В.С. Невров

ПРОЗРАЧНЫЕ И НЕПРОЗРАЧНЫЕ КРАСКИ В ЖИВОПИСИ. ВЗАИМНАЯ ЗАВИСИМОСТЬ МЕЖДУ КРОЮЩИМИ (НЕПРОЗРАЧНЫМИ) И ПРОЗРАЧНЫМИ КРАСКАМИ

Статья посвящена прозрачным и непрозрачным краскам в живописи, их применению и использованию.

The article is devoted to transparent and opaque paints in painting, their application and use.

Ключевые слова: прозрачные краски, непрозрачные краски, мерцание красочной поверхности.

Keywords: transparent paint, opaque paint, flickering colorful surface.

Мерцание красочной поверхности, возникающее при умелом использовании сочетания прозрачных и кроющих красок, дает неограниченные возможности для художника — выстроить как пространственные конструкции композиции, так и обогатить поверхность стены (колета). Начнем по порядку.

По своей природе прозрачные краски — минерального происхождения, то есть земляные, к ним можно присоединить лак (краплак, битум, шеллак и т.д.). Земляные краски: охра, охра светлая, охра желтая, охра серпуховская, сиена натуральная, умбра натуральная, Ван-Дик и подобные им; к земляным краскам относятся и все производные от перечисленных выше пигментов после их обжига. При обжиге все минеральные пигменты приобретают красный тон, точнее — красноватый. Так, при обжиге охра светлая становится охрой красной (цвета кирпича), умбра натуральная становится умброй жженой — красно-коричневой. При этом прозрачность пигментов резко возрастает. Напомню: все зем-

ляные пигменты (краски) прозрачные по своей природе, но многократным нанесением красочного слоя можно добиться от них и плотного звучания. Ультрамарин завершает прозрачные краски.

По своей природе кроющие краски (непрозрачные) представляют собой семейство химических соединений. На первом месте стоят белила: титановые (двуокись титана), цинковые (окись цинка), свинцовые (карбонат и гидроксид свинца). Титановые — самые укрывистые; свинцовые — укрывистые, но не такие, как титановые, и к тому же они небезопасны для здоровья; цинковые — самые неукрывистые, но очень хороши для полутонов (наличие окиси цинка также небезопасно для зрения). Титановые белила дают самые укрывистые колера. Если возникает необходимость добиться от красочного слоя звучания незыблемой поверхности стены, то титановые белила подходят лучше всего. Цинковые белила дают в смесях колера, варьирующихся по плотности, что иногда очень полезно при пространственных построениях. С белилами разобрались, далее идут кадмии: кадмий желтый средний, кадмий желтый тяжелый, кадмий желтый светлый; кадмий красный светлый, кадмий красный средний, кадмий красный темный; кармин; кобальт зеленый светлый, кобальт зеленый темный; хром-кобальт светлый, хром-кобальт темный; окись хрома; Поль Веронез; Берлинская лазурь и т.д.

Вот почти весь набор красок, которые необходимы для работы художника. Минеральные прозрачные, белила кроющие (непрозрачные), химические: кроющие или прозрачные, в зависимости от консистенции. Это обстоятельство подводит художника к выводу: при работе с красками нельзя идти вслепую. Необходимо экспериментально изучать свойства художественных красок, то есть брать и смешивать разные краски и смотреть, как они себя ведут в смесях, при лессировках, при корпусном нанесении на стену или холст и т.д.

Цветовой строй произведения стенописи или холста задается именно красками, цветовыми пятнами, линиями, ритмами. Цветовой строй опережает сюжет. Строгое, торжественное или радостное, праздничное звучание рождается у зрителя до того, как он вникнет, вглядится в сюжетную линию произведения. Постепенно из истории пигментов выплывает тема: «Звучание пигмента в среде». Добиться того, чтобы

зритель видел и воспринимал именно цвет, а не краску из банки, можно только работая над цветовым строем. Внутри общего цветового строя вибрации звучания цвета в среде могут быть самые парадоксальные и захватывающие. Например, колер цвета горчицы вдруг зазвучит золотым кубком, а разбел умбры натуральной — как синяя бирюза. Весь фокус разного звучания прозрачных и непрозрачных красок заключается в том, что они по-разному отражают свет, а, следовательно, дают возможность для пространственных построений в композиции, используя только соседство поверхностей, которые останавливают взгляд с поверхностями, которые взгляд не останавливают. Иными словами, там, где нужно подчеркнуть пространственный ход, его соседом делают «глухо» выкрашенную поверхность, а там, где нужно подчеркнуть непрозрачность, материальность предмета, его помещают на прозрачном фоне.

Удобно на примерах из истории искусства рассмотреть, как работают прозрачные краски в сочетании с непрозрачными. Обратимся к творению преподобного Андрея Рублева — «Троица».

Бог есть — и есть троичен в трех лицах; Отец, Сын и Святый Дух — Троица единосущная и нераздельная.

Бог сотворил мир словом Своим и промышляет о нем и о каждой твари в нем, а паче — о человеке.

Кроме сего видимого мира есть другой, невидимый мир духов бестелесных, из коих часть пала и богоборствует в ожесточении.

Мы сотворены для блаженства, но, преступив заповедь, по внушению духа злобы, пали в прародителях и бедствуем по праведному суду Божию.

Бог явил к нам беспредельное милосердие, благоволив Богу Сыну снизойти на землю, воплотиться и пострадать за нас.

Сей Господь, крестною смертью оправдав нас, открыл к нам вхож обильным дарам Святого Духа.

Сей Дух, по Вознесении Господа на небо и излиясь на святых апостолов, а через них и на все человечество, учредил на земле Святую Церковь — нашу врачевательницу, просветительницу и освятительницу.

Кто, сочетавшись с церковью, как член с телом, ходит в духе ее, тот только ходит в истине и готовит себе блаженную вечность.

Смерть разлучает душу с телом, которые по воскресении снова соединяются и будут вместе или блаженствовать, или страдать вечно, судя по тому, кто как действовал на земле.

«Я свет в мир пришел», говорит Господь. Сей свет есть свет истины, принесенный Им на Землю — свет ведения Божественного. И вот икона преподобного Андрея являет на собой свет истин. Богословие в красках: все в ней пронизано светом, гармонией, преображением материального через живопись, в первую очередь, умением, использованием кроющие и прозрачные краски в трактовке формы, передаче цвета и светоносности. Задача передать невидимое, духовное, непостижимое умом, а именно: 1) Бог есть Дух, троичен в Лицах и 2) Бог Сын воплотился и снизошел на землю.

Как же преп. Андрей добивается своей цели? Как материальными средствами вызывает звучание духовных истин? Тем самым использованием свойств плотных красок и прозрачных. Не стану отвлекаться на композиционные особенности данной иконы, остановлюсь исключительно на мерцании красок, на светоносности, цветности и символике. По порядку: трактовка формы сделана наоборот, то есть светá, которые раскрывают через складки пространство, занимаемое каждым из Лиц Троицы, не подчиняются освещению; света на тканях темнее по тону теней. Такого освещения грубая плоть не имеет. Такое освещение вполне соответствует духовному миру — миру безмятежных ангелов, в них свет истины светит внутри.

На иконе под видом именно ангелов изображены Лица Святой Троицы. Именно так посетил Бог Авраама, под видом ангелов. Далее, воплощение Бога Сына на иконе изображается (является) перевесом по количеству непрозрачных (кроющих) красок в трактовке одежд Господа Иисуса Христа. Одежды Бога Отца и Бога Духа Святого уплотняются только на выходах формы (на точку), а большая часть тканей написана прозрачными красками. Одинаковые по тону, цвету, светоносности и укрывистости только лики, руки, стопы как пластическое выражение догмата о Троице единосущной и нераздельной. Пасхальный Агнец написан красками ликов, рук, стоп все Лиц Троицы. В завершение: используя свойства прозрачных и непрозрачных красок преп. Андрей Рублев сумел изобразить свет Истины Христовой.

Следущий пример из истории искусства — церковь Сан-Франческо в Ассизи, Чимабуэ (1277–1280). По мнению Гиберти, Чимабуэ был учителем Джотто. Очень интересна в свете нашей темы «прозрачное-непрозрачное» фреска «Распятие Христа» в Верхнем Храме, на восточной стене трансепта. Необходимо сразу оговориться — современное звучание фрески обусловлено колоссальными потерями красочного слоя, но ход мысли автора от этого стал виден на порядок обнаженнее и решительнее.

Технология ведения работы обнажена, и последовательность использования прозрачных и кроющих красок очевидна. Наряду с утратами, осталась почти без повреждений живопись на фигуре св. Франциска Азисского и на половине фигуры война из стражи. Мы делаем вывод, что подо все светлые выходы формы мастер делал плотные подкладки на прозрачном фоне, строго по законам рисунка. Конечное живописное звучание действующих лиц композиции определялось мощной игрой прозрачных и непрозрачных колеров. На сегодняшний день композиция не имеет цвета и колорита и производит впечатление многократно усиленного драматизма «Распятия». Многообразная мимика, жесты отчаяния и скорби, динамичные фигуры ангелов, как молнии пронизывающие небо вокруг Распятого Христа, взгляды всех участников события — все это усиливается эфектом «негатива» распределение света и тени происходит наоборот. Это не важно, что автор этого не задумывал, важно то, что зритель становится невольным свидетелем небывалой катастрофы на духовном уровне. В завершение: визуально это сейчас выглядит просто техническим приемом, эффектной маэстровой находкой, но в основе, тем не менее, вполне добросовестное следование традиции, умелое использование свойств прозрачных и непрозрачных красок.

Еще один пример из истории искусства — Микеланджело да Караваджо, «Юдифь и Олоферн» (около 1599 г.). Тема использования прозрачных и непрозрачных красок поворачивается к зрителю совсем с другой стороны. Караваджо мастерски добивается в своей картине почти скульптурного рельефа фигур, драпировок, меча и т.д. Технологически прием выглядит так: по цветной подкладке на холст наносится рисунок, предварительно тщательно проработанный, затем умброй натуральной покрывается поверхность холста, предназначенная для тем-

ных фоновых пятен. Затем делятся на свет и тень освещенные тела, предметы, драпировки. После высыхания гризальной подготовки тональных пятен и объемов, моделируется форма кроющими колерами, составленными из белил и умбры натуральной.

Существует химический анализ красок Караваджо и известно, что в качестве подкладки по белому холсту использовалась охра красная — прозрачная краска, очень интенсивно работающая напросвет. Интенсивность, просвечиваемость и яркость остаются даже при многослойном нанесении на белый холст.

Затем слой за слоем вылепливается форма объемов, которые освещены у Караваджо ясным ярким светом. Колер составляется из белил и умбры натуральной. В результате сочетания корпусных, плотных, непрозрачных цветов и прозрачных красных теней, объединенных между собой охрой красной, возникает возможность достижения почти скульптурной рельефности. Плюс к этому — переход из света в тень получается холодным, почти грубоватым, что еще больше работает на рельефность. После высыхания цветовая композиция осуществляется лессировками.

Караваджо не злоупотреблял пестротой и многоцветием. Цветовая гамма — исключительно из минеральных земляных красок. Вся выразительность композиции (как правило, на темном фоне) достигается использованием яркого, даже резного света, «математически» выверенного количества белого, красного, золотого и глубокого умбристого. Подводя итог, следует заметить, что использование свойств красок — их прозрачность и укрывистость — дает художнику возможность решать любые творческие задачи — от вызывания эффектов скульптурного рельефности, до богословия в красках. Кому что нужно.