и легенди. Дълго време се считало, че пигментът се получавал от урината на кравите, специално хранени с листата на дървото манго. Тази версия се появила заради специфичната миризма на готовия пигмента, правдоподобността ѝ е малко вероятна, а по-скоро е създадена мистификация с цел по-високи продажби заради търсенето ѝ. Само се знае, че тайната на производството се знаела и съхранявала от някакъв „англичанин от Калкута“. Жълтият индийски пигмент е с топъл прозрачен цвят. При смесване със сини цветове, дава множество оттенъци на зеленото. При съединяване с червени цветове, се получава прекрасен оранжев цвят.

формирани, то не бива да се глазира равномерно. В този случай се прилага **моделиращо глазира-не (гланциране)**. Тя се нанася по-интензивно в сенките и тънко в светлите участъци. Ретуширащата глазура може да легне върху пълноживописния подрисунок. Целта ѝ е неколкостепенно да задълбочи колорита, малко да усилва или отслаби моделирането. Още се прилагат глазури – *втрита полукорпусна и щрихова*. Затова, работейки в системата на мъртвите тонове, **при старите майстори всеки участък на живописното платно е носител не просто на светлина, а представлява оптическа структура**. В системата на мъртвите тонове¹⁶ имприматурата се правела с натурална умбра. Етапите по работа с мъртвите тонове се изпълнявала с изгорена кост и (най-често оловно) бяло. В по-нататъшното обобщаване на работата всичко се глазиращо с изгорена сиена. След изсъхването, където е нужно се глазиращо изумрудено зелено, бяла и т.н.. **През всички тези глазури боите просветват и се създава дълбочина от оптичeskото им смесване, изявява се богатството на цвета**. Тициан проявил голямо живописно майсторство, работейки в системата на мъртвите тонове. Изкуствоведи посочват, че при работа той нанасял до деветдесет глазури. При приключване на произведението проработвал с малки мазки маслено-лаковата боя в съответстващата ѝ темперна подготовка. Благодарение на плътността на подрисунок, глазури, нанесени върху му с тънък слой, работата придобивала цветово звучене, непостижимо при техниката „a la prima“¹⁷. В картините на учениците му техническите похвати се разкриват още по-изразително. Картините на Ел Греко (ученик на Тициан), ни дават много сведения за техниката му. Остава да се опише как се създавала бронзова имприматура като оптически фундамент на оцветения грунд: рисункът на композицията можел да бъде направен по два начина: 1/ с черна темпера върху бял грунд (после той се покривал с прозрачна имприматура) или в случай на 2/цветен грунд – с бял тебешир. Нататък се приготвяли темперно бяло по „венецианска рецепта“: замесвали яйчен жълтък с прашец от оловно бяло и получената маса съединявали с равна по мяра част от маслено оловно бяло (този състав много бързо изсъхвал). Необичайната пастьозност и плътност на тази боя съответства на

¹⁶ Първият етап от тристадийния процес по живописване – подготовителният рисунок се изпълнявал върху бял лепилно-тебеширен грунд с черна боя, разреждана с вода. После цялата картина се покривала с маслена прозрачна имприматура с лек телесен цвят. После маркираните контури в местата, където трябвало да се намират сенките, се минавали с боя с топъл кафяв цвят. Получавала се пропис в един цвят, непокриваща цялата повърхност, а само допълнително обработените участъци на сенките (Гренберг. 2003: 174). След това художникът правел **подрисунок със студени тонове**, старателно прорисувайки го, авторът на „Книга за художници“ (1604) Карел ван Мандер (1548–1606) нарекал тази част от работата „**мъртви бои**“ (doodverven). По повод съобщението на Карел ван Мандер за техниката на фламандските живописци от XV в. изследователят и художник Э. Бергер отбелязвал, че терминът dootverwe „обозначава матова глуха боя“, сродна на „изсъхнала маслена боя“. Обаче, Бергер считал, че dootverwe се изпълнявала с темпера, „после съживявана със слоеве масло или лак“. Изследванията на произведенията на ван Ейк и други фламандци, по-късно проведени в лаборатории, показали, че темпера не се използвала в подрисунок, а свързващото (вещество) се правело от сиккативно масло с допълнителни добавки (Гренберг. 2003: 174–175). Завършващият (трети) стадий от работата над картината се състоял в нанасянето на лесировъчни (глазуриращи) слоеве (Гренберг. 2003: 174).

¹⁷ Италианският термин а „la prima“ означава „на пръв поглед“ или „за едно сядане“ като названието визира, че с прилагането на техниката се цели картината да се завърши за един сеанс, без да се чака изсъхването на слоевете боя, равносилно на няколко-дневно прекъсване. При работите с масло в метода „мокро върху мокро“ също се прилага своеобразна „ала прима“, тъй като влажните слоеве масло напълно изсъхват достатъчно дълго и „на един дъх“ могат да бъдат променяни много пъти. Първи фламандците въвели метода „за един сеанс“. „Портрет на съпрузите Арнолфини“ от Ян ван Айк е пример за съчетаване на традиционна работа с масло и похвата „мокро върху мокро“ в маслената живопис. В този смисъл, методът „мокро върху мокро“ в маслото може да се схваща като прото-форма на техниката „а ла прима“. Но същински, в чист вид похватът „за един сеанс“ е използван за първи път от нидерландския живописец Франс Халс в работи с масло: майсторът нанасял боята свободно на тлъсти слоеве. Ефектите на непосредственост и спонтанност, енергия и емоции, съхранени в мазките на Халс в техниката „а ла прима“ могат да се забележат отчетливо върху платната при разглеждането им отблизо.

наблюдаването в подрисунъка на Ел Греко. Температа можела да се смесва и с казеин¹⁸, боята тогава се получавала още по-плътна, но възниквала опасност от пукнатини, ако слоят от тази боя не бил достатъчно дебел. С тези видове бяло¹⁹, всеки път свежопригответени, леко се пропивали всички светлини, не се прилагал никакъв разтворител или вода – работело се на сухо. Започвайки с най-светлия, действайки без разтворители полукорпусното, по-нататък внимателно, леко и тънко проработвали формата в полусенките и сенките. След глазирането възниквал ефект по оптическо просветване за цялото произведение, позволяващ навсякъде да се заиграва с оттенъка от имприматурата. Внимателно нанесеният полупрозрачен слой бяло върху бронзовата имприматура образувал красива перлена маса. После отново се започвала работа с бялото в най-ярки светлини, при което те вече се нанасяли пастьозно. На този етап вървяла обработката на формите с бяло, пипали внимателно, без да губят рисунка. В бялото добавяли малко охра, за да не изглеждал подрисунъкът твърде хладен или се коректирали подготвяните ефекти, изсветлявайки в бяло с хладни или топли оттенъци. Особено внимание обръщали върху обработката на голямата форма, а на този етап цялата картина се изсветлявала. Грешка се оказвала разработката само на светлите места, тъй като тогава, в завършената картина сенките биха изглеждали мъртви, безцветни. Финално между светлината и сенките, при избелващата прорис²⁰, се съхранявала съответстващата им тонова разлика. След този етап цялата картина леко се глазирала с лак. На тази фаза работата с бои се водела малко по-ярко. Наситената глазура изисквала ярък долен слой, но при това следвало да се съхрани правилната градация на тоновете. Напротив, сенките на всеки етап се обработ-

¹⁸ Казеинът (лат. Caseus – сирене) е сложен протеин, образуван от предшественика на казеин - казеиноген при подсичане (подсиреняване) на млякото. Той присъства в млякото, свързан като калциева сол (калциев казеинат). Казеинът се използва за производството на казеинова боя, казеиново лепило, пластмаси (галалит и др.), изкуствени хранителни продукти.

¹⁹ Белите минерални бои, изработени на базата на олово, са кръстени на минерала в техния състав – оловно бял. В зависимост от страната, времето и метода на производство, оловната боя се наричала различно: холандски церус, сребърна пяна или просто сребро, Клагенфурт, венецианско бяло, чисто оловно бяло и др.. За първи път оловното бяло е описано в писанията на гръцкия писател Диоскорид през IV в. пр. Хр.. Още тогава са знаели за свойствата на оловото и са можели да произвеждат боя от него. Малко по-късно технологията на правене на бяло или, както ги наричаха, cerussa, вече била описана от такива римски писатели като Витрувий, Плиний и Теофраст. В „нова“ светлина оловното бялото се появява за първи път в Холандия още през Средновековието. Фабричното производство на бяло бързо става широко разпространено и консумацията му непрекъснато нараства. Въпреки това, ученият Бергман едва в края на XVIII в. успял да разкрие химическия състав на оловно бялото. Понастоящем е забранено използването на оловно бяло като разтворител за други поради високата токсичност на продукта. Минералните бои, съставени от бяло олово, имат висока непрозрачност и кратко време на сушене. До 10% от общото тегло на боите се абсорбира от маслото. На открито, оловното бяло се втвърдява много бързо под формата на вар и това произтича през цялата дебелина на боята. Именно заради това си качество оловно-бялата боя е толкова търсена при боядисване в многослойна техника и в производството на грунтове за масло.

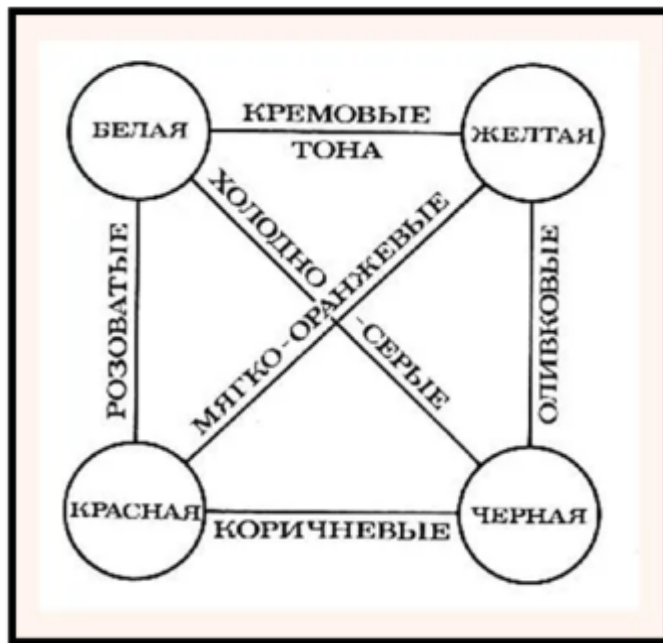
²⁰ Прорисът (прорисуването) в древното изкуство и иконопис представлява контурен рисунък, направен от оригинала с гъше перо или четка през прозрачна (оризова, копирна) хартия и нанесен чрез надраскване върху левкос [гр. λευκός бял, светъл, ясен; название на грунт, представляващ креда (тебешир), смесена с животинско или рибено лепило с добавяне на ленено масло; нанася се на няколко слоя върху грундовата повърхност (обикновено върху дървеното изделие, например, иконна дъска); левкасът толкова по-добре се съхранява, колкото по-тънко и равномерно са били нанесени слоевете; след изсъхване се шлифова], нанесен върху дъска или върху мазилка (за стенопис). На хартия контурният рисунък може да бъде направен в един (черен) или два цвята (черен и червено-кафяв). При изготвянето на икона с черна боя се прорисуват контурите на изображенията, а с червена – белите участъци, охрението, движението. Прорисът се използва в иконописа за нанасяне на наметките и основните контури в заготовката на иконата, за да се облекчи труда на иконописец. Първоначално прорисът се прокарва със свежо мастило или боя. После към него се прикрепя влажна хартия, която по-късно плътно се притиска към повърхността на левкоса на бъдещата икона, и така контурите се „пренасят“ върху заготовката на иконата. В по-широк смисъл, художественият термин „прорис“ обозначава подготвителния контурен рисунък изобщо, скица, графичния ескиз, предшестваш живописването с масло или с пастел.

вали с еднакъв тон, при обработката рисунъкът по форма постоянно се изтънявал. По такъв начин, при работа над картината, през цялото време светлината и сянката оставали разделени и не се губело от вид цялото, което така често се случва в чистата техника „a la prima“. По-нататък платното напълно изсъхвало и върху цялата картина, още твърде светла по тон и рязка по цвят, се нанасяли завършващото глазиране със зелено-светло син цвят, придаващ на работите от Ел Греко нощен колорит. Несполучливите места избърсвали с парцал, а където било необходимо, глазирали още. Глазирането частично приглушавало ярките и резки цветове, довеждало към единство цялото. Глазурата придавала на цветовете дълбочина и единство. Работата се завършвала в неизсъхналия слой на глазирането в техниката a la prima. Понякога тоновете преходи се разтривали с пръст по „метода“ на Тициан. Никакви полутонове в тялото и дрехата не се рисували пряко, всички те изграждали оптически, чрез просветващия подрисунък. Само така се постигал оптическият ефект. При много художници от миналите векове съществували различни особености в трислойния метод, (някои, както Франц Халс, ползвали двуслоен). Но величието им като художници се дължало именно на този метод. А сега и изложението трябва да премине към трета фаза от представянето на маслото като триетапен процес по разгръщане на нарацията с първа фаза, представляваща произхода му и с втора, чрез тристепенния метод на живописване при старите майстори, обособяващ как на всяко по-долно ниво от цялостния процес се прокарва чисто технически различието между маслото и температурата. И ако първоначално ги противопоставяхме по отношение на различните им отнесености към форма и цвят, то при разгръщането на етапите от трифазовия процес, именно незначителните чисто технически детайлизации изравняват двете техники, като през цялото време се налага, че температурата е значително затрудняваща като изискваща финална глазировка, полираща недостатъците ѝ. И така последната фаза в презентативната нарация за маслото следва да проследи цветовете на старите майстори – т.нар. живописен квадрат, който нагледно ще въведе яснота в така сложната и спорна тема за колорита.

Колорит и колористичност на старите майстори.

И така, наблюдавайки с възхищение живописата на старите майстори, оставаме поразени от необичайната хармония на цветовете решения, стройността, плавната ритмичност и съдържаност на колорита. Разковничето на подобно несравнимо възшебство се дължи не само на таланта и майсторството, но преди всичко то се опира на стабилната основа от закони за работа с цвета. През миналите векове художниците са били лишени от такова изобилие от бои (пигменти), познати и ползвани безвъпросно от настоящите. Но, от тази цветова оскъдица живописата на старите майстори не само, че не отстъпва по сила и въздействие на колорита, а дори, напротив, е лишена от това безконтролно буйство и цветови недоразумения в съвременното живописване, дължащи се, първо, на объркването, внасяно от твърде „богатия асортимент“, предлаган от днешните производители на бои, и, второ, често, точно поради непознаване на изконните основи на живописата. Но да се върнем към палитрата на старите майстори, основно състояща се от земни пигменти²¹: **оттенци** на жълтото, червеното, кафявото и черното.

²¹ Преди XVIII и XIX век, повечето пигменти, използвани от художниците са от естествен произход, съставени от смеси на органични бои, смоли, восъци и минерали. Естествено-природните земни пигменти като охрата, (най-стария в света по приложение), се състоят от три части: принципен компонент от цвят за производство (воден или безводен железен оксид), вторичен или модифициране на цветен компонент (манганови оксиди в книжки или въглероден материал в кафяви или черни пигменти) и основата или носител на цвят (почти винаги кал, закален продукт на силикатни скали). Природните богати на желязо оксиди осигуряват червени жълто-кафяви бои и багрила за широк спектър от праисторически приложения, включително, но по никакъв начин не се ограничават до картини на скално изкуство, керамика, стенописи и пещерни изкуства и човешки татуировки. Охрата е най-ранният известен пигмент, използван от хората, за да рисува нашия свят – може би преди 300 000 години.



3.7. Колористичният квадрат на старите майстори.

Простотата и ограничеността на материалите стигала до там, че за употребата на бял цвят първично използвали прост тебешир и едва по-късно се научили да получават оловно бяло (белило: оловен карбонат).

Схема на колористичния квадрат на старите майстори (Фейнберг, Л. Е. § Гренберг, Ю. Секреты живописи старых мастеров. 1989: 116).

Това като цяло и определило някакъв спектър от цветове, окончателно формулиран от старите майстори в закон — **колористичния квадрат**. Той изгражда образна представа за **четирите основни цвята (бял, жълт, червен и черен)** под формата на затворена и взаимнообратима система – квадрат, в чийто четири ъгли са разположени четирите основни, базови цветове. На всяка страна от квадрата, а също и по диагонал, при смесването на съставните цветове се получават преходните оттенъци. Например, при смесване на бяло и жълто, както е видно от схематичното представно улеснение, получаваме кремави тонове; при бяло и червено – розови; при червено и черно – кафяви, а при черно и жълто – маслинови, ако се движим зрително по страните на квадрата. По диагоналите получаваме оранжеви оттенъци при смесването на: червен и жълт, и сиви – от бяло и черно. По такъв начин палитрата се обогатява с множество преходни оттенъци, но се запазва много стабилно-установена и хармонична колористична основа („ъглите“). И се налага изводът, че **колористичните решения при старите майстори са построени не върху контраста, а върху хармонията** – плавното преливане от една цветова гама (било то студена или топла) в друга. А, вероятно, цветовата хармония и баланс следват естествения зрителен ритъм без напрежение, създавайки визуалното и психическо усещане за спокойствие и завършена монолитност, представящи насладата от красотата, а тя тогава именно се е схващала като хармоничен баланс на пропорциите, изразяващ се видимо при смесването на цветовете. От своя страна, хармонията и балансът се дължат на неконтрастиращите, а плавно преминаващи един в друг оттенъци. И ако се фокусираме върху понятието „оттеньк“, един от синонимите му освен „нюанс“, указващ колористично родство и близост, е отсянка. Т.е. оттенъкът представлява отсянка на цвета, засенчване на цвета. Кое то индикира радикална промяна: ако през Средновековието, изразено най-силно във витражите, цветовете се мислят като форма на (намаляваща) светлина, то през Ренесанса и Барока, следвайки Леонардо, се възприемат през перспективата на тъмнината, като сродни й именно в оттенъците, нюансите, синтезиращи сянка и цвят. Друго важен паралел, който следва да се направи: ако през Средновековието е доминирало почти смазващото правило за запазването

на чисти цветове – за задължителното им несмесване (да си припомним, че при боядисването на тъкани, те последователно тайно бивали потапяни от съд с един цвят в друг с различен, за да се получи цветова комбинация), то през Ренесанса и по-късно през Просвещението (до появата на импресионизма: 70 – 80-те г. на XIX в.) следва да се отбележи хармоничния преход и преливане, а не ярко смесване на един цвят с друг, при това задължително от една цветова гама, т.е. преминаването от един цвят в друг не се извършва рязко (контрастно, по опозиция), а се опосредства от множество междинни фази, създаващи зрителното усещане за естествено и плавно преливане, своеобразна цветова модулация, задаваща хармонията като балансирано усредняване на крайните състояния в примиряването им, т.е. снемането им като противоположности - граничните цветове чрез синтезирането им в едно единно колористично цяло. Първите промени в колорита се появяват в края на XV век. По това време започнали да налагат боите не по отделно, в чист вид, а да ги смесват в полутонове, плавни преходи от един цвят в друг. Цветът и формата сливат в едно цяло. Пътят от Белини към Тициан и Тинторето е **превръщане на локалния колорит в тонален**. Ако през XVI век цветът в живописата обозначава живота изобщо, то по-късно той все повече се конкретизира и детайлизира. Появяват се нови оттенъци: при Караваджо – доматено-червен, маслиново-зелен, кафяво-жълт, метално-син; при Веласкес – неуловимите преходи около черното, сивото, бялото, розовото. Рембранд ограничава палитрата си до тъмни тонове, но при него цветът придобива нови свойства – одухотвореност и загадъчност, като така се преминава от физическите му към психическите му качества по въздействие. Живописците от Ренесанса, например Тициан, използват цветът като форма на проявление на живота на природата, т.е. цветът кореспондира с непринудената естествена виталност и директно изразява естеството. През Барока цветът представлява фикционален елемент на живописната фантазия, изпълняващ преди всичко естетически функции. Живописата на старите майстори била построена върху изискани цветни преходи, смесени тонове, сложни технически похвати. За да получат желания цветни тон, старите майстори често използвали метода глазиране (гланциране, лесировка).

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Бабина, Н.П., Гицай, Н.И.** 2005. Фламандская живопись XVII-XVIII веков. Каталог коллекции Государственного Эрмитажа. Санкт-Петербург. Издательство Государственного Эрмитажа. [Babina, N.P., Gitsay, N.I. 2005. Flamandskaya zhivopis' XVII-XVIII vekov. Katalog kollektsii Gosudarstvennogo Ermitazha. Sankt-Peterbur. Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha.] https://vk.com/doc-26246272_437686721?hash=f114f8f1ce400ba45c&dl=354676bce44c939fc6
- Базен, Ж.** 1994. История истории искусства: от Вазари до наших дней. М.: Издательство: Прогресс – Культура. [Bazen, Zh. 1994. Istoriya istorii iskusstva: ot Vazari do nashikh dney. M.: Izdatel'stvo: Progress – Kul'tura.] https://platon.net/load/knigi_po_filosofii/ehstetika/bazen_zh_istorija_istorii_iskusstva_ot_vazari_do_nashikh_dnej/34-1-0-2725
- Беккерман, Я. И.** 1989. Материалы для художественно-оформительских работ. МОСКВА: «ВЫСШАЯ ШКОЛА». [Bekkerman, Ya. I. 1989. Materialy dlya khudozhestvenno-oformitel'skikh rabot. MOSKVA: «VYSSHA YA SHKOLA».] https://vk.com/doc-26246272_437693848?hash=714f056bdbc23aef0f&dl=097be78c8e8cf8b21a4
- Беленьский, Е. Ф. § Рискин, И. В. 1960. Химия и технология пигментов. [Belen'skiy, YE. F. § Riskin, I. V. 1960. Khimiya i tekhnologiya pigmentov.v] https://vk.com/topic-26246272_31028568
- Бергер Э.** (1935) 1961. История развития техники масляной живописи, перевод с немецкого. М.: Издательство Академии художеств СССР. [Berger E. (1935) 1961. Istoriya razvitiya tekhniki maslyanoy zhivopisi, perevod s nemetskogo. M.: Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR.] https://vk.com/topic-26246272_31028568
- Вазари, Джорджо.** 2008. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Изд-во „АЛЬФА-КНИГА“. [Vazari, Dzhordzho. 2008. Zhizneopisaniya naiboleye znamenitikh zhivopistsev, vayateley i zodchikh. M.: Izd-vo „AL'FA-KNIGA“] https://royallib.com/book/dgordgo_vazari/gizneopisaniya_naibolee_znamenitih_givopistsev_vayateley_i_zodchih.html
- Вибер, Ж.** Живопись и ее средства. [Viber, Zh. Zhivopis' i yeye sredstva.] https://vk.com/doc-26246272_6251990?hash=3a08cf496d39e82d9e&dl=203caca14f01bd8a10
8. Виннер, А. В. 1950. Материалы

масляной живописи. М.: Госд. Из-во „Искусство“. [Vinner, A. V. 1950. Materialy maslyanoy zhivopisi. M.: Gosd. Iz-vo „Iskusstvo“.] https://vk.com/topic-26246272_31028568

Гренберг, Ю. И. 2004. От фаяумского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи. Часть 1. М.: Искусство. [Grenberg, Yu.I. 2004. Ot fayumskogo portreta do postimpressionizma. Istoriya tekhnologii stankovoy zhivopisi. Chast' 1. M.: Iskusstvo.] <https://www.twirpx.org/file/1799912/>

Гренберг, Ю. И. (ред.). 2000. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи. Учебное пособие для студентов художественных ВУЗов и художественных училищ. М.: ГОСНИИР. [Grenberg, Yu. I. (red.). 2000. Tekhnologiya i issledovaniye proizvedeniy stankovoy i nastennoy zhivopisi. Uchebnoye posobiye dlya studentov khudozhestvennykh VUZov i khudozhestvennykh uchilishch. M.: GOSNIIR.] <https://www.twirpx.com/file/381446/>

Индейкин, Е. А. § Лейбзон, Л. Н. § Толмачёв, И. А. 1986. Пигментирование лакокрасочных материалов. Л.: Химия. [Indeykin, YE. A. § Leybzon, L. N. § Tolmachyov, I.A. 1986. Pigmentirovaniye lakokrasochnykh materialov. L.: Khimiya.] https://www.studmed.ru/indeykin-ea-leybzon-ln-tolmachev-ia-pigmentirovanie-lakokrasochnyh-materialov_a693e3c3d2e.html

Йеннике, Ф. 1891. Практическое руководство к живописи и масляными красками. Санкт Петербург. [Yuennike, F. 1891. Prakticheskoye rukovodstvo k zhivopisi i maslyan'imi kraskami. Sankt Peterburg.] https://vk.com/doc-26246272_200137924?hash=b685336233745e5638&dl=0e8d0c85663eba2f2a

Киплик, Д. И. 1998. Техника живописи. М.: „Сварог и К“. [Kiplik, D. I. 1998. Tekhnika zhivopisi. M.: „Svarog i K“.] https://vk.com/doc-26246272_350113455?hash=418ab15b832275da72&dl=1b4d56ffcd4dced1

Мандер, Карел ван. 2007. Книга о художниках. [Mander, Karel van. 2007. Kniga o khudozhnikakh.] https://vk.com/topic-26246272_31028568;

<https://www.rulit.me/author/van-mander-karel/kniga-o-hudozhnikah-download-free-418016.html>

Maerz, A., and M. R. Paul. 1930. *A Dictionary of Color*. New York: McGraw-Hill, <https://www.worldcat.org/title/dictionary-of-color/oclc/1150631>.