

*Прядко Олександр Михайлович,
кандидат технічних наук, доцент,
заслужений працівник культури України,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ЕВОЛЮЦІЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ ТА ЙОГО ТЕХНОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ

У статті досліджено історичні етапи розвитку технології станкового живопису. Розглянуто різні напрями формування шкіл станкового живопису. Проаналізовано засоби і матеріали, необхідні для створення живописних картин.

Ключові слова: живопис, художник, творчість, технологія, основа, ґрунт, фарба, пігмент.

В статье исследуются исторические этапы развития технологии станковой живописи. Рассмотрены различные направления формирования школ станковой живописи. Проанализированы средства и материалы необходимые для создания живописных картин.

Ключевые слова: живопись, художник, творчество, технология, основа, ґрунт, краска, пігмент.

The article examines the historical stages of technology development of easel painting. Different directions of forming schools of easel painting are considered. Resources and materials needed to create beautiful paintings are analyzed.

Key words: art, artist, creative, technology, foundation, primer, paint, pigment.

Точної відповіді на запитання «коли виник живопис» (у розумінні звичної хронології – місяць, рік, день тощо) нема й ніколи, напевне, не буде, – зазначає у монографії професор С. Безклубенко [1]. Проте судити про історичний час появи людської діяльності, пов'язаної з використанням барвників для створення певних зображень, можна цілком вірогідно, аналізуючи виразні сліди цієї діяльності: від первісного живопису на кістках мамонтів до печерного живопису. Живопис – один з найдавніших видів образотворчого мистецтва, який дійшов до нас крізь століття еволюції: від петрогліфів і наскельних розписів в епоху палеоліту до новітніх напрямків живопису ХХІ ст. У живописі як у мистецтві закладено найширше коло можливостей втілення ідей і задумів. У ході розвитку різних жанрів і технік живопису (наприклад, живопис восковими барвниками – енкаустика, різновиди темпер, живопис маслом) накопичені незліченні духовні скарби.

Художниця Т. Хвостенко досліджує у монографії історію і технологію енкаустичного живопису. Її батько В. Хвостенко розробив технологію та прийоми сучасної енкаустики. Головним предметом його пошуків було створення рецептури захисного покриття – ганозіса [2].

Підсумком ХІХ ст. в розрізі техніки західноєвропейського живопису стала праця Е. Бергера «Матеріали з історії розвитку техніки живопису», яка була перевидана в 1961 р. [3].

У цей же час геніальним художником Жан-Жоржем Вібером була написана книга «Живопис і його засоби», у якій він розкриває методи техніки живопису, розповідає про застосування різних фарб, фарбувальних сумішей, про закони колориту (перевидана в 1961 р. та в 2004 р.) [4].

Шляхи розвитку настінного живопису, деякі поняття техніки живопису, трьохстадійний метод станкового живопису, п'ять коренів живописності, досвід освоєння трьохстадійного методу живопису, а також методи і техніка роботи восковими, смолисто-олійними і силікатними фарбами аналізуються графіком Л. Фейнбергом і мистецтвознавцем Ю. Гренбергом [5].

У роботі О. Орлової і Т. Фомічової розглянуто теоретичні основи хімічних реакцій, що відбуваються при отриманні основних плівкоутворювальних речовин і пігментів, а також представлені типові технологічні схеми їх виробництва. Наведено відомості про плівкоутворювальні речовини і пігментовані лакофарбові матеріали [6].

Як головну мету навчальний посібник А. Шадуріна «Матеріали і техніка живопису» визначає систематизацію та узагальнення відомостей щодо техніки і технології в роботі акварельними фарбами та гуашшю з урахуванням особливостей викладання студентам цієї дисципліни [7].

Мета ж цієї статті – дослідити історичні етапи розвитку технології станкового живопису та проаналізувати засоби і матеріали, необхідні для створення живописних картин.

Свої особливості мав живопис єгипетської цивілізації – яскравий і неординарний. Усі картини єгипетських художників ніби підпорядковані певній схемі: людей було прийнято малювати в профіль, а саму фігуру – руки, ноги, частину тулуба – в анфас. Природа на картинах живописців Єгипту також виглядала досить схематично. Древні художники-єгиптяни не вміли відтворювати весь спектр кольорів, їхні відтінки та півтони. Однак основні фарби, які вони виготовляли з мінералів – біла, чорна, червона, синя, жовта і зелена – довго не втрачали кольору. Для збереження малюнки покривали шаром смоли – так вони зберігалися значно довше. Живопис Стародавнього Єгипту, який можна охарактеризувати більш як монументальний, прикрашав гробниці і релігійні будівлі, а також будівлі, де жили знатні городяни.

Давньогрецька цивілізація подарувала нам багату історичну спадщину в галузі культури і мистецтва. Роки, коли грецька держава процвітала, були і розквітом живопису. Відомі грецькі художники – це Аполлодор Афінський, Зевкеїс, Паррасій, Тіманф. На думку фахівців, Аполлодор Афінський був творцем унікальної техніки світлотіні в живописі. Згодом ця техніка була втрачена. Вона була заново відтворена тільки в епоху Відродження. Античність у живописі відображала прагнення людини показати світ таким, яким вона його бачить. Саме тоді зародилися перші особливості живопису: принципи світлотіні, елементи перспективи, з'явилися об'ємно-просторові живописні зображення, що призвело до розкриття нових тематичних можливостей відображати дійсність

живописними засобами. У стародавні часи живопис не відокремлювалася від архітектури і скульптури, слугував переважно як прикраса культових споруд, жител або гробниць.

Середньовіччя привнесли в живопис нові віяння і фарби. Живопис Середньовіччя переважно відображав релігійні мотиви. Середньовічним картинам був притаманний символізм і виразність контурів у поєднанні з експресією здебільшого локальних, але звучних кольорів. Символіка кольору в середньовічного живопису відіграла велику роль, а тло полотен і фресок було, як правило, абстрактно-умовним або золотим. Його таємниче мерехтіння символізувало втілення божественної ідеї в картині.

В епоху Ренесансу роль живопису помітно зростає. У цей період отримали наукове обґрунтування система світлотіні, лінійна і повітряна перспектива в картині. Почуття гармонії світобудови і антропоцентризм відбилися в композиціях на релігійні і міфологічні сюжети, в історичних і побутових сценах, в портретах.

У XVII–XVIII ст. європейський живопис ускладнюється. З'являються національні школи, зі своїми традиціями й особливостями. Проголошуються нові суспільно-цивільні ідеали, психологічна проблематика в картині поглиблюється, на полотні переноситься відчуття конфлікту особистості з навколишнім світом. У цей час формується чітка система жанрів живопису: пейзаж, портрет, натюрморт, побутовий жанр.

Авторський живопис і графіка сформували свої системи живопису: від динамічного живопису бароко з його незамкненими, спіралевидними композиціями або рококо з вишуканою грою нюансів кольору і світлих тонів до живопису класицизму з чітким, ясним малюнком.

У XIX ст. живопис починає відігравати активну роль у житті суспільства. Виникає новий напрямок – романтизм з його спрямованістю до свободи і «нескінченного», жадоби досконалості і оновлення. Живопис романтизму цікавиться драматичними подіями історії та сучасності, його відрізняють контрастність світла і тіні, насиченість колориту.

Справжній переворот у живописному мистецтві приходить з появою імпресіонізму. Авторський живопис на тривалі роки стає «заручником» цього стилю. Імпресіонізму властиве неупереджене і найбільш природне відображення реальності світу, його миттєвостей, мінливості і рухливості, передання живописцями-імпресіоністами швидкоплинних вражень шляхом «змішування чистих кольорів» і ефектності передачі фактури. З появою імпресіонізму художники виходять писати свої картини на пленер.

На межі XIX–XX ст. розвиток живопису особливо ускладнюється. З'являються різні модерністські та реалістичні течії, що посідають своє місце у розвитку живопису. Виникає абстрактний живопис (абстракціонізм, авангардизм, андеграунд). Стає притаманним активне вираження авторського ставлення художника до світу, його відмова від «образотворчості». Абстракціонізм вдається до умовності кольору, декоративності, асоціативності композиційних рішень із властивою йому емоційною геометризацією та утрируванням форм.

У XX ст. і на початку XXI ст. пошук нових способів втілення ідей і задумів у живопису продовжується. Авторський живопис все більше прагне до самовираження

за допомогою досягнень науково-технічного прогресу, таких, як створення картини за допомогою цифрових технологій. Це, безсумнівно, має призвести до появи нових течій і напрямів у сучасному живописі, однак живопис маслом донині залишається однією з улюблених технік майстрів-художників.

Історичні дослідження в XIX ст. привели до появи низки творів на тематику техніки живопису. Серед них – це праці І. Меріме, П. Монтабера, Ч. Істлейка, М. Мерріфільда, Д. Ровінського [8].

Майстри живопису останнього часу не обтяжують себе ні підготовкою основи, ні приготуванням фарб (вони навіть звільнилися від покриття закінченого твору лаком). Процес роботи над картиною кардинально спростився, так як живописець має справу лише з готовими фарбами та пензлями. Саме в цей період з'являються численні інструкції з «техніки живопису» (по роботі з фарбами) і виникають різноманітні рекомендації по технології живопису. Для живописців попередніх епох створення картини було досить складним технологічним процесом, який передбачав обробку і підготовку матеріалів основи, ґрунту, пігментів та ін. Тому проаналізуємо в комплексі історичні етапи технології живопису та кожного структурного елементу картини – основу, ґрунт, малюнок, живописний шар фарб і захисний шар, а також розглянемо еволюцію цих процесів та «живописних технік», викликаних змінами сполучного матеріалу (енкаустика – темпера – масло), проаналізуємо їхню роль не тільки у функціонально-технологічному, а й у художньому плані [5].

Незважаючи на все розмаїття манер і технічних прийомів, ілюзія об'єму в картині досягається за допомогою трьох основних прийомів: роботою темною фарбою по білому ґрунту, білилами по темному ґрунту і сумішшю фарб, приготуваних на палітрі.

У роботі по білому ґрунту світлотінь, за допомогою якої створюють форму, будується за рахунок криючих і лесіровочних фарб. Світлі ділянки отримують завдяки просвічуванню білого ґрунту, а тіні – через перекриття ґрунту непрозорим шаром фарб. Перехід від світла до тіні зазвичай досягався штрихуванням пензлем дрібними «сплавленими» мазками, що додають необхідну м'якість. На білих ґрунтах пензлем робився тонкий лесіровочний «малюнок», призначенням якого був розподіл по площині основних мас світла і тіні, що можна побачити на деяких незакінчених картинах старих майстрів, а іноді на поперечному перерізі частинок шару фарб, узятих разом з ґрунтом.

У переважній більшості випадків, за основу живопису використовували дерево, тканину, камінь (для настінного живопису), метал, папір, пергамент, рідше – кістку, шкіру та інші матеріали.

Дерево використовували як основу під живопис ще в античності: на дерев'яних дошках, за свідченням Плінія, писали грецькі живописці. Особливо високо цінувалося тоді кипарисове, кедрове, ебенове, самшитове і оливкове дерево, яке, на думку античних живописців, було найбільш міцним, не схильним до гниття і не схильним до розтріскування. Пліній вважав найбільш міцними модрина, дуб, каштан і горіх. До нас дійшли найдавніші твори станкового живопису на дереві, які належать до I–III ст. н. е. Це так звані фаюмські портрети, виявлені лише в кінці XIX ст. на території Стародавнього Єгипту. Вони написані на тонких пластинках з деревини смоковниці, кипариса, ліванського кедра, пінії, сосни і модрини. В епоху Середньовіччя і пізніше

для виготовлення основ під живопис в Європі використовують деревину інших дерев. Італійці, наприклад, брали за основу м'яке, ніжне дерево – липу або вербу. Не менш важливою ознакою, що характеризує основу, є товщина дошки. Товщина дощечок, на яких написані найкращі фаюмські портрети, не перевищує 2 мм. Християнські ікони VI–VIII ст. написані в техніці енкаустики на дошках завтовшки 10–12 мм. Водночас в Італії епохи раннього Відродження, як пізніше і в Київській Русі, для живопису брали дуже товсті дошки. Картини на дошках північних майстрів, які писали на дереві твердих порід, значно тонші: невеликі і середнього формату твори художників XVII ст. написані на дошках завтовшки 8–10 мм.

Важливою характеристикою основи є спосіб обробки тильної сторони дошки. Відомо, що в VII–IX ст. теслі в Західній Європі користувалися сокирою, різними стамесками, скобелем, а з XIV ст. – рубанком. За часів Паломіно підготовка дощок спростилася. Їх спилювали та підрівнювали рашпілем і шліфували, ніякої подальшої обробки вони не вимагали і відразу ж були готові до нанесення ґрунту. Картини XVI ст. часто мають зворотний бік настільки гладеньким, що можна прийти до висновку, що їх виготовлення не обійшлася без застосування рубанка. Разом з тим грубо оброблені дошки (наприклад, з цільного горіха, шириною до 70–75 см) часто можна зустріти серед болгарських ікон аж до XVIII ст. В Італії дошки використовувались художниками в часи Рафаеля, а в Голландії – і в часи Рубенса. Виготовлення дошок в Голландії для живопису вважалося дуже відповідальним процесом і тому уряд монополізував його – тільки кращі столярі виконували цю роботу. Під загрозою штрафу навіть було заборонено писати на дошках, які були виготовлені в неурядових майстернях. У технологію підготовки дошок входять процеси з'єднання-зшивання, склеювання, шпонування та ін.

Одним із художніх елементів малярства на дереві здавна слугували рами. Рами накладалися на дошку і кріпилися до неї цвяхами до ґрунтовки основи, на вже заґрунтовану дошку або після завершення роботи над картиною. У XII–XV ст. широко були поширені рами з виїмками, в які вставлялася основа. Такі рами ґрунтувались і розписувались. Тому їх іноді можна сплутати з рамами, вирубаними разом з основою. У XVI ст. набувають поширення рами з жолобом, в який вставлялась картина і таким чином утримувалась в ній. Рама виконувала функцію зміцнення основи, не давала дошкам жолобитись. Так, А. Дюрер для написаної ним середній частині вівтаря «Вознесіння і коронування Марії» замовляє раму і рекомендує власнику картини скріпити її гвинтами, «щоб картина не потріскалася». У спеціальні рами, що з'єднують дошки, укладені великі вівтарні картини Рубенса та інших художників.

Не однаковим у різний час був формат картин. В одних школах, наприклад, у флорентійців епохи раннього Відродження, був популярний круглий формат – тондо, тоді як венеціанці уникали його. Якщо для XV–XVI ст. тондо було досить типовим, то з початку XVII ст. воно витісняється овалом, який безперервно розвивається у бік все більш витягнутого силуету.

Живопис на тканині набув поширення значно пізніше, ніж на дереві. Широке застосування тканих основ було обумовлено не тільки міркуваннями кращої транспортабельності творів, але й визначалося переходом від темперного живопису

до масляного. Використання для основи нового матеріалу давало змогу варіювати з його структурою залежно від живописних завдань, які стояли перед художниками різних епох.

Дерев'яна дошка, вкрита гладко відшліфованим шаром ґрунту, не впливала на побудову фактури живопису. Точніше, вона сприяла створенню гладенької поверхні у всіх його технологічних варіантах. Тканина, що слугувала проміжним шаром в живописі на дошках і покрита також шаром ґрунту, грала лише допоміжну роль, надаючи міцність твору. Роль текстильної основи вже зовсім інша. Структура тканини багато в чому визначає характер живописної поверхні і одночасно вибір тканини тієї чи іншої структури, що залежав від задуму та особливостей живописної манери майстра. Тому якщо основа з дерева може свідчити про походження і часу створення твору, то характер основи з тканини говорить про індивідуальні схильності художника. Таким чином, основа з тканини – це вже один із тих матеріальних елементів картини, який бере участь у формуванні індивідуальної манери, або «почерку», художника в широкому сенсі слова. Тому визначення характерних особливостей тканини має неодмінно входити в коло питань, що підлягають технологічному дослідженню.

Основи з тканин використовували спочатку паралельно з основами з дерева. Проте з часом дерево практично було витіснене основою з тканини і стало потім досить рідко застосовуватися в живописі.

До XIX ст. сировиною для тканини основи слугували переважно льон та конопля. Правда, у творах XIV–XVII ст. неодноразово трапляються вказівки на застосування в якості основи для живопису шовку. На шовку написані деякі твори А. Дюрера, Г. Рені, Н. Пуссена та інших художників. У XIX ст., коли вимоги до ремісничо-технічної сторони живопису знизилися, в якості основи стали застосовувати тканину з бавовни, джуту, вовни. На тонких довгих полотнах полотняного переплетіння написані твори Гуго ван дер Гуса (помер в бл. 1420/1425–1482), А. Дюрера (1471–1528), А. Мантеньї (1431–1506). Цей тип полотна переважав у Європі до кінця XVI ст. Венеціанці XV–XVI ст. писали на грубому небіленому полотні, переважно саржевого переплетіння. На такому полотні в пізній період творчості любив писати Тіціан, що використовував структуру полотна як один з елементів у побудові фактури живопису. Застосовували таку основу Веронезе і Тінторетто. Наприкінці XVI і в XVII ст. в Італії широко використовували полотно полотняного переплетення з більш грубою і дуже рідкісною пряжею, що нагадувала сітку. Навпаки, в Іспанії використовували щільні полотна саржевого переплетення. Зауважимо, що тканина такого типу дуже часто використовувалася в європейському живопису.

Для картин першої половини XIX ст. типові середньозернисті полотна полотняного переплетення. Наприкінці XIX – початку XX ст. вибір полотна перестав бути випадковим. На тонких дрібнозернистих лляних полотнах зазвичай писали тільки невеликі картини. Застосовувалося полотно полотняного переплетення і значно рідше – саржевого. Найбільше було розповсюджене полотно середньої зернистості. До кінця XIX ст. у вжиток увійшли грубі полотна, які використовувались для живописних робіт великого розміру (картини І. Репіна, В. Сурикова, В. Васнецова, В. Серова та інших художників).

Пропонувались також прядив'яні полотна, але відзначалося небажаність застосування в якості основи для живопису бавовняної тканини.

Так як проклеєне і навіть заґрунтоване полотно залишається значною мірою еластичним і незручним для подальшої роботи, йому необхідно було надати необхідну жорсткість. Цю функцію виконували дерев'яні підрамники, які виготовлялись по різних технологіях.

У минулому майстри деяких шкіл використовували для живопису основи з металу. Незважаючи на міцність цього матеріалу, живопис на металі не набув великого поширення, що пояснюється значним збільшенням ваги живописного твору. У цьому ж причина і невеликого розміру таких картин. Збереження творів живопису на металі має специфіку. Хоча металеві основи, на відміну від дерева і полотна, практично не схильні до деформації під дією температури і вологості, та в процесі зберігання живописний шар на металі уражається корозією. На деяких картинах, написаних, наприклад, на міді, можна побачити темні плями – наслідок взаємодії металу, пігментів і вільних кислот, що містяться в речовині фарб. Недоліком мідних основ є також їх погане зчеплення з шаром фарб. Правда, іноді на поверхні міді утворюється шар олеата або резіната міді, що дає дуже міцне зчеплення живописного шару з основою.

Крім дерева, полотна і металу, основою для живопису часто слугували пергамент і папір. Незважаючи на те, що в Європі аж до VII ст. в якості матеріалу для написання картин широко використовували папірус, вже в перші століття нашої ери набуває поширення новий матеріал – пергамент. Більш міцний і еластичний, він поступово витіснив папірус з Єгипту. В епоху Середньовіччя в різних країнах виготовляли пергамент, що відрізнявся високою якістю і гарним зовнішнім виглядом. Білий з обох сторін пергамент називали німецьким. Пергамент з Бургундії був зазвичай різного кольору, в плямах і рідко вживався під живопис. Пергамент, одна сторона якого була білою, а інша – жовтою (або рудою), називали італійським. Зустрічається пергамент, пофарбований у пурпурний, фіолетовий і рідше – в інші кольори.

Незрівнянно більш широке, ніж пергамент, застосування в живопису мали папір та картон. Переїнявши у китайців секрет приготування паперу, араби передали його європейським країнам. Завойовуючи узбережжя Північної Африки і просуваючись на захід, араби принесли мистецтво виготовлення паперу в підкорену ними Іспанію, де в 1154 р. була виготовлена перша в Європі партія паперу. Очевидно, з Іспанії виробництво паперу перейшло до Франції, де його почали виробляти в 1189 році. Виробництво паперу в Італії почалося лише в XIII ст., коли в Генуї (1235), а потім в Фабріано (1276) були побудовані перші паперові млини. У Німеччині починаючи з XIII ст. користувалися тільки привізним папером. Лише з 1390 р. німецький папір зміг за якістю конкурувати з французьким та італійським. У Голландії перші паперові фабрики з'явилися наприкінці XVI ст. До кінця XVII ст., коли ще не було налагоджено власне виробництво, Англія завозила папір з Франції. Більшість країн центральної та східної Європи освоїло виробництво паперу лише в XVI ст.

До найбільш старих живописних робіт на папері (не рахуючи, зрозуміло, середньовічних мініатюр) відноситься етюд голови школи Леонардо да Вінчі, що знаходиться в Луврі.

На білому і світло-коричневому папері типу «ватман» написана переважна більшість пейзажних етюдів О. Іванова і С. Щедрина. На папері та картоні писав свої невеликі твори П. Федотов. Спочатку у вигляді виключення, а потім все частіше використовував картон і папір В. Перов. На папері написано велику кількість етюдів та ескізів М. Ге. Цей же матеріал використовували І. Шишкін, К. Васильєв, О. Саврасов. Проклеєний желатином папір – звичайна основа в етюдів І. Левітана.

Всі різновиди ґрунтів живопису, за світлотехнічними характеристиками, можна розділити на три основні категорії: світлі ґрунти (білі, кремові, перлинно-сірі); темні ґрунти (від червоного до темно-червоно-коричневого); ґрунти, колір яких майже не відіграє ролі в процесі створення твору.

Протягом декількох століть ґрунт картин європейських майстрів, незалежно від того, чи був він крейдяним або гіпсовим, зберігав свій натуральний білий колір. Значення білого ґрунту для живопису дуже велике. Разом з тим повністю його властивості виявляються лише в тому випадку, якщо по ньому пишуть прозорими фарбами, які завдяки світловідбиваючим якостям ґрунту набувають своєрідного «внутрішнього світіння». Для густих, непрозорих або корпусно покладених фарб колір ґрунту практично не має значення. Деякі майстри вважають, що найкраща ґрунтовка для дерева і полотна складається з свинцевих білил і невеликої кількості охри, сурику або «іншої підходящої фарби».

Підготовчий малюнок живописця на ґрунті не є елементом структурної побудови картини, хоча в окремих випадках він може бути відзначений як самостійний шар у дослідженні поперечного перерізу живопису. Типовим прийомом нанесення малюнку в ранньому європейському живопису було процарапування ґрунту голкою або іншим гострим предметом. Такий малюнок зазвичай наносився для позначення меж позолоти, контуру фігур, архітектурних деталей фону, основних складок драпіровок і обмежував побудову форми тоном.

І нарешті, шар фарб (живописний шар) – це той основний структурний елемент картини, підготовка до якого здійснюється розглянутими вище технологічними операціями, покликаними забезпечити майбутнього твору найкраще і найбільш тривале зберігання. Саме на цій стадії технологічного процесу створення картини максимально проявляється та єдність ідеї, матеріалу і технічних прийомів, ступінь гармонійного втілення якого і є в кінцевому рахунку ознакою майстерності, яка визначає художній рівень закінченого твору і що дозволяє поставити його в ряд живописних шедеврів або звести до рівня ремісничої підробки.

Найпершими фарбами були різнокольорові глини: червона, біла, жовта і блакитна. Трохи пізніше фарби стали робити з мінералів і рослин. Відвар цибулиння, оболонка волоських горіхів, кора дуба давали коричневу фарбу. Кора барбарису і вільхи, молочайні рослини – жовту, а червону фарбу отримували з деяких ягід. Різні способи приготування фарб передавалися з покоління в покоління, від художника до художника.

Основою фарби (масляної, темперної та ін.), яка визначає колір, є пігмент – тонко натертий кольоровий порошок мінерального або органічного походження або штучно приготовлений хімічним шляхом. Органічні забарвлені речовини прийнято називати барвниками, а неорганічні – пігментами. Пігменти – це забарвлені речовини, практично

не розчинні як в звичайних розчинниках (вода, спирт, олія), так і в інших різних розчинах. Від них слід відрізняти барвники – органічні барвники, які можуть бути розчинні у названих розчинниках, так і не розчинні в них. Остання властивість дозволяє використовувати деякі органічні барвники як пігменти для приготування художніх фарб.

Забарвлені речовини, або мінеральні пігменти природного походження, являють собою оксиди або солі металів, зафіксованих на мінеральній основі природним шляхом (червоні, жовті й зелені землі, ультрамарин, малахіт і ін.). Процес їх приготування зводився зазвичай до збагачення природної сировини шляхом відділення сторонніх домішок (механічне дроблення, відмулювання) і подальшого перетирання очищеного продукту з водою до отримання пігментних часток необхідного розміру. Іноді вдавалися до проколювання деяких мінеральних пігментів для досягнення ними іншого кольору. У пігментах мінерального походження складного складу хромофором, тобто речовиною, яка визначає колір, є зазвичай одне із хімічних з'єднань. Наприклад, колір жовтих охр визначається сполуками заліза, хоча деякі охри містять марганець. Червоні і зелені землі також зобов'язані своїм кольором залізу. Мідні руди мають красиве синє і зелене забарвлення. Однією з найкрасивіших мідних синіх фарб є азурит – синя вуглекисла мідь (або карбонат міді). Для отримання цього пігменту достатньо лише добре розтерти підходящі зразки мінералу. Малахіт – також мідна руда – розтертий в порошок, він дає зелений пігмент. Здавна існували штучно приготовані пігменти, отримані хімічним шляхом (яр-мідянка, олександрійська фріта, синя смальта, свинцево-олов'яниста жовта і ін.). Відомі також пігменти, які отримували як у вигляді мінеральної сировини, так і готували штучним шляхом (свинцеві білила, ртутна кіновар, азурит та інші).

Пігменти рослинного походження (шафран, краплак, індиго та інші) отримували шляхом їх вилучення з різних частин деяких рослин (листя, квітів, коренів і кори). Здійснювалося це зазвичай двома шляхами. Перший шлях – екстрагування в рідинах (кип'ятінням або вимочуванням) фарбувальних речовин, які містяться в рослинах, і подальша їх сублімація або осадження у вигляді тонкого порошку на мінеральну основу (наприклад, глинозем або крейду). У минулому був досить популярний метод екстрагування фарбувальних речовин з пофарбованих (синіх і червоних) тканин. Отримана при цьому речовина також осідає на мінеральну основу. Пігменти, одержані таким шляхом, зазвичай прийнято називати «лаками». Другий шлях – випалювання або карбонізація (одержання лампової кіптяви, виноградної чорної і т. п.). Пігменти тваринного походження механічно витягували з різних органів деяких тварин організмів (кармін, кашеніль, пурпур) або отримували їх випалюванням (палена кістка, слонова кістка) [8].

За оптичними властивостями, фарби (і пігменти) здавна було прийнято ділити на дві категорії – прозорі і непрозорі або лесіровочні і криючі. Криючі фарби абсолютно приховують ґрунт або нижні шари фарби, а лесіровочні створюють нові колірні відтінки.

Палітра художників сьогодні нараховує десятки пігментів різного кольору, а от видатний художник Пітер Пауел Рубенс на початку XVII ст. у створенні живописних полотен використовував лише 15 пігментів.

Дослідження пігментів, якими користувалися до кінця XVII ст., показують, що більше ніж за півтори тисячі років розвитку європейського станкового живопису палітра художників майже не змінювалася. XVIII ст. – це той рубіж, за яким почалося інтенсивне збагачення асортименту фарб. Особливо це стало характерно для наступного століття. Крім того, протягом кількох століть відбувався поступовий перехід до промислового виробництва художніх матеріалів, в тому числі і фарб. Такі основні технологічні особливості класичного станкового живопису.

Література:

- 1. Безклубенко С. Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва / С. Д. Безклубенко – Київ, 2003. – 261 с.*
- 2. Хвостенко Т. В. Энкаустика. Искусство, пережившее тысячелетия / Т. В. Хвостенко – Москва : Советский художник, 1985. – 160 с.*
- 3. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / Э. Бергер – Москва : Академия художеств СССР, 1961 – 512 с.*
- 4. Вибер Ж. Живопись и ее средства / Ж. Вибер – Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1961. – 232 с.*
- 5. Фейнберг Л. Е. Секреты живописи старых мастеров / Л. Е. Фейнберг, Ю. И. Гренберг – Москва : Изобразительное искусство, 1989. – 322 с.*
- 6. Орлова О. В. Технология лаков и красок: учеб. для техникумов / О. В. Орлова, Т. Н. Фомичев. – Москва : Химия, 1990. – 384 с.*
- 7. Шадури А. В. Материалы и техника живописи: учеб. пособ. / А. В. Шадури – Барнаул : Издательство АлтГТУ, 2007. – 105 с.*
- 8. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование: монография / Ю. И. Гренберг – Москва : Изобр. искусство, 1982. – 320 с.*