

128 JOHN M



Berger's Paint
ESTD 1878

AGENT

FOR

LEWIS BERGER & SON

COLOUR PAINT VARNISH

&

WHITE LEAD MANUFACTURERS



Berger's
ENAMELS

TATONE

Advertisement
Berger's
Medals

WYLAND 128

ISH Lr

Berger's Paints & Varnishes

Berger's Paints & Varnishes

Advertisement for Berger's Paints & Varnishes. The display includes several rows of paint cans in various sizes and colors. A prominent feature is a color chart with numerous color swatches. Below the chart is a framed illustration of an interior room with a table and chairs, with the text 'Berger's Paints & Varnishes' and 'The Art of Painting' visible. The entire display is set within a dark wooden frame.

HALLS
SANITARY
WASHABLE
DISTENPE

Advertisement for Hall's Sanitary Washable Distemper. A man in a brown coat and hat stands in the doorway of a shop. The shop interior is filled with various products, including paint cans and barrels. A sign on the wall reads 'HALLS SANITARY WASHABLE DISTENPE'. The man is looking towards the camera.

THE
SUN
THE
LAMP
OFFICE

Advertisement for The Sun Lamp Office. A man in a suit and glasses stands in the doorway of a shop. The shop interior is filled with various products, including paint cans and barrels. A sign on the wall reads 'THE SUN THE LAMP OFFICE'. The man is looking towards the camera.





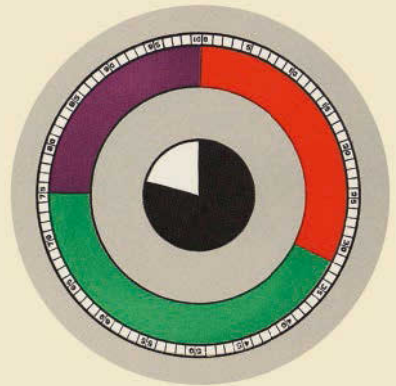
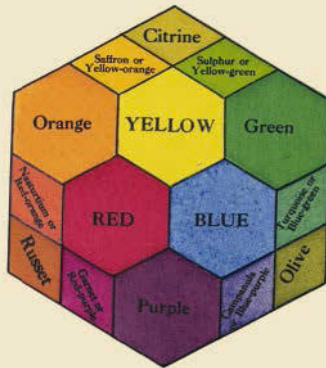
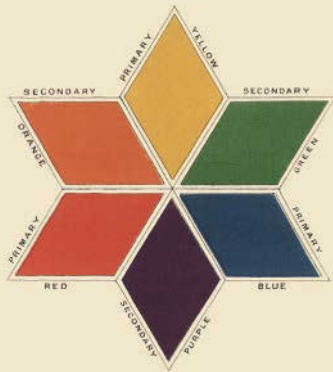
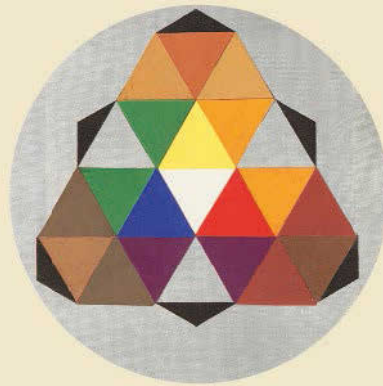
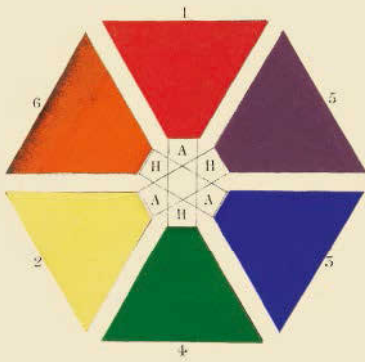
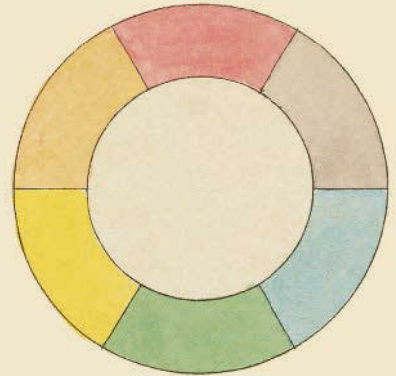
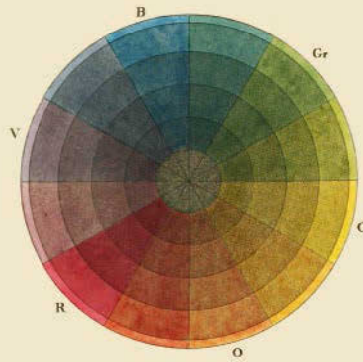
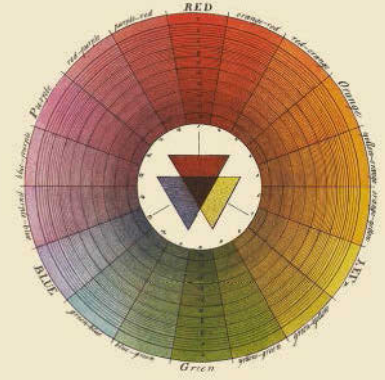
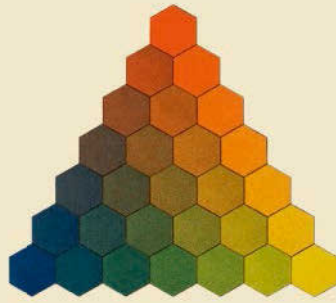
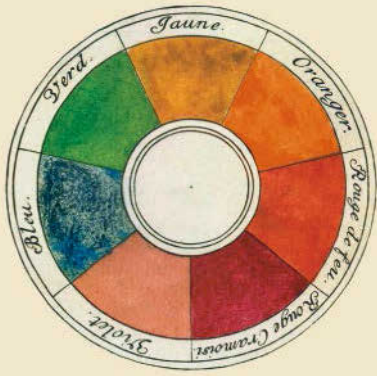


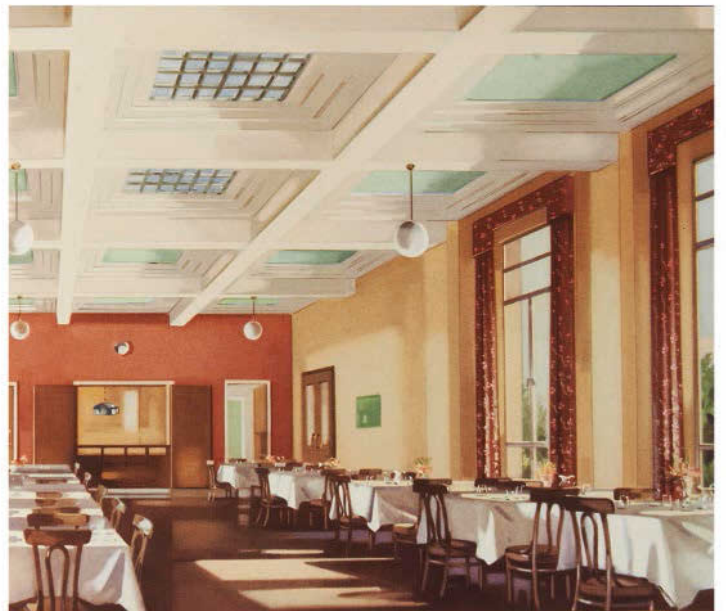
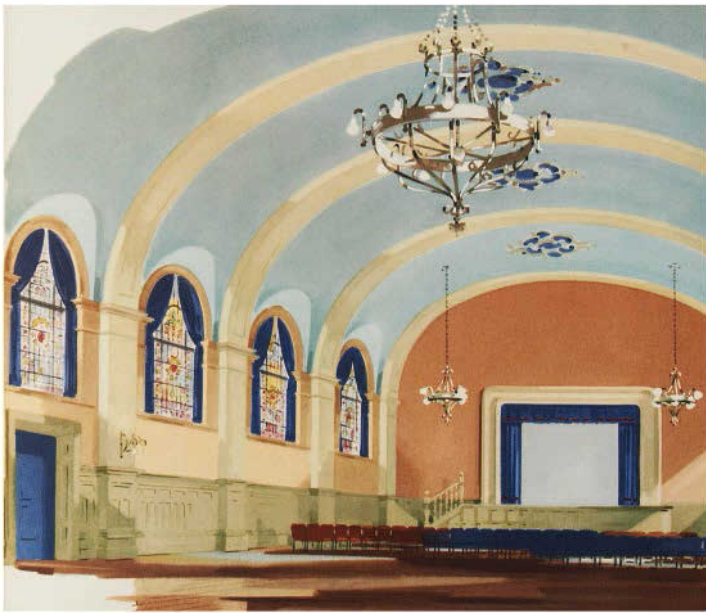


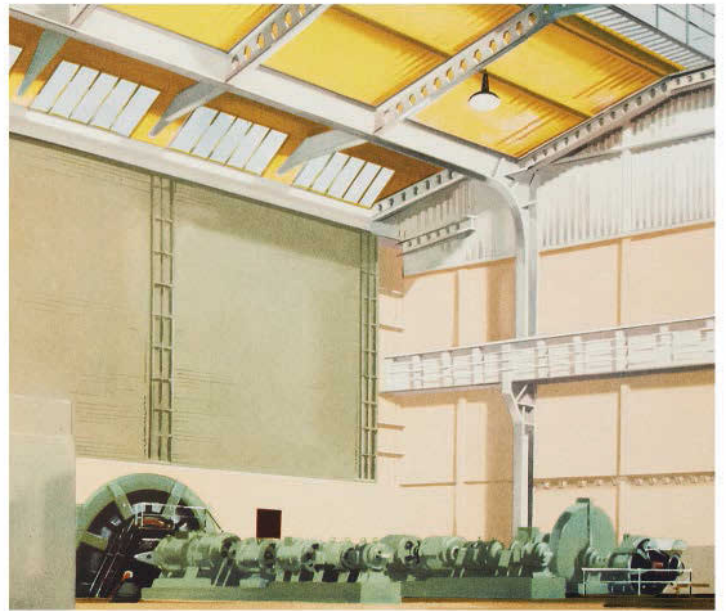














СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ | 20 |
| 1. КРАСКИ, ПИГМЕНТЫ И ИНТЕРЬЕР, 1650–1830 | 26 |
| 1.1. ТРАДИЦИОННЫЕ КРАСКИ | 28 |
| 1.2. ТРАДИЦИОННЫЕ ПИГМЕНТЫ | 44 |
| 1.3. МАЛЯР И КОЛЕРОВЩИК | 70 |
| 1.4. ЦВЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ | 86 |
| 2. КРАСКИ, ЦВЕТОВЫЕ СИСТЕМЫ И ИНТЕРЬЕР, 1830–1900 | 130 |
| 2.1. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЦВЕТОВЫХ СИСТЕМ | 132 |
| 2.2. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦВЕТА В ИНТЕРЬЕРЕ, 1830–1900 | 154 |
| 3. КРАСКИ, ЦВЕТОВЫЕ СТАНДАРТЫ И ИНТЕРЬЕР, 1900–1945 | 178 |
| 3.1. ПОЯВЛЕНИЕ НОВЫХ ПИГМЕНТОВ И КРАСОК | 180 |
| 3.2. ЦВЕТОВЫЕ СИСТЕМЫ И СТАНДАРТЫ 1900–1940 | 224 |
| 3.3. КРАСКИ В ИНТЕРЬЕРАХ 1930-х | 270 |
| 4. КРАСКИ, ЦВЕТОВЫЕ СТАНДАРТЫ И ИНТЕРЬЕР, 1945–1960 | 282 |
| 4.1. ЦВЕТОВЫЕ СТАНДАРТЫ 1945–1960 | 284 |
| 4.2. КРАСКИ В ИНТЕРЬЕРАХ 1950-Х | 302 |
| СЛОВАРЬ | 336 |
| БИБЛИОГРАФИЯ | 340 |
| ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ | 343 |
| АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ | 344 |
| БЛАГОДАРНОСТИ | 352 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Цвета интерьера влияют на нашу жизнь, но им часто не придают значения, воспринимая как должное. В городах и селах, в том числе в общественных зданиях, цвет не всегда применяется искусно и целесообразно. Понимая его нюансы, мастер может показать достоинства постройки и замаскировать недостатки. А с неправильным подходом к цвету порой получается обратный эффект.

Не все знакомы с теорией цвета, но многие выбирают гармоничные сочетания интуитивно. Занимаясь реставрацией построенной в 1740-х картинной галереи Темпл-Ньюсам в Лидсе, на севере Англии, я с удивлением обнаружил, что изначально потолок был выкрашен бледно-розовой краской, а стены — темно-зеленой. Классическое сочетание дополнительных цветов применили за век до первой публикации теории цвета на английском языке.

Цвет бывает радостным. Он поднимает настроение, бодрит или дарит умиротворение. Выбор цветовой гаммы говорит о степени конформизма человека, его устремлениях и художественном вкусе. Для воссоздания интерьеров домов исторических личностей важно знать терминологию и историю цвета. Сейчас уже возможно определять изначальные цвета красок и максимально приближать обстановку к оригиналу.

Экспертный анализ краски помогает определить, какие изменения были сделаны в интерьере и когда. Археологи — специалисты в этой области не только определяют цвет поверхности, но и находят информацию о здании и его истории. К сожалению, художники-реставраторы нередко очень поверхностно разбираются в теории цвета. Первоначальная красота теряется при неверной интерпретации. А созданные после анализа образцы обычно передают человеку, несведущему в истории цвета, и попытки воссоздания изначальных нюансов оформления оказываются тщетными. Иногда подрядчику приходится подбирать самый близкий оттенок из имеющихся в продаже, но даже тогда результат порой выходит плоским и простоватым.

Нередко возникают противоречия, особенно когда речь заходит о крупных досто-

примечательностях, таких как лондонский Тауэрский мост: переход от однородного серого к красному, белому и голубому в 1976 году не прошел незамеченным. Порой людей подводит память: в 1980-х 8-й герцог Веллингтонский настаивал, что ограда перед Эпли-Хаусом на площади Гайд-Парк-Корнер всегда была черной, а когда экспертиза обнаружила зеленую краску, к нему вернулись детские воспоминания с зеленой оградой. Долго не утихали страсти после замены в 1986 году сложного цветового дизайна Хаммерсмитского моста оригинальным бронзовым зеленым, обнаруженным экспертами. Кое-кто даже утверждал, что за этим стоит влиятельный владелец магазина.

Перед восстановлением значимых строений власти обычно выясняют их историю. Обычно возникают одни и те же вопросы, а из прошлого всегда следуют полезные выводы. К тому же исследования дают данные для противостояния критикам. В начале 1900-х, например, выяснилось, что шоколадная краска на отдельно взятом железнодорожном мосту держится в четыре раза дольше стальной серой. А учитывая, что расход составляет около пятнадцати тонн, не говоря о стоимости работ и издержках закрытия на ремонт, понятно, насколько ценна каждая крупница информации. Какие-то пигменты практичнее других: красные и зеленые, например, выцветают быстрее прочих, невзирая на все технологические новшества.

Из этой книги вы узнаете об использовании красок и цвета в интерьере в минувшие триста лет. Это не история интерьеров и не руководство по ремонту. Я расскажу о составе исторических красок, их применении, диапазоне цветов и традициях нанесения. Особо интересны цветковые образцы, взятые Чарльзом Дарвином в кругосветное плавание на «Бигле», и Британские стандарты 1950-х. Их взаимное влияние и переход от одного к другому мы и будем изучать.

(К с. 21.) До начала XVIII века словом pink («розовый») в английском языке называли желтый цвет. Здесь и далее прим. перев.

КРАСКИ, ПИГМЕНТЫ И ИНТЕРЬЕР, 1650–1830

НАПРОТИВ: ДЕВЯНОСТО ДВА ОБРАЗЦА ИЗ КНИГИ «ВЕНСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ЦВЕТОВ»
(WIENER FARBENKABINET ODER VOLLSTÄNDIGES MUSTERBUCH ALLER NATUR-, GRUND-, UND ZUSAMMENSETZUNGSFARBEN, 1794)

- | | | | |
|------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------|---|
| 1. ТЕМНЫЙ ЛИМОННЫЙ ЖЕЛТЫЙ | 23. НАСЫЩЕННЫЙ ШАФРАНОВЫЙ ЖЕЛТЫЙ | 45. ТЕМНЫЙ ФИОЛЕТОВО-КРАСНЫЙ | 69. СВЕТЛЫЙ КРОВАВО-КРАСНЫЙ ВИШНЕВЫЙ |
| 2. ТУСКЛЫЙ ШЛАКОВЫЙ СИНИЙ | 24. ГЛУБОКАЯ БРАУНШВЕЙГСКАЯ ЗЕЛЕНЬ | 46. НАСЫЩЕННЫЙ КРОВАВО-КРАСНЫЙ ПЕРСИК | 70. СИЯЮЩИЙ БИРЮЗОВО-СИНИЙ |
| 3. ЧИСТЫЙ КАРМИНОВЫЙ КРАСНЫЙ | 25. ОСВЕЖАЮЩИЙ СИНИЙ | 47. РОЗОВО-КРАСНЫЙ | 71. БЛЕДНЫЙ ЖЕЛТО-КРАСНЫЙ |
| 4. САКСОНСКИЙ ЗЕЛЕНый | 26. ОБЫЧНЫЙ АБРИКОСОВЫЙ КРАСНЫЙ | 48. ЯБЛОЧНЫЙ ЗЕЛЕНый | 72. ФИОЛЕТОВО-КРАСНЫЙ |
| 5. ГЛУБОКАЯ ЯРЬ-МЕДЯНКА | 27. СВЕТЛЫЙ КРАСНЫЙ ВОСХОД | 49. ТУСКЛЫЙ ФИОЛЕТОВО-КРАСНЫЙ | 73. НАСЫЩЕННЫЙ ЖЕЛТО-КРАСНЫЙ |
| 6. НАСЫЩЕННАЯ КРАСНАЯ ЛИЛИЯ | 28. ТУСКЛЫЙ ВЕСЕННИЙ ЗЕЛЕНый | 50. ЯРКАЯ БРАУНШВЕЙГСКАЯ ЗЕЛЕНЬ | 74. СВЕТЛЫЙ АТЛАСНЫЙ КРАСНЫЙ |
| 7. БЛЕДНЫЙ СИНИЙ | 29. ШЛАКОВЫЙ СИНИЙ | 51. ШАФРАНОВЫЙ ЖЕЛТЫЙ | 75. БЛЕДНАЯ БРАУНШВЕЙГСКАЯ ЗЕЛЕНЬ |
| 8. ТЕМНЫЙ СИЯЮЩИЙ ЗЕЛЕНый | 30. БРАУНШВЕЙГСКАЯ ЗЕЛЕНЬ | 52. ЧИСТЫЙ БЛЕДНЫЙ КРАСНЫЙ | 76. ОБЫЧНЫЙ ГИАЦИНТОВЫЙ СИНИЙ |
| 9. ОБЫЧНЫЙ ВЕСЕННИЙ ЗЕЛЕНый | 31. БЛЕДНЫЙ ЗЕЛЕНОВАТО-ЖЕЛТЫЙ | 53. НАСЫЩЕННЫЙ СЕРО-ЗЕЛЕНый | 77. КОРИЧНЕВАТО-ЖЕЛТЫЙ |
| 10. ЯРКИЙ АБРИКОСОВЫЙ КРАСНЫЙ | 32. ТЕМНЫЙ ЖЕЛТО-КРАСНЫЙ | 54. БЛЕДНЫЙ ГИАЦИНТОВЫЙ СИНИЙ | 78. НЕЖНАЯ ЯРЬ-МЕДЯНКА |
| 11. СВЕТЛЫЙ ШЛАКОВЫЙ СИНИЙ | 33. ЯРКИЙ ГРАНАТОВЫЙ ЗЕЛЕНый | 55. ЗЕЛЕНОВАТО-ЖЕЛТЫЙ | 79. АЙВОВЫЙ ЖЕЛТЫЙ |
| 12. ЯРКИЙ КОРИЧНЕВАТО-ЖЕЛТЫЙ | 34. НАСЫЩЕННЫЙ БИРЮЗОВО-СИНИЙ | 56. БЛЕКЛЫЙ ЖЕЛТО-КРАСНЫЙ | 80. БЕЛЕСЫЙ ШЛАКОВЫЙ СИНИЙ |
| 13. ГЛУБОКИЙ СИНЕВАТО-ЗЕЛЕНый | 35. СВЕТЛАЯ ГОРНАЯ ЗЕЛЕНЬ | 57. ТЕМНЫЙ САКСОНСКИЙ ЗЕЛЕНый | 81. КРОВАВО-КРАСНЫЙ |
| 14. СВЕТЛЫЙ КРОВАВО-КРАСНЫЙ ПЕРСИК | 36. ТУСКЛЫЙ АБРИКОСОВЫЙ КРАСНЫЙ | 58. ЯРЬ-МЕДЯНКА | 82. СИНЕВАТО-ЗЕЛЕНый |
| 15. ОБЫЧНЫЙ ЛИМОННЫЙ ЖЕЛТЫЙ | 37. БЛЕДНЫЙ ШАФРАНОВЫЙ ЖЕЛТЫЙ | 59. ЯРКИЙ СИРЕНЕВЫЙ | 83. КРАСНЫЙ ВОСХОД |
| 16. ЯРКИЙ СИЯЮЩИЙ ЗЕЛЕНый | 38. ОХРА | 60. НАСЫЩЕННАЯ ЯРЬ-МЕДЯНКА | 84. НАСЫЩЕННЫЙ СИЯЮЩИЙ ЗЕЛЕНый |
| 17. АБРИКОСОВЫЙ КРАСНЫЙ | 39. ГЛУБОКИЙ ЖЕЛТО-КРАСНЫЙ | 61. БЛЕДНАЯ ЯРЬ-МЕДЯНКА | 85. НЕЖНЫЙ ЖЕЛТО-КРАСНЫЙ |
| 18. КРОВАВО-КРАСНЫЙ ПЕРСИК | 40. БЛЕДНЫЙ КРАСНЫЙ | 62. НАСЫЩЕННЫЙ КОРИЧНЕВАТО-ЖЕЛТЫЙ | 86. НАСЫЩЕННЫЙ АЙВОВЫЙ ЖЕЛТЫЙ |
| 19. СВЕТЛЫЙ СЕРО-ЗЕЛЕНый | 41. ГОЛУБОЙ | 63. НАСЫЩЕННЫЙ КРОВАВО-КРАСНЫЙ | 87. БЕЛЕСЫЙ СИНИЙ |
| 20. ОБЫЧНЫЙ ЖЕЛТО-КРАСНЫЙ | 42. НАСЫЩЕННЫЙ ГРАНАТОВЫЙ ЗЕЛЕНый | 64. НАСЫЩЕННЫЙ СИРЕНЕВЫЙ | 88. БЛЕДНЫЙ СИРЕНЕВЫЙ |
| 21. НАСЫЩЕННАЯ ОХРА | 43. НАСЫЩЕННЫЙ СИНЕВАТО-ЗЕЛЕНый | 65. ТЕМНЫЙ СПАРЖЕВЫЙ КРАСНЫЙ | 89. КРАСНАЯ ЛИЛИЯ |
| 22. ОБЫЧНЫЙ СИНИЙ | 44. НАСЫЩЕННЫЙ САКСОНСКИЙ ЗЕЛЕНый | 66. ЯРКИЙ БИРЮЗОВО-СИНИЙ | 90. ТУСКЛЫЙ САКСОНСКИЙ ЗЕЛЕНый |
| | | 67. КОРИЧНЕВАТО-КРАСНЫЙ | 91. НАСЫЩЕННЫЙ КРОВАВО-КРАСНЫЙ ВИШНЕВЫЙ |
| | | 68. БЛЕДНЫЙ СИЯЮЩИЙ ЗЕЛЕНый | 92. ТЕМНАЯ ОХРА |

В простейшей форме краска — жидкость, высыхающая на поверхности пленкой. Обычно она используется для защиты или украшения и состоит из красящего вещества, называемого пигментом, связующего и разбавителя или растворителя, добавляемого для текучести. Исторически под «красками» подразумевались материалы на масляной основе, но сейчас так называют и другие, в том числе водные. В этой главе мы разберем состав и применение масляных, клеевых, известковых и молочных красок в интерьерах 1650–1830 годов.

МАСЛЯНАЯ КРАСКА

До начала XX века основной составляющей масляных красок были исключительно свинцовые белила, а к ним добавляли красящий пигмент, льняное масло и скипидар. Степень глянца регулировали соотношением пропорций масла и скипидара: увеличение относительного объема масла дает глянцевое покрытие, а уменьшение — матовое.

Раньше маляры покрывали масляными красками дерево и изредка штукатурку. Краски на водной основе применялись только для штукатурки, чаще всего на потолке. Лаком на основе смолы обычно покрывали древесину или делали защитный слой на имитации мрамора и дерева.

Краски изготавливали в основном из масла, добываемого из семян льна (*Linum usitatissimum*). Семена дробили, а затем отжимали масло под воздействием жара.

Основными недостатками льняного масла были янтарный цвет и медленное высыхание, но от них можно было частично избавиться, настаивая его несколько месяцев. Нагретое в вакууме в течение нескольких дней и отстоянное масло называли полимеризованным. Сделанная на его основе краска высыхала более эластичной и менее хрупкой пленкой.

Во все справочники того времени входили рецепты по ускорению высыхания натурального льняного масла. Как правило, рекомендовалось добавлять глёт (оксид свинца) или белый купорос (сульфат цинка) и нагревать смесь. Затем ее охлаждали, фильтровали и разливали в емкости — такое масло называли вареным (олифой). Краски на его основе подходили для наружной отделки и грунта благодаря недолгому времени высыхания «на отлип». Минус этого материала был в глубоком янтарном цвете, загрязнявшем оттенок любого пигмента.

Из-за желтизны обоих видов льняного масла приходилось искать альтернативные варианты, «когда на первом месте была красота цвета» («Справочник маляра, позолотчика и лакировщика», ок. 1827) или требовался белый цвет. Во Франции в таких случаях использовали ореховое или маковое масло. Первое выжимали из ядер орехов, чаще всего грецких и лесных, а второе — из семян снотворного (опиумного) мака (*Papaver somniferum*). Оба эти масла были практически бесцветными, но стоили дороже льняного. К тому же маковое масло нельзя было использовать без добавления глэта — причем очень аккуратного, чтобы состав не утратил прозрачности.

В состав красок традиционно входят масла, и не только как жидкое связующее вещество, но и для глянца: чем больше масла, тем он заметнее и тем дольше сохнет покрытие. Желтизна масла влияет на чистоту краски. Бледные масла используют в случаях, когда их дороговизна оправдана необходимостью сохранить оттенок пигмента. А) Маковое масло. Б) Ореховое масло. В) Натуральное льняное масло. Д) Вареное льняное масло.





(Слева сверху) Семена льна (*Linum usitatissimum*), из них отжимали самое популярное и дешевое масло — льняное. Но его янтарный цвет искажает светлые оттенки, поэтому по возможности использовали более светлые масла. (Справа сверху) Масло грецкого ореха (*Juglans regia*) имеет бледно-желтый цвет. (Слева внизу) Из семян опиумного мака (*Papaver somniferum*) получается очень светлое, слабоязкое масло; оно требует смешивания с глётом и долго сохнет. (Справа внизу) Масло из орехов лещины (*Corylus avellana*) светлого, зеленовато-желтого цвета.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СКИПИДАРА

Скипидар — быстро испаряющаяся жидкость; содержание смол после высыхания зависит от наличия примесей. Скипидар получают из живицы (смолы) хвойных деревьев. Его добавляют в масляные краски для текучести и используют для матирования (придания матовости покрытию).

Старинные масляные краски после высыхания приобретали глянец, довольно быстро исчезающий. Из-за льняного масла в составе они желтели, особенно в отсутствие света. Заметнее всего это проявлялось в белой краске, но другие цвета тоже менялись: синие, например, приобретали зеленоватый оттенок. Проблему решали добавлением черного или синего пигмента или красили наружные поверхности в цвет камня. Покрытие получалось более качественным и обладало «теплым цветом и законченным видом», «сохранившимся дольше белой краски» («Рекомендации Пинкота по покраске домов и карет» (Pincot's Treatise on the Practical Part of Coach & House Painting), Джон Пинкот, ок. 1811). В интерьере чистоту белого обеспечивали матированием или заменой льняного масла светлым — ореховым или маковым.

В XVII и начале XVIII века предпочтение отдавали более глянцевого оттенка, чем сейчас. Судя по рецептам, иногда в масло при слабом нагреве добавляли канифоль (твердую форму смолы хвойных деревьев). В авторитетном издании Джона Смита «Мастерство работы маслом» (1-е издание 1676 года, цитата из 4-го издания 1705 года) говорится:

Примите к сведению, что даже самые простые цвета малярных красок выглядят красивее и ярче, если кажутся покрытыми лаком, чему способствует вышеупомянутое быстросохнущее масло.

В краски для наружных работ не рекомендовали добавлять скипидар: считалось, что глянец защищает покрытие от непогоды.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПИГМЕНТОВ

До недавнего времени свинцовые белила (карбонат свинца) были основным пигментом большинства малярных красок. В сочетании с льняным маслом они формируют свинцовое мыло с исключительными свойствами: оно быстро высыхает, хорошо ложится и образует эластичную пленку, способную синхронно с поверхностью сжиматься и расширяться при изменении температуры. Свинцовые белила всем хороши, кроме одного, о чем уже давно известно, — токсичности. Их получают окислением свинцовых листов уксусом.

Масляная краска приобретала цвета при добавлении других пигментов. Их добывали из разных источников — от местных до более экзотических заморских. Последние, естественно, были дороже и применялись на небольших площадях. Некоторые, например кармин из кошенили или натуральный ультрамарин из полудрагоценного камня лазурита, большинству были не по карману. А местные пигменты, в частности земляные, использовались постоянно. Они были дешевыми, доступными и укрывистыми. Перед использованием их просеивали и промывали.

Измельченные вручную пигменты обладали своеобразным эффектом. Разные по размеру частички создавали неоднородный цвет и меняли отражающие свойства поверхностей, благодаря чему те выглядели живее современных. Помол требовал значительных физических усилий, для полного растворения в масле некоторые пигменты приходилось долго перетирать.

В начале XVIII века появились мельницы на конной тяге, способные обеспечить очень мелкий помол по приемлемой цене и в удобной форме. Пигменты продавали в виде паст, расфасованных в свиные пузыри (их для выдавливания содержимого протыкали) или бочки. Маляры тонировали пастой свинцовые белила в нужный оттенок. Благодаря мельницам это дело частично перешло из рук квалифицированных специалистов к любителям. Выбор цветов, а за ним и мода, диктовались техническими ограничениями.

Tabula Colorum Physiologica
 tam Mixturem quam Simplicium,
 Quadrilinguis una cum Speciminibus adiectis
 Regiæ Societati Londinensi humillime
 D.D.D. a Ric. Waller P.R.S.

Cæ - - - - - ru - - - - - le - -
 Candidū Hispan. Montanum. Cypriū
 Niveus. Glastinus
 Snow wh. Water
 Cæ - - - - - ru - - - - - le - -

| | | | | | | | |
|--------------|--|--|-------------------------------------|-----------------------|--|--|--------|
| Cerussa | | Lacteus. Γαλακτικός Blanch comedeulau. Miller wh. | Argentus. Ἀργυρέος Silver Co. | | Turcoivinus. Τυρκωίνο Turcoiv Co. | | Canile |
| - - - ces. | | Lutei mixti. | | Di - - - - - ri - - - | | | |
| Masticot | | Limonus. Λιμονό Limon Co. | Paleus. Παλός Straw Co. | | Gymatilis. Γυματίλις Wax Co. | | Salig |
| Gutta Gamba | | Aureus. Χρυσοειδής Colour d'or. Gold Colour. | Luteolus. Ἰκχλωρός Yellowish. | | Bittaceus. Βιττάκειος Poppinjay gr. | | Herb |
| Ochra | | Luteus. Ὠχρόος Co. d'or. Orange Col. | Electricus. Ἠλεκτρικός Amber Co. | | | | Dit |
| Turpigmentum | | Citrus. Κίτρινος Orange Co. | Bysinus. Βύσσινος Rauwilke. | | | | |
| Umbria | | Fuscus. Φαίος Brun. Browne. | Subfuscus. Συβφύσκος Dun. | | | | |

| | | | | | | | |
|-------------------------|--|---|--|------------------------|--------------------------------------|--|------|
| - - - ces. | | Rubri mixti. | | Pur - - - - - ru - - - | | | |
| Minium | | Ignis. Πυρροειδής C du feu. Fire Col. | Gilvus. Κίρρος Brick Co. | | | | |
| Ochra usta | | Ruffus. Ρουφός Carrot Co. | Helvus. Ἡλβός Sorrel. | | Badus. Βάδιος Bay. Bay. | | |
| Cinnabaris | | Minialis. Μινιαίος du Demillon. | Carneus. Καρνεός Carnation | | | | |
| Carmin | | Coccinus. Κόκκινος Co. d'escarlate. Crimson. | Rosus. Ροδόος Rosey | | Molochinus. Μολόχινος Mallons Co. | | Ortr |
| Lacca | | Rubinus. Ρυβίνος Ruby-red. | Cryophylleus. Κρυοφύλλειος Pinks Col. | | Pericus. Περικός Peach Col. | | Ima |
| Sanguis Draconis | | Sanguineus. Αἱματώδης C du sang. Blood-red | | | | | |
| Rubrica | | Terrugineus. Σιδηροειδής Rust Co. | | | | | Bat |
| Astramentum Fuliginosum | | Fuscus. Πύσινος C du poix. Pitchy. | Griseus. Γρίσιος Gray | | Canus. Πόλιος Hoary | | Cin |

pl
Sim
te
Su
pl
Sim
ce
Pu

| - - - - - i | | Sim - - - - - pli - - - - - ces | | | |
|---------------|------------------------|---------------------------------------|--|------------------------------|----------|
| n. | Smalt. | Litmase. | Indicum. | Astramentu | |
| us. | Κυάνεο Sky Col | Lazurius Co. d'azure Azure | Diolaerus. Ιόυβριος Diolet C. | Indicus. Ίδίκος. Corasini | |
| - - - - - i | | Mi - - - - - x - - - - - ti. | | | |
| | Υακινθέος Sky Col | Hyacinthinus. Ιακινθίος Iacynth C. | | Plumbu. Co. de plou | |
| - - - - - der | | Mi - - - - - x - - - - - ti. | | | |
| neur | Όισίβριος Millon gr | Thalasinus Sea gr. | Lindur Black & lero | Nigellu | |
| us | Grals green | Porraceus. Ροσίβριος. Leele Co. | | | |
| eur. | Υάδριος Glass Co. | | | | |
| | | | | | |
| | | | | Murinus. Mouse C. | |
| | | | | Castaneu | |
| - - - - - re | | - - - - - i | | Mix - - - - - ti. | |
| | | | | | Pullu. |
| | | | | | Ethiopi |
| | | | Lindopurpureus. Gris de lion. | | Fuligine |
| us. | Purple Royal | Dibaphus. Purple ingrain | Purpureus. Πορφύριος Co. de Pourpr. Purple. | Atrabapticus | |
| ristinus | Amalhist Co. | Paeonaceus. | | | Furnu |
| | | | | | Pressu. |
| us. | Bronze | | | Fiberus More' Murrey | Ater. |
| us | Τεργώδης Ash-col. | Ferreu. Iron-gray | Elbidus. Dark-gray | | Niger. |

Несмотря на доступность готовых пигментов и белил в пасте, для качественного смешивания малярам все равно требовались жернова и пестики. Первые обычно делали из гранита или бельгийского мрамора. Они были достаточно тяжелые, чтобы «быстро вращаться и сохранять устойчивость при помоле» («Малярное мастерство Смита», 1821). Ингредиенты красок перетирали на каменной плите, перемешивая шпателем из тонкого листа закаленной стали. Некоторые пигменты чернели от соприкосновения с железом и сталью, поэтому их размешивали инструментом из кости или рога. Важно было заготовить достаточно краски для всего объема работ, поскольку оттенки отдельных партий, особенно земляных пигментов, заметно варьировались.

Порошок смешивали с другими составляющими краски, в зависимости от назначения. Первый слой, или грунт, разводили гораздо жиже, чем краску для второго и третьего слоев. Для этого этапа чаще брали быстросохнущее вареное льняное масло. Обычные масляные краски схватывались долго, поэтому к ним иногда добавляли сиккативы: глёт или более дорогой свинцовый сахар (уксуснокислый свинцовый порошок), вероятно, с небольшим количеством свинцового сурика. Несмотря на это, грунт высыхал два-три дня (а перед нанесением нового слоя его необходимо было полностью просушить).

Дешевле и быстрее загрунтовать штукатурку можно было клеевым раствором из костей, рогов или кожи животных. Он не давал маслу впитаться, и покрытие становилось качественнее; но со временем краска начинала осыпаться со стен.

В мягких сортах древесины, особенно хвойной, встречаются сучки. Смола из них может повредить слой краски, поэтому они требовали обработки. Некоторые маляры рекомендовали грунтовать их смесью свинцового сурика и глэта с небольшим добавлением скипидара. Иногда сучки покрывали свежей гашеной известью перед нанесением «узлового клея». Для него смешивали свинцовый сурик, свинцовые белила и молотый мел и разводили клеем до консистенции жидкой пасты. Современный метод — грунтование узлов

шеллачной (природной) смолой — впервые задокументирован только в 1840-е.

Свинцовые белила для грунтования древесины начали использовать со второй четверти XVIII века. Ранее чаще применяли испанскую коричневую — земляной природный пигмент красного цвета, «тщательно смолотый и смешанный с льняным маслом в жидкий раствор» («Мастерство работы маслом», 9-е издание 1788 года). Переход между ними помогает определить возраст покрытия.

Второй слой краски наносили после просушки грунта. Первый слой приобретал легкий глянец, без шероховатости, и второй слой замешивали чуть гуще. Для лучшего результата перед следующим слоем поверхность шлифовали. В те времена для этого использовалась шкура катрана или шершавые листья растений, например хвоща зимующего. Наждачная бумага появилась в XVII веке, но массово производить ее начали только в 1830-х. Если второй слой ложился хорошо, то после полного высыхания на него наносили третий — основу чистового. Если итоговый цвет не был белым, на этом этапе добавляли пигмент, как правило более темного оттенка, чем чистовой слой.

Традиционные масляные краски после высыхания становились полуматовыми, и до середины XVIII века глянцевая поверхность была предпочтительной для панельных стен и древесины. Впоследствии помещения повседневного пользования обычно оставляли глянцевыми, а в парадных комнатах — салонах, гостиных и обеденных залах — добавляли матирующий слой. Семьдесят лет спустя это еще считалось «образцом качественной работы» («Архитектурный словарь» (An Architectural Dictionary), Питер Николсон, 1819). Однако покрыть таким способом большую площадь было невероятно сложно, поэтому маляры просили дополнительную плату.

Клеевая краска с мелом (смесь свинцовых белил с водой и клеевого раствора) обходилась дешевле. С ней проблема была та же, что и с клеевым раствором: со временем она понемногу осыпалась, поэтому до ремонта приходилось полностью удалять все предыдущие слои.