

# **НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ**

Факултет за изящни изкуства

Катедра „Живопис“

**Анализ на техниката и технологията на живописца на Ренесанса в  
Германия (Дюрер, Кранах, Грюневалд, Холбайн) и влиянието им върху  
автори от съвременността (Вернер Тюбке, Ерих Кисинг, Еберхард Ленк,  
Фолкер Щелцман)**

## **АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд  
за придобиване на научна и образователна степен „доктор“ по изкуствознание и  
изобразителни изкуства

докторант: **Иван Тенев Костолов**

научен ръководител: **проф. Божидар Стоянов Бояджиев**

София, 2016

Дисертационният труд обхваща 310 страници, структурирани в увод, изложение в седем глави, заключение и библиография. Използваната литература включва 321 заглавия, от които 7 на български език, 146 чуждоезични, 81 раздела на книги, 44 статии от периодичния печат и 40 документа от интернет.

Към труда е изготвено приложение с обем от 207 страници, което се състои от 147 цветни изображения, 20 таблици и писмена кореспонденция с 5 немски художника.

## Съдържание

1. Увод .....	1
2. Ренесанс в Германия – исторически контекст.....	5
3. Основни технически и технологични характеристики на немската живопис през епохата на Ренесанса.....	8
4. Технически и технологичен анализ на живописното творчество на Дюрер, Кранах, Грюневалд и Холбайн .....	12
5. Унифициран метод на живопис .....	18
6. Лайпцигска школа – исторически контекст .....	20
7. Технически и технологичен анализ на живописното творчество на Тюбке, Щелцман, Кисинг и Ленк. Типологични сходства и различия с Ренесанса .....	24
8. Техника и технология на живописиста – експериментална част .....	30
9. Заключение .....	31
Библиография.....	38
Публикации .....	44

## 1. Увод

Провокирана от съвременните тенденции в изкуството от една страна и от интереса към художниците, представители на *Лайпцигската школа* от друга страна, настоящата дисертация е с **обект на изследване** кавалетната<sup>1</sup> живопис по времето на Ренесанса в Германия и влиянието ѝ върху съвременни автори от Лайпцигската школа. Фокусът на изследването е насочен към анализиране на техниката и технологията на избраните автори, което представлява **предметът** на дисертационния труд.

Според Кирил Цонев<sup>2</sup> **технологията на живопис** е наука, която се занимава с *“добиването и свойствата на материалите, влизащи като съставни части на основите, грундовете, боите, фирнисите и пр., и със самата направа на тези съставни части на картините и стенописите”*<sup>3</sup>. **Живописната техника** е науката, *“която дава общи напътствия за рационалната употреба на по-голяма част от тези материали в самия процес на направата на художественото произведение”*.<sup>4</sup> Кирил Цонев смята, че техниката и технологията на живописиста като науки обхващат не само познанията в изкуството, но и *“органичното свързване на теорията с практиката.”*<sup>5</sup> Това твърдение е прието за основополагащо при структурирането на работата.

**Цел на проучването** е да се анализира влиянието на техниката и технологията на живопис от Ренесанса в Германия върху съвременни автори от

---

<sup>1</sup> Етимологичното значение на думата *кавалетно* произлиза от италианското наименование *cavaletto* – триножник, статив. Кавалетно се нарича онова изкуство, което не е свързано по функционален или органически начин с околната архитектурна среда, а се изразява в преносими творби със самостоятелно декоративно предназначение. Най-ярък представител е кавалетната живопис, при която картините се рисуват на дървени основи или платна, опънати върху подрамки, поставени на стативи. Кавалетното изкуство се развива през XV и XVI век по времето на Ренесанса от олтарната живопис. На север от Алпите кавалетната живопис придобива самостоятелно значение още от XIV век, докато в Италия водеща е все още стенописиста. През Ренесанса кавалетната живопис се отделя от олтарната като самостоятелно изкуство.

<sup>2</sup> Кирил Цонев (1896-1961) е професор в Националната художествена академия, София. Той специализира технология на изкуствата при проф. Макс Дьорнер (1870-1939) в Академията за изкуства Мюнхен, Германия.

<sup>3</sup> Цонев, К., 1949, *Технология на изящните и приложните изкуства*, стр. 3.

<sup>4</sup> Пак там. Подобна дефиниция предлага и руският художник и изследовател на технологията на живопис Киплик (1865-1942), според когото техниката на живопис представлява *“особен клон на науката, която изучава като предмет рационалното построяване на живописната творба от гледна точка на нейната материална същност*. Сравни: Киплик, Д. Й., 1956, *Техника на живописиста*, стр. 5.

<sup>5</sup> Цонев, К., 1949, стр. 3.

*Лайпцигската школа.* Изходна хипотеза на дисертацията е, че въпреки развитието на технологията на живописиста вследствие на модерните иновации, ренесансовата техника е възможна дори и днес. Фокусът на работата е в потенциалното ѝ приложно значение за художника. **Основни задачи са:**

- чрез анализ на част от произведенията на избраните художници от Ренесанса да се установят приликите и разликите в използваните от тях техника и технология на живопис;
- да се систематизират събраните от автора на дисертацията данни от писмените източници и резултати от съвременните изследвания на творбите на авторите от Ренесанса в Германия. Чрез оптичен преглед с микроскоп, флуоресцентни снимки с ултравиолетови лъчи<sup>6</sup>, рентгенови снимки<sup>7</sup>, инфрачервена рефлектография<sup>8</sup>, рентгенов флуоресцентен анализ<sup>9</sup> би могло да се докаже или отхвърли достоверността на част от древните писмени източници.
- да се синтезират, доколкото е възможно на база информацията от събраните материали, предимствата и недостатъците на техниката и технологията на живопис по времето на Ренесанса;
- да се установи какъв е синергичният ефект от комбинацията на различни материали и техники на живопис;
- да се предложи общ унифициран метод на живописната техника от Ренесанса в Германия; Опитът за съставяне на унифициран метод включва обосновка и описание на отделните етапи от изграждането на произведението;

---

<sup>6</sup> Ултравиолетовите лъчи стимулират флуоресценцията на свързващите вещества, пигментите и покритията с фирнис. Покрития и ретуширания реагират на светлината с къса дължина на вълната с различно флуоресцентно поведение. Новите ретуширания се забелязват като тъмни петна.

<sup>7</sup> Чрез силна абсорбция на рентгеновите лъчи стават видими слоеве в картините, които съдържат оловни бои. При осветяването на картината се вижда освен живописния слой и носителя на изображението, заедно с промените.

<sup>8</sup> Дълговълнови (1500 nm) инфрачервени лъчи проникват през живописния слой. По този начин могат фотографски да се заснемат феномени, намиращи се под живописния слой като например подрисунката.

<sup>9</sup> Рентгенов флуоресцентен анализ, превод от английското наименование X-ray fluorescence spectroscopy (XRF spectroscopy). Метод за изследване на материали за количествено и качествено определяне на химичния състав на елементите от дадена проба от материала, без да се разрушава пробата. При този аналитичен метод с мобилен XRF трасиращ апарат се стимулира избрана точка от картината чрез рентгенови лъчи и се оценява освободеното флуоресцентно излъчване от детектор. Чрез диаграми се отчитат елементите, съдържащи се в пробата и се заключава за използваните пигменти.

- анализирайки техниката и технологията на живопис на избраните художници от *Лайпцигската школа* в Германия да се изяснят принципните функционални връзки със създадения метод; да се установи приложимостта му при разгледаните автори от *Лайпцигската школа*;
- чрез съставения общ метод да се изградят от автора на настоящата дисертация картини като доказателство за осъществимостта му днес и по възможност да се изготви реалистична оценка на резултата.

Изследователският инструментариум обхваща освен анализ на писмени източници и на технически проучвания, проведена писмена кореспонденция с избрани съвременни художници и създадени собствени художествени произведения със съвременни средства чрез метода на живописната техника от Ренесанса, обогатен с нововъведенията на авторите от Лайпцигската школа.

Избраните автори са представени посредством кратки биографични данни. Чрез **биографичния метод** на Джорджо Вазари (1511-1574) проблемно-тематично са проучени исторически сведения за живота на художниците с акцент върху установяването на факти, които формират техниката и технологията на живопис на творците. Посредством **сравнителен анализ**, базиран на сходство и различие, са съпоставени индивидуалните методи на изграждане на живописно произведение.

Основна теоретико-методологическа база за настоящата дисертация представляват:

- издадените през 1988 г. и 1994 г. две книги от том първи на *Старинни трактати по технология и техника на живописиста* на доцент Атанас Шаренков (1943-1992). Те включват преводи на оригинални писмени източници от I в. пр. н. е. до XV век.
- издадените две книги на Кирил Цонев<sup>10</sup> на тема технология на изящните и приложни изкуства, които се базират на изследванията на Макс Дьорнер.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Цонев, К., 1949, *Технология на изящните и приложните изкуства*. Сравни също: Цонев, К.; Стоянов, С.; Русев, С., 1974, *Технология на изящните изкуства*.

<sup>11</sup> Doegner, M., 2006, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*. Макс Дьорнер (1870-1939) е немски художник, реставратор, професор от Академията за изкуства в Мюнхен. Оригиналната книга, озаглавена *Материали за рисуване и използването им в картината* е издадена през 1921 г., до днес е преиздавана 25 пъти. Този труд е признат за един от водещите компендиуми в немскоезичната литература. Друга книга на български език на тема техника и технология на живописиста е преводът на труда на руския художник-реставратор Киплик, който основно е повлиян от Макс Дьорнер. Сравни: Киплик, Д.И., 1956, *Техника на живописиста*.

- разгледани са също така статии от периодичния печат, каталози по повод организирани изложби от частни галерии и музеи.

- използвани са публикации от дигиталния архив на Кранах<sup>12</sup>, на института Дьорнер<sup>13</sup>, реставрационни отчети и снимков материал на редица музеи и галерии в Германия. Интернет страниците на съвременните автори<sup>14</sup> и тази на фондацията Вернер Тюбке<sup>15</sup> са източник на обширен биографичен материал и изображения на картините им.

Прегледът на **техническите изследвания** се базира на резултатите от лабораторни проучвания на картини, създадени между XV и XVI век на територията на Германия. Разгледани са:

- изследванията на Цендер преди 1990 г. – 63 картини на дървена основа<sup>16</sup>;
- изследването на Баум през 2004-2008 г. – 21 картини на текстилна основа<sup>17</sup>;
- съвместното изследване на Музея Валраф-Рихарц, Кьолн и на Института Дьорнер, Мюнхен през 2010 г. – 30 картини на дървена основа<sup>18</sup>;
- реставрационния отчет от 2011 г. на Градската галерия Щутгарт за възстановяването на олтарния цикъл от 12 картини върху дървена основа *Сивата Страст* на Холбайн<sup>19</sup>;
- резултатите от реставрацията на картината *Щупахската Мадона* на Грюневалд през 2012 г., ръководена от Андреас Менрад<sup>20</sup>;

---

<sup>12</sup> <<http://www.lucascranach.org>>. Съвместният изследователски проект на различни германски и международни институции с интердисциплинарен подход стартира през 2009 г. и ще продължи до края на 2015 г. Целта е да се създаде дигитална база данни с информация, свързана с историята на изкуството, техниката и технологията на живописца както и с есетствените науки, която е в пряко отношение към творчеството на Кранах, неговите синове и други художници от ателието му.

<sup>13</sup> <<http://www.doernerinstitut.de/de/index.html>>. Създаден с цел изследване на техниката и материалите на старите немски майстори, институтът днес изпълнява и редица функции като обслужване на културното наследство на Германия от XIV век до днес, превантивна консервация на историческото наследство, създаване на физико-химични методи за изследване на обекти на изкуството. Андреас Менрад ръководи института Дьорнер от 2003 г. до днес.

<sup>14</sup> <<http://www.eberhard-lenk.com/haupt.html>; <http://www.erich-kissing.de>>;

<<http://www.volkerstelzmann.de>; <http://www.falkgernegross.de>>.

<sup>15</sup> <<http://www.tuebke-stiftung-leipzig.de/index.php/de>>.

<sup>16</sup> Zehnder, F. G., 1990, *Alt kölnner Malerei. Bestandskatalog der Kölner Tafel- und Leinwandmalerei von 1300 bis 1550*.

<sup>17</sup> Baum, v. K., 2008, *Malerei auf textilem Bildträger im 15. Jahrhundert*.

<sup>18</sup> Wallraf-Richartz-Museum; Fondation Corboud (Автор), 2013, *Die Sprache des Materials: Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom > Meister der heiligen Veronika < bis Stefan Lochner*.

<sup>19</sup> Staatsgalerie Stuttgart, 2011, *Untersuchungsbericht und Restaurierungsdokumentation der Grauen Passion von Hans Holbein d. A.*

- изследвания на над 500 картини на Кранах и неговото ателие от Инго Занднер и Гунар Хайденрайх 2013 г.<sup>21</sup>;
- анализите на Баух, Екщайн, Клайн 1990<sup>22</sup>; Клайн 1993<sup>23</sup> и други.

От всички тези изследвания се цели да се представят накратко обобщените резултати. Фокусът е концентриран върху откриването на взаимовръзки, установяването на закономерности и общовалидни принципи, засягащи техниката и технология на живопис.

В рамките на настоящата дисертация са подбрани представители от всички поколения на Лайпцигската школа, повлияни от техниката и технология на ренесансовата немска живопис: *Вернер Тюбке* – основател и художник първа генерация; *Ерих Кисинг, проф. Фолкер Щелцман* – представители на втората генерация; *Еберхард Ленк* – представител на третата генерация; *Фалк Гернегрос* – съвременен автор от четвъртата генерация (*Нова Лайпцигска школа*). Осъществяването на кореспонденцията с художниците от *Лайпцигската школа* бе съпътствано с редица трудности. Авторите са известни художници с планирани професионални ангажименти и директният контакт с тях е невъзможен. Няколко месечният период на проучване, събиране на информация и водене на кореспонденция с трети лица невинаги се увенча с желания резултат. В настоящата дисертация е осъществен контакт с художниците Ангелика Тюбке, Кисинг, Ленк, проф. Щелцман и Гернегрос. Вернер Тюбке почива през 2004 г. Ангелика Тюбке, негова студентка и съпруга в периода 1960-1976 г. оказва изключителна съпричастност и подкрепа към проучванията и обогати информацията с допълнителни данни и за други художници.

## **2. Ренесанс в Германия – исторически контекст**

Глава втора изяснява историческия контекст на епохата на Ренесанса в Германия. Обобщено е влиянието ѝ върху немската живопис, разгледана е

---

<sup>20</sup> Menrad, A., 2013, *Grünwalds Ikone im Landesamt für Denkmalpflege Die Restaurierung der „Stuppacher Madonna“*. – Denkmalpflege in Baden-Württemberg.

<sup>21</sup> Sandner, I.; Heydenreich, G., 2013. *Cranach Digital Archive, 2013, Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich*; Sandner, I., 1998, *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*.

<sup>22</sup> Bauch, J.; Eckstein, D.; Klein, P., 1990, *Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln des Wallraf-Richartz-Museums*, стр. 667-683.

<sup>23</sup> Klein, P., 1993, *Dendrochronological analysis of German panels in the National Gallery of Art*, стр. 195-197.



организацията на художествената дейност в професионални гилдии и свързаната с това промяна в социалното положение на художника.

Родените между 1471 и 1498 г. художници като Албрехт Дюрер, Матиас Грюневалд, Лукас Кранах и Ханс Холбайн Младши са видни представители на живописата в Германия в прехода от късно Средновековие към Ренесанс. Тази епоха, продължила до 1530 г. се характеризира с тясно свързаните явления Реформация, хуманизъм и Селска война (1524-1526). Чрез тях навлизат много нововъведения и в социалната област, имащи пряко отношение към културната и в частност художествената сцена. Създават се професионални гилдии от развиващото се по-тясно икономическо сътрудничество между художниците в ателиетата и работилниците им. Гилдията има за цел да осигури специализирана подготовка и образование по отношение на нарастващата сложност на техниката. Тя не само предпазва съсловието на художниците, но се стреми да осигури ползи и предимства както за художниците така и за купувачите. Художниците са защитени от нелоялна конкуренция, а на купувачите се осигурява качествена творба. След години на обучение, включващи първоначално изучаване на материалите и последващо задълбочено занаятчийско образование, следва работа като калфа. За да стане майстор, младият художник трябва да издържи изпит. Той следва да докаже своите способности в направата на грунд, познанията си за пигментите, както и умелото владение на живописните техники като представи собствени произведения от различни области. Изпитът за майстор-художник преминава през няколко етапа и е с обща продължителност шест седмици. От днешна гледна точка се забелязва концентрацията върху техническите способности, докато естетично-артистичните са на заден план. Чрез високите разходи за приемането на нов майстор в гилдията и различните служебни такси за изпита властващата управа се опитва да регулира пазара като цели само икономически силни художници, т.е. автори с голям брой очаквани поръчки, да получат почетната титла майстор-художник. Градският съвет е упълномощен да допуска чужди майстори в града само, ако установи недостиг на художници в града, или ако даден автор се признае от експерти за особено талантлив и технически вещ. Така в Германия по времето на Ренесанса търсене и предлагане в художествената сфера се регламентират по юридически начин.

Повлияни от идеите на хуманизма, Ренесанса и Реформацията художниците започват да изобразяват света като се базират на научните постижения на епохата. Те пресъздават природата с помощта на геометрията и перспективата, развиват техниката и технологията на живопис благодарение на открития от медицината, ботаниката, химията, физиката, металургията и други. Достиженията на немската живопис през Ренесанса са:

- Промяна в социалното положение на художника. За разлика от занаятчийския характер на професията през Средновековието, сега художникът се превръща в уважавана, харизматична личност.
- Нова тема в живописа е портретът и автопортретът. Портретираният човек е изобразен според общественото му положение. Човешкото тяло е пресъздадено с помощта на анатомичните пропорции, използват се постижения от други области на науката. Дюрер утвърждава ренесансовия портрет в Германия. Кранах допринася чрез иновативните си решения значително за развитието на портретната живопис. Като определящи се считат портретите в цял ръст, които служат за еталон на придворен портрет в цяла Европа през следващите векове. В творчеството на Холбайн портретите по брой и значение заемат най-важното място. В първата половина на XVI век автопортрети като самостоятелни творби се срещат рядко. Те съществуват единствено като част от дадена фигурална композиция, в която играят второстепенна роля на така наречения асистент. Дюрер за първи път в Германия завършва автопортретите си като самостоятелни произведения. При създаването им той следва математически закони за изобразяването на фигурата и използва образа на Христос като образец, с което подчертава творческата роля на художника като създател. От автопортретите на Дюрер се забелязва уважаваното обществено положение на художника. Едва от средата на XVI век автопортретите се обособяват като самостоятелен жанр.
- Въвеждането на линейната перспектива в живописа прави възможно обективно пресъздаване на триизмерно пространство в картината. Въвежда се преден, среден и заден план.
- Изследване на природата и нейното пресъздаване в картината. Появява се пейзажът, предимно като заден план.

- Изобразяване на библейски и религиозни сцени по нов начин. Персонажите са представени сред реални пейзажи и пространства. Те се изобразяват като специфични индивидуални характери, за модел позира реален човек.
- Въвеждане на монограм. Дюрер е първият художник, който с един и същ монограм подписва творбите си. По-късно тази практика се налага.
- Митологични фигури и сцени от Античността са често срещан мотив.
- Композицията на ренесансовите картини допринася за идеалната представа за хармоничен свят. Типичните композиции имат триъгълна, пирамидална, кръгла или симетрична форма. Дюрер използва освен тях и спиралообразна композиция.
- Изобразяване на действителност според индивидуалните представи на художника. В картините се забелязва тенденция към експериментиране.

### **3. Основни технически и технологични характеристики на немската живопис през епохата на Ренесанса**

Глава трета предлага кратък преглед на използваните в дисертацията писмени исторически източници, касаещи живописата през Ренесанса.

- От немския бенедиктски монах с псевдонима презвитер Теофилус е запазен текст за живописата от Средновековието от XII век - *De Artibus Diversibus* или *Schedula diversarum atrium*. Ръкописът е открит едва през 1770 г. от поета и драматург Готхолд Ефраим Лесинг (1729-1781).<sup>24</sup>
- От италианския художник Ченино Ченини<sup>25</sup> (1370-1440) достига до нас книгата *Libro dell'arte o trattato della pittura* от 1400 г. за живописата на късното Средновековие, открита в началото на XVIII век. През 1871 г. книгата е преведена на немски език от изкуствоведа Алберт Илг (Albert Ilg, 1847-1896).<sup>26</sup>
- Книгата с биографии на италианския художник Джорджо Вазари (1511-1574) *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550).<sup>27</sup>
- Манускриптът на швейцарския медик Теодор де Майерн (1573-1655), който е преведен на немски език от Ернст Бергер едва през 1901 г.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Преведен от: Шаренков, А., 1988, стр. 277-373.

<sup>25</sup> Преведен от: Шаренков, А., 1994, стр. 185-258.

<sup>26</sup> Ilg, A., 1871, *Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*.

<sup>27</sup> Vasari, G., 2010, *Künstler der Renaissance: Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer*.

- Списъкът с наследството на Грюневалд<sup>29</sup>, оценено с помощта на съдия и на специално нает експерт с познания в технологията на живопис; писмата на Дюрер<sup>30</sup>; проучванията на такси (документи, определящи цените на стоките в аптеките, които продават пигменти през Ренесанса) от град Мюнхен от 1505 г. на Крекел и Бурместер.<sup>31</sup> От тези нови за историята на изкуството материали може да се извлече важна и достоверна информация за техниката и технологията на живопис на избраните художници от Ренесанса.

Посредством представените източници са разгледани най-разпространените материали, използвани от художниците през периода. Класифицирани и изследвани са наличните пигменти, свързватели, разредители и фирниси. Задълбочено са разисквани свойствата на материалите, съпоставени са техните предимства и недостатъци от днешна гледна точка. Обърнато е внимание на взаимодействието им с другите материали, с които се комбинират. Представени са използваните основи (дърво и текстил) и грундове за създаване на живописни картини. Разгледана е последователността в процеса на грундиране. Изготвени са таблици, класифициращи видовете дървени основи; пигментите според произхода и употребата им в Ренесанса и днес; видовете свързватели и органичните им съединения; вида и времето на съхнене на свързвателите и фирнисите. Всички те са поместени в приложението към дисертацията.

След разглеждането на технологията на живопис са анализирани видовете живописни техники според периода на възникването и разпространението им в Германия. Разисквани са предимствата и недостатъците на отделните техники – темперна, техниката на ван Ейк, смесена.

До началото на XX век **темперната техника** се дефинира, без понятието да е подкрепено с нужните изследвания на съставните му материали.

---

<sup>28</sup> Berger, E., 1901, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit XVI-XVIII Jahrhundert*. В настоящата дисертация е използвана книгата на Гудрун Бишоф, която систематизира и обогатява оригиналния текст. Bischoff, G., 2004, *Das De Mayerne-Manuskript. Die Rezepte der Werkstoffe, Maltechniken und Gemälderestaurierung*.

<sup>29</sup> Saran, B., 1972, *Der Technologe und Farbchemiker Matthias Grünewald*, стр. 228-237, Saran, B., 1973, *Die Malausrüstung Matthias Grünewalds*, стр. 106-110.

<sup>30</sup> Guhl, E., 2012, *Künstlerbriefe der Renaissance*. Сравни също: Rupprich, H., 1956, *Dürer - Schriftlicher Nachlass*. Сравни: Faensen, H., 1963, *Albrecht Dürer - Schriftlicher Nachlass*.

<sup>31</sup> Burmester, A.; Krekel, C., 2000, *Handel mit und Verwendung von blauen Pigmenten in der Dürerzeit*. Сравни също: Burmester, A.; Krekel, C., 1998, *The relationship between Albrecht Dürer's palette and fifteenth/sixteenth-century pharmacy price lists: the use of azurite and ultramarine*.

Затрудненията на изследователите да съставят точна дефиниция на темперната техника произлизат от неясното превеждане и тълкуване на старинните писмени източници (филологически проблем), от недостатъчното развитие на химията и физиката, както и поради липсата на научни анализи на произведения на изкуството. Художниците от древността познават и използват свойствата на материалите си, преди те да бъдат научно изследвани. С развитието на модерната химия и физика, благодарение на създаването на теорията за колоидните разтвори и емулсиите проблемът изглежда разрешен едва през XX век.<sup>32</sup> Определението на темперната техника в смисъла на съвременните живописни техники произлиза от дефиницията на технолога Ханс Герт Мюлер.<sup>33</sup> Той класифицира **темперния свързвател** като *емулсия от течни системи, в която едната течност капкообразно и равномерно диспергира в друга течност*.<sup>34</sup> При това диспергираната течност и дисперсната среда не се смесват помежду си. Следователно темперните бои се състоят от емулсия, която е смес от две несъвместими течности. При направата на темперни бои цветните пигменти се добавят към свързващите вещества (емулсията), като получената смес може да е както водоразтворима така и водонеразтворима. Вида на дисперсната среда на приготвената емулсия определя, дали темперната боя ще се разтваря с вода или с етерични масла като терпентиново масло. Постната темпера съдържа повече вода, докато блажната темпера, която има в състава си повече блажни масла се разрежда с етерични масла. Водоразтворими компоненти на темперната техника са яйцето, казеинът, туткалът от животински произход, растителните лепила. Двете основни емулсии от този вид, използвани по времето на Ренесанса в Германия са емулсията от яйце и тази от казеин. Компоненти на дисперсната среда от масло са съхнещи блажни масла и техните устойчиви масла и лакове, смолести разтвори, терпентини, восък. Темперната техника се класифицира в три основни вида: темпера без фирнис; темпера с

---

<sup>32</sup> Eibner, A., 1927, *Die Ei-Tempera*, стр. 12. Айбнер критикува Ернст Бергер, който според него допринеся за затрудненията в дефинирането на понятието. Айбнер (1862-1935) е немски художник, преподавател и изследовател на техниката и технологията на ренесансовата немска живопис.

<sup>33</sup> Мюлер (1924-1990) е химик, наследник на фабрика за производство на бои и лакове, професор по технология на живопис в Академията за изобразително изкуство Хамбург, управител на фирма за производство на бои и платна в Дюселдорф. От 1976-1989 г. преработва и допълва компендиума на Дьорнер: *Материали за рисуване и използването им в картината*.

<sup>34</sup> Дефиницията е преведена по: Doerner, M., 2006, стр. 25.

фирнис; темпера като подживописване за смолесто-маслени бои. Разгледан е работният процес на всеки вид.

Следва анализ на **техниката на фламандските художници Ян ван Ейк (1390-1441) и Хуберт ван Ейк (1370-1426)**, която бележи прехода от темперна към маслена живописна техника. След това е разгледана смесената техника.

До XVIII век не съществува еднозначен отговор на въпроса от кога започва използването на **маслената живопис**. В своя трактат, създаден на база записките на Теофилус, Лесинг аргументира, че в Германия още от XI век има данни за употребата на бои с ленено масло върху камък, дърво и метал за творби с вътрешно и външно предназначение. Маслената боя<sup>35</sup> се получава при смесване на пигменти със свързвател блажни масла със или без сикатив. За първи път направата на маслена боя е описана в Страсбургския манускрипт от XV век.<sup>36</sup> Преди да навлезе като самостоятелна техника, маслената техника, както бе показано е комбинирана с темперните бои. Според Курт Велте (1897-1973) тази техника се развива на базата на темперната техника с фирнис.<sup>37</sup> Идеята за живопис с редуване на слой от темперна и маслена боя (смолесто-маслени лазури) е описана още от Теофилус.<sup>38</sup> Макс Дьорнер въвежда наименованието на този вид живопис като **смесена живописна техника** и я отнася към старите немски майстори от периода на късното Средновековие и Ренесанса. Тази техника е от огромен интерес за настоящата работа, защото се прилага именно от художниците от *Северния ренесанс*. Смесената живописна техника според Дьорнер представлява многослоен строеж на картината.<sup>39</sup> Коректното наименование следователно е **смесена многослойна техника**.<sup>40</sup> В настоящата дисертация смесена техника и смесена многослойна техника са използвани синонимно. Чрез експерименти Дьорнер се опитва да я възстанови. Той защитава хипотезата, че единствено чрез тази смесена техника немските

---

<sup>35</sup> Фабрично произведена паста маслена боя за първи път се продава в туби в Германия през 1838 г. от художника Карл Кройл, а във Франция през 1845 г. До тогава художниците сами са втривали пигментите в масло и са произвеждали маслената боя собственооръчно. Сравни: Schmidt, J., 1935, *Zur Kenntnis der Kuenstleroeelfarben*, стр. 19.

<sup>36</sup> Brachert, T., 2001, *Lexikon historischer Maltechniken*, стр. 179.

<sup>37</sup> Wehlte, K., 2009, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, стр. 371.

<sup>38</sup> Шаренков, А., 1988, стр. 293-294.

<sup>39</sup> Doerner, M., 2006, стр. 212.

<sup>40</sup> Киплик използва термина смесен начин на живопис. В новото издание на книгата на Кирил Цонев са разгледани смесена техника и многослойна техника. Курт Велте я определя като комбинирана техника.

художници от XIV до XVII век постигат така нареченото оптично сиво в полутоновете и изключва употребата на изцяло маслена живопис.

От анализа на технологията и техниката на живопис през Ренесанса проличава комплексността и необходимостта от знания не само в областта на технологията на живопис, но и от широки познания в други науки като ботаника, химия, физика, които влияят на работния процес и на крайния резултат. За да постигне необходимото въздействие художникът трябва съвършено да усвои същността на материала, да владее начините на приготвянето му и да познава съвместимостта му с останалите компоненти. Технологията на живопис може да се сравни с модулна система, която предоставя на художника възможност според целта си рационално да комбинира различните материали по специфичен начин, да оптимизира работния си процес, да експериментира в творческата си дейност и да създаде индивидуален, дори новаторски метод за изграждане на живописни картини.

#### **4. Технически и технологичен анализ на живописното творчество на Дюрер, Кранах, Грюневалд и Холбайн**

Глава четвърта е посветена на живота и творчеството на художниците, белязали епохата на Немския ренесанс. В хронологичен ред чрез кратки биографични данни са представени избраните автори Дюрер, Кранах, Грюневалд, Холбайн. Анализирана е техниката и технологията на авторите.

**Албрехт Дюрер** (21.05.1471-06.04.1528) съчетава традициите на изкуството от късното Средновековие на север от Алпите с Италианския ренесанс. Поради това е наричан посредник между културата на Севера и Юга, между Стария и Новия Свят. Чрез личността и творчеството на Дюрер се преосмисля обществената и духовна роля на твореца. Творчеството му добива непрекъсната актуалност и бележи развитието на изкуството в Германия. Благодарение на типичния за Ренесанса стремеж за изследване на света и собствената личност до нас достигат не само автопортрети, но и автобиографични данни. Той води записки и дневници през целия си живот, частично достигнали до наши дни. За универсалната личност на Дюрер свидетелстват освен неговите дневници, писма и стихотворения, най-вече научните му публикации. Според Дюрер, теорията на изкуството е емпирична естествена наука. Той счита, че теорията на изкуството винаги е теория за

изкуството. Използваните понятия произлизат винаги от практиката и водят до нея. Трактатите на Дюрер намират изключително признание в цяла Европа повече от век след първото им издаване.

В сравнение с останалите художници от епохата на Ренесанса в Германия творбите на Дюрер се отличават с многообразие от използвани материали и техники. В изкуството на Дюрер съжителстват натурата и средновековната символика, ренесансовото разбиране за изобразяване на човешкото тяло и рисунъкът, специфичен за готическото изобразяване на драпериите, влиянието на италианските майстори и немската традиция. Поради широките интереси на Дюрер всяко негово произведение може да се характеризира със свой собствен начин на изработка. От изключително богатото творчество днес са известни над 100 металореза, около 350 дървореза, стотици илюстрации за книги, повече от 1000 рисунки и акварели, създадени като предварителни етюди за картини, но и като самостоятелни работи.<sup>41</sup> Живописните картини, включително олтари и портрети, запазени до днес наброяват според Айхлер едва 60 творби.<sup>42</sup> В публикувания през 1980 г. списък на живописните творби на Дюрер от Федя Анцелевски са изброени 190 произведения.<sup>43</sup> Живописните картини в сравнение с графичните са сравнително по-малко анализирани и дори класифицирани като по-малко значими.<sup>44</sup> Картините на Дюрер са силно повлияни от фламандската живопис от XV век<sup>45</sup>. Основната живописна техника на художника е **смесената многослойна техника**. Дюрер умело и целесъобразно съчетава пластичната сила на подживописването с бяла темперна боя, чрез която изгражда светлосенъчно формите, с цветния интензитет на нанесените отгоре смолесто-маслени лазури както и с рисунъчната острота на щриха от темперни бои, положен в още мокрите лазури.<sup>46</sup> По този начин Дюрер постига изключително майсторство при пресъздаване на натурата, изящност на детайла, пластично изграждане с богато нюансиране, както и цялостна цветна хармония.

---

<sup>41</sup> Schunicht-Rawe, A.; Lüpkes, V., 2002, *Handbuch der Renaissance*, стр. 246.

<sup>42</sup> Eichler, A., 2007, *Albrecht Dürer*, стр. 6.

<sup>43</sup> Anzelewski, F., 1980, *Dürer. Werk und Wirkung*. Федя Анцелевски (1919-2010) е немски изкуствовед, директор на графичния кабинет в Берлин и професор в Свободния университет Берлин.

<sup>44</sup> Luber, K. C., 2005, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, стр. 268.

<sup>45</sup> Doerner, M., стр. 218.

<sup>46</sup> Bertsch, K., 1971, *Albrecht Dürer, Selbstbildnis mit Landschaft*, стр. 2.



**Лукас Кранах Старши** (04.10.1472-16.11.1553) превъплъщава идеала за ренесансова личност като освен чрез дейността си на художник, график, печатар и издател добива известност и като политик и предприемач. Тази информация е приета за достоверна от хрониките на евангелисткия теолог Матиас Гундерам (1529-1564) от 1556 г., братовчед и първи биограф на художника.<sup>47</sup> Традицията в професията художник в семейството на Кранах се проследява при пет поредни генерации. През 1504 г. Кранах е назначен за придворен художник в град Витенберг от владетеля на Саксония при изключително добри условия. Кранах е на тази длъжност 50 години при трима различни владетеля до смъртта си. Според съвременните изследователи ателието на Кранах Старши създава около 5000 картини. Днес над 1000 кавалетни творби са доказани като оригинали на самия Кранах. Освен картини творчеството му обхваща дърворези, около 350 рисунки и множество металорези. Затрудненията в приписването на картините на Кранах или ателието му произлизат от факта, че художникът подписва всички картини с монограма си, дори и тези, изготвени от учениците му. Вероятно поради стремежа си да повишава ефективността на ателието той възлага отделни задачи към калфи и ученици. В ателието въвежда строга дисциплина и разделение на работата, като всички картини са изготвени в една стилистика. С цел анализирание на технологията и техниката на живопис на Кранах Старши е изготвена таблица, поместена в приложението на настоящата работа. Подбрани са 20 живописни творби от 50-годишния творчески период на художника, представени в хронологичен ред и изследвани посредством технически анализи. Резултатите от напречни разрези на проби от различни живописни пластове онагледяват живописния строеж. Подробно са изследвани използваните материали, живописното изграждане и техниката на художника. Систематизирайки разпръснатата информация от различните единични изследвания, проведени през годините от международни институции, публикувани в дигиталния архив на Кранах е възможно до известна степен да се възстанови живописната техника на художника. Типична за Кранах е **многослойната живописна техника**. Наблюдава се съкращаване на работния процес, като отделни фази не се разработват напълно или дори отпаднат.

---

<sup>47</sup> Lüdecke, H., 1953, *Lucas Cranach d. Ä. im Spiegel seiner Zeit: aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, стр. 84.

**Грюневалд** (1475/1480-31.08.1528/1532) се откроява от съвременниците си като един от най-тайнствените художници на Северния ренесанс. Творчеството му се отличава с превъзходна живописна техника и експресивно въздействие. Биографията му е слабо известна. От 1505 г. е висш придворен служител на архиепископа в Майнц. Нает е от три последователни архиепископа. Освен като придворен художник той е известен като майстор на водни съоръжения и работи в редица мини. По време на Селската война през 1526 г. Грюневалд напуска придворната служба и се издържа, правейки сапуни и пигменти във Франкфурт.<sup>48</sup> През 1528-29 г. умира на около 50-годишна възраст. Изследвайки биографията и запазените документи от наследството му се засилва предположението, че Грюневалд е експерт в приготвянето и използването на боите. За творбите си използва гладък бял грунд, изолиран с тънка маслена имприматура от оловна бяла боя. Поради това в картините му и до днес се вижда прозрачността на бои от чисти минерални кристални пигменти, нанесени в бърза последователност без дълги фази на съхнене. Интензитетът на цветовете се дължи непосредствено на начина на добиване и произвеждане на боите. Художникът има много добри познания по минно дело, минералогия, металургия и химия. Грюневалд е запознат с технологията на живописата, за което говори чистота на добитите от него пигменти. Творчеството на Грюневалд е оскъдно. Днес от пет олтара са известни 21 единични творби, 5 паметни картини, около 40 рисунки и етюди. Типична за Грюневалд е **смесена многослойна живописна техника** с множество лазури. Чрез светлосенъчното изграждане на формите с бяла темперна боя художникът подчертава материалния характер на изобразените обекти и фигури. След тази фаза живописата се изгражда със смолести лазури.<sup>49</sup> Грюневалд създава първо големи цветни повърхности, след това разработва подробно детайлите. За различни цветови въздействия и живописни ефекти нанася множество слоеве, чиято прозрачност и покривност е много точно изчислена.

**Ханс Холбайн Младши** (1497/1498-29.11.1543) е син на художника Ханс Холбайн Старши (1465-1524), който поддържа голямо и уважавано ателие-работилница, известно в цяла Южна Германия.<sup>50</sup> Чрез първоначална работата в

---

<sup>48</sup> Marquard, R., 2009, *Mathias Gruenewald und die Reformation*, стр. 55.

<sup>49</sup> Doerner, M., 1960, стр. 220.

<sup>50</sup> Sander, J., 2006, *Die künstlerische Entwicklung Hans Holbeins d.J. als Tafelmaler in Basel*, стр. 14.

ателието на баща си Холбайн придобива не само солидна художествена подготовка, но и познания за актуалните за времето методи и техники за създаване на картини. До голяма степен тези познания се базират на италиански образци.<sup>51</sup> Влиянието на италианската живопис се запазва в цялостното творчество на Холбайн Младши – мотиви, композиции, изобразяване на фигури. Той наследява от баща си и засилен интерес към портрета както и умело боравене с цвета при живописното изграждане на картините. След първоначален престой в Базел поради разпространението на Реформацията през 1526 г. по препоръка на известния теолог и хуманист Еразъм Ротердамски (1466-1536), Холбайн заминава за Лондон, където израства до придворен художник на крал Хенри VIII. Точната дата на назначаването за придворен художник при Хенри VIII не е известна поради загуба на документи. През 1541 г. художникът получава английско поданство. На 45-годишна възраст умира в Лондон.<sup>52</sup> Холбайн разгръща креативността и многогранния си талант чрез широк кръг от медии, подобно на Дюрер. Творчеството му обхваща кавалетни творби, стенописи, олтари, дърворези, металорези, проекти за бижута, печатна графика и стъклописи. Запазените до днес творби на Холбайн се състоят от над 400 рисунки, 80 илюстрации и над 80 живописни картини.<sup>53</sup> От живописните творби преобладават портретите, които представляват почти две трети от произведенията. Живописната техника е **смесена многослойна техника**. Художникът използва в картините си както темперна техника с фирнис така и маслена техника. Не е установено дали темперната боя и маслото са свързани в емулсия или са нанесени последователно. След смъртта на Холбайн няма наследник в Германия и така свършва една цяла епоха на немската живопис, която постига международно признание благодарение на портрета.<sup>54</sup>

С цел онагледяване на резултатите от проучването на техниката и технологията на живопис в приложението са поместени таблици с рецепти за направа на темперна боя, фирниси, разредители. Съпоставени са пигментите, използвани от всеки един от авторите спрямо обобщена цветова палитра на

---

<sup>51</sup> Sander, J., 2006, *Die künstlerische Entwicklung Hans Holbeins d.J. als Tafelmaler in Basel*, стр. 14.

<sup>52</sup> Bächtli, O.; Griener, P., 1998, *Hans Holbein d.J.*, стр. 91.

<sup>53</sup> Müller, C.; Kemperdick, S., 2006, *Hans Holbein d.J. Die Jahre in Basel 1515-1532*, стр. 20.

<sup>54</sup> Schütz, K., 2011, *Das Unsichtbare sichtbar machen: Deutsche Porträts um 1500*, стр. 19.

други художници в Германия от изследвания период. Изследвано е изменението в цвета на картини от Ренесанса с времето, представени са причините за това.

От биографичните разисквания се откроява новата обществена и духовна роля, която заемат творците. Изследванията на немския изкуствовед Мартин Варнке (р. 1937) предлагат нов прочит на ролята на придворния художник през епохата на Ренесанса.<sup>55</sup> Представата на Варнке за твореца от Ренесанса противоречи на популярното мнение, наложено от времето на Френската революция, според което творецът на служба в двора е считан за подгиснат слуга, предал гражданското си задължение за отговорност и самоопределяне. Основната теза е, че типът на съвременния творец с присъщото му самочувствие и самоувереност се изгражда не в буржоазно-гражданската среда, а поради придворната служба при даден владетел. Според Варнке художниците мъдро се защитават от превратностите на меценатското покровителство вследствие на внезапна смърт или смяна на владетеля като разработват политическа индиферентност на естетическата форма. Красноречив пример затова са творбите на Кранах, предназначени както за представители на Реформацията, така и за висшето духовенство и новата класа. Именно дворът на даден владетел осигурява необходимите условия и допринася за изграждането на новия обществен статут на твореца. Чрез службата си в двора, художникът се освобождава от стесняващите правила и социалната конфронтация на градските гилдии. С назначаването на членове на градските гилдии в придворния елит през XV век възниква модерната професия на *художник на свободна практика*, който създава произведения на изкуството като артефакти. Процесът се подсилва чрез обвързването на двора с различни региони и културния обмен помежду им. Това стимулира развитието на типичния за Ренесанса научен подход. Благодарение на покровителството на владетеля художникът не само е обезпечен финансово и може относително свободно да се съсредоточи над творческия процес, но има достъп и до скъпи материали като например пигменти и други вносни суровини. Пример затова е използването на редкия и скъп ултрамарин от Дюрер и Холбайн Младши. Това неминуемо повишава качеството на произведенията. Художниците от Ренесанса са до голяма степен

---

<sup>55</sup> Сравни: Warnke, M., 1985, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, стр. 181-190. Варнке е немски изкуствовед, професор по история на изкуството.

наясно с неповторимостта на таланта си и съзнателно развиват собствени творчески възгледи. Според Варнке, владетел и творец споделят убеждението за уникалността и независимостта на творческия гений. Взаимоотношенията им се градят на взаимно уважение и равнопоставеност.

## 5. Унифициран метод на живопис

Глава пета разработва унифициран метод за създаване на живописна картина през Ренесанса. Въпреки индивидуалните специфики на всеки един от разгледаните автори се забелязват и значителни прилики помежду им. Сходствата са не само в използваните материали за живопис, но и в процеса на изграждането на живописната творба. Това повдига въпроса, доколко е възможно да се систематизират общите принципи в техниката и технология на живопис в един способ на създаване на картина от Ренесанса. С цел постигане на репрезентативност са взети под внимание и резултати от различни научни анализи на картини от периода, в които се изследва живописния им строеж. Фокусът е насочен върху откриването на взаимовръзки, установяването на закономерности и общовалидни принципи. Друга важна цел е разделяне на процеса на изграждане на картината на отделни етапи. Резултатите са представени под формата на общ *унифициран метод* за изграждане на живописната творба на територията на Германия през епохата на Ренесанса – смесена многослойна лазурна техника с използване на темперна и маслена боя. Определени и дискутирани са етапите на цялостния живописен процес – изолиране и грундиране на основите, подрисунка, имприматура, изграждане на светлината с бяла темперна боя, лазурни живописни слоеве посредством смолесто-маслени бои. Дискутирани са функциите на всеки отделен етап.

Използваните основи (дърво и платно) се изолират предварително посредством обработка с туткал от различен животински произход. Основните съставки на **грунда** за живопис върху дърво и текстилна основа са еднакви. Прилика е и многопластовото нанасяне. Различията са в оцветяването и дебелината на слоя.

Въпреки разнообразието на инструменти, бои и начини за изготвяне на **подрисунка**, сравненията на резултатите от проучванията на картини показват предимно сходни тенденции в избора на материал и приложението му и върху двата вида основи. Начинът на изпълнение и комбинацията на материали за

подрисунката не зависят от вида на основата, а от индивидуалните предпочитания на художника. Работният процес на подрисунката е съставен от няколко фази. Освен това се забелязва функционално различие при средствата за рисуване. Подрисунката не е автономна рисунка, тя представлява по-скоро функционално-формална скица на картината, която едва в живописния процес се разработва и диференцира. Тя следва определена формална концепция и е целенасочено фиксиране на вече известно решение за картината.

**Имприматурата** като следващ етап представлява цветен слой, нанесен върху грунда по цялата повърхност на основата. Основна функция е намаляване на абсорбиращата способност на грунда. Освен това фиксира подрисунката и служи като междинно звено между грунда и живописните слоеве. Друга нейна функция е общото тониране на подрисунката. Имприматурата оказва и оптично въздействие върху горните слоеве.

Следващата фаза е светлосенъчно изграждане на формите и обемите в картината с бяла темперна боя върху предварително нанесена цветна импиматура. Наименованието се нарича на немски език *Weißhöhung* (WH, *weiß* означава *бял*, *Höhe* се превежда като *височина*). Импиматурата и WH образуват **подживописните слоеве** на дадено произведение. WH има за цел да изгради формата в монохромни тонове само пластично. В светлините бялата темпера се нанася покривно, в полутоновете полу-покривно, а в сенките полу-прозрачно, така че да прозира импиматурата. По този начин в полутоновете се получава така нареченото *оптично сиво*, което старите майстори умело използват като обединяващ фактор за цялостния колорит на картината. Изграждането на формите с бяла темперна боя създава оптимална предпоставка за продължаване на живописния процес със смолесто-маслени лазури и възможност за прецизна градация на цвета. Приложението на WH не се ограничава само в подживописните слоеве, художникът може да продължи доизграждането на обемите с бяла темпера и между отделните лазури. От огромно значение е предимството, че техниката е приложима дори и в мокри цветни лазури. Редуването на WH и лазури позволява постигането на богато нюансиране. Чрез комбинирането на WH и лазурни слоеве се постига разделяне на форма и цвят. В ателието на ренесансовите художници това позволява изграждането на картината като част от обозрим работен процес.

**Живописният строеж** в картините на разгледаните художници от Ренесанса в Германия се базира на технически сложната за изпълнение смесена живописна техника. В творбите на Дюрер, Кранах, Грюневалд и Холбайн съжителстват темперни и маслени бои в многопластовото изграждане на произведението. Методът на живописно изграждане на картината при разгледаните ренесансови художници може да се обобщи посредством **три основни принципа**:

1. Изграждането на картината започва от заден към преден план.
2. Работата започва от големи към малки площи.
3. Изгражда се напълно една цветна зона и след това следващата.

Дадена творба се създава според един от тези принципи.

Последователността на изграждане на живописните слоеве може да се представи обобщено в следните **четири фази**:

1. Изграждане на големите повърхности от задния план като небе, архитектурни форми и подобни.
2. Разработване на зони и обекти, които в сравнение с тези от първа фаза са по-малки и на по-преден план; детайлно разработване на участъци от задния план; изграждане на дрехите на фигурите.
3. Изграждане на плътта на фигурите.
4. Разработване на детайли; поставяне на акценти в светлината; конкретизиране на формите; евентуални корекции.

В рамките на тази обща последователност са налични множество вариации, но те са съсредоточени винаги в границите на дадената фаза. Специфичните особености на авторите произлизат от избора на един от трите принципа на работа за приоритетен. Освен това различия са възможни поради нееднакъв състав и консистенция на боите, вида на нанасяне на слоевете както и последователността и броя на живописните слоеве. Различията са предимно в живописното реализиране на дадена творческа концепция.

## **6. Лайпцигска школа – исторически контекст**

Глава шеста предлага характеристика на *Лайпцигската школа*. Разгледано е формирането ѝ в исторически план, изследвани са факторите, допринесли за развитието и утвърждаването ѝ.

Понятието *Лайпцигска школа* се появява за първи път през 1972 г. по време на нарастващия успех на художниците Тюбке, Матхойер и Хайзиг. Критикът от Западна Германия д-р Едуард Букан в рубриката си за франкфуртския вестник *Frankfurter Allgemeine Zeitung* използва за първи път термина *Лайпцигска школа*. Като критерий за дефинирането на *Лайпцигската школа* се счита общата за тези автори фигуративна живопис. Самите художници веднага се съпротивляват срещу уеднаквяването на видимите и значителни различия между тях, отличаващи ги един от друг.<sup>56</sup> С времето понятието *Лайпцигска школа* се налага и под него се разбират възпитаници на Академията за графика и изкуство на книгата в Лайпциг. Успехът на вече три поколения художници без съмнение се дължи на традиционното обучение в Академията. Но за да се разбере процеса на формиране на тази *Лайпцигска школа* и ориентирането ѝ към изкуството на Ренесанса в Германия следва първо да се разгледа историята на Академията.

Академията е създадена през 1764 г. и се утвърждава като световноизвестно и водещо учебно заведение с дълги традиции в книгоиздаването и печатната графика. Нито Академията, нито градът Лайпциг някога са били център на живописиста. Само един единствен художник постига извън регионално признание – Макс Клиндер (1857-1920), представител на *Немския символизъм* и член кореспондент на *Виенския сецесион*. През 1897 г. той е назначен за професор в Академията, но за разлика от скулптурните и графичните му произведения, живописното му творчество не намира прием сред студентите.<sup>57</sup> Академията подготвя специалисти за множеството издателства в панаирния град Лайпциг. Основна задача на Академията след възстановяването ѝ след Втората Световна Война е създаването на кадри, обслужващи естетиката на *социалистическия реализъм*. Така тя се превръща във *възпитателно средство* с основна задача да изгради новото социалистическо общество.<sup>58</sup> Хуманистичното изкуство на Немския ренесанс по примера на Дюрер и неговият нестихващ стремеж към утвърждаване на всичко красиво, истинско и

---

<sup>56</sup> Единственото общо помежду им са принципите на *социалистическия реализъм*. Оригиналният текст гласи: *Was uns verbindet, sind die Prinzipien des sozialistischen Realismus*. Сравни: Nachulla, U.; Heisig, B.; Mattheuer, W.; Tübke, W., 1973, *Leipziger Schule?*, стр. 8.

<sup>57</sup> Gillen, E., 2003, *Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit. Bernhard Heisig im Konflikt zwischen "verordnetem Antifaschismus" und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945-49*, стр. 29.

<sup>58</sup> Rehberg, K.-S., 2003, *Mitarbeit an einem Weltbild: die Leipziger Schule*, стр. 46-48.



добро в живота, както и силно изявеният му научен поглед към изкуството го издигат в „основоположник“ на социалистическото изкуство в ГДР. Като антипод на Дюрер в бившата ГДР е посочен Грюневалд, считан за идеолог на експресионизма и баща на модернизма поради екзалтираните му изобразявания на персонажи в страдание и отчаяние. От 1961 г., с назначаването на проф. Бернхард Хайзиг за ректор на ориентираната дотогава към графика и илюстрация Академия, се създава клас по живопис, което е съпътствано с редица политически конфронтации. Назначават се професори по живопис – основателите на Лайпцигската школа.<sup>59</sup>

Проследявайки историческите събития от периода на възстановяване на Академията до появата и налагането на понятието *Лайпцигска школа* ясно се очертават **основните фактори**, чието взаимодействие формира развитието ѝ:

- Политическото влияние на **държавната власт** налага социалистическия реализъм като доктрина в изкуството. Етаблираните от векове разбирания за изкуство са заменени от идеологични теореми, които обхващат и обучението по изкуство в Академията в Лайпциг.

- Създадената държавна система за поръчки и откупки оформя типа на **придворния художник**, който се наслаждава на относителна свобода, осигурена от протекцията на даден меценат от политическото обкръжение.

- Наложена културна концепция цели да постигне одобрение сред най-голямата част от населението, а именно средната класа и работниците. Това изисква популистичен антимодерен стил, който може да се обоснове само от миналото. Така се налага упование на традиционната **фигуративна живопис**, която се инструментализира с цел популяризиране на историята на немската работническа класа.<sup>60</sup> Възражда се фигурално-реалистичната живопис, създават се предпоставки за развитие на историческата и монументална живопис.

- Институтът по изкуствознание към университета в Лайпциг изследва задълбочено ренесансовото изкуство. Непосредствената близост и възможност за **културен контакт** и обмен между Академията и Института допринасят за възстановяване на традициите в живописа. Академията развива **собствена**

---

<sup>59</sup> Rehberg, K.-S., 2003, стр. 49.

<sup>60</sup> Kaiser, P., 2007, *Malerfürsten im "Kunstkombinat"*, стр. 117.

галерийна дейност от 1977 г, която е одобрена и съгласувана от Министъра на културата на ГДР.<sup>61</sup>

- Предпочитанията на *публиката*, които от една страна са формирани от вкорененото силно фаворизиране на немската ренесансова живопис и тази от XIX век. От друга страна публиката не одобрява еднозначно пропагандираните от партията произведения. Тя предпочита критичния поглед, предложен именно от художниците от *Лайпцигската школа*.

- *Градът* Лайпциг е средище на образователна, издателска и панаирна дейност. Възможното тясно и близко сътрудничество между Академията, Университета, издателската индустрия и панаира благоприятства нужната атмосфера за развитието на изобразителното изкуство и стимулират по-освободен, независим и дори международен поглед над изкуството в страна, в която от 1961 г. границите са затворени.<sup>62</sup> Академията и Университетът благоприятстват за създаването на духовна среда. Издателската и панаирна дейност подпомагат реализацията и разпространението на произведенията на изкуството. Създаденият през 1984 г. Есенен салон на изкуствата се помещава в сграда на панаира. Градът запазва предпоставките за развитие на изобразителното изкуство и в ново време.<sup>63</sup>

- Като основен външен фактор, който допринася за развитието на *Лайпцигската школа* се очертава интересът на Западния свят. Социологът Реберг изказва твърдението, че до голяма степен *Лайпцигската школа* е **западен продукт**.<sup>64</sup> Предпочитанията към социалистическия реализъм на западните галеристи и меценати, подхранени с положителните критики в западната преса спомагат допълнително за успеха на художниците. Държавната власт умело

---

<sup>61</sup> Rink C., 1990, *Die Galerie der Hochschule*, стр. 230.

<sup>62</sup> Затварянето на границите от 13.08.1961 г. не позволява на гражданите да пътуват свободно. Това предизвиква още по-силна концентрация на публиката върху изкуството на собствената страна. Сравни: Lindner B., 1996, *Kunstrezeption in der DDR*, стр. 74.

<sup>63</sup> За възхода на *Новата лайпцигска школа* голяма роля изиграва Памучната предачница. Фабриката с 10 хектара площ обхваща 20 сгради с полезна площ 90 000 м<sup>2</sup>. Почти половината от помещенията на тази фабрика за памук, затворена след обединението на Германия през 1989 г. са отдадени под наем за ателиета на над 100 художника, включително Нео Раух, Матиас Вайшер, Тило Баумгертел, Михаел Тригел и други. 12 галерии отварят врати тук, помещават се обществено полезни сдружения, подкрепящи изкуството. Сравни Интернет страницата на Памучната предачница: Busse, F., Sauer-Morhard, T., Schmitz, K., & Schultze, B., *Geschichte und Gegenwart: From Cotton to Culture*. Уеб сайт на: Spinnerei. Изтеглено на 14.09.2015 г. от: <<http://www.spinnerei.de/from-cotton-to-culture.html>>.

<sup>64</sup> Rehberg, K.-S., *Mitarbeit an einem Weltbild: die Leipziger Schule*, 2003, стр. 54-57.

използва това положително отношение като допуска международни участия на художниците не само с пропагандна цел, а и поради икономически интерес.

• Изследването на традиционни модели на живописца е свързано неминуемо с необходимо обновяване на академизма. *Академичният подход* към изкуството изисква интензивно изследване на историята. Вернер Тюбке, авторът, който изиграва ключова роля в развитието и етаблирането на *Лайпцигската школа* разработва определени теми, сюжети, занимава се с иконографско тълкуване на произведения от минали епохи. Той се ориентира визуално към сюжети на християнска тематика, характерни за Ренесанса.<sup>65</sup> Позовавайки се на ренесансовата живопис Тюбке успява да създаде собствено оригинално пресъздаване на немското културно наследство. Художниците от *Лайпцигската школа*, както е типично за епохата на Немския ренесанс, обръщат голямо внимание на портрета и автопортрета. Той се превръща във феномен, който чрез адаптация на традиционните автопортрети от Ренесанса търси отговор на въпроса за ролята на художника като творец в социалистическата съвременност. Ориентирането към традициите в случая с Вернер Тюбке се гради и на използването на живописната техника на ренесансовите художници, а именно *смесена многослойна живопис*, която е обект на изследване на настоящата дисертация.

## **7. Технически и технологичен анализ на живописното творчество на Тюбке, Щелцман, Кисинг и Ленк. Типологични сходства и различия с Ренесанса**

Глава седма се занимава с техниката и технологията на живопис на избраните представители от *Лайпцигската школа*. С помощта на писмената кореспонденция със съответните автори, чрез самостоятелен анализ на произведенията и наличната допълнителна литература е направен опит за изясняване на живописната техника на художниците. Доколкото е възможно е извършена съпоставка с ренесансовата техника на художниците в Германия.

Биографията на **Вернер Тюбке** (1929-2004) е толкова богата и разнообразна колкото и творчеството му. Виртуозното боравене с усвоените художествени похвати, които Тюбке изключително креативно прилага и

---

<sup>65</sup> За влиянието на християнската тематика в творчеството на Тюбке сравни например: Zöllner, F., 2012, *Apokalypse und Erlösung: Zum Geschichtsbild im Werk Werner Tübkes*, стр. 273-283.

доразвива наподобяват дейността на придворен художник, който умело се напаса на вкуса и желаната политическа символика на своя клиент. Още Кранах целенасочено прилага тази стратегия като изготвя творби както за привържениците на Реформацията, така и за католическите традиционалисти и новозамогващата се средна градска класа. Чрез творчеството си Тюбке се опитва да се приближи до ренесансовия придворен художник, който е неподвластен на политически влияния. По времето на бившата ГДР той умело се прикрива като маниерист зад своето майсторство.<sup>66</sup> Благодарение на интелигентността си, дистанцията си спрямо социалистическата идеология и дългогодишната протекция на културния функционер Алфред Курела (1895-1975), Тюбке създава изключително поле за изява на собственото си изкуство.<sup>67</sup>

Чрез биографичните данни е възможно да се обоснове усвояването на културното наследство, което е от съществено значение за формирането и развитието на техниката и технологията на живопис на Тюбке.<sup>68</sup>

Между 1959 г. и 1960 г. Тюбке се запознава с техниката на старите немски майстори, а именно типичната за Ренесанса многослойна лазурна техника с темперна и смолесто-маслена боя и светлосенъчно изграждане на формите с бяла темперна боя благодарение на Ханс Шулце (1904-1982).<sup>69</sup> Шулце е лайпцигски художник и преподавател по технология и техника на живопис в Института по изкуствознание към университета в Лайпциг. Шулце е изключително добър познавач на живописната техника на художниците от Ренесанса в Германия и предава на Тюбке познанията си с много ценни съвети и рецепти. От 1962 г. тази техника е основна за художника и определя уповането му на традициите. За него на преден план не е взаимстването на форми и сюжети от ренесансовите творби, а ясно формулираното от него желание за възстановяване на реалистичната традиция на старите немски майстори. Той е убеден, че чрез възможно най-добро познание и прилагане на

---

<sup>66</sup> Сравни: Gillen, E., 2005, стр. 43.

<sup>67</sup> Сравни: Rehberg, K.-S., 2003, стр. 50-53.

<sup>68</sup> Беренд дефинира четири фази на усвояване на художественото наследство в произведенията на Тюбке. Те се разграничават от творческите фази на художника. Сравни: Behrendt, H., 2008, *Die Leipziger Malschule und Werner Tübke*, стр. 114-120.

<sup>69</sup> Проф. Ханс Карл Рудолф Шулце е един от най-значимите художници на централната част на Източна Германия (Саксония и Тюрингия). Той завършва педагогика на изобразителното изкуство в Академията за изкуство и художествени занаяти в Бреслау и от 1969 г. преподава в Лайпциг. Основател е на Института за педагогика на изобразителното изкуство към Университета в Лайпциг. От 1952 г. Шулце преподава техника и технология на живопис, а по-късно рисуване и наука за цвета. Сравни: Topfstedt, T.; Zöllner, F., 2009, *Kunstgeschichte*, стр. 227.

развитите от миналото занаятчийски и художествени способности е възможно да се изобрази настоящето.<sup>70</sup> Работата с тази техника е изключително трудоемка и изисква много време. Така за тригодишния период между 1962-1964 г. изготвя едва десет живописни творби, защото технологичният процес отнема месеци. До голяма степен анализът на техниката и технологията на живопис на Тيوبке се позовава на писмената кореспонденция между Ангелика Тيوبке и автора на дисертацията.

Интересен и малко известен факт е евентуална поръчка за реконструкция на живописиста на залата на съвета в Нюрнберг през 1982 г. Оригиналните произведения, създадени от Дюрер са силно пострадали от Втората световна война. Тيوبке е толкова близо до изкуството на Дюрер, че може би е единственият немски съвременен художник, способен да изпълни подобна задача. Водеща е не идеята просто да копира произведенията, а да се издигне до съпричастен последовател на великия ренесансов творец, без да загуби собствената си идентичност. Поръчката не се реализира, но Тيوبке изготвя множество проекти и скици.

Вернер Тيوبке почива на 27.05.2004 г. малко преди да навърши 75 години в Лайпциг. През 2006 г. по негово желание се основава фондация с президент съпругата му Бригите Тيوبке-Шеленбергер. През 1988 г. Бригите Тيوبке-Шеленбергер съставя списък-каталог, придружен със снимки на около 6000 произведения на художника. Живописните картини са около 400, по голямата част от тях са с голям формат върху ленено платно или дървени плоскости. Те са изпълнени с масло, темперна боя или смесена живописна техника. Човешката фигура е основен мотив в неговото творчество – исторически и съвременни изображения, символични изображения и алегии, групови композиции както и актове и портрети. Във фигуралните композиции присъства ренесансовият принцип на хармонично подчинение на персонажите в картината *sacra conversazione* (от италиански език: свещен разговор), използван например от Холбайн в Солотурнската Мадона, 1522 г. Тيوبке доразвива този принцип, който възприема от рано в картините си, до изобразяване на равнопоставени индивиди. Тيوبке създава и множество автопортрети. Сред тях освен

---

<sup>70</sup> Тези мисли на Тيوبке са пресъздадени по Майснер, който цитира статия на Тيوبке, публикувана в Лайпцигския народен вестник на 18.09.1961 г. Сравни: Meißner, G., 1989, *Werner Tübke: Leben und Werk*, стр. 99.

същинските автономни автопортрети има ролеви, автопортрети в асистираща роля или сред групови сцени.

Както бе показано в началото на главата от края на 50-те години на XX век в Лайпциг се заражда изключително благоприятен климат за развитието на изобразителното изкуство. Постиженията на художниците, преподаватели в Академията Тюбке, Матхойер, Хайзиг, Мюлер, които предизвикват формирането на Лайпцигската школа оказват траен ефект и върху студентите. Така се заражда втора генерация художници, възпитаници на Академията. Въпреки че, подобно на художниците от първата генерация, те работят независимо един от друг и изследват различни проблеми в живописа се забелязват и прилики помежду им. От една страна те продължават да се занимават с характерната за създателите на Школата обществена тематика. Чрез символи, алегории, метафори и подобни завоалират отношението си към реалността. От друга страна общото между тях се дължи на солидната подготовка по време на обучението в Академията. Тя е свързана с рисуване по натура и модел, създаване на етюди, композиционни решения и изучаване на техниката и технология на живопис. Именно използването на лазурната техника, известна от времето на Ренесанса в Германия с предварително изграждане на светлини с бяла темперна боя е основна обща характеристика на разглежданите на следващите страници художници Фолкер Щелцман, Ерих Кисинг и Еберхард Ленк.

**Фолкер Щелцман** (р. 1940) е представител на втората генерация художници от *Лайпцигската школа*. Самият той е възпитаник и впоследствие преподавател в Академията за печатна графика и изкуство на книгата в град Лайпциг. Успешният творчески период на Щелцман в ГДР завършва през 1986 г. поради промени в личен план. Между 1987 и 1988 г. преподава като гост-професор в Академията за изкуства Щеделшуле във Франкфурт на Майн. През 1988 г. е назначен за професор в Академията за изкуства в Западен Берлин. В знак на протест срещу избирането на Щелцман за професор по живопис художникът Георг Базелиц (р.1938) прекратява преподавателската си дейност. Наред с него и други художници започват враждебна кампания срещу Щелцман като го определят за държавен художник и виртуоз на приспособяването. Вследствие на острите нападки Щелцман не поддържа контакт с колеги до днес,

не членува в съюз или сдружение на художници. Щелцман живее в берлинския квартал Шарлотенбург, ателието му се помещава в квартала Алтмоабит, което сам нарича монашеска килия.<sup>71</sup> За съвременен автор творчеството му е относително добре анализирано. Картините му днес вероятно са над 500. За над 45-годишна творческа дейност Щелцман показва произведенията си в над 50 самостоятелни изложби.

**Ерих Кисинг** (р. 1943) е един от най-талантливите ученици на проф. Вернер Тюбке, от когото е силно повлиян. След дипломирането си работи като изпълнител на графични проекти за Лайпцигския панаир. Пазарът на изкуството открива художника едва когато той е на 69-годишна възраст през 2012 г., когато показва творбите си в частната галерия Швинд. Дотогава художникът е създал 55 картини и няма нито една продажба. До момента неговите произведения са показани в седем самостоятелни изложби. Творчеството на Кисинг се приближава по-скоро до символизма по отношение на композиция и идейно послание, но той по никакъв начин не се ограничава само с това. Ясни схеми на подредба на фигурите като полукръг, триъгълник, пирамида или кръст придават на творбите му изключителна символика. Художникът използва в картините си **смесена многослойна живописна техника**. Той успява да развие чрез собствените си визуални решения един нов и същевременно съвременен поглед върху живописата. Фазите на живописния процес са разработване на първоначалната идея, изследване на композицията, проект на различни стадии на картината, създаване на допълнителни етюди на детайли, предварителни скици в реален размер, пренасяне върху платното, имприматура, изграждане на светлосенки с бяла темпера, цветни лазурни слоеве с маслени бои. Кисинг нанася темперната боя подобно на ранно-ренесансовата традиция по два начина – *trattegiare* моделиране на формите с щрихи и *punteggiare* пунктиране на формите с четка с тънък връх.

**Еберхард Ленк** (р.1951) е студент в Академията между 1972 г. и 1977 г. Негов преподавател е само единадесет години по-възрастният Фолкер Щелцман. Щелцман обучава студенти първоначално като аспирант, а от 1975 г. като редовен преподавател по живопис. През 1982 г. професорът от Академията

---

<sup>71</sup> Morawietz, M., 2015, "Es ist jedes mal wieder abenteuerlich und auch erschreckend ..." *Begegnung im Atelier, ein Interview*, стр. 61.

Хайнц Вагнер отправя неформално предложение към Ленк с идеята за евентуална работа като помощник-художник за Вернер Тюбке. По негова препоръка Еберхард Ленк е избран за един от 15-те млади художници, определени за помощници на Вернер Тюбке при изпълнението на живописата на монументалната картина Ранногражданската революция в Германия за Панорама музея в Бад Франкенхаузен. За да осъществи отговорната задача на помощник-художник на Тюбке, Ленк напуска работното си място като график за телевизионни и филмови продукции. Тридесетгодишният автор се отличава с много добри технически познания, придобити по време на следването. Единствено Еберхард Ленк остава до края на работния процес и работи паралелно с Тюбке в продължение на почти пет години като е считан за един от най-добрите помощници на Тюбке. Този работен период и интензивната творческа дейност могат да се сравнят като втора академия за Ленк. Той учи директно от Тюбке техниката и технология на живопис, получава много практически препоръки. Ленк е силно заплепен от ренесансовата живопис на немските художници и изследва тяхната техника и технология на живопис. В художника Вернер Тюбке Ленк съзира живото превъплъщение на тези майстори. Творчеството на Ленк е дълги години под влияние на съвместната работа с Тюбке. Авторът и до днес използва **многослойната лазурна техника** с предварително изграждане на формата с бяла темперна боя. След обединението на Германия той живее и твори като художник на свободна практика в Берлин. Авторът не приема предложение за професор по живопис, а се отдава на творческа дейност. За активния си творчески период Ленк завършва всяка година около десет живописни картини. Характерно за творбите на Ленк е наситеният колорит и наличието на сюрреалистични елементи както и детайлното изследване на човешката фигура. Тя заема централно място в творчеството му. Ленк се занимава задълбочено и с автопортрета. По времето на ГДР автопортретът се формира като специален жанр в изобразителното изкуство. Особено сред художниците от *Лайпцигската школа* той заема важна роля в творчеството им.

Креативността, художествените способности и техническите познания на представените автори не са единствените фактори, които обуславят стойността и значимостта на произведенията. Изобразяването на теми и сюжети от



дадената епоха е безспорно обвързано с политическите и идеологически очаквания и до голяма степен е повлияно от изискванията на възлагащия поръчката. Крилатата фраза на Лесинг *Изкуството търси хляба*<sup>72</sup> е актуална от векове. Тя описва точно натиска, на който са подложени художниците при разрешаването на конфликта между идеализъм и прагматизъм. Художниците от Лайпцигската школа нарушават дефинираното от Западния свят понятие за Модерно изкуство.<sup>73</sup> Те защитават и доказват естетическата си представа, изградена чрез традициите в немската живопис. Зад концепцията на Лайпцигската школа е скрита динамика, която първоначално поставя изкуството в услуга на партията и под диктата на политиката. Но чрез ловкия си критичен стил именно живописиста от Лайпциг подкопава официалната културна политика и съдейства за преосмислянето ѝ. Академията в Лайпциг в годините на ГДР, поставена между приемственост и преориентиране се превръща в образец за артистична свобода. Именно поръчките на бившата ГДР спомагат за развитието и усъвършенстването на технологията и техниката на живопис на Вернер Тюбке. Идейните и художествени представи на Тюбке са одобрени от социалистическата власт. Това показва суверенност, която се респектира взаимно от двете страни – художник и държава в ролята на клиент, за която в историята на изкуството не се срещат много подобни примери.

## **8. Техника и технология на живописиста – експериментална част**

Глава осма онагледява резултатите от проведените собствени експерименти при създаването на картини със съвременни материали, следвайки отделните етапи за изграждане на живописна творба по времето на Ренесанса. Съблюдавани са и модифициранията, залегнали в творчеството на избраните представители от *Лайпцигската школа*. Етапите на работния процес са заснети и документирани в приложението на дисертационния труд.

---

<sup>72</sup> Цитатът е от *Емилия Галоти*, драма на Лесинг от немското Просвещение. Думите са на придворния художник Конти към принца Хеторе Гонзага. Лесинг заимства фразата от известна поговорка от XVI век. Цитатът в оригинал на немски език гласи: *Die Kunst geht nach Brot*.

<sup>73</sup> Greiner, U., 2004, *Das könnte von Rubens sein*.

## 9. Заключение

Последната, девета глава от настоящата дисертация е заключението. В нея се съдържат резултатите от проведените проучвания и се очертават посоките за бъдещи изследвания.

Поставената тема разглежда дълъг времеви отрязък, продължаващ и до днес и е невъзможно да се пресъздаде единствено чрез статично отражение на техниката и технологията на живопис, а изисква преглед в динамичен исторически план. Този сравнителен анализ предлага оценка на техниката и технологията на ренесансовата живопис от съвременна гледна точка. От друга страна проследява влиянието им върху съвременните автори. Подобно по характер и мащаб проучване до момента у нас не е провеждано.

Отправна точка на изследването е изясняването на влиянието на ренесансовата епоха върху живописата. Политико-религиозните промени на територията на Германия, свързани с разпространението на хуманизма и Реформацията както и Селската война засягат и художествената сцена. Биографичните разисквания доказват, че общественият статут на художниците до голяма степен произлиза от обвързаността им с господстващия елит.

Като следваща стъпка в проучването са разгледани историческите писмени източници, касаещи техниката и технология на живопис. Опитът да се дефинират и анализират обичайните за епохата материали и живописни практики посредством запазените до днес трактати е комплексна и интердисциплинарна задача. Изследванията се възпрепятстват от затруднения в датирането и превода на източниците; от съмнения в оригиналността и автентичността им; от оскъдната и неточна информация поради предупрежденията за запазване в тайна и не на последно място от значителния филологичен проблем. Проследявайки историята на древните източници прави впечатление, че предупреждението за запазване на съдържанието в тайна неволно се сбъдва. Тези манускрипти тънат в забвение векове на ред. Така например латинският ръкопис на Теофилус от XII век е открит и преведен на немски език едва в края на XVII век. Копие на книгата на Ченини, създадена в началото на XV век е открито в библиотеката на Ватикана в началото на XVIII век. На немски език книгата е преведена едва през 1871 г. Отдалечеността във времето със сигурност възпрепятства възстановяването на техники от минали

епохи. От друга страна присъщият интерес и стремеж към непознатото и неизследваното тласка художниците към експериментиране с нови материали. С течение на вековете промяната в технологията на живопис чрез откриване на нови материали и усъвършенстване на вече познати води до промяна и на техниката. Така например с разпространението на маслената боя в живописа вече преобладава маслената техника. А описаните старинни рецепти и практики все по-рядко се прилагат.

Следователно като логична първоначална хипотеза на изследването бе предположено, че поради индустриализацията и научния прогрес, технологията на живопис претърпява значително развитие през вековете, докато дадена техника може да е незначително подложена на промени. За целта е анализирана технологията на живопис. Детайлното технологично изследване и представяне на основни елементи образуват фундамента за следващите стъпки на настоящата дисертация. Дефинирани, класифицирани и изследвани са голяма част от материалите от ренесансовата живопис, споменати в писмените източници. Разгледани са техните свойства, предимства и недостатъци от днешна гледна точка. От особено значение се оказва фактът, че водоразтворимите свързватели като туткал, яйце и казеин, които са основно разпространени през Ренесанса и съдържат протеини, променят аминокиселинния си профил с течение на времето под влиянието на фактори на околната среда като УВ лъчи, влажност и други. Това води до силно биологично разграждане на аминокиселините, което затруднява еднозначното им идентифициране днес. Точното установяване на свързателя остава невъзможно при съвременните изследвания. Поради тази причина както и наред с неясната информация от писмените източници, днес не може да се определи еднозначно живописната техника на ренесансовите художници.

При последващия анализ на живописните техники се появи проблемът с дефинирането на темперната живопис. Чрез идентифицирането на компонентите на свързателя все още не може да се характеризират еднозначно свойствата на използваната боя. Показа се, че тези свойства се дължат на колоидни взаимовръзки между съставните части на боята. От три еднакви съставки - яйце, масло и пигмент може да се произведе по различен начин различна боя за живописване, която ще се отличава по свойствата си. Ако

яйцето и маслото се смесят директно с малко вода ще се получи водоразтворима емулсия от масло-във-вода (O-W, oil in water), в която могат да се втрият пигментите. Получената боя е яйчна темпера с масло. В случай че пигментите първо се втрият с яйце и се оставят да изсъхнат, то тогава протеините ще обвият пигментите и няма да са в течна среда. Покритите с протеини пигменти могат да се втрият, диспергират в масло. Тази боя съдържа яйце и масло, но не се разрежда с вода - маслена боя с яйце (блажна темпера). Тези бои се образуват, когато съдържащата се вода се изпари дотолкова, че протеините не са в течно състояние, а образуват гел и маслото е единствената течна фаза. Следователно дали при смес на яйце с масло се образува водоразтворима темпера или водонеразтворима боя зависи не от материалите, а от начина на приготвяне на боята. Това познание ясно показва плавния преход от темперна техника към маслена. Темперната техника като подживописване за маслена техника е началната фаза на този преход. Като следващ етап в развитието на живописните техники е представена техниката на братята ван Ейк, от която се развива смесената многослойна лазурна техника. Благодарение на изследванията на немския технолог и художник Макс Дьорнер от началото на ХХ век се налага наименованието смесена живописна техника, което не е единно разпространено в специализираната литература.<sup>74</sup> Прегледът на реставрационни отчети и анализи на произведения на избраните автори доказва прилагането на тази техника. Свързвателите в ренесансовата живопис представляват система от четири компонента, които могат да се смесват в различни съотношения помежду си: водонеразтворими свързватели (смолесто-маслени), водоразтворими протеинови свързватели и техните разредители - терпентиново масло и вода.<sup>75</sup> Познанието за колоидно-химичните разтвори и емулсиите изместват фокуса на изследванията от свързвателите към разредителите, тъй като именно разредителят определя свойствата на боята. От идентифицирането на компонентите на свързвателя не може да се заключи за разредителя на боята.

---

<sup>74</sup> Освен Дьорнер художникът Егон фон Витингхоф (1903-1994) по автодидактичен път реконструира многослойната лазурна живописна техника със смолесто-маслени бои и подживописване с темпера. В издадената през 1983 г. книга са описани неговите резултати от изследвания в период от 35 години. Той също описва и дефинира понятия като транспарентност и други. Сравни: Vietinghoff, v. E., 1983, *DuMont' s Handbuch zur Technik der Malerei*.

<sup>75</sup> Wallraf-Richartz-Museum; Fondation Corboud (Autor), 2013, *Die Sprache des Materials: Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom >Meister der heiligen Veronika< bis Stefan Lochner*, стр. 146.

Взаимовръзките между състав, втриване и оптични свойства на изсъхналата боя също не са еднозначни.

През следващия етап на изследването посредством обобщение на налични резултати от лабораторни технически изследвания на картини, създадени в периода от Дюрер до Холбайн Младши е изведен единен метод на смесена многослойна живописна техника от Ренесанса. Съставени и подробно са описани стъпките на работа. От обобщението на различните видове проучвания се очертават ясни паралели във фазите на живописния процес. Неминуемо се налага извода, че ренесансовият художник, който разполага с идентична палитра от пигменти и материали е в състояние да ги комбинира по многообразни начини. Познавайки отлично оптичните и химични характеристики на свързвателите той умело съгласува свойствата на боите си: време на съхнене; консистенция и разреждане; оптично въздействие след изсъхване като транспарентност, гланц, дълбочина, пластичност и прочие. Комплексността и необходимостта от широки познания в различни науки за постигането на тези ефекти Айбнер обобщава със следното изречение: „*Майсторът майстори материала.*”<sup>76</sup> Наред с това той продължава и с предупреждението, че: „*Дори и с истински материал може да се работи недълготрайно.*”<sup>77</sup>

Пет столетия по-късно художниците, считани за основатели на *Лайпцигската школа* възвръщат отново традициите в немската живопис като преоткриват творчеството на ренесансовите художници. Според Вернер Тюбке, един от основоположниците на школата: „*Чрез възможно най-добро познание и прилагане на занаятчийски и художествени техники от миналото е възможно да се изрази настоящето.*”<sup>78</sup> Арно Ринк, ученик на Тюбке и представител на следващата генерация художници заявява: „*Отпреди не определя накъде... Откъде идвам, зная... Накъде отивам – това е вълнуващ и неясен въпрос.*”<sup>79</sup> От прегледа на историческия контекст ясно се открояват факторите, които допринасят за формирането на *Лайпцигската школа* и ориентирането ѝ към

---

<sup>76</sup> Eibner, A., 1922, *Über Fette, Öle, Leinölersatzmittel und Ölfarben*, стр. XVI.

<sup>77</sup> Пак там.

<sup>78</sup> Meißner, G., 1989, стр. 200.

<sup>79</sup> Rink, A., 1990, *Man wird nicht als Realist geboren*, стр. 6-7. Ринк е професор от 1979 г. и между 1987-1994 г. ректор на Академията за печатна графика и изкуство на книгата в Лайпциг. До 2007 г. ръководи майсторски клас по живопис.

традиционната ренесансова живопис на автори като Дюрер, Кранах и Холбайн. Въпреки че Грюневалд е обявен за баща на експресионизма и следователно за опасен за социалистическия реализъм влиянието му се установява в произведения на художници като Щелцман и други автори от новите генерации като Михаел Тригел. Благодарение на Вернер Тيوبке методът на ренесансова живопис – смесена многослойна лазурна техника с първоначално светлосенъчно изграждане на формата с бяла темперна боя (WH), разработен в настоящата дисертация се прилага от разглежданите автори от Лайпцигската школа. Писмената кореспонденция с изследваните автори потвърждава приложимостта на разработения унифициран метод. Създадените две собствени произведения, спазвайки последователността на разработения метод, онагледяват и допълват резултатите.

От изследванията, проведени в настоящата дисертация се очертават следните **научни приноси**:

- Анализирани са непреведени изследвания на чужди автори, предимно немскоезична литература, разглеждащи техниката и технологията на живопис на Ренесанса в Германия и Лайпцигската школа.
- Разгледана е технологията и техниката на живописиста през Ренесанса в Германия. Дефинирана е терминологията от съвременна гледна точка, класифицирани са материалите, съпоставени са предимствата и недостатъците на живописните материали и техники.
- Разработен е практически метод за създаване и изграждане на живописно произведение чрез смесена многослойна лазурна живописна техника, описани са възможни варианти на работа.
- Разгледани са възникването и развитието на Лайпцигската школа. Определени са вътрешните и външните фактори, спомогнали за формирането ѝ.
- За първи път в българската специализирана литература е представен проблемът за влиянието на ренесансовата живопис в Германия върху съвременната живопис в самостоятелна тема.
- За първи път е изследвана взаимовръзката между ренесансовата и съвременната живопис в Германия посредством сравнителен анализ на

технологията и техниката на живопис на избрани представители от двата периода.

- Проведени е писмена кореспонденция с пет художника от Лайпцигската школа, представители на всички генерации: Ангелика Тюбке (*създатели, I генерация*); Ерих Кисинг и проф. Фолкер Щелцман (*II генерация*); Еберхард Ленк (*III генерация*); Фалк Гернегрос (*Нова Лайпцигска школа*).
- Събран и анализиран е фактологически и изобразителен материал, който проследява процеса на създаване на произведения на художниците от Лайпцигската школа, изградени посредством представената смесена живописна техника. Този материал включва рецепти, направа на бои, практически съвети и снимков материал от етапи на изграждане на картини.
- При проведения собствен експеримент са създадени две живописни картини с разработения метод, документирана е спецификата в етапите на работа. Експерименталната проверка на качествата на предлагания метод демонстрира неговите възможности за интегриране в съвременната живопис. Опитът да се покаже, че осъвременяването на технологиите не изчерпва, а обогатява възможностите на живописиста е вероятен стимул за бъдещи проучвания.

Настоящата дисертация се стреми да фокусира вниманието към една забравена художествена практика. С оглед на технологичните особености крайният резултат може да се сравни с мозайка, при която основните елементи са положени на правилната позиция, но със сигурност има неточни или липсващи звена както и такива, които могат значително да се модифицират. Тяхното изясняване би било предмет за последващи научни изследвания. Като пример може да се посочи практикуваното от художниците от *Новата лайпцигска школа* подживописване (WH) с акрил, употребата на закупени, фабрично произведени грундове и маслени бои. Примери за подживописване с акрил, вместо с темперна боя са онагледени в приложението чрез творби на Албрехт Тюбке и Михаел Тригел. Това подкрепя хипотезата, че въпреки модерните изменения в технологията, разработената смесена многослойна

техника е приложима и днес.<sup>80</sup> Тук следва също да се отбележи, че извън фокуса на настоящата дисертация остават елементите за украса като рамки, позлата и други апликационни техники. Тези компоненти са определени като декоративни и тяхното влияние върху техниката и технология на живопис е сметено за второстепенно, тъй като не са задължителен елемент от живописния процес. Възможните влияния на тези елементи върху техниката и технологията на ренесансовата живопис представлява интересен проблем за бъдещи проучвания.

---

<sup>80</sup> Сравни също така интервю с Фалк Гернегрос, стр. 202-204 от приложението.



## Библиография

- Киплик, Д. Й., 1956.** Техника на живописата. София, Наука и изкуство, 1956.
- Цонев, К., 1949.** Технология на изящните и приложните изкуства. София, Наука и изкуство, 1949.
- Цонев, К.; Стоянов, С.; Русев, С., 1974.** Технология на изящните изкуства. София, Наука и изкуство, 1974.
- Шаренков, А., 1988.** Старинни трактати по технология и техника на живописата, Том. 1, книга първа. София, Български художник, 1988.
- Шаренков, А., 1994.** Старинни трактати по технология и техника на живописата. Том 1, книга втора. София, Български художник, 1994.
- Anzelewski, F., 1980.** Dürer. Werk und Wirkung. Stuttgart, Electa-Klett-Cotta, 1980.
- Bätschmann, O.; Griener, P., 1998.** Hans Holbein d.J. Die Darmstädter Madonna - Original gegen Fälschung. Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.
- Bauch, J.; Eckstein, D.; Klein, P., 1990.** Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln des Wallraf-Richartz-Museums. – In: Editorial. *Katalog der Altkölner Malerei*, Band 11 der Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums. Köln, Wienand, 1990, стр. 667-683.
- Baum, v. K., 2008.** Malerei auf textilem Bildträger im 15. Jahrhundert. Dissertation der Universität Bamberg, 2008.
- Behrendt, H., 2008.** Die Leipziger Malschule und Werner Tübke. – Zeitschrift für Kunstgeschichte, Nr. 1, 2008, стр. 101-120.
- Berger, E., 1982.** Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters. Von der byzantinischen Zeit bis einschliesslich der 'Erfindung der Ölmalerei' durch die Brüder van Eyck. Reprint 1912, München, Sändig, 1982.
- Bertsch, K., 1971.** Albrecht Dürer, Selbstbildnis mit Landschaft. – Institut für Bildungsplanung und Studieninformation (Autor). *Meisterwerke der Kunst*. Nr. 19, Villingen, Neckar-Verlag, 1971, стр. 1-5.

**Bischoff, G., 2004.** Das De Mayerne-Manuskript. Die Rezepte der Werkstoffe, Maltechniken und Gemälderestaurierung. Stuttgart, München, Siegl, 2004.

**Brachert, T., 2001.** Lexikon historischer Maltechniken – Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie. München, Callwey, 2001.

**Burmester, A.; Krekel, C., 1998 a.** The relationship between Albrecht Durer's palette and fifteenth\sixteenth-century pharmacy price lists: the use of azurite and ultramarine. – In: Roy, A.; Smith, P. *Contributions to the IIC-Congress: Paintings Techniques. History, Materials and Studio Practice.* London, International institute for conservation of historic and artistic works, 1998, ctp. 101-105.

**Burmester, C.; Krekel, A., 2000,** Handel mit und Verwendung von blauen Pigmenten in der Dürerzeit. – Fischbacher Hefte zur Geschichte des Berg-und Hüttenwesens, Beiheft 1, 2000, ctp. 17-20.

**Doerner, M., 2006.** Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Stuttgart, Urbania, 2006.

**Eibner, A., 1922.** Über Fette, Öle, Leinölersatzmittel und Ölfarben. München, B. Heller, 1922.

**Eibner, A., 1927.** Die Ei-Tempera. – In: Deutsche Gesellschaft für rationelle Malverfahren. *8. Stück der Monographien zur Maltechnik.* München, B. Heller, 1927, ctp. 1-75.

**Eichler, A., 2007.** Albrecht Dürer. Potsdam, Tandem Verlag, 2007.

**Faensen, H., 1963.** Albrecht Dürer - Schriftlicher Nachlass. Berlin, Union, 1963.

**Gillen, E., 2003.** Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit. Bernhard Heisig im Konflikt zwischen "verordnetem Antifaschismus" und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945-49. Heidelberg: Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg, 2003.

**Gillen, E., 2005.** Bernhard Heisig: Die Wut der Bilder. Köln, DuMont, 2005.

**Greiner, U., 2004.** Das könnte von Rubens sein. – Die Zeit, Nr. 32, 31.07.2004 г., стр. 41.

**Guhl, E., 2012.** Künstlerbriefe der Renaissance. Paderborn, Salzwater Verlag, 2012.

**Hachulla, U.; Heisig, B.; Mattheuer, W.; Tübke, W., 1973.** Leipziger Schule? – Leipziger Volkszeitung, 08.06.1973 г., стр. 8.

**Hagen, H., 1970.** Anonymus Bernensis, Einleitung. – In: Eitelberger v. Edelberg. *Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Band 4. Reprint des Originals von Wilhelm Braumüller, Wien 1873.* Osnabrück, Otto Zeller, 1970, стр. 382-400.

**Ilg, A., 1871.** Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa. Wien, Wilhelm Braumüller, 1871.

**Kaiser, P., 2007.** Malerfürsten im "Kunstkombinat" - Thesen zum Zusammenhang von Kunstsystem und Künstlerrolle in der bildenden Kunst der DDR. – In: Berg, M.; Holsträter, K.; Massow, A. *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR.* Köln, Böhlau, 2007, стр. 113-128.

**Klein, P., 1993.** Dendrochronological analysis of German panels in the National Gallery of Art. – In: Hand, I. O. *German Paintings of the 15th through the 17th centuries.* Washington, National Gallery of Art, 1993, стр. 195-197.

**Lindner, B., 1996.** Kunstrezeption in der DDR. – In: Feist, G.; Gillen, E.; Vierneisel, B. *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien.* Berlin, DuMont, 1996, стр. 62-93.

**Luber, K. C., 2005.** Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance. New York, Cambridge University Press, 2005.

**Lüdecke, H., 1953a.** Lucas Cranach d. Ä. im Spiegel seiner Zeit: aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Berlin, Rütten&Loening, 1953.

**Marquard, R., 2009.** Mathias Gruenewald und die Reformation. Berlin, Frank&Timme, 2009.

**Meißner, G., 1989.** Werner Tübke: Leben und Werk. Leipzig, VEB E.A. Seemann, 1989.

**Menrad, A., 2013.** Grünewalds Ikone im Landesamt für Denkmalpflege Die Restaurierung der „Stuppacher Madonna“. – Denkmalpflege in Baden-Württemberg, Heft 2, 2013.

**Morawietz, M., 2015.** "Es ist jedes mal wieder abenteuerlich und auch erschreckend ..." Begegnung im Atelier, ein Interview. – In: Beaucamp, E.; Hein, M.; Morawietz, M.; Schierz, K. U. *Volker Stelzmann Panoptikum*. München, Prestel, 2015, стр. 61-80.

**Müller, C.; Kemperdick, S., 2006.** Hans Holbein d.J. Die Jahre in Basel 1515-1532. München, Prestel, 2006.

**Rehberg, K.-S., 2003.** Mitarbeit an einem Weltbild: die Leipziger Schule. – In: Blume, E.; März, R. *Kunst in der DDR: Eine Retrospektive der Nationalgalerie*. Berlin, G & H, 2003, стр. 45-59.

**Rink, A., 1990.** Man wird nicht als Realist geboren. – In: Editorial. *Leipziger Schule - Malerei/Grafik/Fotografie - Lehrer und Absolventen der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Ausstellungskatalog*. Oberhausen, Ludwig-Institut für Kunst der DDR, 1990, стр. 6-12

**Rink, C., 1990.** Die Galerie der Hochschule. – In: Editorial. *Leipziger Schule - Malerei/Grafik/Fotografie - Lehrer und Absolventen der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Ausstellungskatalog*. Oberhausen, Ludwig-Institut für Kunst, 1990, стр. 230-234.

**Rupprich, H., 1956.** Dürer - Schriftlicher Nachlass. Erster Band. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1956.

**Sander, J., 2006.** Die künstlerische Entwicklung Hans Holbeins d.J. als Tafelmalers in Basel. – In: Müller, C.; Kemperdick, S. *Hans Holbein d.J. Die Jahre in Basel 1515-1532*. München, Prestel, стр. 14-18.

**Sandner, I., 1998.** Cranach als Zeichner auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen. – In: Sandner, I. *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund: Cranach und seine Zeitgenossen*. Regensburg, Schnell & Steiner, 1998, стр. 83-96.

**Saran, B., 1972.** Der Technologe und Farbchemiker Matthias Grünewald. – *Maltechnik-Restaur* Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen, Volume 78, 1972, стр. 228-237.

**Saran, B., 1973.** Die Malausrüstung Matthias Grünewalds. – *Maltechnik-Restaur* Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen, Volume 79, 1973, стр. 106-110.

**Schmidt, J., 1935.** Zur Kenntnis der Künstlerfarben. München, Otto Mauser, Technische Hochschule München, 1935.

**Schunicht-Rawe, A.; Lüpkes, V., 2002.** Handbuch der Renaissance. Deutschland, Niederlande, Belgien, Österreich. Köln, DuMont, 2002.

**Schütz, K., 2011.** Das Unsichtbare sichtbar machen: Deutsche Porträts um 1500. – In: Haag, S., Lange, C.; Metzger, C.; Schütz, K.; et.al. *Dürer, Cranach, Holbein Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*. München, Hirmer, 2011, стр. 13-19.

**Staatgalerie Stuttgart, 2011.** Untersuchungsbericht und Restaurierungsdokumentation der Grauen Passion von Hans Holbein d. A. Stuttgart, Staatgalerie Stuttgart, 2011.

**Topfstedt, T.; Zöllner, F., 2009.** Kunstgeschichte. – In: Hehl, U. v.; John, U.; Rudersdorf, M. *Geschichte der Universität Leipzig 1409-2009, Band IV: Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen*. Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2009, стр. 218-234.

**Vasari, G., 2010.** Künstler der Renaissance: Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer. Hamburg, Nikol, 2010.

**Vietinghoff, E. v., 1983.** DuMont's Handbuch zur Technik der Malerei. Köln, DuMont, 1983.

**Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Autor) 2013.** Die Sprache des Materials: Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom > Meister der heiligen Veronika < bis Stefan Lochner. Köln, Deutscher Kunstverlag, 2013.

**Warnke, M., 1985.** Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln, DuMont, 1985.

**Wehlte, K., 2009.** Werkstoffe und Techniken der Malerei. Freiburg, Christophorus, 2009.

**Zehnder, F. G., 1990.** Altkölner Malerei. Bestandskatalog der Kölner Tafel- und Leinwandmalerei von 1300 bis 1550. Katalog des Wallraf-Richartz-Museum, Band XI. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 1990.

**Zöllner, F., 2012.** Apokalypse und Erlösung: Zum Geschichtsbild im Werk Werner Tübkes. – In: Rehberg, K.-S.; Holler, W.; Kaiser, P. *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR - neu gesehen.* Köln, Walter König, стр. 272-283.

#### **Интернет източници:**

**Busse, F., Sauer-Morhard, T., Schmitz, K., & Schultze, B.** From Cotton to Culture. Веб сайт на: Spinnerei: Geschichte und Gegenwart. Изтеглено на 14.09.2015 г. от: <<http://www.spinnerei.de/from-cotton-to-culture.html>>.

**Sandner, I.; Heydenreich, G., 2013.** Cranach Digital Archive, 2013, Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich. Веб сайт на: Cranach Digital Archive: Dokumente.

Изтеглено на 28.04.2015 г. от:

<<http://www.lucascranach.org/>: [http://www.lucascranach.org/docs/news\\_22-3-2013.pdf](http://www.lucascranach.org/docs/news_22-3-2013.pdf)>.

## **Публикации**

Костолов, Иван. *Живописта на Ерих Кисинг*. – Изкуство и критика, Списание на Националната Художествена Академия, София, брой 9 2015 г., стр. 42-48. ISSN: 1314-0809.

Костолов, Иван. *Лайтцигска Школа*. – Страница, Сдружение „Литературна къща“, Пловдив. Предстои публикуване. ISSN: 1310-9081.