

3. Карцева Е. Кіч // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века, Под ред В.В.Бычкова. - М.:Российская политическая энциклопедия, 2003.
4. Генис А. Вавилонская Башня. Эссе // М.: Независимая газета, 1997.
5. Волков М. Болеть модно // НоМИ.-2006.-№1.
6. Гройс Б. Темная сторона искусства // Гройс Борис Комментарии к искусству. - М.: Художественный журнал, 2003.
7. Шестаков В.П. Эрнст Гомбрих и венская школа истории искусств // Вопросы философии. - 2001.-№7.

## ДРЕВНИЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ

**Н.Н. Шкут**  
*Витебск, ВГУ*

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.

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 неизвестности, художник придерживался своеобразного нравственного начала – авторской скромности. Важным представлялся не он сам, не его имя, а изображение – его предмет. Но подобное отношение к авторству ни в коем случае не означало пренебрежения к личности и дару мастера. Напротив, о живописцах писали в летописях, о лучших из них складывались устные и письменные предания.

Литература сохранила для нас имена первых русских художников, научившихся своему искусству у приезжих византийских мастеров. Родоначальниками русского изобразительного искусства были киевские монахи – иконописцы Алимпий 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 Феодосием и Владимиром. Эти мастера жили в период от XIV до начала XVI века.

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 Алексе (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...»

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 эластичных. 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 хо-

рошо 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 о 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 А.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 бумагу 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.Е. 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 – картон 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 достаточно 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 тонкие эластичные основы нельзя наращивать толстые и неэластичные грунты, которые могут вызвать деформации основы.

Каждый художник привыкает обычно к одному-двум составам клеев для грунтов. Это рационально, так как облюбованный 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 приготавливают 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 лопаются, верхняя корочка грунта с красочным слоем отваливается, и обнажаются раковины воздушных пузырей.

Издревле икону называли «проповедью в красках». Поэтому, иконописец, рисуя, отрекается 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, пишет он, – 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, так, 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 приготавливают 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 желтковая. 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 глянец.

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 и темнела. Потемневшие иконы церковные художники переписывали – «подновляли», а иногда записывали новыми сюжетами, так как изменялись цер-

ковные требования, а 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-слоев. **Первый** слой – щит из деревянной доски (иконы) или кусочек холста (таблетки) – является основой произведения; **второй слой** – грунт или левкас – приготовлен из порошка мела или алебастра, 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 г.) 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 переосмысливает 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.

Обладея способностью обобщения И.И. Лисица в сюжетных композициях, и в портретах, в конкретной личности ищет типические черты, черты современного человека. Отсюда и безымянность 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 ни 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 - светле-

ют. 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 большим навыком.

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 краям, 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 звонкость 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 различных клеев. Это и было основой прочности этих пигментов в древней темперной живописи. Существенным же недостатком современного производства темперных красок, изготовляемых 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, стертыми 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, стертыми 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. Ее 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.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Винер А.В. Фресковая и темперная живопись. – Вып. 1-5. М.-Л., 1948.
2. Домборовский Е.А. О технике древнерусской станковой темперной живописи и методах ее реставрации. 1940, рукопись, научный архив ГТГ, Москва.
3. Филатов В.В. Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. – М., 1961.