

УДК 75.032(470):75.021.32-035.57

Древние технологии при обучении темперной живописи

Шкут Н. Н.

Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск



Знание технологии и техники темперной живописи дает возможность студенту художественно-графического факультета – будущему педагогу-художнику грамотно работать не только над учебными заданиями, но и создавать долговечные творческие произведения вне университетских занятий. Во время выполнения постановок с натуры студенты учатся использовать средства темперной живописи для правдивой передачи цветового и тонального богатства окружающей действительности. Этими средствами наглядно объясняются законы композиции, рисунка и живописи.

Исследования показали, что темперные краски имеют перед масляными ряд преимуществ. Темперные краски позволяют художнику писать в свободной манере, по окончании работы темперу можно покрыть любым картинным лаком. Кроме того, темпера позволяет художнику писать на различных основах и в различных манерах, ею можно работать на бумаге в технике, близкой к акварели, и на холсте в технике, близкой к масляной живописи, и т.п.

Статья имеет своей целью ознакомить читателя с историей древнерусской темперной живописи и современным ее состоянием, а также основными материалами станковой живописи на основе использования всевозможных разновидностей темперы.

Ключевые слова: темперная живопись, иконописец, золочение, эмульсия, пастозность, виды красок, грунты.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 121-129)

Ancient Technologies in Teaching Tempera Painting

Shkut N. N.

Educational establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk

Knowledge of the technology and technique of tempera painting makes it possible for an art student, would be teacher-artist, to work professionally not only over study tasks but also create long term artistic works outside university classes. While making live installations students learn to use means of tempera painting for truthful expression of color and tone abundance of the surrounding environment. These means visually explain the laws of composition, drawing and painting.

Researches show that tempera paints have a number of advantages over the oil ones. Tempera paints allow the artist to paint in a free manner, when finished the work can be covered with any painting polish. Besides, tempera make it possible for the artist to paint on different bases and in different manners, one can apply it working on paper in the manner close to watercolor, on the canvas in the manner close to oil painting, etc.

The article aims at acquainting the reader with the history of Old Russian tempera painting and its present status as well as main materials of easel painting on the basis of application of different tempera types.

Key words: tempera painting, icon painter, goldening, emulsion, paste quality, types of paints, bases.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 121-129)

Слово «темпера» (итал. tempera, от temperate – смешивать краски), живопись красками, связующим веществом в которых являются эмульсии из воды и яичного желтка, а также из разведенного на воде растительного или животного клея, смешанного с маслом (или с маслом и ла-

ком). В XV–XVI веках в Италии под словом «tempera» (происходит от латинского «temperate» – соединять) подразумевалось связующее вещество красок вообще и в частности клей животного и растительного происхождения. В современной Италии ему чаще придается более узкое значение:

Адрес для корреспонденции: e-mail: kdpitg@vsu.by – Н. Н. Шкут

под темперой подразумевают связующее вещество красок, в состав которого главным образом входит яйцо. В научной литературе по технике живописи на современном этапе принято называть темперой связующее вещество красок, составляющее из натуральной или искусственной эмульсии. Вот почему она носит также название «эмульсионной темперы». Удивительно то, что новые виды живописной техники, возникшие на Западе, не получали у нас должного применения и развития. Для современных художников новейшая темпера является, таким образом, мало использованной техникой. Между тем она обладает весьма серьезными достоинствами и во многих отношениях большими преимуществами перед обыкновенной масляной живописью [1].

Знаменательно то, что темперная живопись известная уже в Древнем Египте, в средние века стала основной техникой иконописи и станковой живописи, а иногда использовалась и для росписи зданий. Средневековые живописцы писали темперными красками на загрунтованных досках и покрывали красочный слой олифой или масляным лаком. Следует отметить, что в России с начала XVIII века темперные краски вытесняются масляной живописью. И только с конца XIX века темпера вновь широко применяется для произведений станкового и декоративно-прикладного искусства.

Слово «темпера» вошло в обиход профессиональных художников сравнительно недавно. Современные произведения, написанные темперными красками, не покрывают лаком, поэтому они имеют бархатистую матовую фактуру. Цвет и тон в произведениях, написанных темперой, проявляют несравненно большую стойкость к внешним воздействиям и дальше сохраняют первоначальную свежесть по сравнению с масляной живописью [2].

Выполняя с натуры натюрморт, портрет, пейзаж, будущий художник обязан профессионально использовать все материалы для живописи темперой, иметь верную ориентировку в выборе и смешении красок, знать их основные качества. Эти знания помогут студентам в нужной последовательности выполнять учебные задания.

Цель статьи – общее представление об истории древнерусской темперной живописи. Особое внимание уделено методическому обоснованию и новизне в развитии традиционных технологий в современной художественной практике. Указана последовательность этапов темперной живописи в станковом и декоративно-прикладном искусстве.

Древнерусская темперная живопись. Истоки древнерусской станковой темперной живописи теряются в XI веке. Развивалась она и процветала как самостоятельная область искусства до XVIII века. Единственной формой ее в те отдаленные времена была иконопись.

Первым крупным русским иконописцем был Алимпей (умер около 1114 г.), подвизавшийся в Киево-Печерском монастыре, где он занимался живописью со своими учениками. Кроме этой маленькой группы, безусловно, были еще художники-иконописцы, о которых сведений не сохранилось. До нас не дошло от той эпохи никаких письменных источников, сообщающих что-либо о технике живописи.

Самое древнее из сохранившихся произведений станковой темперной живописи – «Новгородское хождение», которое, бесспорно, написано в технике яичной темперы. Это икона с изображением апостолов Петра и Павла из Новгородского Софийского собора. Темпера, являвшаяся любимым материалом древнерусских мастеров живописи, технологически настолько была усовершенствована ими, что позволила Андрею Рублеву достичь еще в XV столетии необычайных вершин технического мастерства, поразившего не только его современников, но и изумляющего современного художника.

В древней Руси вплоть до XVIII столетия темпера была излюбленным материалом станковой, а также и монументальной живописи, и ею выполнялись почти все произведения древнерусских мастеров станковой живописи, начиная с наиболее древних (X век), дошедших до нас, и кончая произведениями величайших художников древней Руси: Андрея Рублева, Симона Ушакова и др. Русские мастера живописи прошлых столетий необычайно развили технику темперной живописи, обогатили ее живописные возможности и ввели впервые в мире ряд новых материалов и усовершенствований [3].

Историческая память сохранила мало имен древнерусских художников. Это объясняется тем, что средневековое творчество тяготело к анонимности на Руси до XVII века. Мастера почти никогда не подписывали своих произведений. Оставаясь в безвестности, художник придерживался своеобразного нравственного начала – авторской скромности. Литература сохранила для нас имена первых русских художников, научившихся своему искусству у приезжих византийских мастеров. Родоначальниками русского изобразительного искусства были киевские монахи – иконописцы Алипей и

Григорий, жившие в XI веке. Из летописей и житий мы знаем имена Феофана Грека, Прохора из Городца, московских художников Андрея Рублева, Даниила, Черного, Митрофана, Паисия, Дионисия с сыновьями Федосием и Владимиром. Эти мастера жили в период от XIV до начала XVI века.

Следует отметить, что иногда иконописцы все же оставляли свои подписи на произведениях, но до XVII века это делалось крайне редко. Самая древняя из известных сейчас подписей принадлежит новгородскому художнику XIII века Алексею (то есть Алексею) Петрову. В 1294 году, написав икону святого Николы, он сообщил в надписи на ней свое имя: «А писал грешный Алекса, Петров сын...» [4].

Литературные источники свидетельствуют о том, что пила в России была известна уже в X веке. Основу для икон малого размера делали из одного куска древесины, а для больших произведений – из двух и более досок, соединенных между собой и склеенных столярным клеем. Чтобы доски не расходились, их соединяли брусьями, которые называются «шпонками». Для изготовления досок применялись различные породы древесины. Доски изготавливали не сами художники, а ремесленники-древodelы – плотники.

В целях предохранения досок от возможных растрескиваний (вместе с левкасом и живописью) на них под левкас наклеивали льняную или пеньковую ткань. Наклеенная на доску ткань называлась «поволокой». Оклеивая тканью дерева под грунт и живопись была известна уже в Древнем Египте при изготовлении росписей по деревянным саркофагам. Применялся обычно клей только животного происхождения: мездровый или пергаментный, а также рыбный. Доску пропитывают с лицевой стороны теплым клеем, который наносится на ее поверхность кистью. После того как доска проклеена, клеем пропитывают куски ткани, предназначенные для поволоки. После того как поволока была наклеена на доску и клей просох, приступали к нанесению мелового или алебастрового грунта-левкаса. Левкасили холст с двух сторон, с лицевой и оборотной.

На ровной белой поверхности левкаса художник делал рисунок и затем приступал к живописи. Менее талантливые художники пользовались рисунками, заготовленными на бумаге. С прорисей рисунок на левкас переводили различными способами. Самым распространенным был «припорох». По контуру рисунка делали маленькие частые проколы. Проколотый лист бумаги клали на левкас и притирали (припорошивали) тон-

ким порошком краски. После этого темной краской с помощью кисти прорисовывали все линии, намеченные точками порошка.

Талантливые художники-иконописцы на всем протяжении XVII века продолжают создавать собственные композиции, в основе которых лежит изучение окружающей их природы и людей. После подготовки рисунка художники приступали к золочению фонов и других частей композиции, где нужно было положить ровный слой из тончайших листков золота или серебра, чаще серебро применяли иконописцы Украины и Беларуси. Самым ранним памятником станковой живописи с серебряным покрытием фона является икона Николы Чудотворца начала XVIII века из Новодевичьего монастыря в Москве. Редко в древнерусской живописи применяли вместо серебра олово. Применение меди для древних икон крайне редко [5].

Чтобы лепестки металлов прочно держались на поверхности левкаса, применяли различные клеевые составы (мезуровый, рыбьем или на белке куриного яйца). После того как окончены все подготовительные работы, как рисунок, золочение и связанные с ними процессы, художник приступал к краскам, к живописному воплощению своего замысла.

Произведения древнерусских художников поражают нас богатством оттенков золотисто-желтых, красноватых и коричневатых охр. Это обычные, широко распространенные в природе **краски-земли**, содержащие различные окислы железа. Земляными красками различных оттенков богата вся необъятная территория земного шара. Помимо охр и коричневых тонов, добываемых из глины и гальки, художники получали синий цвет из минералов (вивианит), содержащийся в осадочных породах России. А дорогую синюю краску **лазурит** (ляпис-лазурь) привозили из Средней Азии, единственным месторождением был Бадахшан (территория Афганистана).

Художники чистыми пигментами писали очень редко. Обычно для получения нужного тона они смешивали разные краски, о чем свидетельствуют также химические анализы проб красок, снятых с икон.

Темперная живопись Беларуси XV–XVIII вв. обладает ярко выраженной своеобразной манерой письма, что позволяет ее определить как **белорусскую иконописную школу**. Становление этой школы, вероятно, заканчивается в XV–XVI столетиях. В этот период художники, осмысливая традиции византийского, древнерусского, южнославянского и западноевропейского ренессансного искусства, соз-

дают произведения, самобытные по художественному почерку, отражающие свое время.

Иконопись Беларуси XV–XVIII вв. активно впитывала элементы народного творчества. В XVIII столетии она постепенно трансформируется в народное искусство. Следует отметить, что художественная роспись на бытовых предметах, тканях, стенах построек известна в Беларуси с глубокой древности. Народные мастера в основном использовали краски клеевые, масляные, анилиновые красители [6].

В архивных документах отечественные мастера росписи и живописцы упоминаются часто. Они расписывали комнатную мебель, утварь, кареты, иконостасы. Расписывать бытовые вещи поручали не только местным мастерам, но и приезжим иконописцам, которые продолжали развивать древние традиции белорусской школы росписи. В церквях и костелах настенные росписи, выполненные клеевыми и масляными красками, отличаются ярким колоритом, локальным цветом [7].

На протяжении XX в. белорусская роспись широко культивируется как в крестьянской, так и в городской среде, становится более разнообразной. На ярмарках, так называемых базарах, продавались деревянные игрушки, настенные рамки, стеклянные картинки для фотографий. Особенно прославились расписные сундуки (куфры) белорусского Полесья. Для росписи сундуков применяли масляные краски, так как фабричные темперные краски отсутствовали, а изготовление краски на яичной эмульсии для случайного мастера было обременительным.

В настоящее время роспись по дереву темперными красками, акварелью, гуашью, связующим которых является яичная эмульсия, осваивается на художественных фабриках Республики Беларусь. Этот вид прикладного искусства начал осваиваться с 1969 года в Бобруйском художественном городском профессионально-техническом училище № 15. Учащиеся постигают искусство росписи на различных основах, узнают об особенностях технических приемов, характере и цветовых решениях композиционных узоров. Они изучают различные типы орнамента и способы передачи рисунка для росписи.

Использование древних технологий при обучении темперной живописи. Писать современными темперными красками можно на различных основах и грунтах (картон, холст, бумага, дерево, металл, пластмасса). Темперные краски в силу их относительной жесткости хорошо сохраняются на твердых основах и значительно хуже на эла-

стичных. Поэтому вполне оправдал себя, как основа под темперную живопись, картон. Он обладает изотропным (равномерным) строением, во всех направлениях дает равномерную усадку или набухание при изменении режима (не в пример древесине). Рыхлые сорта картона хорошо впитывают в себя часть связующего из грунта или красочного слоя (в тех случаях, когда произведение не имеет грунта). Обычно художники пишут на картоне без дополнительной проклейки, удовлетворяясь уже имеющейся в нем проклейкой. Непосредственно на картоне написан ряд произведений М. С. Сарьяна.

Сама по себе бумага, как основа для эмульсионной темперы, пригодна только для произведений маленького размера. В этом случае она является как бы облегченным картоном. Пригодна только тряпичная бумага типа ватман или полуватман. Сорта бумаги, выработанные из древесной массы, не следует применять, так как эти бумаги недолговечны. Непосредственно на бумаге много писал яичной темперой художник Л. В. Шевченко.

Прочной и удобной основой без грунта и поверхностных проклеек является бумага (ватман или полуватман), наклеенная на прочный картон. Рекомендовать же наклеивать бумагу на фанеру, как это сделано Л. Я. Головиным в эскизе «Место дуэли» к опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, не следует. Смола и красящие бумагу вещества из некоторых пород древесины (особенно хвойных) со временем могут пройти сквозь нее и проступить через краски. Большинство же основ для темперы (кроме бумаги и картона) следует проклеивать или грунтовать. Холст для темперной живописи при условии покрытия его грунтом может быть соткан из льняной пряжи любой плотности. Например, большая картина В. Г. Борисова-Мусатова «У водоема» (1902) написана на грубом холсте, в котором нитки расположены неплотно. Отверстия между ними наполнены грунтом. Но в тех случаях, когда художники пишут на холсте без грунта, они употребляют обычно плотные холсты. Портрет «Г. Л. Гиршман» работы В. А. Серова написан на плотном льняном холсте без грунта.

Темпера на холсте сохраняется вполне удовлетворительно, но на некоторых произведениях заметны кракелюры в казеиновом грунте и красочном слое, разорванных по месту переплетения нитей основы с нитями утка.

В сравнительно лучшей сохранности находятся произведения, написанные на холсте, наклеенном на твердые основы – кар-

тон или фанеру. Фанера оклеена тонким холстом. На холст нанесен белый тонкий грунт. Это соответствует способу работы в технике древней яичной темперы, когда писали на доске, оклеенной холстом (паволокой) и покрытой грунтом (левкасом). Только в данном случае, кроме холста, все слои основы значительно тоньше и легче; фанера, наклеенная на подрамник, не коробится при изменении режима влажности, никаких разрушений, идущих от основы, в этих произведениях не наблюдается. Фанера в качестве основы может считаться подходящим для живописи материалом только в том случае, если она доброкачественная (например, березовая авиационная фанера). Но часто художники пользовались низкосортными строительными фанерами, которые подвержены растрескиванию.

Грунты для темперы, так же, как и для масляной живописи, можно делать любого листа, но лучшим, безусловно, является белый цвет, который получают, употребляя мел, гипс, свинцовые или цинковые белила. Толщина грунта также может быть различной, начиная от тонкой прокраски до плотного толстого левкаса. Однако толщина грунта должна соответствовать толщине основы. На гонкие эластичные основы нельзя наращивать толстые и неэластичные грунты, которые могут вызвать деформацию основы.

Каждый художник привыкает обычно к одному-двум составам клеев для грунтов. Это рационально, так как облюбленный клей и грунт художник хорошо изучает, осваивает все его положительные качества и недостатки. Никакие самые лучшие и точные рецепты никогда не заменят художнику его практического опыта.

Кроме состава связующих грунта и твердых порошков мела или других веществ, большое значение имеет способ нанесения грунта. Для темперы на легких основах грунты обычно делают тонкими. Для этого грунтовочную массу готовят достаточно жидкой и наносят ее на основу с помощью широкой кисти или флейца в несколько приемов.

Грунтование проклеенной основы жидкой массой не представляет больших трудностей, главное, не следует очень быстро водить кистью по грунтуемой поверхности. При большой быстроте под кисть в грунтовочную массу попадает много воздуха и поверхность грунта, как говорят, начинает «мылиться», то есть покрываться пузырьками. Пузырьки воздуха могут остаться в грунте, со временем они ло-

паются, верхняя корочка грунта с красочным слоем отваливается и обнажаются раковины воздушных пузырей.

Издrevле икону называли «проповедью в красках». Поэтому иконописец, рисуя, отрывается от себя, отдаваясь воле Божьей. Если художник пишет картину, старается, как можно ярче проявить индивидуальность, самобытность, опираясь на свои чувства, мысли, настроение, то иконописец – напротив, следует церковной традиции и ограждает будущую икону от своего восприятия мира, опирается на иконописный канон – живую традицию, проверенную временем. Канон – это технические приемы, позволяющие наиболее точно и емко донести Божественную правду, а также сами иконографические сюжеты. Например, существует более 600 изводов Пресвятой Богородицы, которые копируются из поколения в поколение. Каждый мастер невольно вносит в образ свое духовное осмысление, свою веру, поэтому не встречаем одинаковых икон.

На протяжении веков темпера была основным материалом станковой живописи. Она необычайно прочна, проста в приготовлении и обладает большими живописными возможностями.

Натуральные эмульсии готовят из куриного желтка, белка, цельного яйца и яйца с добавлением растительного масла (льняного, орехового или макового).

Искусственные эмульсии готовят, смешивая клеевой раствор с маслом. Полученную эмульсию соединяют с тонко растертым красящим веществом. По эмульсии темперу принято называть желтковой, белковой, темперой из цельного яйца, яично-масляной и казеиновой.

Темперой можно писать на любом грунтованном основании и без грунта разнообразными приемами: гладко, пастозно и в размывку, как акварелью. Разводят темперную краску водой или обезжиренным молоком.

В средние века темпера была преимущественно желтковой. Русские иконописцы в древнее время писали на досках. Для этого на нее наклеивался тонкий холст (поволока), на который накладывался послойно грунт (левкас) из животного или рыбьего клея и мела. Первые два слоя – проклейка; по просушенной проклейке накладывался в два-три слоя грунт, состоящий из клея и мела. Хорошо просушенный грунт шлифовался пемзой, шерстью и, наконец, шелком, пока на поверхности его появится глянецвитость.

На отшлифованную доску наносился рисунок и красочный слой.

Живопись темперными красками имеет матовую поверхность, а покрытая очищенной олифой или лаком, она приобретает глянцевитую поверхность, как масляная живопись.

Древнерусская темперная живопись, которая создавалась на протяжении многих веков, представляет собой огромную ценность.

Находясь в церквях и монастырях, она покрывалась копотью от свечей и лампад, темнела. Потемневшие иконы церковные художники переписывали – «подновляли», а иногда создавали новые сюжеты, так как изменялись церковные требования, и новые кипарисовые доски стоили дорого. Стенные росписи часто забеливались и ценные художественные произведения уничтожались.

Темперная живопись не выцветает. Она хранит первоначальное звучание цвета сотни и даже тысячи лет. Но ее поверхность достаточно хрупка, она способна растрескиваться и даже распыляться. Для ее защиты, как только высыхали краски, древние мастера обязательно покрывали живопись олифой.

В настоящее время сведения о технике древнерусской темперы пополнились результатами различных химических и физических анализов.

Таким образом, каждое произведение древнерусской станковой темперной живописи состоит из четырех основных частей. **Первый слой** – щит из деревянной доски (иконы) или кусочек холста (таблетки) является основой произведения; **второй слой** – грунт или левкас – приготовлен из порошка мела или алебаstra, соединенного в монолитную массу животным клеем; **третий слой** – живопись состоит из красочных пигментов с эмульсионным связующим из яичного желтка или камеди – клея из смол фруктовых деревьев; **четвертый слой**, защищающий живопись и грунт от воздействия воздуха и влаги – защитный, или покровный, – представляет собой тонкую пленку отвердевшего растительного масла (олифы или лака).

Профессиональное использование материалов темперной живописи наблюдаем в работах минского художника В. И. Зинкевича. Его картина «Оттепель» (1995) написана на грубом льняном холсте. Холст неплотный, между нитями основы и утка имеются небольшие просветы. Холст покрыт тонким грунтом, в основном положенным для заполнения отверстий между нитями холста. В процессе работы художник значительно разбавлял краски водой или эмульсией. Пастозных, фактурных мазков нет. Живописная поверхность строится путем многослойного наложения одного тона на другой.

Работу художник ведет легким скольжением кисти по поверхности холста, а в отдельных местах смывает красочный слой с фактурных выступов холста и обнажает бело-голубой цвет грунта.

Иная фактура живописи может обогащать гладкие поверхности таких основ, как картон или покрытые грунтом деревянные и фанерные доски. На гладкой поверхности картона витебский художник В. Е. Тихоненко, работавший темперой, пишет в системе и манере масляной живописи. Художник пишет свободно, без каких-либо специальных подготовительных и завершающих письмо приемов. Процесс живописи условно разбивается на два момента: нанесение подмалевка – обычно жидко разведенными красками – и последующая прокладка мазками. Они накладываются обычно фактурной густой красочной пастой. Фактура поверхности, красочного слоя строится в данном случае произвольно, без учета технических особенностей красок.

Поэтому произведения, выполненные в этой бессистемной с точки зрения техники живописи манере, часто имеют различные разрушения красочного слоя и обычно – кракелюры. По белому ровному грунту левкаса, лежащего на доске, или по слою белой бумаги можно работать темперой в технике, близкой к древней темпере, то есть накладывать краски многослойно, широко используя лессировки. В этой манере удобно писать акварелью, смешанной с гуашевыми белилами, разбавленными эмульсией из яичного желтка, или красочными пигментами, растертыми на эмульсии из яичного желтка.

Некоторые художники пишут одну и ту же картину акварелью, гуашью, темперой, то есть красками, разбавляемыми водой, и завершают часто пастельными карандашами или углем. Поэтому трудно определить, в какой технике выполнена картина.

Творчески переосмысляет наследие древнерусской иконописи и живописи раннего Возрождения Д. Д. Жилинский. Художник в первой половине 60-х годов XX века создал монументализированные по композиции, локальные по цвету произведения, органично сочетающие жанровые признаки сюжетной картины и группового портрета «Семья» (1962), «Гимнасты СССР» (1964). Эти произведения выполнены темперой.

Белорусский художник Ю. И. Никифоров, виртуозно использует не только цвет, но и фактуру холста. Темперную краску кладет тонким слоем для просвечивания холста и только в тенях от деревьев и построек та

же краска положена плотно, но не корпусно. Иногда матовость темперы не удовлетворяла художника Ю. И. Никифорова, и для получения более насыщенных тонов некоторых деталей он прописал последние масляными красками. Но и этим не ограничивается художник, он заканчивает произведение прорисовкой построек в пейзаже и бликов на реке пастельным карандашом. Сочетание нежных мягких тонов темперы с глубоким звучанием тонов масляных красок и с бархатистыми бликами, сделанными пастелью, создает прекрасную, радующую глаз гармонию фактур.

Витебский художник И. И. Лисица родом из Черниговщины и тема этого города проходит через все его творчество. Его любимой техникой является темпера, а так же масляная. Художник влюблен в искусство итальянского Возрождения, живопись древней Руси.

Обладая способностью обобщения, И. И. Лисица в сюжетных композициях, портретах, конкретной личности ищет типические черты, черты современного человека. Отсюда и безмянность ряда портретов. Художник называет просто «Девушка из Черниговщины» (1996), «Полешучка» (1998). В его женских портретах передано то состояние покоя и величия, которое сближает их с идеалом классического искусства. Художник пишет портреты то на нейтральном, красном, иконописном фоне, то на фоне окна с пейзажем, то располагает женскую фигуру в природе.

Эмульсия для красок состоит из казеина, приготовленного с бурой и водой, и льняного масла. Масло применяется не вареное, но очищенное и выдержанное. В процессе живописи разжижать краски следует не водой, а обезжиренным молоком, которое является природной казеиново-масляной эмульсией. Так же рационально применять эмульсию, приготовленную из яичного желтка. Эмульсия эта должна быть в 2–3 раза слабей той, которая употребляется для растирания красок: к желтку следует добавить 3–5 объемов кваса или холодной дистиллированной воды, подкисленной уксусной кислотой.

Как было уже сказано выше, темперу, приготовленную на любой эмульсии, можно и даже следует комбинировать с некоторыми акварельными красками, когда нужно получить прозрачные лессировочные красочные слои. Акварелью можно пользоваться, разводя ее краски на воде или же на слабой эмульсии из яичного желтка.

Хорошие результаты можно получить, соединяя акварельные краски с гуашевыми или темперными белилами и желтковой

эмульсией. Такая живопись будет обладать прозрачностью и насыщенностью тонов акварельных красок и всеми положительными качествами темперы. Живопись эта будет менее жирная, чем темперная на одной только эмульсии из яичного желтка, она со временем приобретет большую прочность и не размоется водой. А. Д. Корин указанным способом написал упомянутый выше портрет жены и сделал копию с «Мадонны Литты» Леонардо да Винчи (1929). Красочный слой обоих произведений находится в хорошем состоянии. Комбинирование акварели с эмульсией яичного желтка сейчас широко практикуется в реставрационных работах при тонировках и дописях утраченных мест на произведениях древней темперной живописи.

Работа темперными красками, как и гуашевыми или акварельными, представляет ту трудность, что краски после высыхания изменяют свой тон – светлеют. Сильно светлеют краски на эмульсиях, содержащих малое количество масла. Поэтому краски, приготовленные на эмульсии яичного желтка, светлеют при высыхании значительно меньше. Краски, затертые на жирных эмульсиях, изменяют свой цвет незначительно. Обычно художники, имеющие достаточный навык в работе темперой, как и гуашевыми, или акварельными красками, учитывают точно посветление высохших красок. Когда возникает в процессе работы сомнение в соотношении тональности высохшего слоя и вновь наносимого, можно слегка смочить водой просохший слой живописи. Темперными красками можно писать очень быстро, как писали древние мастера фрески, по непросохшему и полупросохшему нижнему слою живописи. Так работал М. С. Сарьян. Для этого нужно обладать большими навыками.

Но существует возможность поддержания живописи в сыром и полупросохшем состоянии, в том случае, когда работают на холсте, натянутом на подрамник. Д. И. Киплик советует: плотный холст, лишенный всякого грунта и проклейки, по выполнении и закреплении на нем рисунка обильно смачивать водой и оставлять на некоторое время провянуть, а затем приступать к живописи, которую следует вести по сырому холсту, увлажняя время от времени его оборотную сторону. Описанным способом можно в один прием покрыть всю небольшую плоскость картины и установить основные отрешения тонов и светотени. Краски темперы в этом случае не будут уступать в подвижности масляным краскам. Живопись, выполненная этим приемом, несколько не уступает по

тонкости переходов масляной живописи.

Современными масляно-казеиновыми темперными красками работать можно почти всеми инструментами, предназначенными для масляной живописи. Холст, натянутый на подрамник, можно закреплять на мольберте. Кисти также должны обладать достаточной упругостью, поэтому целесообразно пользоваться щетинными и колонковыми кистями. Беличьи кисти слишком мягки и недостаточно упруги для этих красок. Смешивать и разбавлять краски, конечно, лучше на специальной эмалированной или пластмассовой палитре с лунками для красок и небольшим бортиком по краю, задерживающим сильно разжиженные краски на палитре. Еще нужно иметь два сосуда – один с эмульсией для разжижения красок, другой с водой для мытья кистей во время работы. За неимением специальных палитр можно пользоваться мелкими фаянсовыми тарелками, а для произведения малого формата – белыми керамическими облицовочными плитками. В керамической плитке можно даже сделать прорез для пальца, такой, как на деревянной палитре. Самодельная керамическая палитра очень удобна в работе акварельными красками, разбавляемыми яичным желтком, а также в работе яичной темперой, приготовляемой в деревянных ложках. Для этой темперы маложирной с подвижными связующими обычно пользуются беличьими и колонковыми кистями.

Приступая к работе, белорусский художник И. И. Юденюк сначала делает по грунту легкий карандашный набросок сельского пейзажа, затем уточняет рисунок и слегка закрывает тени черной краской. Прорисовку эту он делает плоской колонковой или щетинистой кистью. Затем жидкими заливками красок прокладывает основные цвета и светотени. Завершает работу над всем пейзажем цветными темперными мазками, положенными по форме.

Отдельные свои работы, исполненные в технике темперы, И. И. Юденюк иногда покрывал лаками.

Многие современные художники покрывают лаком только произведения, написанные темперными красками на эмульсии яичного желтка, по левкасу, положенному на твердую основу. Следует отметить, что обычно художники пишут темперой для того, чтобы избежать неприятного блеска масляных красок. Темпера имеет свою, только ей присущую мягкую матовость. Покрытая лаком темпера приобретает звучность масляных красок.

Для того чтобы темпера, не покрытая лаком, хорошо сохранялась, произведение следует застеклить с лицевой стороны. Стекло не только предохраняет поверхность живописи, но и способствует изоляции красочных пигментов от разрушающих их ультрафиолетовых лучей.

Древнерусские художники такие красочные пигменты, как киноварь, ультрамарин и все органические краски, не смешивали с эмульсиями из яичного желтка, а готовили на водных растворах различного клея. Это и было основой прочности этих пигментов в древней темперной живописи. Существенным же недостатком современного производства темперных красок, изготавливаемых различными заводами, является принцип перемешивания всех пигментов с одним и тем же эмульсионным связующим. Краски, пигменты которых вступают в химическое взаимодействие с содержащимися в эмульсиях веществами, растирать при их изготовлении на заводе следует на камедях или животных клеях. До тех пор пока промышленность не выпускает краски, затертые на различных связующих, в работе целесообразно пользоваться некоторыми акварельными красками, стертymi на камедях, особенно для лессировок. Подобное комбинирование темперы с акварелью несколько не противоречит принципам темперной живописи. Комбинирование красок, стертых на эмульсии из яичного желтка, с красками, стертymi на камедях, было обязательным в средневековой темперной живописи, что способствовало ее хорошей сохранности.

Кроме темпер, приготовляемых на эмульсиях куриного яйца, были изобретены и применяются в настоящее время темперы на искусственных эмульсиях, получаемых способом перемешивания водного раствора животного или растительного клея с жидкими маслами или растворами лаков.

К этому виду относятся казеиновые и гуммиарабиковые темперы. Гуммиарабиковая темпера очень уступает по своей прочности яичной и казеиновой. Ею можно писать очень тонким слоем в технике, близкой к акварели. При пастозной манере живописи красочный слой растрескивается и осыпается. Наиболее подходящей для пастозной манеры живописи является казеиновая темпера. Она удобна для декоративных работ, но следует иметь в виду, что краски на этом связующем утрачивают свои лессировочные свойства. Однако бархатисто-матовая живописная поверхность казеиновой темперы не лишена своеобразной прелести.

Таким образом, следует отметить, что в настоящее время к темперным краскам художники предъявляют основные требования:

- высокая пастозность, т. е. должны иметь пластично-текущую консистенцию;
- свободная избираемость на кисть и легкая разносимость по основе;
- эластичность, не растрескиваться после высыхания;
- высокая степень перетира, чтобы избежать посторонних включений и видимых частиц пигмента в отраженном свете;
- хорошая адгезия.

Знаменательно то, что для предупреждения трещин к яйцу прибавляли в Италии сок фигового дерева, в Германии – пиво, в России для темперной живописи при написании икон – кислый хлебный квас.

Заключение. Таким образом, традиционные технологии играют важную роль в развитии современной художественной практики, в частности темперной живописи в станковом и декоративно-прикладном искусстве.

Темперная живопись существует и развивается уже около тысячи лет. За это время древнейшие произведения, выполненные в этой технике, прошли испытания на прочность и устойчивость их материалов. Большие изменения в технике станковой живописи произошли в конце прошлого столетия. Были внедрены и применяются в настоящее время новые составы эмульсий, полученные искусственным путем.

Новые эмульсионные связующие, как и оставшиеся в наследство от прошлых веков, дают возможность современным художникам выбирать тот или другой состав красок, а также материалы для основы и грунта создаваемых произведений.

Краски на эмульсионных связующих имеют ряд значительных преимуществ перед клеевыми и масляными красками. После полного просыхания они не размокают и не смываются водой, как клеевые. Темперные краски уменьшают свой объем только в первом периоде просыхания, сохраняя его в дальнейшем без существенных изменений. Масляные же краски высыхают медленно; высохнув, они изменяются в объеме, что приводит к появлению кракелюра красочного слоя.

Различные составы эмульсий и различные материалы основ темперной живописи

позволяют художникам работать в очень разнообразных манерах, начиная от сложной многослойной живописи, построенной на лессировках, и кончая манерой «а ля прима». В процессе работы краски на эмульсионных связующих можно удачно сочетать с красками на различных водорастворимых связующих (гуашь, акварель), что открывает художнику возможность обогатить свою живопись.

Краски на эмульсионных связующих допускают работу на различных основах. Художник имеет возможность писать на бумаге, картоне, холсте, на доске и на многослойных твердых основах, состоящих из бумаги или холста, наклеенных на картон, фанеру или доску. Исследования показали, что темперные краски имеют перед масляными ряд преимуществ: они быстро высыхают и по просохшему слою можно повторно писать через один-два дня. Темперные краски позволяют художнику писать в свободной манере. По окончании работы темперу можно покрыть любым картинным лаком, и тогда произведение будет внешне неотличимо от картины, написанной масляными красками.

Основным недостатком темпер является изменение тонов при высыхании красок и сравнительно большая хрупкость последних. Кроме того, при покрытии произведения лаком, краски также могут изменяться в тоне и темнеть. Поэтому художник, работающий темперными красками, должен иметь соответствующие технические навыки [8–9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Популярная художественная энциклопедия. – М., 1986. – С. 288.
2. Винер, А. В. Как пользоваться темперой / А. В. Винер. – М., 1951.
3. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М., 2002.
4. Одноралов, Г. В. Материалы в изобразительном искусстве / Г. В. Одноралов. – М., 1983.
5. Казлова, Г. Р. Аб магчымасці прымянення люмінесцэнтнага метаду ў даследаванні звязчыкаў тэмпернага жывапісу. Помнікі культуры: Новыя адкрыцці / Г. Р. Казлова, М. П. Мельнікаў, М. М. Цэйтліна. – Мінск, 1985. – С. 50–52.
6. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV – XVIII ст. зборы ДММ БССР. Каталог. – Мінск, 1986.
7. Высоцкая, Н. Ф. Живопись Белоруссии XII–XIII вв. / Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карпович. – Минск, 1980.
8. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. – М., 1959.
9. Унковский, А. А. Гуашь и темпера / А. А. Унковский. – М., 1968.

Поступила в редакцию 27.12.2012 г.