

Т. В. Хвостенко

Энкаустика

Искусство, пережившее тысячелетия

Когда в результате раскопок в оазисе Фаюм (Египет) перед европейцами конца прошлого столетия предстали портреты, исполненные в первые века нашей эры, художники и искусствоведы были поражены глубиной и яркостью художественного образа, совершенством живописной технологии, прекрасной, сохранностью произведений. Портреты эти были выполнены восковыми (энкаустическими) красками, древнейшим материалом живописи, известным до фаюмских открытий лишь по упоминаниям в античных источниках.

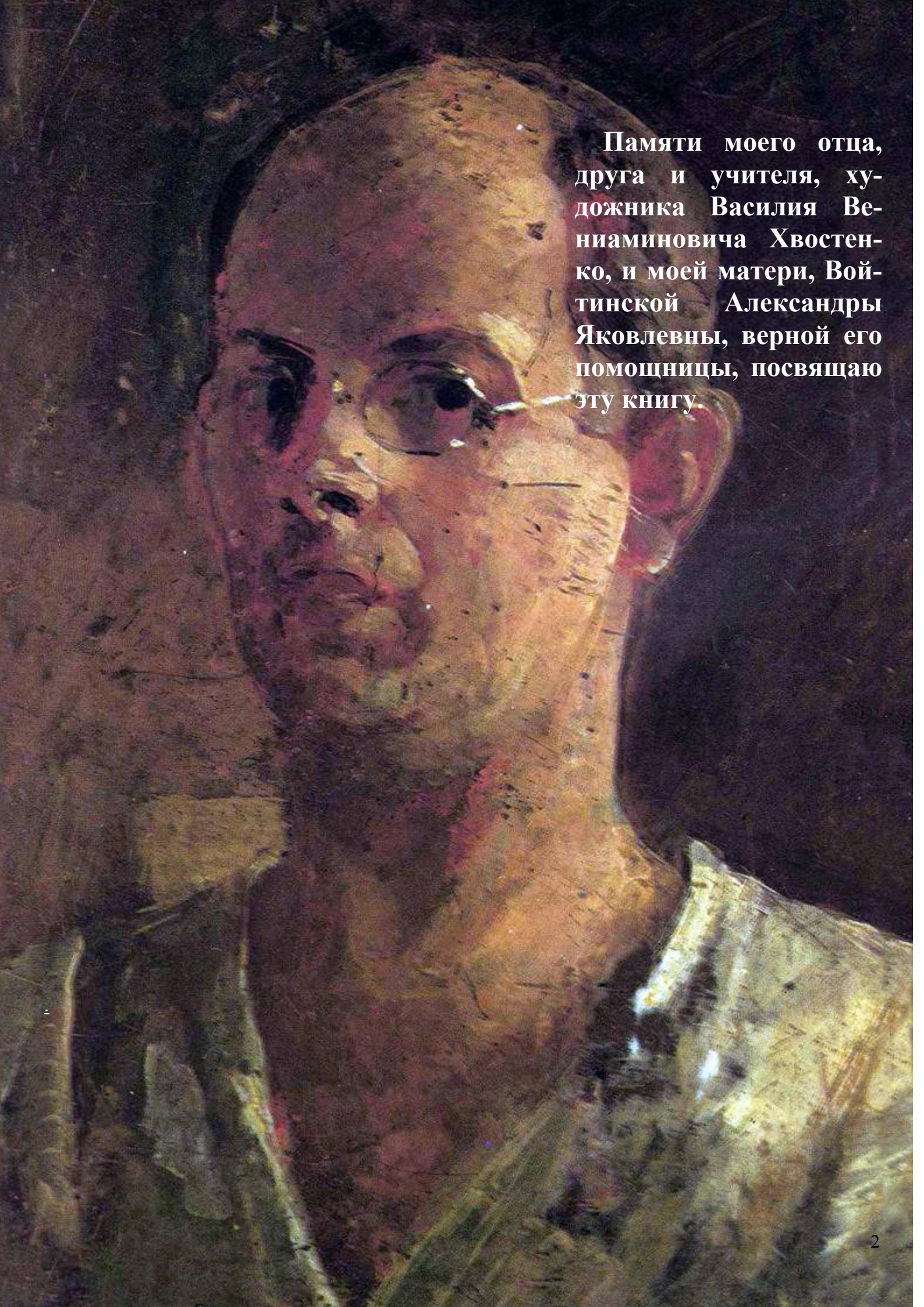
В новое время к разгадке утраченной технологии ученые и художники обращались неоднократно. В этой книге изложены результаты многолетней исследовательской и творческой работы советских живописцев В.В. и Т. В. Хвостенко. Они не только попытались реконструировать живописный процесс древних мастеров энкаустики, но и применить его на практике при создании собственных произведений.

Археологические открытия последних лет значительно расширили круг памятников, выполненных с применением восковых росписей и покрытий.

Автор убежден, что энкаустическая технология гораздо древнее и распространена гораздо шире, чем это считалось раньше. Исследования продолжаются. Т.В.Хвостенко обнаружила инструменты древних энкаустов в одном из музеев Болгарии, где хранятся и выполненные этим инструментом произведения.

Древняя технология обретает в наши дни новую жизнь и в новом для себя качестве — в области реставрации.





Памяти моего отца,
друга и учителя, ху-
дожника Василия Ве-
ниаминовича Хвостен-
ко, и моей матери, Вой-
тинской Александры
Яковлевны, верной его
помощницы, посвящаю
эту книгу.

В. В. Хвостенко.

Автопортрет. 1938

Шифер, энкаустика. 32,5x22.5.

Василий Вениаминович Хвостенко (1896—1960), художник и исследователь, разработавший технологию и приемы современной энкаустики. В 1935 году он обнаружил рецепты красок. С 1935 по 1940 год работал над основными способами энкаустической живописи («фаюмским жирным», горячим и холодным полированным), освоил технику врезания. С конца тридцатых до середины сороковых годов главным предметом его поисков было создание рецептуры защитного покрытия — ганозиса.

Лицевая сторона шиферной основы провощена. Выполнен холодным полированным способом с доработкой каутерием. Работа велась кистью холодными энкаустическими красками по твердому полированному энкаустическому грунту цвета охры красной. Красочный слой тонкий, местами просвечивает грунт, следы кистевого мазка четкие, прозрачные. Оплавлен огнем (150—200°) и покрыт ганозисом, затем натерт хлопковой тканью до блеска.

Произведения, местонахождение которых не указано, хранятся в мастерской Т. В. Хвостенко.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА.....	4
ВВЕДЕНИЕ	8
ИСТОРИЯ ВОЗРОЖДЕНИЯ ЭНКАУСТИКИ.....	8
I ТЕХНИКА ЭНКАУСТИКИ.....	22
II «ФАЮМСКИЙ ЖИРНЫЙ СПОСОБ» В СОВРЕМЕННОЙ ЭНКАУСТИКЕ	40
III ТЕХНИКА ЛЕССИРОВОК	47
IV ТЕХНИКА ВРЕЗАНИЯ (ИНКРУСТАЦИЯ).....	49
V ГОРЯЧИЙ ПОЛИРОВАННЫЙ СПОСОБ	53
VI ХОЛОДНЫЙ ПОЛИРОВАННЫЙ СПОСОБ	56
VII ЭНКАУСТИЧЕСКИЕ КАРАНДАШИ	59
VIII ТЕХНИКА ЗОЛОЧЕНИЯ И ГРАВИРОВКИ	62
IX ЭНКАУСТИЧЕСКАЯ МОЗАИКА И ТЕХНИКА РЕЛЬЕФА	66
X ГАНОЗИС — СРЕДСТВО ЗАЩИТЫ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА	68
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	74
ПРИЛОЖЕНИЕ	77
РЕЦЕПТУРА ЭНКАУСТИЧЕСКИХ КРАСОК	77
О СОЗДАТЕЛЯХ СОВРЕМЕННОЙ ЭНКАУСТИКИ	85

85144
X—33

4901000000-091 7-85
084(02)-85

© Издательство «Советский художник», 1985 г.

От автора

Энкаустика — это одно из самых ярких и удивительных сокровищ античного искусства, наследниками которого мы оказались. Пожалуй, ни одна из техник больше, чем энкаустика, не вызвала столь многочисленных споров и разногласий специалистов самых разных областей знаний, как эта таинственная восковая живопись древних. Это и понятно.

Современные исследователи энкастики неминуемо сталкиваются с одной и той же трудностью: приходится задавать вопросы, заранее зная, что ответы на них получить невозможно. К несчастью, сами энкаустические произведения, о выразительности и красоте которых восторженно отзывались античные авторы, до наших дней не дошли. Сохранились лишь немногочисленные описания произведений великих энкаустов.

Поэтому, проследив судьбы этого легендарного искусства в Древней Греции и Риме, не говоря уже о Египте, приходится обращаться к источникам вторичным, то есть тем немногим упоминаниям, которые встречаются в трудах античных историков. Приходится самым тщательным образом, буквально продираясь сквозь многочисленные недомолвки, искажения первоначальных текстов, изучать каждое слово в надежде понять то, что за ним скрыто.

Дело в том, что без античной энкастики не было бы и энкастики современной. В наше время не изобретали восковую живопись, а просто стремились ее возродить.

Эта работа, естественно, была связана с длительными поисками, экспериментами, зачастую оканчивавшимися неудачами, интуитивными находками и даже трагическими эпизодами.

Приступая к созданию этой книги, я решила говорить лишь о тех материалах и технологических подробностях, которые были мной лично изучены и прошли длительную практическую проверку.

В этой связи хочется вновь отдать дань признательности и глубочайшего уважения памяти основоположника современной энкастики Василия Вениаминовича Хвостенко, с которым мы бок о бок работали в течение долгого времени. Он сделал так много для возрождения этого древнего искусства, что без его работ эта книга не смогла бы появиться.

Жизнь Василия Вениаминовича трагически оборвалась после опытов с энкаустическими красками, содержащими ртутную киноварь. Начиная их, он не мог знать, что эта работа станет для него роковой.

Со времени издания первой брошюры о технологии энкастики В. В. Хвостенко прошло более двадцати пяти лет. За это время накоплен большой практический опыт, который позволяет по-новому представить энкастику древнего мира и с большей уверенностью распознать ее в различных произведениях древних мастеров.

Какими же источниками информации об энкастике располагали исследователи до сих пор?

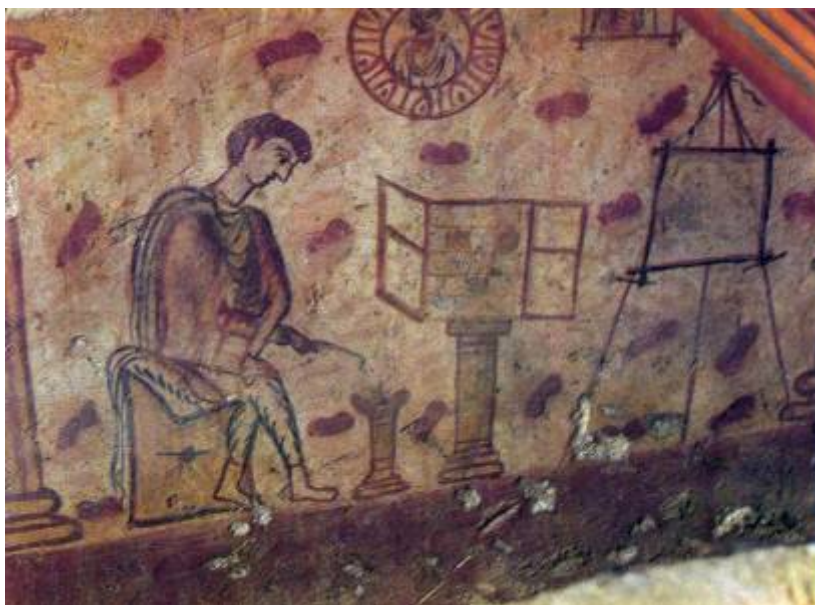
В первую очередь — это упоминавшиеся уже произведения древнеримских историков. Они представляют собой свидетельства огромной важности, однако практических выводов об энкаустических рецептурах и технологиях по ним сделать невозможно.

Основой, на которой начала развиваться современная энкаустика, стали так называемые фэйумские портреты — выполненные энкаустическими красками изображения, обнаруженные в Фэйумском оазисе в Египте. В настоящее время их найдено около четырехсот.

К Египту относится и еще одна группа энкаустических произведений. Это росписи, исследованные немецким химиком Эйбнером.

Интересный материал, пополнивший современные знания о древней восковой живописи, дали исследователям захоронения древнеримских художников, обнаруженные в Сен-Медарде-Пре (Франция) и Сен-Гюбере (Бельгия). Они позволили более ясно представить инструментарий древнего энкауста.

Определенную помощь в изучении энкаустики могут дать более поздние находки, сделанные в Северном Причерноморье. К ним я отношу часть экспонатов (в основном предметы декоративного искусства), хранящихся в Керченском историко-археологическом музее, Херсонесском историко-художественном музее, Историческом музее в Москве, а также расписанный восковыми красками античный саркофаг, ныне хранящийся в Эрмитаже. Найденный в 1900 г. в Керчи, он интересен росписью, изображающей мастерскую древнего художника-энкауста. По ней стало возможно представить, как работал античный мастер инструментами, найденными в захоронениях Сен-Медар-де-Пре и Сен-Гюбера. Художник с каутерием в руках изображен сидящим около жаровни, на которой он нагревает свои инструменты. Перед ним стоит такой же ящик с ячейками для красок, как найденный в погребении, и мольберт, с укрепленной на нем основой картины. Роспись на керченском саркофаге также сделана энкаустическими красками, что не было раньше известно исследователям.



Художник в мастерской.
Фрагмент энкаустической росписи саркофага из Керчи. ГЭ

Эти находки особенно интересны для нас тем, что впервые позволили увидеть, что представляла собой мастерская древнего живописца и как работал древний энкауст. Кроме того, по ним можно довольно полно проследить процесс эволюции энкаустики на протяжении приблизительно 800 лет.

Еще одним источником, позволяющим проанализировать основные элементы эволюции древнего искусства в более поздний период, являются византийские иконы, относящиеся к VI—VII векам, которые хранятся в Киевском музее западного и восточного искусства.

Этим, собственно, и исчерпываются общеизвестные источники, к которым обращались исследователи восковой живописи древних.

В процессе работы над книгой мне посчастливилось познакомиться с коллекциями мексиканских и перуанских древностей на выставках различных американских музеев, экспонировавшихся в нашей стране. В общем коллекции эти прямо не относились к восковой живописи в традиционном ее значении и состояли из ритуальных и культовых предметов. Однако тут меня ожидал сюрприз. Обнаружились факты, которые никак не укладываются в рамки привычных представлений об энкаустике.

Некоторые предметы, без сомнения, носили явные следы энкаустической обработки. Это неожиданное открытие зародило во мне смутное ощущение, что энкаустика в древности была распространена намного шире, чем нам это представлялось раньше. Очевидно, в собраниях музеев и в частных коллекциях хранится еще немало шедевров восковой живописи, не известных ученым, которые до сих пор не опознаны как энкаустика. С этим убеждением я начала

изучать разные коллекции древностей, не привлекавшие до того внимания исследователей энкаустики. Результаты не замедлили сказаться.

Так, в коллекциях Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Государственного Эрмитажа мне удалось обнаружить около тридцати египетских погребальных масок, покрытых энкаустическими красками.

В росписях масок из Эрмитажа сочетаются текучие и твердые краски. После оплавления огнем они либо потекли (голубые, желтые, черные — сажа), либо потрескались и сгорели (охра, светлая и темная, белила, сиена). На некоторых покрасках видно вскипание красочного слоя. Маски эти представляют собой очень интересный материал для изучения различных техник энкаустической живописи (см. ил.).

Богатый материал для изучения истории энкаустики дают нам раскопки Халчяна (Узбекистан). Здесь обнаружены росписи на омыленном воске, напоминающие по технике исполнения египетские надгробные маски и фаянсовые портреты. Интереснейший материал дала моя поездка в Мексику и Перу. Здесь в музеях я обнаружила большое количество энкаустических покрасок по камню, кости, золоту. Великолепны и покрытия камня лаком (ганозисом) самой древней культуры — ольмеков. В экспозиции Музея антропологии и этнографии в Мехико я обнаружила настоящие энкаустические краски.

Очень интересны ганозисные покрытия скульптур и дощечек Ронго-Ронго с острова Пасхи, хранящиеся в Музее антропологии и этнографии в Ленинграде.

Три фрагмента римских стеновых росписей, экспонированных в Советском Союзе нью-йоркским музеем Метрополитен (I век до н. э.), выполненных на штукатурке, выявляют все характерные черты энкаустической техники, аналогичные тем, которые мы видим в Таманском талосе (Северное Причерноморье), и по стилистике, и по техническим приемам, и по цветовой гамме.

И наконец, последние находки — ритуальные предметы из камня и кости, покрытые энкаустикой и ганозисом, обнаруженные при раскопках Малой Сьи в Минусинской котловине доктором исторических наук археологом В. Е. Ларичевым. Он датирует их приблизительно 32-м тысячелетием до н. э.

Эти и аналогичные им предметы из Абаканского историко-краеведческого музея, Музея археологии Института истории, археологии АН КазССР (раскопки археолога, заведующего отделением археологии Института истории, археологии и этнографии им. Чокана Валиханова Академии наук КазССР кандидата исторических наук, лауреата государственной премии Казахской ССР Акишева Кимала Акишевича) и из краеведческого музея в Минусинске, как показали исследования, покрыты энкаустическим лаком ганозис и частично раскрашены энкаустическими красками. Конечно, все перечисленные мной находки еще ждут своих исследователей, которые их подробно опишут и более точно датируют. Наверное, энкаустика преподнесет нам немало сюрпризов, интересных открытий, и несомненно, станет инструментом изучения древних культур. Все это впереди, а сейчас ясно одно: ученых, которые будут заниматься этими исследованиями, ждет очень увлекательная работа. Сейчас южноамериканские исследователи, судя по моим беседам с ними, ничего не знают об энкаустике.



Погребальная маска. Египет.
Дерево, энкаустическая роспись темперой на омыленном воске. ГЭ. Инв. 18329



Погребальная маска. Египет
Дерево, энкаустическое покрытие.

Маска хорошо отшлифована, хотя фактура дерева не сглажена обработкой. С оборота вставлено пять небольших круглых пробок, три из которых прошли насквозь и видны на лицевой стороне (на щеках и середине носа). Маска покрыта ганозисом в два слоя по холодной основе (как с лица, так и с оборота). Ганозис не оплавлен, но растерт. На поверхности слабый, еле заметный блеск. Цвет лица и парика определяется тоном самого дерева. По-видимому, маска предназначалась для скромного захоронения.

ГЭ. Инв. 2467

РСФСР И. Ф. Титова, народного художника РСФСР, члена-корреспондента Академии художеств СССР Ю. К. Королева; заслуженного художника РСФСР Н. А. Пластова, члена Союза журналистов З. П. Крыловой, старших научных сотрудников Государственного Эрмитажа Н. Б. Ланда и Н. П. Грач.

Пользуюсь случаем, чтобы выполнить приятный долг, и приношу сердечную благодарность за оказанную помощь в исследованиях, связанных с подготовкой этой книги, старшему научному сотруднику Государственного музея им. А. С. Пушкина Р. Д. Шуриновой, зам. директора по науке Херсонесского историко-художественного музея И. А. Антоновой, сотруднице Керченского историко-археологического музея В. Н. Боровиковой, сотрудникам лаборатории, проводившей исследования энкаустических красок,

Г. Г. Геворкяну, В. М. Кулакову, Э. П. Шмидту, Н. В. Мельниковой; сотрудникам НИСС В. В. Мурзиной, С. У. Рядову; искусствоведу В. И. Пушко; зав. сектором ВЦНИЛКР В. Н. Ярош; моим ассистентам А. И. Сотникову и М. В. Менделеевой, члену Союза архитекторов А. Р. Воронцову.

Изданию этой книги во многом помогла активная поддержка со стороны Министерства культуры СССР в лице Г. Г. Стрельникова, заведующего отделом культуры Совета Министров РСФСР А. В. Киселева, Союза художников СССР в лице заслуженного деятеля искусств РСФСР В. И. Володина, народного художника



Погребальная маска. Египет

Дерево, энкаустическая роспись

Вырезая маску, мастер использовал в декоративных целях сучок, напоминающий по форме цветок. Им украшена левая часть парика. На обратной стороне маски — шесть круглых пробок, одна из которых видна на лицевой стороне (на щеке справа). Дерево не было пропитано ганозисом с двух сторон. Поэтому белый грунт осыпался, остались лишь его следы.

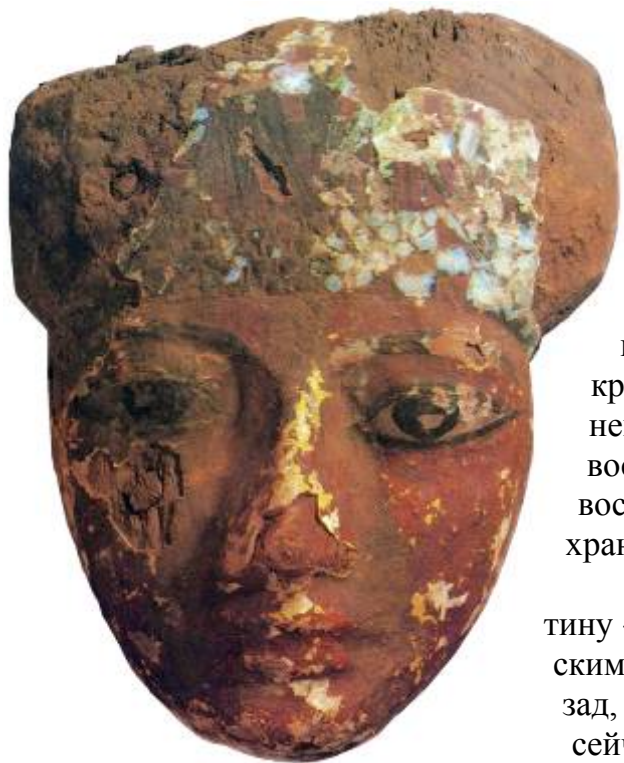
По грунту маска была расписана светлой охрой, коричневым цветом обведены глаза, черным отмечены зрачки, красной охрой оттенены ноздри и губы.

Энкаустическая роспись сохранилась плохо, так как после оплавления связующие впитались в грунт и дерево, и краски, лишенные его, осыпались.

ГЭ. Инв. 2166

Введение

История возрождения энкаустики



Погребальная маска. Египет

Энкаустическая роспись.

Маска выполнена из легкого пористого дерева. На обороте хаотично расположены четыре круглые пробки. Многоцветная раскраска сделана в четыре слоя. По отшлифованному и отполированному дереву положен белый грунт, затем жидкий слой воска с маслом, затем подмалевок темперой на омыленном воске (поверхность поэтому светло-желтая), далее — желтый слой живописи. Брови и парик пройдены голубым цветом, горячим способом, смоляно-восковой масляной типа фаюмской краской, коричневой — лицо и орнамент на парике, а черной жидкой воско-масляной краской — брови, глаза и орнамент парика. Поверх всего горячей черной с киноварью плотной воско-смоляно-масляной краской выделены глаза и брови. Рецепт и консистенция краски для каждого цвета различная. Ясно виден энкаустический «обратный» мазок. Оплавление велось в два приема: сначала грунт, потом живопись, после чего коричневая краска стала блестеть, черные мазки вокруг глаз сгладились, а на парике лессировка подтекла. Несмотря на такую сложную технологию часть красочного слоя осыпалась, что говорит о переизбытке смолы в краске, не сцепившейся с восковыми грунтами. При оплавлении местами, особенно около носа, краска горела, а не плавилась. Ганозисом маска не обработана. Следы упадка энкаустической технологии позволяют ее отнести к сравнительно поздней эпохе. ГЭ. Инв. 7394

«Он вжег» — добавляли к своему имени античные живописцы на картинах, выполненных восковыми красками. Так родился термин «энкаустика». Им в Древней Греции обозначали способ живописи разогретыми восковыми красками. Оплавленные пламенем жаровни, восковые краски приобретали удивительное свойство сохранять яркость и сочность цвета в течение тысячелетий.

«Кто первый придумал писать воском и вжигать картину — неизвестно». Это признание, сделанное древнеримским историком Плинием Старшим почти 2 тысячи лет назад, справедливо и сегодня. Не только потому, что мы и сейчас не знаем имени первого энкауста. История этой

области до сих пор остается весьма малоизученной (последние сибирские находки древних камней, расписанных энкаустическими красками, датируют 32-м тысячелетием до н. э.). Какой же она была, энкаустика?

Вот что писал о ней античный автор Флавий Филострат: «Искусство, основанное на правде, вызывает капли росы на цветах, на них сидит даже пчела и неизвестно, она ли картиной обманута, или же мы, в заблуждение введенные, считаем ее живою?»¹

Другой автор так описал картину под названием «Прилавок»: «Темные сочащиеся фиги нагромождены здесь на листьях винограда. Они написаны с треснувшей кожей. Одни отдают свой мед лишь через малую трещинку, другие от спелости распались совсем. Возле них лежит ветка. Обдуманно ли? Не бесцельна ли она, хоть и без плодов? Тень должна она бросить на фиги, из коих одни запоздалые, еще не зрелы, другие сморщились и переспели, третьи немного уже гниют, сок обнаруживая. Румянец орехов и яблок кажется не нанесенным, но естественным, свежий мед на виноградных листьях едва сдерживают соты: он быстро бы вытек каплями, если его толкнуть. Молоко от плавающих на поверхности его жиров кажется блестящим».

¹ Здесь и далее римские источники цитируются по изданию: Шмид Г. Техника античной фрески и энкаустики. М., 1934



Древние каменные энкаустические палитры. о. Пасхи.

Мы предполагаем, что эти предметы, не определенные по своим функциям археологами и этнографами, служили палитрами для работы с горячими энкаустическими красками. Изображены с обратной стороны. Одна из палитр напоминает современный утюг, которым для работы энкаустикой пользуются художники в наши дни. Такие палитры, по-видимому, клали лицевой стороной на горячие угли и по нагреванию разводили на них нужные краски. Художники острова Пасхи, видимо, работали кистями, о чем свидетельствуют росписи на вертикальной плоскости культового центра Оронго. На изображении плачущих глаз там ясно виден обратный энкаустический мазок.

И вот, наконец, ода Анакреона, обращенная к художнику-энкаусту: «Встань, о лучший из художников! Нарисуй, о лучший из художников, мастер в Искусстве Родосском, нарисуй, как я скажу, мою далекую подругу. Нарисуй, прежде всего, ее черные мягкие волосы, и, если воск твой это может, нарисуй их благоухающими. Выше век нарисуй под темными локонами чело, белое, как слоновая кость. Пусть дуги бровей не отдельными будут и не соединенными, но, как у ней, пусть одна, нежно теряясь, переходит в другую. Но для взгляда очей должен ты взять чистое пламя. Пусть будут они лазурно-блестящими, как у Афины, и влажными, как у Цитерии. Нарисуй ей нос и щеки, смешав молоко и розы, и губы нарисуй, как у Пейто, сладостно влекущими к поцелую. У подбородка и мраморной шеи пусть витают хариты. Одень ее, наконец, в сияющий пурпур, и пусть немного просвечивает тело. Стой! Вот я ее уже вижу! Еще мгновение — и ты, воск, залепечешь!»

Уже по одному тому, что слово «воск» в античном мире служило синонимом слова «краска», можно догадаться о том, какую роль играла энкаустика в древнегреческом искусстве.

Судя по всему, энкаустика на раннем этапе ее развития была плоскостной и малоцветной, видимо, похожей на ту, какой она была в Древнем Египте, но со временем палитра обогатилась новыми красками, изображение начало приобретать черты реальности, и к расцвету, искусства Древней Греции, к VI—V векам до нашей эры, стала, чуть ли не иллюзорной, такой, какой она предстает перед нашим воображением из приведенных описаний. Были мастера, которые достигли такой виртуозности, что писали, лицо сквозь стекло сосуда.

На многие картины художников-энкаустов VI—V веков до нашей эры, перевезенные в Рим, современники смотрели, как на бесценные сокровища.

Плиний говорит, что некоторые произведения Зевксиса ценились столь высоко, что картины эти невозможно было купить, и художник дарил их, ибо они были бесценны.

Одним из самых великих мастеров-энкаустов был, видимо, придворный живописец Александра Македонского — Апеллес. По его словам, «ни одного дня не проводил он «без черты». Его картины «Афродита и Граций» и «Венера Анадиомена» (выходящая из волн) славились по всей Греции.

С каким благоговением относились в Древней Греции к произведениям энкаустов, можно судить хотя бы по такой легенде: когда Деметрий Полиокрет осадил Родос и ему пришлось брать город с той стороны, где была расположена мастерская знаменитого энкауста Протогена, Полиокрет, из боязни повредить мастерскую, снял осаду.

Большая часть произведений лучших энкаустов была перевезена в Рим и погибла там впоследствии во время пожара в 410 году нашей эры, при взятии Рима Аларихом, либо в 452 году, при нападении на Рим Гензериха. К сожалению, до нас не дошло ни одной станковой энкаустической картины Древней Греции.

Знакомство с энкаустикой художников и ученых началось не с самих произведений, а с упоминаний о ней, которые были обнаружены в античной литературе времен императорского Рима, в произведениях Плиния, Витрувия, Цицерона, Филострата.

Античные источники донесли до нас и несколько столь подробных описаний технологии энкастики, что на их основе исследователи не раз пытались воспроизвести процесс создания энкаустических картин, этот, по выражению Плиния Старшего, «утруждающий способ живописи».

Таким был первый этап возрождения древней энкастики.

В 1738 году в результате раскопок на территории Италии и Греции открылись до того не известные человечеству замечательные произведения скульптуры, живописи, изделия из серебра и золота, расписная керамика, мозаика, полированные фрески. Но античной восковой живописи найдено не было. Тем не менее, интерес к энкастике, пробудившийся после того, как о ней стало известно из произведений античных авторов, постоянно возрастал. Однако непонимание терминов, употребляемых Плинием, нехватка точных знаний о составе красок и об отдельных технологических секретах вводили исследователей-энтузиастов в заблуждение, и потому все попытки создать восковые картины кончались неудачно.

Гардуэн, ученый иезуит (XVII в.), пытавшийся раскрыть секреты энкастики, считал, например, что по слоновой кости рисунок гравировался раскаленным инструментом — цестром, тогда как, по данным современников, цестр предназначался для заливки краски в углубления доски.

В конце XVIII века граф Кайлюс заказал известному французскому художнику Вивиену написать Минерву способом энкастики. Париж был поражен этой новинкой живописной техники. Но картина, как признавался сам Вивиен, была написана энкастикой лишь отчасти.

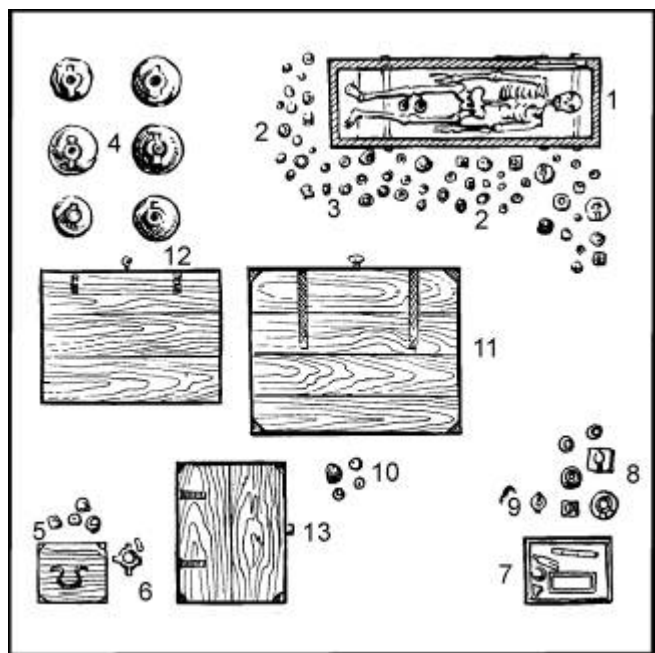
В 1847 году во Франции, в местечке Сен-Медар-де-Пре близ Парижа, было открыто погребение, относящееся к III веку н. э., содержащее останки римского художника и его живописные принадлежности.

В 80-и баночках и в бронзовом ящике для красок химическими исследованиями были обнаружены следы воска. В одной из больших найденных там же амфор находился чистый пчелиный воск, в другой амфоре — смола, смешанная с воском. Здесь же были найдены куски смолы пинии. Но самой интересной находкой стал сосуд для растирания восковых красок и варки ганозиса, сосуд специфической формы — с тремя ручками и носиком-желобком. (Этот сосуд еще сыграет довольно интересную роль в истории поисков энкастики. Сомнений нет, что это погребение художника-энкауста.)

Так начался второй этап возрождения энкастики.



Ящик с красками и инструментами из погребения Сен-Медар-де-Пре



Погребение древнего энкауста из Сен-Медар-де-Пре.

На схеме указано расположение предметов ремесла энкауста — красок, инструментов.

Находки из Сен-Медар-де-Пре явились первыми вещественными свидетельствами об энкаустике. Исследователи получили, наконец, ожидаемые ориентиры для изучения технологии восковой живописи. Однако самих картин или других энкаустических произведений все еще не находили.

Лишь в 1887 году в Среднем Египте, в Фаюмском оазисе были найдены погребения, где на мумиях вместо обычных рельефных масок обнаружались живописные портреты, большинство из которых выполнено восковыми красками. Портреты эти впоследствии вошли в историю искусства как фаюмские портреты.

Нельзя сказать, что фаюмские портреты прямо проиллюстрировали собой все то, что писали об энкаустике античные авторы. Вряд ли художники, писавшие их, могли изобразить лицо сквозь стекло сосуда, и вряд ли, вздумай они писать натюрморты, села бы на их плоды пчела, «в заблужденье введенная». Да и сохранность портретов, хоть и вполне удовлетворительная, все же не давала оснований считать их не подвластными времени. Созданные в период между I и III веками н. э., в эпоху, когда остался позади период расцвета античного искусства, фаюмские портреты несут на себе отпечаток технологического упадка энкаустического мастерства.

Судя по тому, что чуть ли не в каждом портрете имеются свои стилистические особенности и технологические нюансы, все они принадлежат разным авторам, что свидетельствует о широком распространении энкаустики.

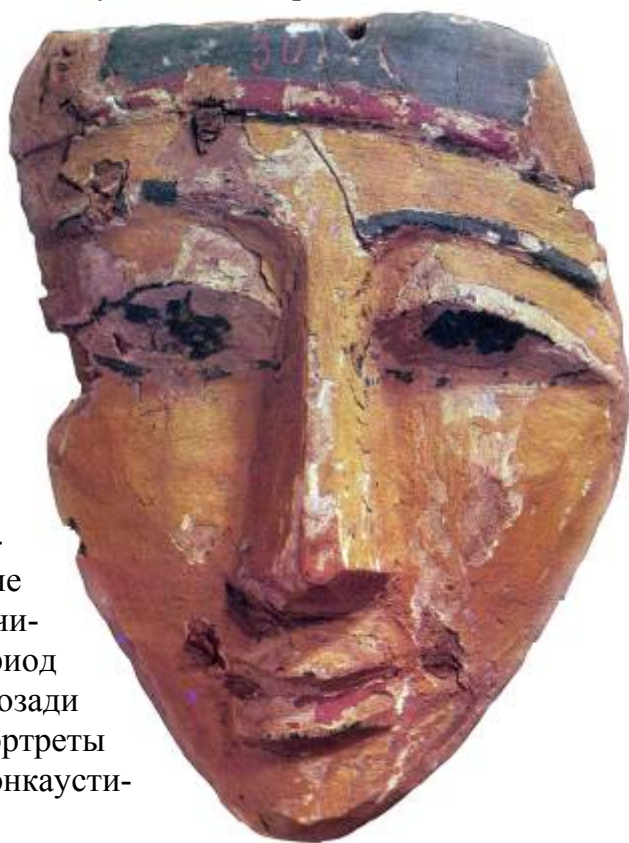
О фаюмских портретах написано очень много, поэтому нет необходимости подробно описывать их. Ограничимся лишь упоминанием того факта, что их открытие всколыхнуло новую волну интереса к восковой живописи, ее истории и возможности реконструкции энкаустической технологии.

Для истории энкаустики фаюмские портреты важны и по другим причинам. Они, хоть и найденные в Египте, все же не могли стать бесспорным доказательством египетского происхождения энкаустики. Настолько явны в них следы греко-римского влияния, что с большими основаниями портреты можно считать одним из элементов привнесенной культуры, чем результатом развития живописи национальной. В общем, кроме утверждения Плиния, что «истоки ее (энкаустики — Т. Х.) восходят к Египту», в руках у исследователей истории восковой живописи вновь не оказалось ничего.

Но, как это нередко случается в научных поисках, более «чистые» аргументы уже были открыты и ждали только, когда на них обратят внимание.

Вскоре после открытия фаюмских портретов немецкий ученый, химик и археолог Эрнст Эйбнер обнаружил воск в красочном слое росписи одной из древнеегипетских гробниц. Роспись относилась к 3 тысячелетию до н. э. Это было первым свидетельством столь древнего происхождения энкаустики. Наиболее серьезные исследования в области энкаустики проводили в начале нашего века ученые Э. Бергер, Г. Шмид и известный художник-символист А. Бёклин.

Труд Бергера «Живописная техника древности», основанный на изучении античных источников и других печатных материалов по энкаустике, является наиболее полным. Но Бергер пришел к неправильным выводам, решив, что энкаустическая живопись исключает применение



Погребальная маска. Египет.
Дерево, роспись энкаустической темперой. ГЭ



Икона «Сергий и Вакх». VI—VII вв.

Написана на тонкой доске из итальянской сосны или пинии (28,5X42X0,6X1,1). Красочный слой ровный и тонкий. Использовано два типа энкаустической краски — воско-смоляной (лица, вишневые хитоны, голубоватый фон, голубые плащи, волосы — коричневые у Сергия) и воско-масляной (поверхность первого слоя живописи, детали и блики на лицах, гривны, таврии пурпурного цвета на плащах, широкие клады, локоны волос, обводка нимбов). Краски двух разных типов подобраны так, что хорошо совместились и имеют после оплавления одинаковую степень матовости. Самообразующегося ганозиса нет. Сохранность иконы довольно хорошая. Киевский музей западного и восточного искусства

кисти вследствие твердости восковых красок. Позже он склонился к мнению, что кисть все же применялась и использовался омыленный воск, то есть разжиженный до состояния эмульсии с целью облегчения работы кистью.

Впоследствии Бергер отказался и от этого предположения, поняв, что греки писали горячими красками. Все же, видимо, до конца секрета техники он так и не раскрыл, поскольку, будучи художником, не оставил ни одной картины, выполненной в этой технике.

Ганс Шмид, автор книги «Техника античной фрески и энкаустики», продвинулся в своих исследованиях дальше Бергера. Он практически доказал возможность горячего способа живописи, написав в этой технике несколько картин, но запатентованный им способ обнародован не был и так и остался в тайне. Однако, судя по высказываниям Шмида, открытия его были неполными. Он полагал, что античным мастерам был известен лишь горячий способ восковой живописи, тогда как на самом деле существовало несколько совершенно иных способов.

Один из признанных знатоков техники живописи — Арнольд Бёклин также занимался энкаустикой. По его словам, он написал одну-единственную восковую картину «Сафо», так как не имел всего того оборудования, которое считал необходимым. Увидев картину через несколько лет, он сам был поражен ее свежестью и сохранностью, не достижимой в масляной живописи светосилы красок. Бёклин говорил: «Если бы я только мог предвидеть, как хорошо сохранится

эта картина, я не дал бы смутить себя болтовней знакомых, и не отказался бы так легко от этого опыта». Бёклин догадался о том, что применять надо горячий воск и разогретый инструмент, но многих тонкостей он постичь не успел или не смог. Дальнейшая история восковой картины Бёклина нам не известна, и, к сожалению, мы не знаем, выдержала ли она более длительные испытания временем.

В начале нашего века энкаустикую начали пристально изучать русские ученые.

Исследовав четыре иконы, вывезенные в середине прошлого столетия из монастыря Св. Екатерины на Синае архимандритом Порфирием Успенским, русский историк искусства Д. В. Айналов обнаружил, что они выполнены в технике энкаустики. Таким образом, история энкаустики как бы продлилась еще на несколько столетий.

Иконы эти — «Сергий и Вакх», «Богоматерь с младенцем», «Мученик и мученица», «Иоанн Предтеча» — хранятся ныне в Киевском государственном музее западного и восточного искусства.

Этим исследованием, собственно, были заложены основы начавшегося несколько позднее третьего этапа возрождения энкаустики — появилась возможность увидеть и сравнить различные энкаустические технологии.

Икона «Богоматерь с младенцем» по технике исполнения и по стилю близко напоминает лучшие образцы фаюмских портретов. Она написана на твердом восковом грунте, который был разглажен, горячим каутерием. Следы каутерия ясно прослеживаются на головном уборе Богоматери в виде плоских вмятин, по которым шла сама живопись. Особенно это заметно, если посмотреть на икону снизу вверх. Живопись иконы напоминает манеру портрета мужчины средних лет (1-я половина II века, ГМИИ, № 5782). У обоих произведений оплавленная поверхность блестящая, как бы литая.

Икона «Сергий и Вакх» на доске из итальянской сосны в другой манере. По-видимому, сразу было задумано обрамление рамой с накладной крышкой, которая утеряна. Под рамой нет ни живописного слоя, ни грунта. Грунт сделан в два приема: сначала положен тонким слоем мел с камедью, а на него — тонкий слой белил с ганозисом.



Богоматерь с младенцем VI в. Фрагмент
Дерево, энкаустика, позолота.

Киевский музей западного и восточного искусства

Икона написана теплой энкаустической краской по грунтованной энкаустической кипарисовой доске (35X20, 5X0,3X0,8), обрезанной по углам. Обратная сторона стесана. Применены два типа красок — плотная и Лессировочная, которой свободными мазками прописаны лица. Колорит теплый, темно-коричневый с зеленоватым тоном. Икона была хорошо оплавлена, поверхность имеет характерный ровный блеск. Краска не сгорела, не потрескалась. Технология живописи напоминает лучшие фаюмские портреты, соблюдены основные правила древнего энкаустического искусства. Нимбы вызолочены сусальным золотом, его слой очень тонок, цвет матовый, нежный. По нему сделан орнамент острым горячим инструментом типа цестра (следы от подобного инструмента, сходные с этими, встречаются на костяных изделиях из раскопок Малой Сии). Прожжены отверстия, имеющие форму треугольничков и кругов, образующие великолепный геометрический узор, нежный и еле заметный, напоминающий плетеное кружево. Творным золотом расписаны складки одежды и крест на головном уборе. В других византийских иконах такое золочение не встречается. На изображении лба видны вмятины, очевидно, это следы горячего инструмента, которым заглаживался грунт.



Портрет молодой женщины

2-я пол. II в. Дерево, энкаустика.

Деревянная доска была провощена и покрыта белым энкаустическим грунтом, сверху более толстым слоем, утончающимся книзу. Нижний край — участок совершенно без грунта, но и на нем видно провощение (как на византийской иконе «Сергий и Вакх»). Портрет, нежный и красивый по цвету, выполнен кистью с небольшими доработками каутерием. Волосы написаны в два приема — сначала гладко подмалеваны каутерными мазками, а потом тонкой кистью — вьющиеся мелкие локоны. Серьги и подвеска на шее сделаны кистью, после чего доработаны каутерием. Белый хитон, поверх которого накинута розовый гиматий, написан теплой воско-смоляно-масляной краской, широкими мазками. Блики на лице подработаны каутерием мелкими мазками, плотными, как бы коваными. Портрет оплавлен слабым пламенем жаровни, от которого остались следы копоти (серый налет на фоне). Портрет блестит и хорошо сохранился. Видимо, он сделан опытным мастером, который сумел сварить однотипные краски с самообразующимся ганозисом. ГМИИ

ГО, даже при небольшом нагреве левкасный клеевой грунт трескается и со временем осыпается. Пример тому — византийская икона «Мученик и мученица».

Неудача экспериментов с левкасными грунтами, применявшимися для энкаустических икон, видимо, стала очевидна для византийских художников, и со временем энкаустика вытес-

Живопись выполнена мягкой восковой краской. Она после оплавления не выделила самообразующегося ганозиса, который бы предохранял живопись от пыли и грязи. Поэтому художник, вероятно, и задумал сделать задвижную крышку. По технологии эта икона напоминает поздние фаюмские портреты из Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина («Портрет молодой женщины», конец III в. № 5773 и «Портрет женщины средних лет», конец II в. № 5779).

В одежде Богоматери видны прописи твореным золотом. На фаюмских портретах оно не встречается. Нимбы у «Богоматери с младенцем» и «Сергия и Вакха» вызолочены. По золоту горячим инструментом (цестром) сделаны проколы. Когда цестр был горячим, то проколы на орнаменте получались четкие, когда же остывал — золото только вдавливалось. Орнамент сделан от руки без применения трафарета и смотрится, как плетеное кружево. На одежде «Сергия и Вакха» золото положено по трафарету, а потом неровности линий, зазубринки прописаны сверху жидкой краской. Аналогичный прием мы видим на «Портрете юноши» начала или середины II в. (ГМИИ, № 5776).

Близко напоминают византийские иконы по технологии и живописной манере фаюмские портреты: «Портрет молодой женщины» (конец III века, ГМИИ, инв. № 5773) и «Портрет женщины средних лет» (конец II века, ГМИИ, инв. № 5779).

«Фаюмский погребальный портрет, особенно позднейшей стадии своего развития, — писал русский исследователь фаюмского портрета А. Стрелков, — также представляет тот мостик, который связывает христианскую энкаустическую живопись с эллинистической традицией».

Однако, по мере того как языческий культ уступал место христианству, менялись и условия, в которых развивалось искусство. Христианский культ, который начал активно внедряться в период после Юстиниана (VI век н. э.), требовал большого количества икон. А энкаустика, с ее трудоемкой и требующей длительного времени технологией, уже не в состоянии была удовлетворить спрос. Начались поиски более простой и быстрой технологии.

С этим, видимо, связано появление в византийской энкаустической иконе клеевых грунтов, которые, облегчив и ускорив работу художника, плачевно отразились на долговечности живописи. (Подобные грунты встречаются на поздних египетских погребальных масках). Это объясняется тем, что даже при небольшом оплавлении воск из краски впитывается в грунт, и даже покрытие его защитным лаком — ганозисом — не сможет предотвратить впитывания краски в грунт. В результате краска лишается значительной части связующего вещества. Кроме то-

няется более легкой и подвижной темперой. И после XII века уже не встречается ни одного произведения, выполненного восковыми красками.

Изучение Айналовым византийских икон и работа Стрелкова в области истории фаюмского портрета явились серьезным теоретическим фундаментом для русских художников, практически занимавшихся технологией восковой живописи. И. Грабарь, Е. Кудрявцев, Б. Фармаковский, Д. Киплик, В. Хвостенко — художники, работавшие в разных живописных техниках и разных жанрах, делали попытки осмыслить все многообразие технологических приемов восковой живописи разных эпох.



Мученик и Мученица. VII в.

Довольно толстая (54,5X48,5X1,9) доска из сикомора первоначально покрыта слоем грунта аналогичного грунту египетской погребальной маски (инв. №82/6 (1023)— смесь мела с восковой эмульсией, которая хорошо растворяется водой (в древности называлась «темперой на омыленном воске»). По этой основе шел жидкий подмалевок теплым воском, смешанным с некоторым количеством растительного масла, далее грунт оплавлялся слабым пламенем не выше 64°, после чего делался подмалевок темперой на омыленном воске. Чтобы после рисунка случайно не оставалась влага от темперы, поверхность, вероятно, промокалась чистой льняной тканью. След от нитей и волокон ткани четко виден на рентгенограмме. Когда художник убеждался, что подмалевок просох, он приступал к живописи.

Краски жирные, текучие, в них много воска, масла и немного даммаровой смолы и пигмента. Живопись была сильно оплавлена, что видно по равномерно затекшему красочному слою и самообразующемуся ганозису. Но грунт от плавления потрескался. Сначала, вероятно, образовались мельчайшие трещины в грунте, позже он стал осыпаться вместе с красочным слоем, местами — до доски, на которой видны насечки. Сохранились небольшие участки золочения на нимбах, кресте. Икона характерна для упадка энкаустической живописи.

Теоретические исследования в сочетании с практическими экспериментами художников позволили начать третий этап возрождения энкастики и дали блестящие результаты: были реконструированы технологии древних методов энкаустической живописи и рецептуры красок.

Теперь, когда за плечами у нас более чем полувековой опыт практической и исследовательской работы с восковой живописью, можно по-новому оценить, что дал вклад пионеров в современную энкастику. Стало возможным сформулировать специфические черты данного вида живописи. Сейчас можно с высокой степенью достоверности даже без специальных анализов и сложной экспертизы определить энкаустическое произведение.

Приведем несколько основных моментов, которые отличают энкастику от любой другой техники.

Энкаустическая живопись отличается от всех остальных видов живописи структурой кистевого и каутерного мазка (о каутерии — см. ниже), зависящей от особых физических свойств этих красок. Энкаустические краски, в отличие от масляных, акварельных и любых других, обладают непостоянной вязкостью. Восковая краска может быть жидкой только в разогретом состоянии. Остывание ее начинается с момента «отрыва» от поверхности разогретой палитры. И если мазок любой другой краской в начале всегда несколько тоньше, чем в конце, то начало энкаустического мазка, когда воск еще жидкий, всегда толще, а затем утоньшается из-за остывания воска. Заканчивается энкаустический мазок специфической капелькой в месте отрыва кисти от живописной поверхности. Именно по структуре мазка энкаустическую живопись можно определить визуально.

В Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина хранятся древнеегипетские маски (XVI — IX вв. до н. э.), расписанные

энкаустикой и покрытые ганозисом, как это оказалось при детальном изучении. Аналогичные маски хранятся и в Гос. Эрмитаже. Вырезанные из дерева рельефные маски, раскрашенные черным, красным, белым, голубым и коричневым цветами, обладают характерным для искусства Древнего Египта сочетанием монументальности, обобщенности образов с портретностью, сквозь условность изображения проступают индивидуальные черты. И если сам силуэт маски, ее рельеф несут на себе черты сходства с конкретным лицом, то раскраска, напротив, средство обобщения образа, монументализации. Отсюда одноцветность, отсюда же и сам характер наложения красок. Например, в черных масках древнеегипетские художники клали несколько слоев черного: сначала более светлый фон, потом отдельные участки поверхности покрывались более темным оттенком, более плотно, затем прописывались еще более локальные зоны, и, наконец, заканчивали раскраску отдельными ударами инструмента типа каутерия и цестра (см. ниже), отмечая самые выпуклые места. Выпуклые места маски, будучи самыми черными, зрительно как бы уплощались благодаря свойству черного цвета отступать вглубь по сравнению с более светлыми участками. Такое уплощение формы придавало маске большую монументальность. На самой древней из масок, относящейся к 18-й династии, сохранились характерные следы, оставленные инструментом (каутерием). Мазок, который оставляет каутерии, невозможно спутать ни с какими другими. На покрытиях египетских масок видно также характерное для энкаустики «потение» — сизый, как папиросный дым, налет. Этот специфический налет является еще одним признаком, по которому также можно опознать энкаустикку. Это явление основывается на свойстве воска абсорбировать влагу из окружающего воздуха. Любое энкаустическое покрытие, поэтому покрывается микроскопическими капельками влаги, которые и создают впечатление дымки на его поверхности. Если этот налет стереть, по прошествии некоторого времени он появляется вновь. «Потение» это происходит при неправильной пропорции воска и масла в составе краски. Правильно выбранное количество масла образует на поверхности покраски микроскопический защитный слой, предохраняющий восковую живопись от потения.



Тахонга. о. Пасхи

Дерево, энкаустическое покрытие.

Изображение кокосового ореха. Дерево заполировано, покрыто ганозисом по теплой основе и раскрашено энкаустической черной (жженой костью) теплой краской. По остывании ее также заполировали и покрыли холодным ганозисом. На изделии виден равномерный блеск. Сохранность красочного слоя хорошая, нет ни трещин, ни осыпей.

Музей антропологии и этнографии АН СССР Л. Инв. 402-2

Рельеф поверхности и наличие затеков от оплавления также являются характерной чертой, присущей энкаустической краске, так как разные краски ведут себя различно при одном и том же температурном режиме. Например, сажа газовая дает потеки, так как пылевидный пигмент, моментально окрашивая воск, тем не менее, не дает возможности получить нужную консистенцию краски. В результате в краске оказывается больше воска, чем в других. Характерные потеки видны на зрачках некоторых масок.

Охра светлая — тугоплавкая, и, чтобы она оплавилась и не кипела, посередине мазка цестром процарапывается линия, что видно на веках одной из масок. Белила затекают ровно, так, что мазок без микроскопа нельзя разглядеть. На погребальных египетских масках из Гос. Эрмитажа сочетаются текучие и твердые краски, которые после оплавления либо потекли (голубые, желтые, черные (сажа), или потрескались и сгорели (охра светлая и темная, белила и другие.) Местами видно вскипание красочного слоя.

По приведенному выше примеру видно, как продолжались исследования энкаустики. После успешной реконструкции фаумской технологии, уже ясно представляя себе, что энкаустика в древности была многообразна и соединяла самые различные технологии в едином русле, основные усилия В. В. Хвостенко направил на поиск различных энкаустических технологий. Попутно решалась еще одна задача — историческая: хотелось найти гипотетическую родину



Маон-гангата. о. Пасхи
Дерево, энкаустическое покрытие.

Маон — резное изображение, гангата — человек.

Прекрасно вырезанная из темно-коричневого с прожилками твердого дерева, отполированная фигура покрыта ганозисом в два приема. После ганозисного покрытия теплой восковой энкаустической краской, киноварным цветом, окрашены зубы и ноздри. Эта краска не оплавлялась, имеет матовый оттенок. Сохранность покрытия и краски прекрасная.

Музей антропологии и этнографии АН СССР Л. Инв. 402-2

энкаустики, понять пути ее движения в древнем мире и представить основные законы эволюции этого искусства. Это требовало привлечения нового, более обширного фактического материала.

Так начался четвертый этап освоения современной энкаустики

Естественно, что в первую очередь интересовались Египтом: именно туда вели все имеющиеся материалы.

Знание всей сложности технологического процесса, его длительность, трудоемкость, потребность в специальном оборудовании давали полное основание предположить, что обнаруженные Эйбнером восковые росписи не могли быть единичными явлениями такого рода в египетском искусстве.

Энкаустика как вид живописи должна была развиваться в Древнем Египте в рамках тех же канонов и философских концепций, что и другие виды искусства. Она благодаря своей прочности и долговечности была созвучна самому духу древнеегипетского искусства, предназначавшегося для вечных жилищ мертвых и посвященного вечным богам.

Но если были все основания признавать существование энкаустики в Древнем Египте, то полной неожиданностью для меня оказался факт покрытия энкаустикой архитектурных и скульптурных памятников в Америке, заставляющий предположить, что энкаустикой знали, по крайней мере, на территории современных Перу, Гондураса, Панамы, Гватемалы, Сальвадора, Бразилии, Мексики и на острове Пасхи.

Более того, сделанный мной сравнительный анализ характера раскрасок погребальных масок, происходящих из древних государств ламбайеке и чиму (территория современного Перу), хранящихся в Нью-Йорке, в Музее Метрополитен (инв. № 271.35) и в Музее первобытного искусства (№ 57161), с египетскими масками наводит на мысль о сходстве между ними. Перуанская энкаустика по стилю сходна с энкаустикой Египта времен 18-й — 10-й династий, а по совершенству технологии не уступает ей.

Маски чиму сделаны из золота и выкрашены в красный и синий цвет. Как и автор древнеегипетских масок, сделанных «черным по черному», энкауст из древней Америки клал киноварь слой за слоем, постепенно переходя от более светлой и менее выпуклой поверхности к темным выпуклым зонам. Великолепная сохранность довольно толстого слоя краски на поверхности металла свидетельствует о высоком уровне технологии, равной по совершенству технологии времен 18-й династии. Чиму, как и египетские мастера, применяли метод образования защитного слоя на поверхности изделия. В таких случаях на поверхности красной киновари ясно видна тончайшая стекловидная пленка, прозрачная и, как доказывают эксперименты, не поддающаяся атмосферным, влажностным и температурным воздействиям.

Маски чиму — отнюдь не единственный пример находок произведений искусства, подтверждающий гипотезу о существовании энкаустики в Древней Америке.

На выставке 1977 года «Мексиканское искусство», которая проводилась в Москве в Музее им. А. С. Пушкина, экспонировались терракотовые сосуды и статуэтки, на которых, хоть и фрагментарно, сохранились следы покрасок с характерными для энкаустики подтеками от оплавления и шелушением краски, сохранившейся в углублениях.

На статуэтке «Скорчившийся горбун» черная покраска сохранилась в углублениях в виде черных точек-оспин. Такими же черными оспинами испещрена и другая терракотовая статуэтка, изображающая сидящую обнаженную женщину с ожерельем и серьгами.

Видимо, из-за того, что не была точно соблюдена технология оплавления, в отличие от перуанских масок, в технологическом отношении более совершенных, красочный слой здесь со временем отшелушился, сохранившись только в неровностях глины.

Терракотовая ваза «Мужчина, пьющий из сосуда» сохранила в углублениях серо-матовую, охристую и белую окраску. На выпуклых частях краска стерлась совершенно. Судя по всему, краска была мягкая, то есть содержала мало смол.

У нас в стране находится еще несколько образцов восковых покрасок с американского континента и островов Тихого океана. В Музее антропологии и этнографии в Ленинграде хранятся пять деревянных скульптур с острова Пасхи. Почти все они покрыты бесцветным восковым лаком. Покраска выполнена в один и два слоя. Здесь уже не встречается той сложной многослойной покраски разными оттенками, которые характерны для масок чиму.

В скульптуре с острова Пасхи покрытие выполняет, по-видимому, просто защитную роль, без декоративных функций, присущих более сложным технологиям.

Как видим, расширение круга моих поисков дало огромный материал для решения тех задач, которые были поставлены на четвертом этапе возрождения энкаустики. И если этот материал еще довольно отрывочный, особенно в части исторической, то в плане собственно технологическом он чрезвычайно ценен и позволяет прийти к некоторым важнейшим выводам.

Как ни парадоксально, но ожидавшегося разнообразия технологий восковой живописи обнаружить не удалось; даже в регионах, значительно удаленных друг от друга, энкаустика во всем обнаруживает такое большое сходство, которое нельзя объяснить даже с помощью каких-то естественных законов развития этого вида живописи. Напротив, чем больше появлялось различных материалов, тем чаще возникала мысль о единых корнях этого древнего искусства.

Если принять гипотезу, что энкаустика зародилась в одном центре, а оттуда распространилась во все остальные регионы древних культур, становится более понятно, почему в Перу она стоит на технологически более высоком уровне, чем в то же время в Мексике и на острове Пасхи, куда, вероятно, была завезена из местного центра. Если в перуанских восковых покрытиях наблюдаются технически совершенные образцы восковой живописи и раскраски, находящиеся на уровне египетских, то уже в более поздних перуанских образцах энкаустики мы видим картину постепенного упадка и забвения древнего мастерства.



Погребальная маска. Чиму

Золото, инкрустация, энкаустическая роспись. Музей Метрополитен. Нью-Йорк.

Энкаустическая роспись по кованому золоту выполнена красной киноварью и ляпис-лазурью. В состав красок, помимо воска и смолы, входит масло, о чем свидетельствуют следы самообразующегося ганозиса на поверхности киновари. На поверхности же ляпис-лазури — матовый налет, так как вследствие пылевидности этого пигмента масло впиталось и не создало защитной пленки. Краски плотные, сравнительно хорошо сцепившиеся с основой. Инв. ММА 1974. 271. 35



Погребальная маска. Египет.

Гипс, энкаустическая роспись, золочение.

Сильно поврежденная механически, эта маска дает возможность судить о первоначальной росписи, выразительной по образу и совершенной по технологии. На дошедших до нас фрагментах живопись гармонична и хорошо сохранилась. Гипс был покрыт сусальным золотом по слою ганозиса. Позолота тщательно отполирована. На нежном светло-желтом чуть поблескивающем фоне черной горячей энкаустической краской были прорисованы контуры глаз и бровей. Эти прописи не оплавились, краска выглядит матовой и бархатистой. Расписанные участки не выпадают из общего цветового ансамбля.

ГЭ. Инв. 5055

метрополии. Если роспись наиболее ранних масок носит чисто эллинистический характер по изображению и раскраске, то маски позднейших периодов становятся более реалистичными, отходя от классических канонов греческого искусства, как в образном решении, так и в части технологии раскраски.

Маски Керченского музея различны по форме, размерам, цвету раскраски и иконографии. Самые крупные достигают размеров детской головы. Одни из них покрашены гладко, другие — пастозно; одни многоцветны, другие — одноцветны или покрашены двумя цветами. Эти погребальные маски, видимо, прикреплялись к надгробию по одной с каждой стороны. Для этого в них проделаны специальные отверстия. Все маски выполнены местными, не особенно искусными в технических тонкостях мастерами, которые к тому же не были скованы строгими канонами. Но при внимательном рассмотрении заметно, что сквозь непосредственность народного творчества проступают черты древнегреческого классического стиля, которые местные мастера воспринимали как некий образец, которому старались следовать по мере своих сил.

Интересно, что керченская коллекция содержит примеры разных этапов энкаустической техники: от монументального стиля, когда по терракоте наносилась черная сплошная энкаустическая покраска, и сама иконография монументальная, а черты лица маски строгие, клас-

Процесс технологического упадка и забвения древних секретов, прослеживаемый на американском континенте, подтверждается эволюцией энкаустики в греческих колониях в Северном Причерноморье.

Унаследованная от Египта восковая живопись ко времени расцвета Древней Греции обрела новую жизнь и впервые за всю свою многовековую историю из способа раскраски культовых и бытовых предметов, из средства защиты и техники создания условно-символических изображений для

гробниц и храмов превратилась в самостоятельное или, как мы теперь говорим, станковое искусство. Впрочем, и остальные функции — декоративные и защитные — остались за энкаустикой и в античные времена.

Перекочевав в Древнюю Грецию, энкаустика стала служить другим идеалам, другой философии и эстетике, и соответственно изменилась. Однако в колониях, из рук знаменитых виртуозов, воспетых поэтами авторов картин столь драгоценных, что порой невозможно было определить их цену, попадает в руки провинциальных ремесленников, технические навыки которых весьма скромны, а иногда и просто скудны. И чем дальше, тем явственнее прослеживается упадок энкаустического мастерства.

В Керченском историко-археологическом музее хранится около 30 керамических надгробных масок с энкаустической раскраской. Эта коллекция представляет собой яркую иллюстрацию эволюции энкаустической живописи, после того как ослабла непосредственная связь с развитым искусством



Погребальная маска. Египет

Небольшая гипсовая маска, от которой сохранилось меньше половины, была вызолочена сусальным золотом, положенным на ганозисное покрытие (в данном случае служившим своего рода клеем).

По золотому фону прописаны черной энкаустической воско-масляной краской глаза и брови. Роспись одного глаза частично сохранилась. Маска реставрировалась, в результате чего золото потемнело, стало почти красным, а роспись глаз стала грубо выделяться на красно-оранжевом фоне. Это разрушило замысел автора, что видно из сопоставления с нереставрированной золоченой маской.

ГЭ. Инв. 5065 РВ 2523



Ксенофант. Лекиф

Керамика, энкаустическая роспись.

ГЭ.

Керамические сосуды раскрашены по рельефу энкаустической твердой воско-смоляной белой краской, оплавленной и заполированной. После полировки жидкой Лессировочной прозрачной краской подкрашены желтым, зеленым, фиолетовым. В завершение натерты холодным ганозисом, служившим одновременно клеевой подкладкой для частичного золочения.

сические, как бы идеализированно-обобщенные,— к характерным индивидуализированным изображениям с многоцветной покраской. Розовым окрашены нос и рот, волосы рыжие, охристые и т. д. Судя по маскам следующего, римского периода (маски с прорезными глазами), рецептура была в значительной степени утрачена. Краска сохранилась плохо, а та часть, которая сохранилась, свидетельствует о ее невысоком, по сравнению с более ранними вещами, качестве. Далее идут загипсованные прорезные маски, покрашенные темперой, уже без всяких признаков воска.

Интересно, что, прослеживая на примере известных нам фаюмских портретов трехсотлетнюю эволюцию технологии и стиля, мы наблюдаем аналогичную картину: постепенный переход от монументальности к жизнеподобию, от обобщенных образов к более индивидуализированным и параллельно — упадок технологии, и ухудшение рецептуры красок. Даже по характеру энкаустических покрасок керченские маски можно подразделить на такие же группы, как и фаюмские портреты: на восковые, воско-смоляные, воско-смоляно-масляные с малым или высоким содержанием пигмента.

Современные раскопки показали, что чуть ли не в каждом античном городе-колонии (Керчи, Херсонесе, Тамани) в энкаустику вносили свои узкоместные особенности.

Так, в Керченском музее хранятся найденные в большом количестве маски, небольшая статуэтка типа танагры, густо и плотно окрашенная белой краской, которая в других местах не встречается. В Херсонесе обнаружены каутерии, служившие палитрами, и можно наглядно представить, как ими работали. Здесь почти не найдено мелкой пластики. Зато есть колоссальное количество надгробных стел с надписями, рельефами, раскрашенными энкаустикой. В углублениях букв и заложена краска. На Тамани встречаются мелкие каутерии, а также произведения мелкой пластики и скульптуры, раскрашенные энкаустической темперой при помощи этих инструментов. Найденная

здесь скульптура, покрытая серебряной фольгой, и небольшая статуэтка, покрашенная светло-малиновой краской, нигде больше не встречаются (находки Н. И. Сокольского).

Все эти различия хорошо укладываются в общие закономерности развития и регресса энкаустического искусства и находятся в несомненном изобразительном и техническом родстве.

При раскопках в среднеазиатской колонии Александра Македонского — Халчяне, на территории современного Узбекистана обнаружены фигуры античных богов и богинь, покрытые киноварью и кармином, замешенными на воске, смоле и масле. По более светлому фону раскраски прорисованы выступающие части, а поверх второго слоя на щеках, скулах, на лбу нанесены тонкие, как бы графические штрихи чуть более темного оттенка. Сразу же обращает внимание, что такая сложная техника раскраски с такими же цветовыми пятнами и штрихами встречается в Египте, на территории Болгарии и Перу.

Так же как и в Северном Причерноморье, здесь четко прослеживается процесс отхода от классических канонов греческого искусства и виден тот же постепенный упадок мастерства.

Следует привести чрезвычайно интересные результаты современных исследований искусства острова Пасхи, проведенных известным путешественником и ученым Туром Хейердалом. В своей книге «Искусство острова Пасхи» Хейердал подробно описывает все - известные памятники. Книга эта довольно объемистая и поражает своей скрупулезностью, а иногда читать ее настолько же трудно, как, к примеру, телефонный справочник, и тем не менее она заслуживает



самого пристального внимания. Мои более ранние наблюдения на материале скульптур, хранящихся в Музее археологии и этнографии в Ленинграде, получают довольно весомое подтверждение. Хейердалом обнаружено и описано огромное количество разнообразных скульптур. Его заинтересовали их покрытие и раскраска. Я же, знакомясь с публикацией ученого, вспомнила сосуд для растирания красок и варки а, найденный в погребении древнеримского энкауста в Сен-Медар-де-Пре. Хейердал нашел и очень подробно описал два таких сосуда, хотя объяснить их назначение убедительно не смог. И, тем не менее, исследователь энкаустики сразу же поймет, что это такое и для каких целей использовались подобные сосуды.

Каменные сосуды, чашечки с мелкими углублениями, со сливами и без них, по нашему предположению, могли служить для работы древнего энкауста: разведения воска, смолы, ганозиса, их смеси с пигментом для варки ганозиса и т. д. Аналогичные сосуды найдены в захоронениях древних художников-энкаустов в Сен-Медар-де-Пре и Герн Сент-Гюбере. Т. Хейердал, опубликовавший эти предметы, определяет их назначение иначе.

Одним словом, такие неожиданные находки и поразительное сходство между техникой энкаустических покрасок и рецептур красок на различных континентах создают впечатление, что энкаустика не могла зародиться там независимо друг от друга. Как она развивалась, откуда и куда передавалась и где были основные центры этого искусства, мы пока точно не знаем. Очевидно, ответить на все эти вопросы смогут ученые, занимающиеся различными науками. Можно надеяться, что современный уровень знаний, а также сотрудничество ученых разных профессий и стран помогут нам разгадать многие загадки из истории существования человеческих цивилизаций.

Описываемые же здесь исследования были по сути своей чисто прикладными и направлены были на достижение иной, совершенно специфической цели.

Убедившись, насколько это было возможно, что закономерности развития энкаустической живописи являлись общими для всех известных нам образцов этого «искусства посредством огня и воска» и что отсутствие больших различий в технологиях восковой живописи определялось, очевидно, общим состоянием развития техники, мы решили применить в энкаустике современные материалы и технические средства, рассчитывая получить

совершенно новые ее разновидности.

Так началась новая жизнь этого древнего и вечного искусства и следующий, пятый этап его возрождения.

Следует подчеркнуть еще раз, что, разрабатывая новые рецептуры и методы восковой живописи, мы ни на минуту не забывали, что все они должны строиться на основе рецептур, разработанных в древности и проверенных многими веками опыта древних энкаустов. Только впитав в себя все, что было сделано раньше, а, не отбрасывая из-за кажущегося неудобства или сложности детали технологии прошлого, энкаустика современная и завтрашняя сможет по праву считаться продолжательницей энкаустики древней.

I Техника энкаустики

Возрождение энкаустики началось с пристального изучения и реконструкции технологии фаюмских портретов, дающих наиболее полное представление о древней восковой живописи.

Несмотря на то что дошедшие до нас фаюмские портреты относятся к разному времени (от I до III в. н. э.) и написаны разными мастерами, у каждого из которых были своя манера и свои технические приемы, основа их способа работы — инструменты, краски, последовательность живописного процесса — была общей.

В. В. Хвостенко, восстановивший эту технологию, дал ей название «фаюмский жирный способ».

Впоследствии, на основе реконструкции древнего фаюмского способа живописи, были созданы новые энкаустические технологии, отвечающие требованиям современной эстетики и использующие возможности современной техники, которых не было в древности.

Чтобы понять суть и особенности современной энкаустики, надо, прежде всего, ознакомиться с древним способом, который послужил фундаментом для всех остальных изобретений.

Ксенофант. Лекиф
Керамика,
энкаустическая
роспись. ГЭ.

Вот почему знакомство с техникой восковой живописи мы начнем с описания фаюмского жирного способа.

I Технология фаюмского портрета Основы

Большая часть дошедших до нас фаюмских портретов написана на деревянных досках.

В ранних портретах (I век н. э.) в качестве основы применялись дощечки из кедра или сикоморы толщиной 1 см.

Несмотря на то, что обработка плотной древесины этих пород требует большого труда, энкаусты отдавали предпочтение именно ей. Дело в том, что плотная древесина позволяет получать

гладкую поверхность и не впитывает в себя много краски (а краски энкаустические стоили довольно дорого). Такая древесина впитывает мало влаги и, следовательно, не рассыхается. Кроме того, она практически не коробится при оплавлении, поэтому энкауст мог позволить себе дольше, сильнее оплавливать живопись. Это очень важно, потому что чем сильнее краски оплавливались, тем больше они сцеплялись с поверхностью, тем более глубокий тон и блеск приобретали и тем долговечнее становилась живопись.

Со второй половины II века н. э. все чаще встречаются портреты, написанные на более толстых липовых досках.





Путник. Фрагмент росписи саркофага из Керчи. ГЭ

Вероятно, этот материал привлекал мастеров своей податливостью. Липа легко режется, ее обработка не требует инструментов из особо прочного металла. Однако ее мягкая, пористая древесина впитывает больше краски, ее приходилось гуще провозничать и класть более толстый энкаустический грунт.

Древесина липы не выдерживает достаточно сильного

нагрева, поэтому живопись на липовых досках сильно не оплавлялась и уже не была такой блестящей и гладкой. Липовые доски сильнее коробятся и расщепляются, так как впитывают много влаги. Отсюда — худшая сохранность портретов, выполненных на липовой основе.

К тому же ее поверхность нельзя довести до такой идеальной гладкости, как поверхность дерева более плотных пород, поскольку на липовой древесине при обработке остаются сколы и щербинки.

Чем плотнее основа, тем более весомой, как бы живой выглядит восковая живопись и, соответственно, чем основа мягче, тем менее материальным, менее осязаемым становится изображение.

Применение в более поздний период липовых досок вместо досок из кедра, итальянской сосны или сикоморы следует расценивать как проявление общей тенденции к облегчению процесса работы в энкаустике, которая прослеживается и в других технологических моментах эволюции фаюмского способа. Это объясняется отчасти постепенным забвением мастерства, отчасти же переходом к более массовому искусству.

Грунты

Фаюмский жирный способ предполагал, как правило, двойную грунтовку основы.

Первая грунтовка заключалась обычно в пропитке основы воском или ганозисом. Ее цель — предохранить доску от коррозии и деформации, кроме того, на грунтованных досках легче писать, так как она не впитывает краску.

Второй грунт, состоящий из смеси воска, смол и масел с пигментом (в основном белилами), усиливал сцепление красочного слоя с поверхностью основы и препятствовал оползанию красочного слоя при оплавлении живописи. Помимо чисто механических второй грунт выполнял и живописные функции. Он придавал живописи весомость и глубину и служил фоном, подчеркивающим светосилу восковых красок.

Как в первом, так и во втором грунте основу составлял воск. Пчелиный воск знаком каждому. Он желтоватого цвета с очень приятным специфическим запахом, нежен, легок, пласти-

чен и мягок, очень прочен и стоек, не пропускает воду, не гниет, не разлагается; химический состав его не изменяется от холода, жары, соленой воды, солнечной радиации в течение веков и тысячелетий, на нем не растут грибы и плесень.

Воск обладает способностью сцепляться с любой поверхностью. Дело в том, что воск, входящий в состав грунта и красок, в течение тысячелетий, оставаясь довольно мягким, обладает свойством «дышать» вместе с основой. При понижении температуры воск сжимается, при повышении — расширяется, а так как он водонепроницаем, то в нем не происходит разрывов от смены температур. Поэтому основа, на которую он положен, не разрушается.

Воск — это вещество животного-растительного происхождения, состоит в основном из сложных эфиров, высших жирных кислот и высших одноатомных, реже двухатомных спиртов. По своей химической природе воск близок к жирам и обладает их свойствами.

В фаюмском портрете, как и в Древней Греции, применялся очищенный, так называемый пунический воск. Способ приготовления пунического воска подробно описан Плинием Старшим. «Лучший воск,— писал он,— пунический. Пунический воск готовят следующим образом: желтый воск подвергается на длительное время воздействию воздуха под открытым небом. Затем его варят в морской воде, почерпнутой из глубин с примесью (сода или поташа). Ложкой берут верхнюю белую часть и наливают в сосуд с

небольшим количеством холодной воды. Ее снова варят в морской воде и затем остужают сосуд. Повторив это трижды, его сушат под открытым небом на плетеных ситах на солнечном и

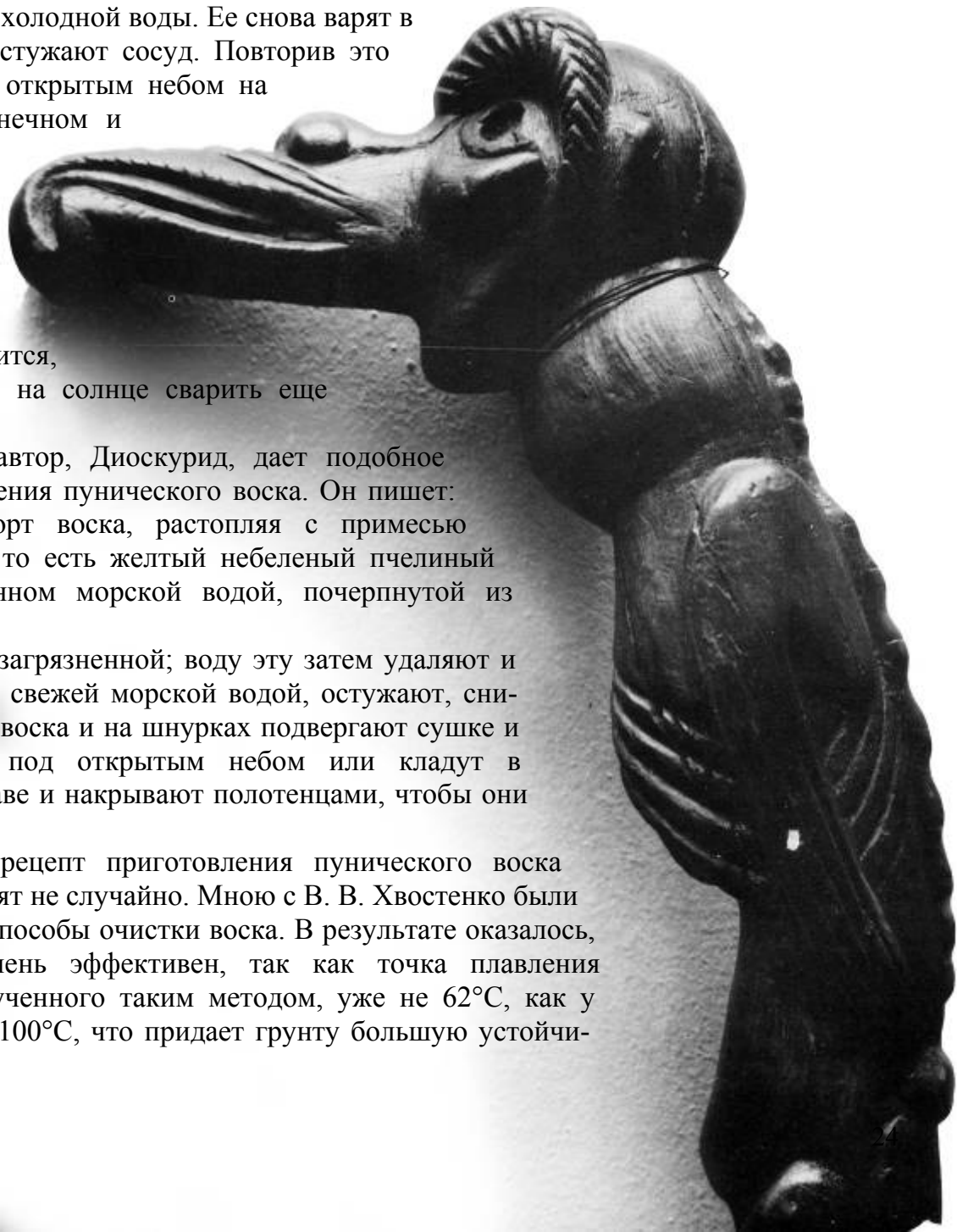
лунном свете. Последний белит его, солнце же высушивает. Чтобы он не таял, его покрывают тонким льняным полотенцем.

Белее всего он становится, если его после беления на солнце сварить еще раз».

Другой античный автор, Диоскурид, дает подобное описание способа получения пунического воска. Он пишет: «Приготавливают этот сорт воска, растопляя с примесью натриума (сода) сырой, то есть желтый небеленый пчелиный воск в котле, наполненном морской водой, почерпнутой из глубины,

чтобы она была не загрязненной; воду эту затем удаляют и еще три раза кипятят со свежей морской водой, остужают, снимают полученные куски воска и на шнурках подвергают сушке и дальнейшему белению под открытым небом или кладут в солнечных местах на траве и накрывают полотенцами, чтобы они не таяли».

Столь подробный рецепт приготовления пунического воска античные авторы приводят не случайно. Мною с В. В. Хвостенко были опробованы различные способы очистки воска. В результате оказалось, что рецепт Плиния очень эффективен, так как точка плавления пунического воска, полученного таким методом, уже не 62°C , как у необработанного, а $90\text{—}100^{\circ}\text{C}$, что придает грунту большую устойчивость к оплавлению.



Куском пунического воска фаюмские мастера натирали доски, предназначавшиеся под живопись, и затем оплавливали их. Для этого доска ставилась вертикально, и к ней подносилась жаровня с чернильными орешками, которые при горении не дают копоти. (Кстати, при раскопках в Керчи была найдена горка таких орехов.)

Любая древесина неоднородна по плотности. Участки более молодые всегда более рыхлы, старые участки — плотнее. Поэтому воск в основу впитывается неравномерно. После оплавления становится понятно, где воск впитался в древесину, а где в нужном количестве остался на поверхности. Определяют такие участки по более сильному блеску. Затем доска вторично натирается воском и снова оплавляется. И так до тех пор, пока поверхность ее не станет одинаково блестящей.

Поверхность вощенной доски выравнивалась специальным инструментом и обрабатывалась льняной тканью. Тканью доску терли до тех пор, пока на ней не переставали оставаться следы воска и ткань после протирания не оставалась чистой. Это означало, что дерево впитало столько воска, сколько могло. На этом первая грунтовка заканчивалась.

Для второй грунтовки также применялся очищенный пунический воск, который в данном случае благодаря своей мягкости и вязкости играл роль связующего.

Смолы придавали грунтовой смеси крепость и блеск, повышали точку плавления. Фаюмские мастера употребляли для второй грунтовки даммарову смолу и смолу пинии.

Дамарова смола — более легкоплавкая и тягучая. Она не кристаллизуется и не дает трещин даже по прошествии веков.

Смола пинии — не столь тягучая и со временем делается ломкой, но зато она имеет более высокую точку плавления, а поэтому предотвращает тягучесть краски. В различных сочетаниях эти смолы придают грунтовой смеси необходимую вязкость и тугоплавкость.

И, наконец, третий компонент грунта — пигмент. Как правило, основным пигментом, употреблявшимся для грунтовки, были белила.

Белила делали грунт плотным и тоже повышали температуру его плавления. Самым плотным из всех был грунт, в который добавляли свинцовые белила. Более прозрачный грунт получается при добавке в него мелийской белой краски или мела, поэтому такой грунт делался более толстым.

Для приготовления грунтовой смеси применялись специальные базальтовые или керамические чашечки. В чашечку клали кусок пунического воска и затем разогревали ее на жаровне. После того как воск расплавлялся, в чашечку добавляли смолы в определенной пропорции (см. таблицы). Пока смола расплавлялась, на другой жаровне подогревалась базальтовая доска, служившая для растирки красок.

Когда смола с воском растапливались, а базальтовая доска достаточно разогревалась, на нее насыпался конусом сухой, в виде порошка, пигмент. В середине горки делалась лунка, куда и вливали воско-смоляную массу и начинали перетирать ее с порошком пигмента до получения массы сметанообразной консистенции.

Тангата-ману. О. Пасхи

Дерево, энкаустическое покрытие.

Тангата — человек, ману — птица. Выполнена из отшлифованного твердого дерева темно-красного цвета, натерта по теплой основе энкаустическим лаком (ганозисом) с последующим оплавлением, благодаря чему цвет дерева стал темным, глубоким. На выступающих местах (клюв) видна его фактура. На клюве, крыльях виден равномерный нежный блеск. В углублениях резьбы блеска нет, видно матовое покрытие, характерное для нерастертого ганозиса. Фигурка сохранилась очень хорошо.

Музей антропологии и этнографии АН СССР Л. Инв. 402-2

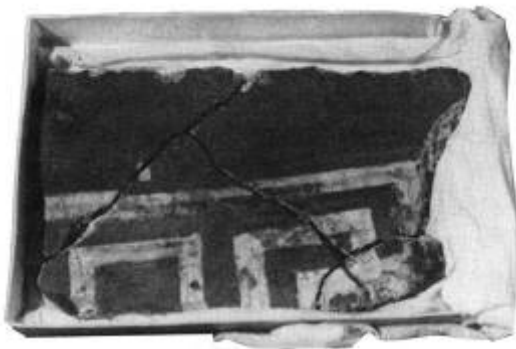


Бычок. Тамань. I в. до н. э.

Керамика, темпера на омыленном воске. Государственный Исторический музей.

Между рогами бычка — гребешок, в центре которого нарисован голубой знак, обведенный белой краской (темпера на омыленном воске).

Краска матовая, как в росписях Халчаяна и Фракии.



Фрагмент штукатурки с меандром. Тамань. I в. до н. э.

Энкаустическая роспись

Трехслойная, ровно заглаженная штукатурка расписана смешанной техникой. По обычной темпере, покрытой сверху горячим ганозисом и натертой, выполнен орнамент (терракотовая полоса), сверху по сухой штукатурке положен слой горячей энкаустической краски с последующим оплавлением (видны мазки белой, темной, охры и охры с зеленоватым оттенком). Ганозисом штукатурка не натерта, хотя краска поблескивает. По-видимому, кроме воска, смолы, пигмента, в ней присутствует масло.

Государственный Исторический музей.



Фрагмент штукатурки с лесбийским кимматием. Тамань. I в. до н. э.

Энкаустическая роспись

Роспись аналогична фрагменту штукатурки с меандром. Отличие в том, что по темперной (желтой) полосе, натертой ганозисом, идет еще орнаментальная композиция, выполненная горячей энкаустикой (красной киноварью) в виде тонких линий (уже не оплавленных).

Рассмотренные выше образцы обнаружены во время раскопок Н. И. Сокольским. Подобные краски использовались и позже, в византийской живописи. Так, воско-смоляными красками, сходными по составу, написаны детали в иконе «Сергий и Вакх».

Государственный Исторический музей.

Очень важно было строго следить за тем, чтобы базальтовая доска не перегревалась и смесь на ее поверхности не закипала, так как при кипении воск и смола могут утратить свои пластические свойства, а белила перегорают.

Сейчас этот процесс очень упростился из-за наличия электроприборов с автоматической регулировкой температуры.

Для перетиранья грунтовой смеси фаюмские мастера употребляли специальный инструмент — курант. Курант представляет собой камень удлиненной формы с плоской отшлифованной нижней частью. Перетирали грунтовую смесь довольно долго, потому что в ней не должно оставаться ни одного твердого сгустка. Масса должна получаться совершенно однородной по консистенции.

Провощенную холодную доску, предназначенную для грунтовки, клали горизонтально и каутерием типа шпателя начинали наносить на нее теплую грунтовочную смесь. Для этого движениями сверху вниз проводили несколько раз по доске, пока не охватывали всю ширину доски.

Пока мастер проводил каутерием по доске, смесь начинала загустевать и остывала раньше, чем инструмент достигал нижнего края доски. Получалось, что первый слой грунтовки не покрывал доску целиком, а доходил лишь примерно до ее середины. Поэтому поверх первого слоя клали второй, но на этот раз каутерием проводили по местам стыка полос грунтовки первого слоя. Поскольку первый слой был еще теплым и не успевал окончательно затвердеть к тому времени, как клался второй слой, этот второй слой остывал медленней, и грунтовочная смесь успевала покрыть большую площадь доски.

Третий слой «добирался» до нижнего края основы уже быстрее, чем первые два, четвертый — еще быстрее... и так далее. Грунтовали доску до тех пор, пока она вся не покрывалась грунтовочной смесью.

Естественно, такой способ не давал возможности получить ровный, одинаковой толщины слой грунта. Наверху грунт получался немного толще, чем внизу доски (например, в иконе «Богоматерь с младенцем»). Но, тем не менее, каждый слой мастер наносил с самого верха, так как предпочитал постепенное утоньшение грунта внизу ступенчатости, которая обязательно возникла бы, вздумай он наносить новый слой с того места, где кончился предыдущий.



Фрагмент штукатурки с овами Тамань. I в. до н. э.

Энкаустическая роспись

В росписи этого фрагмента использовано большое количество цветов (краски: черная, белая, голубая, охра красная). Краска сильно оплавлена. Живопись выполнена кистью, краски жирные. На орнаменте явно прослеживаются подтеки от оплавления.

Государственный Исторический музей.

Самый ответственный участок изображения — лицо — приходится как раз на верхнюю, толсто загрунтованную часть основы, а на низ, с тонким грунтом, приходится менее важное, менее детализированное, требующее меньшей тонкости и виртуозности изображение одежды. Такого типа грунты можно увидеть на фаюмских портретах и на византийской энкаустической иконе.

С середины II века в фаюмских портретах появляется новый тип грунтовки. Как и в более ранних портретах, здесь также два грунта. Но состав их и способ наложения становятся иными.

Вместо обычного вощения доски на основу стали накладывать воско-смоляно-масляную смесь.

В базальтовую или керамическую чашечку с разогретой смесью воска и смол добавлялось несколько капель орехового, хлопкового, льняного или другого масла. Слегка нагрев на солнце доску-основу, эту теплую воско-смоляно-масляную смесь наносили на нее кистью тонким ровным слоем. Затем подносили к доске для оплавления жаровню с углями.

Второй грунт, который имел тот же состав, что и в ранних фаюмских портретах (воск, смолы и белила), наносили кистью на неостывший слой грунта. И затем снова оплавливали до тех пор, пока не затекали все следы-штришки от ворсистой кисти и образовывалась, на первый взгляд, ровная гладкая поверхность. Но идеально ровно грунт основу не покрывал, так как поверхность доски уже обрабатывалась менее тщательно, чем раньше, и структура ее просматривается даже через написанный портрет.

Этот менее трудоемкий способ оказался более уязвимым в смысле долговечности — еще один признак упадка классической технологии восковой живописи и еще одна причина худшей сохранности поздних фаюмских портретов.

После грунтовки следовали уже собственно живописные работы. Но перед тем как описать живописный процесс, необходимо ознакомиться с составом и особенностями энкаустических красок, а также с инструментами, которыми работал древний энкауст.

Энкаустические краски

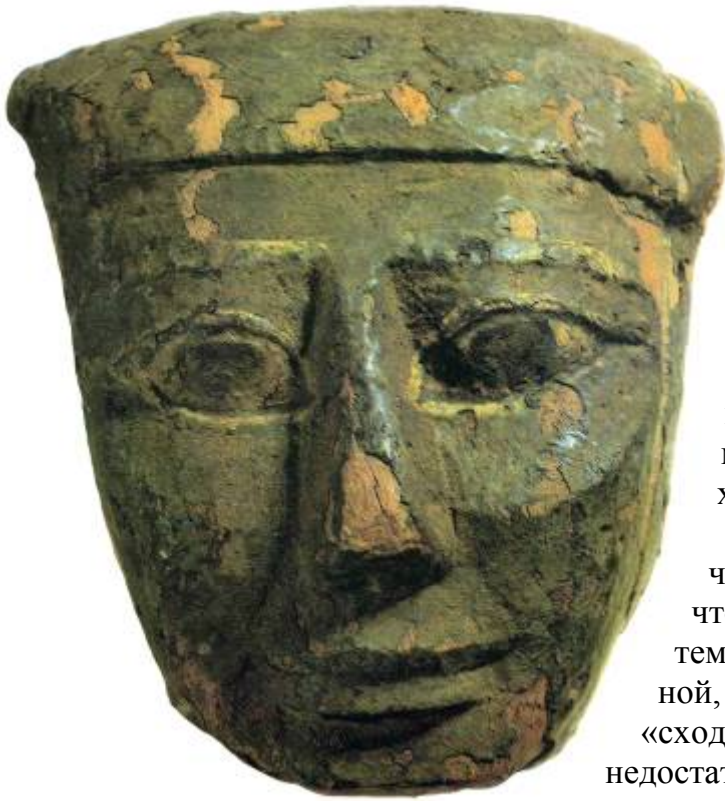
Энкаустические краски состоят из воска, смол, масла и пигмента.

Готовили их так же, как и грунтовочную смесь, с той лишь разницей, что в сосуд с расплавленной воско-смоляной массой добавляется масло: кедровое, ореховое, льняное, хлопковое.

Отличаются энкаустические краски друг от друга пропорциями, в которых берутся все составляющие краску компоненты, и пигментом, входящим в их состав.

Вот перечень наиболее употребляемых в фаюмском портрете пигментов: свинцовые белила, мел, кость черная, сажа газовая, киноварь красная, понтийская красная, кармин фиолетовый, кармин красный, сурик желтый, охра светлая, охра красная, охра темная, эфес екая желтая, мумия красно-коричневая, сепия (коричневая), terra-de-siena (коричневая), ляпис-лазурь, египетская синяя, искусственная зеленая (медянка).

Пигменты эти употреблялись не только отдельно, но и смешивались внутри одной краски, а также употреблялись в сочетании с белилами в разных пропорциях. Поэтому палитра энкаустов была богата и разнообразна.



Погребальная маска. Египет.
ГЭ. Инв. 2326

го, ею невозможно будет работать. Наполнение энкаустической краски пигментом зависело от удельного веса пигмента. Легкая пылевидная сажа, например, как краситель, требовалась в очень небольшом количестве, но этого количества было недостаточно, чтобы придать краске необходимую твердость, поэтому к саже добавлялся тяжелый пигмент — киноварь. К пылевидной же охре добавлялся более твердый сурик.

Кроме определенной степени твердости от наполнителя краски зависела и равномерность оплавления живописи. Если бы художник даже и справился с недостаточно или чрезмерно твердой краской и написал бы ею то, что хотел, то потом при оплавлении участки недостаточно твердого красочного слоя потекли бы, а слишком твердые не оплавившись, а сгорели бы (что и наблюдается на раскрасках египетских масок).

Однако, кроме достижения одинаковой, нужной твердости красок, мастера энкаустики стремились обеспечить долговечность живописи. Чтобы красочный слой со временем не дал трещин и не осыпался, необходимо было найти правильную пропорцию составляющих внутри краски, а для каждого пигмента требовалось определенное соотношение со смолами, воском и маслом.

Варьируя эти пропорции, мастера-энкаусты добивались также и чисто живописных эффектов, одинаковой цветовой насыщенности, однородной фактуры и блеска поверхности.

Рецептура красок была очень разнообразной. Краски могли быть жидкими и предельно пастообразными. Употреблялись то почти один воск, то воск и масло, то воск-масло-смола; то воск-смола-пигмент, то воск-смола-пигмент-масло. По составу красок фаюмские портреты можно разделить на восковые, воско-смоляные, смоляные, смоляно-воско-масляные.

Краски тех же самых цветов были обнаружены при раскопках захоронений римских художников в Сен-Медар-де-Пре и Герн Сен-Гюбере.

Количество пигмента в энкаустической краске зависело, однако, не только от того чисто художественного решения, к которому стремился художник. Пигмент в составе краски играл также и технологическую роль. От его количества и пропорционального соотношения с другими веществами (воском, смолами, маслом) зависели и стойкость краски, и сохранность живописи.

Правильное количество пигмента обеспечивало получение краски настолько твердой, чтобы она не стекала с инструмента, и вместе с тем твердость эта не должна была быть чрезмерной, так как слишком твердая краска не может «сходить» с инструмента. Если пигмента в краске недостаточно, краска потечет, если его слишком мно-

Подмалевок



Т. В. Хвостенко

Узбекские невесты. 1978. Фрагмент

Асбоцементная фанера, энкаустические карандаши 50x50.

Работа выполнена на асбоцементной фанере с наложением двухслойного энкаустического белого грунта с полировкой и оплавлением. По белому гладкому грунту сделан рисунок со штриховкой и проработкой тоном различного цвета энкаустическими карандашами. По окончании работа была оплавлена слабым пламенем газовой горелки (не выше 80—90°). По остывании натерта ганозисом до блеска.

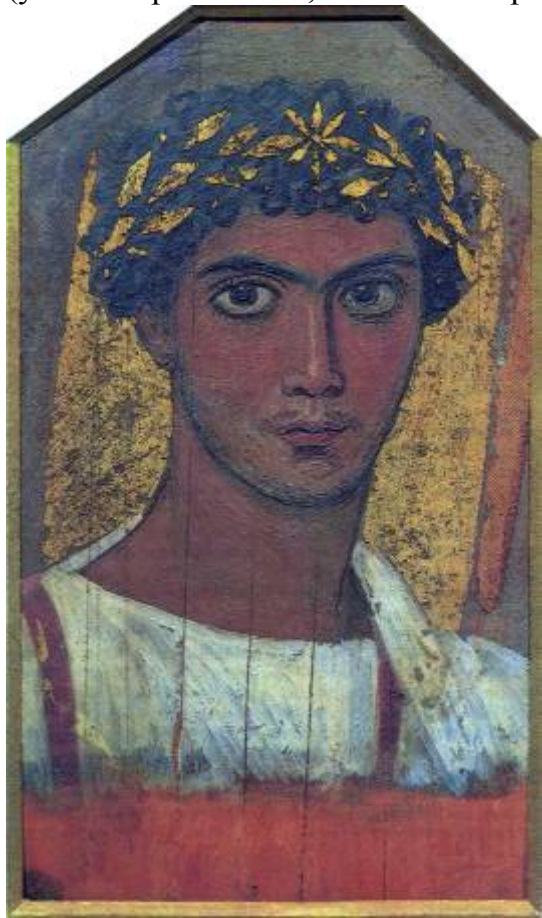
деревянной палочкой, затем добавляли пунический воск и продолжали кипятить смесь, непрерывно помешивая. Когда смесь приобретала белый цвет, ее немедленно снимали, так как если в этот момент смесь не снять с огня, она приобретает коричневый цвет и превращается в хлопья, становясь непригодной к употреблению. Омыленный воск — белая жидкость, напоминающая молоко. В него добавлялся сухой пигмент и немного растительного масла. Полученная таким образом восковая темпера легка, подвижна и удобна для работы кистью. Кроме того, она прочно соединяется с энкаустическими грунтами, а при оплавлении поверхности готовой живописи хорошо соединяется с энкаустическими красками (росписи Халчеяна).

В фаумских портретах раннего периода (I век н. э.) обычно наблюдаются полихромные подмалевки. Это обогащало живопись полутонами, создавало сочетание матовости и гладкости подмалевка с гляцевитостью рельефного энкаустического мазка. Но главное, направление маз-

Вернемся к процессу создания энкаустической живописи. После грунтовки следуют уже собственно живописные работы, которые начинаются с подмалевка. Как и в масляной живописи, подмалевок делается, с тем, чтобы наметить на основе расположение частей будущего изображения. Но, в отличие от масляной живописи, в энкаустике он играл и дополнительную роль, связанную с особенностями работы с воском. Быстротвердеющие восковые краски не дают художнику возможности стереть неудачный, неточно положенный мазок, а, кроме того, толстые энкаустические мазки надо класть сразу, в один прием. Отсюда возникает необходимость особой точности. Поэтому, кроме наметки формы и цветового тона, на подмалевке намечались штрихами распределение будущих мазков, их приблизительная длина и направление.

Для подмалевка фаумские мастера применяли палитру на омыленном воске. Омыленный воск готовился ими из пунического воска следующим образом. В металлическую посуду наливали немного дождевой воды и ставили на огонь. Когда вода закипала, в нее добавляли поташ и тщательно размешивали

ка в подмалевке совпадает с направлением красочного слоя, что предотвращает появление пробелов, которые могли образоваться при недостаточно плотном стыке мазков после оплавления (уже шла речь о том, что мазок переделать было нельзя).



Юноша в золотом венке Начало II в. н. э.
Дерево, энкаустика, темпера.
ГМИИ. Инв. 5776

Портрет выполнен энкаустикой и темперой на омыленном воске на провощенной, деревянной основе каутерием с заглаживанием и частично кистью. Мазки плотные ясно видимые, сделаны воско-смоляной краской. Доработка кистью выполнена воско-смоляно-масляной краской. Работа оплавлена, но мазки не растеклись а остались выпуклыми, особенно это видно на ресницах, веках, щеках, подбородке, шее. Черные волосы написаны более жидкой краской, в которой присутствует довольно большое количество масла. Портрет был оплавлен огнем жаровни. На теплую поверхность (изображение волос) был наложен трафарет и по нему золотая фольга, которая влипла в самообразующий ганозис (после чего трафарет был снят). Портрет хорошо сохранился, сделан опытным мастером. Краски идентичны по рецептуре.

В более поздний период (II— начало III века н. э.), когда технология упростилась, полихромные подмалевки в фаюмском портрете уже почти не встречаются. Их стали выполнять в один цвет. Художник выбирал тот, что в данной работе был определяющим, доминирующим.

В самых поздних фаюмских портретах (III век н. э.) только на тех участках, где должны были быть написаны черные волосы, делался коричневый подмалевок, потому что сквозь черное слишком резко просвечивал бы белый грунт. Вся остальная живопись делалась без подмалевка, что обедняло живописные средства.

Инструменты

В арсенале древнего энкауста имелся разнообразный инструментарий: миниатюрные каменные и металлические палитры, керамические и металлические плавильные жаровни, ступки и сосуды для сухих красок, переносные ящики с множеством перегородок, в ячейках которых хранились готовые энкаустические краски, и т. п. Но главными рабочими инструментами, судя по всем источникам, были каутерий, кисть и цестр.

Что представляет собой каутерий? В захоронении римского художника в Сен-Медар-де-Пре были найдены два каутерия, несколько отличающихся друг от друга. Это бронзовые стержни, с одной стороны оканчивающиеся плоской лопаточкой с закругленными краями, а с другой стороны — удлинённой ложечкой. У одного из них лопаточка гораздо большего размера, чем у другого.

В экспозиции Херсонесского музея имеется несколько других вариантов каутерия. Один из них имеет форму большой, как бы суповой ложки, но более плоской, типа лепестка, другой — имеет совершенно плоскую лопаточку с закругленным окончанием, размером приблизительно 3 см, у третьего лопаточка совсем маленькая.

Из этого описания явствует, что каутерии при некоторых общих чертах значительно отличались друг от друга. Чтобы понять причины таких различий, необходимо уяснить, как работали этими инструментами античные энкаусты. Однако именно это вызывало больше всего споров

Бергер в своей книге «Живописная техника древних» приходит к выводу, что древние мастера писали свои картины, вливая горячую восковую краску из ложечки каутерия на горизонтально лежащую основу. Он пишет: «Живопись вылита (разрядка — Г. Х.) посредством кауте-

рия». Но уже Шмид доказал ошибочность мнения Бергера в том, что он видел в каутерии своего рода горячую ложечку для подогретой краски.

Сегодня мы располагаем весомым свидетельством, позволяющим судить о технике работы каутерием, которое полностью опровергает бытовавшее раньше мнение. В Эрмитаже хранится открытый при раскопках в Керчи саркофаг с энкаустической росписью, изображающей мастерскую древнего энкауста. Художник с каутерием в руках сидит перед вертикально стоящим мольбертом, на котором закреплена картина. Значит, энкаустические картины писались в вертикальном положении, а, следовательно, краска не могла выливаться на их поверхность.

На этом же изображении для нас интересны еще два момента. Рядом с мольбертом вертикально стоит перегородчатый ящик, в котором, как мы уже знаем, хранились готовые краски. Следовательно, краски здесь хранились холодными. И второе: художник нагревает свой каутерий над пламенем жаровни. Это также подтверждает догадку о том, что краски в ящике во время работы были холодными, а рабочий инструмент нагревался.

Однако, прежде чем делать какие-то практические выводы из всего этого, хочется вернуться к методу, которым В. В. Хвостенко решил воспользоваться, реконструируя древнюю технологию живописи. В то время как другие исследователи энкастики обращали основное внимание на предполагаемое применение инструментов, исходя из их форм, он решил отталкиваться от анализа структур поверхности древних энкаустических произведений и состава красок, применявшихся для живописи.

Справедливо предположить, что у древних художников могли быть разнообразные смешанные технические приемы, зависящие от качества и рецептуры энкаустических красок и индивидуальных приемов каждого мастера. В. В. Хвостенко решил практически, методом обратного прослеживания получить структуры поверхностей, аналогичные фаюмским. Это позволило ему прийти к следующим выводам.

1. Энкаустический мазок наносился с помощью лопаточки каутерия, специфические следы которой ясно видны на части фаюмских портретов.
2. Энкаустическая краска при таком методе работы не может быть текучей.
3. Каутерии различных форм имели различные функции и не все служили для нанесения живописного мазка. Каутерии с плоскими лопаточками больших, чем обычно, размеров использовались для нанесения грунта или заравнивания шероховатостей живописного слоя.
4. Все без исключения каутерии независимо от их функций использовались разогретыми.
5. Наряду с каутерием фаюмскими художниками применялась кисть. Отдельные детали найденных портретов могли быть выполнены только кистью.

На основании свидетельств античных авторов, современных исследований энкастики и имеющегося большого опыта практической работы с восковыми красками можно довольно четко определить, какие каутерии для чего использовались.

Те из них, которыми, собственно, и накладывались мазки, имеют лопаточку очень небольшого размера. С одной стороны она плоская, с другой — килевидная (наподобие днища лодки). Каутерии с тонкими плоскими лопаточками большого размера (к которым относятся все хранящиеся в музее Херсонеса) использовались для заглаживания шероховатостей мазков после рабочего каутерия и кисти. Ложечки различных размеров, встречающиеся на многих инструментах, выполняли роль своеобразной «мини-палитры», в которой краска разогревалась, а затем бралась оттуда кистью для проработки тонких деталей картины.

Особого рассмотрения требует кисть. В захоронении римского художника в Сен-Медар-де-Пре, о котором говорилось выше, были найдены две костяные ручки от кистей размером по 12 см каждая. Эта находка позволяет сделать вывод о том, что кисти, применявшиеся художниками-энкастами, были небольшого размера. Следы работы именно такими небольшими мягкими

кистями прослеживаются на всех известных фаюмских портретах и на росписи керченского саркофага. Практика работы с восковыми красками заставляет предположить, что кисти древних энкаустов могли быть как мягкие (наподобие современных колонковых), так и щетинные. Однако щетина должна была быть специально обработанной, поскольку обычная щетина при работе горячими энкаустическими красками скручивается.

Этими двумя инструментами — каутерием и кистью — в различных сочетаниях пользовались художники при работе фаюмским жирным способом. Третий основной инструмент античного энкауста — цестр — применялся для несколько иных целей, о которых речь пойдет ниже.

Живописный процесс

Для энкаустической живописи фаюмские мастера применяли два основных технических приема: они работали либо кистью, либо каутерием. Но целый ряд портретов выполнен в смешанной каутерно-кистевой технике. В одних — превалирует каутерий, в других — кисть. Каждый из этих инструментов обладает своими технологическими особенностями и выразительными возможностями. Остановимся отдельно на каутерной и кистевой живописи.

Каутерный способ живописи требует твердых красок. Когда энкаусту нужно было сделать каутерием мазок определенного цвета, он вынимал из ячейки ящика, в котором хранились готовые краски, комочек нужного ему цвета и отделял от него нагретым каутерием кусочек, который требовался для того, чтобы сделать один мазок. Краска при этом плавилась и затекала на одну из сторон ложечки. Эта сторона ложечки с затекшей на нее восковой краской подносилась к основе, ею, собственно, и делался мазок. Мазок этот неизбежно приобретал специфическую форму: он имел выемку по середине по всей длине и характерную капельку в месте отрыва инструмента. Все мазки, сделанные одним и тем же каутерием, совершенно идентичны как по форме, так и по размеру. Если художник хотел сделать мазок другой формы или размера, он брал другой каутерий.

Смешивать краски на каутерии невозможно, поэтому, чтобы добиться каких-либо нюансов внутри одного цветового тона, художнику приходилось достигать этого за счет соседства мазков разных оттенков.

Если энкауст хотел сгладить некоторые мазки, чтобы устранить в этом месте рельефность или положить сверху другой мазок, брался каутерий с плоской лопаточкой.



В. В. Хвостенко Портрет Верочки. 1935

Холст, энкаустика. 40x30

Холст загрунтован рыбьим клеем с последующим провощением. Портрет выполнен фаюмским способом с проработкой поверхности каутерием, частично кистью, частично каутерием. Горячие восковые краски для кисти брались более жидкими, для каутерия — твердые. Красочный слой — плотный, следы кистевых мазков и каутерия четкие, объемные. Сверху оплавлены легким огнем (80—100°), ганозисом не натерт. Виден матовый восковой налет. Краски мягкие восковые.

Когда собственно живописные работы заканчивались, художник оплавлял живопись, поднося к доске жаровню с горячими углями или горящими чернильными орешками. Оплавление продолжалось до тех пор, пока вся поверхность не становилась блестящей.

Наряду с каутерным способом фаюмские мастера применяли кистевой. Для работы кистью краски помещались в керамические баночки, в которых мастер их расплавлял. В течение всей работы краски должны были оставаться в расплавленном состоянии, причем необходимо было постоянно следить за тем, чтобы они не перегревались, так как перегоревшая краска теряет, во-первых, свой первоначальный цвет, а во-вторых — свои технологические свойства: вязкость, упругость и стойкость.

В отличие от каутерного способа, кистевой способ позволяет смешивать краски различных цветов, добиваясь различных оттенков каждого цвета.

Палитры фаюмских мастеров были базальтовые, серебряные, медные или мраморные. Они требовали к себе постоянного внимания, поскольку их нагрев влиял на качество красок.

Воск очень быстро окрашивается, поэтому, чтобы не загрязнить цвет, мастеру приходилось тщательно следить, чтобы не было копоти. Особенно копоть искажает светлые тона, поэтому светлыми красками и белилами художник работал в последнюю очередь, предварительно убрав палитру с огня.

Кистью портрет прописывался несколько раз. Сначала более жидко, затем все более пастозно. Каждый слой мазков оплавлялся для лучшего сцепления с нижним слоем, так как, в отличие от каутерия, кисть не нагревалась и оплавления от инструмента не происходило.

Оплавлялся каждый слой отдельно еще и для того, чтобы устранить пузырьки воздуха, образовавшиеся между мазками, между мазком и грунтом и между следующими мазками прописки, так как впоследствии эти пузырьки воздуха разрушают живопись.

Оплавлялся каждый слой до тех пор, пока не появлялся тот же характерный блеск, что и при оплавлении каутерной живописи.

Наряду с каутерным и фаюмские мастера использовали смешанную каутерно-кистевую технику. В этих случаях, в зависимости от художественного замысла, энкауст применял кисть и каутерий в той или иной мере и последовательности. Иногда, после работы кистью, он прорабатывал форму каутерием, а иногда — наоборот, выполнив основную работу с помощью каутерия, он смягчал изображение кистевыми мазками.

Смешанная техника требовала оплавления каждого слоя, независимо от того, каким инструментом этот живописный слой был нанесен.

В некоторых фаюмских портретах наблюдается своеобразный прием работы кистью «под каутерий». Пастозные кистевые мазки своей густотой и формой имитировали каутерные.

Мозаика мазков, положенных рядом в разных направлениях, лепила форму в один прием, в один след и один слой. Густая непластичная краска, использовавшаяся для такой техники,



В. В. Хвостенко Сварщица. 1950

Шифер, энкаустика. 35x30

По ацеитовой основе был положен тонким слоем энкаустический грунт серого цвета, оплавлен и тщательно сполирован. Живопись велась в два приема. Сначала был сделан подмалевок и красный фон холодным способом жидкой краской, колонковыми кистями. После просушки живописный слой оплавлен при t 100-200° и по остыванию сполирован лезвиями. Далее вторично проработаны детали. После сушки, оплавления и полирования наложены блики на плотных местах горячим каутерием. Работу завершило покрытие ганозисом, растертым хлопковой тканью до получения блеска.



Т. В. Хвостенко

В устье Красного и Черного Кайсу. 1958

Асбоцементная фанера, энкаустика. 80x120
Музей русского искусства. Киев.

Лицевая и обратная стороны основы провошены. На лицевой стороне сделаны насечки крест-накрест, грунт отсутствует. Живопись выполнена каутерием горячей восковой краской в один слой с последующим оплавлением, красочный слой частично сполитрован, обработан ганозисом. Поверхность шероховатая, блестящая.

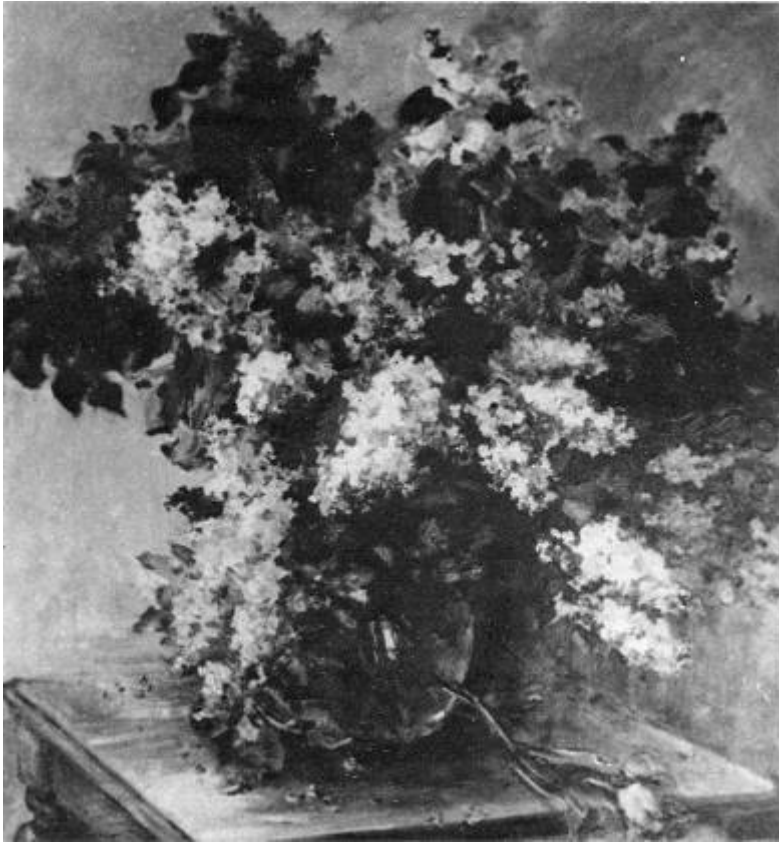
требовала особой точности, быстроты нанесения мазка, и поэтому работать ей было сложнее, чем жидкой краской. Зато изображение получалось более объемным и работа убыстрялась, так как живопись была однослойной и оплавлялась один раз.

Нередко в фаюмских портретах встречаются золоченые венки и золотой фон. Для золочения чаще всего употреблялись тончайшие пластины листового золота, реже применялось твореное золото.

При золочении листовым золотом поверхность портрета закрывалась трафаретом, открытыми оставались лишь места, предназначенные под золочение.

Примерив, трафарет, его снимали, затем нагревали доску и к нагретой доске быстро прикладывали трафарет. На прорези тут же накладывали листовое золото, которое легко «влипало» в теплую краску. Но чтобы золото могло соединиться с красочным слоем, краска должна быть жирной. Поэтому в местах, где предполагалась позолота, обязательно употреблялась жирная краска, в которую клалось немного больше растительного масла, чем обычно. После того как краски остывали, трафарет снимали, а избыточное, не соединившееся с краской золото сдували. Как клей под золото употреблялся в практике и ганозис.

Основные технологические способы, описанные выше, далеко не исчерпывают всего многообразия выразительных средств, применявшихся мастерами фаюмского портрета. Чтобы конкретно представить, к каким именно приемам прибегали мастера, желая добиться определенного изобразительного эффекта, проанализируем технологию нескольких фаюмских портретов из коллекции Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.



В. В. и Т. В. Хвостенко Сирень. 1957

Холст, энкастика. 120x113

Натюрморт написан по грунтованному рыбьим клеем «репинскому холсту» (льняному) теплой фаюмской жирной красной, щетинными кистями. По окончании работа оплавлена слабым пламенем газовой горелки (не выше 80°) до получения блеска. На поверхности — самообразующийся ганозис. Эта работа интересна тем, что такие краски, как ультрамарин, краплак, смесь охры с кадмия-ми и т. д., чернеющие в масляной живописи, при этом способе не изменяются в цвете, остаются такими же, как при первоначальном смешивании. Рельефные участки проработаны горячим каутерием мягкой краской, содержащей, помимо пигмента и воска, даммарову смолу, придающую ей сочность, прозрачность и глубину.

жизненным, как будто бы нерукотворным.

Мастер добился изображения тончайших деталей, труднодостижимых при помощи мало-подвижного энкаустического мазка. Ему удалось стусевать густо-розовый цвет щек со светлыми тонами лица, а для этого необходимы были виртуозность и ювелирная точность каждого движения, так как восковые краски остывают и твердеют мгновенно. Портрет оплавлен очень тщательно, поэтому на верхнем слое видны следы копоти, особенно на сером фоне.

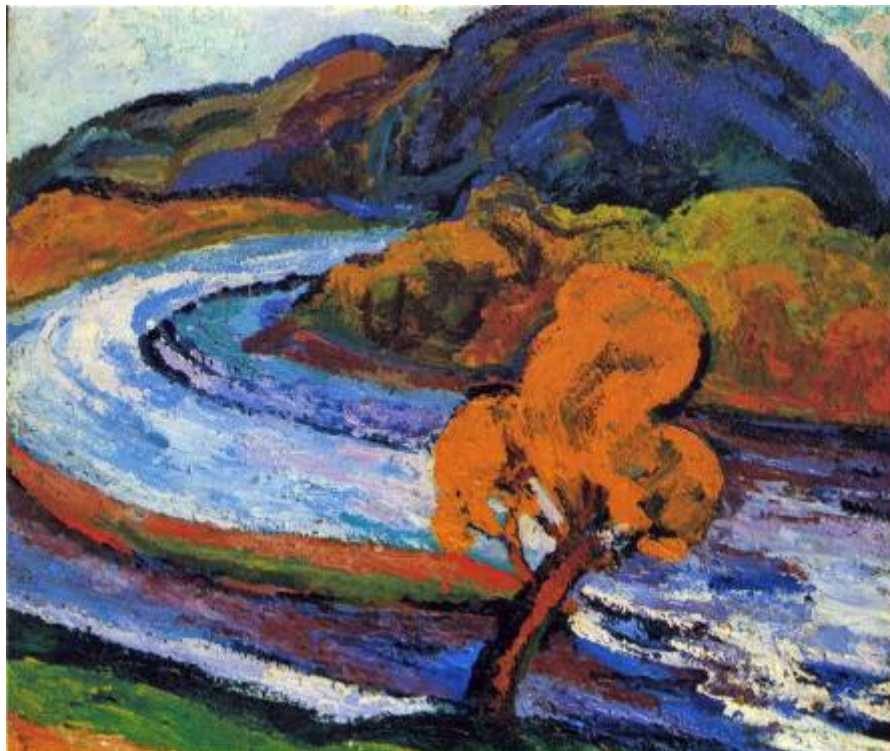
«Портрет юноши» (начало — середина II века, инв. № 5776) задуман и выполнен совсем иначе. Художник не ставил себе целью раскрыть индивидуальные особенности портретируемого и даже, видимо, не стремился углубиться в характерность его облика, напротив, подчеркнул лишь его юношескую красоту. Он передал лишь то, что определяло и выявляло и красоту и молодость. Для этого не потребовались и тончайшие кистевые штрихи, передающие индивидуальные особенности лица. Напротив, живописные приемы, им выбранные, вели к обобщению и монументализации форм. Автор «Портрета юноши» работал в основном каутерием. Объемные следы каутерия направлены следуют форме, как бы выковывают ее. Другим, плоским каутерием красочный слой заглажен. И лишь несколько бликов на лице сделаны кистью, и кистью же, Лессировочным способом широко и свободно написан хитон. Позолота (фон, венец) также

«Портрет пожилого мужчины» (вторая половина I века, инв. № 5771) один из самых выразительных фаюмских портретов. Хотя лицо мужчины, изображенного на портрете, имеет довольно правильные черты, художник ни в коей мере не старался его идеализировать. Напротив, он скрупулезно выписал и зафиксировал все мельчайшие подробности, говорящие о разрушительной работе времени: впалые щеки как бы обтягивают костяк; морщины между глаз (вертикальные и горизонтальные) пролегают глубоко; лоб тоже изборозжен волнами морщин, в углах глаз старческая краснота, уголки губ опущены.

Художник передал и характер портретируемого: некрасивость как будто смягчена добротой, несуетностью и умудренностью его взгляда. Такая тонкость психологической характеристики и, видимо, большое сходство с портретируемым говорят о высоком мастерстве автора. Об этом же свидетельствует и технология.

Подмалевок выполнен в несколько цветов, отсюда глубина и живость тона. Написан портрет кистью в несколько слоев. С каждым последующим слоем детали утончались, как бы уничтожались следы инструмента, изображение по мере появления каждого слоя становилось все более

служит монументализации этого идеализированного портрета, не столько рассказывающего о характере неизвестного человека, сколько воспевающего воплощенную в этом человеке юность.



Т. В. Хвостенко Сибирский пейзаж. 1977

Древесностружечная плита, энкаустика.

Исполнено фаумским способом. По древесностружечной плите горячим утюгом с двух сторон нанесен бесцветный грунт, включающий воск, смолу, масло и бесцветный наполнитель. Живопись выполнена горячей жирной краской фаумским способом щетинными кистями. Краска густая, поверхность бугристая, неровная. Оплавлялась паяльной лампой при t 300—500°. На поверхности — самообразующийся ганозис, придавший живописи равномерный блеск.

сторону головы. Видимо, из-за боязни, что более легкоплавкая черная краска может потечь, художник положил недостаточное количество масла. Из-за этого — матовость «заплесневевшего» живописного слоя, вызванная потением воска. Только масло может предохранить восковую краску от запотевания. Однако на этом портрете не везде применены краски, лишённые масла. Если посмотреть на портрет снизу вверх, то заметно, что глаза, брови, контур между подбородком и шеей — белесоватостью не тронуты. По-видимому, художник использовал разные краски: жидкие и густые, с маслом и без масла, лаковые и смоляно-воско-масляные.

«Портрет молодой женщины» (вторая половина II века, инв. № 5775) сделан маленьким каутериём и сильно заглажен другим, плоским каутериём. Отсюда ровная поверхность портрета и мягкая проработка лица. Медальон и серьги тонко проработаны кистью, а туника с сиреневой полосой сделана широким кистевым мазком с последующим заглаживанием каутериём.

Кистевая и каутерная техники связаны здесь настолько неразрывно, что характерные особенности той и другой не проявляются, а создается какой-то новый эффект: необычная для кистевой техники монументальность и не свойственная каутерию мягкость и сглаженность. Такая техника соответствовала и образному решению портрета, где обобщение сочетается с характерностью облика.

В «Портрете подростка» (середина II века, инв. № 5790) сквозь обобщение проступает характерность. Лицо еще не тронуте временем. Выразительны глаза: именно в них сосредоточены характер, живость, пытливость, приветливость мальчика. Глаза — это единственная деталь, где художник применил кисть, обведя их мягкими широкими линиями. Все остальное выполнено каутериём. Рельефные каутерные мазки, которыми как бы испещрена поверхность доски, не оплавлены, как в «Портрете юноши», они откровенно обнажены и лицо от этого приобретает особую оживленность благодаря тонкой светотеневой игре в рельефной поверхности красочного слоя. Абрис лица подчеркнут длинными, более крупными мазками, сделанными другим каутериём. Живопись сохранилась хорошо, за исключением участка левой



Т. В. Хвостенко за работой с паяльной лампой. Фотография

«Портрет женщины средних лет» (конец III века, инв. №5779) представляет собой пример несколько иного рода. Это памятник последнего периода существования ритуального портрета, когда объемность формы уступила расплывчатости и плоскостности. В вытянутости лица и условной манере изображения глаз, носа есть элементы стилизации.

Написан этот портрет в три слоя: подмалевок, плотная прописка и лессировочно прописанные сверху некоторые детали. Поверхность настолько ровная, что мазки почти неразличимы. Лиловая одежда покрыта «плесенью». Возможно, фиолетовая краска аматисто при варке вела себя капризно, и художник не смог добиться, чтобы она блестела после оплавления. (Почти везде на фаюмских портретах фиолетовая краска выглядит матово. Видимо, художники не могли подобрать к ней добавочный компонент, который бы увеличил плотность краски.)

«Портрет мужчины средних лет» (середина II века, инв. № 5777) соединяет в себе обобщенность образа с ярко выраженным индивидуальным характером. Однако от портрета мужчины I века его отличают меньшая детализация, меньшее внимание к возрастным особенностям лица. Художника, видимо, интересовали, прежде всего, внутренняя сущность человека, главное в его характере. Портрет этот необычен по технике исполнения. Это довольно редкий образец кистевой живописи, имитирующей каутерную технику.

Борода, усы, волосы проработаны черной краской, мелкими, похожими на кляксы штрихами. Глаза и губы сделаны закругленным мазком. На белой одежде и охристом фоне мазки широкие, такие же, какими на большинстве фаюмских портретов изображались одежды и внешние края портретов.

Другой интересный портрет — «Портрет мужчины средних лет» (первая половина — середина II века, инв. №5782) написан иначе, чем предыдущий. Он прекрасно сохранился и является одним из лучших образцов технического и художественного совершенства фаюмского портрета монументализирующей формы, где обобщение образа сплетается с характерностью.



Т. В. Хвостенко. Зима в Дагестане. 1957
Асбоцементная фанера, энкаустика. 55x80
Музей русского искусства. Киев

Лицо, шея и волосы написаны каутерием, а фон и сохранившиеся одежды с белой вставкой написаны широкими кистевыми мазками. Подмалевок сделан на омыленном воске. Несмотря на различную консистенцию красок (более плотную для каутерия и более жидкую для кисти), вся живопись, одинаково яркая и сочная, имеет ровный блеск. Тщательное оплавление, правильно выбранный температурный режим помогли мастеру добиться плотной, как бы литой поверхности.

Удивительная сохранность лучших образцов фаюмской живописи, свежесть красок, сочность цвета, ничуть не пострадавшие от времени, объясняются тем, что наиболее искусные энкаусты умели добиваться образования на поверхности красочного слоя тончайшей защитной пленки — ганозиса.

Масло, положенное в краску в нужном количестве, при оплавлении выступает на поверхность, и когда живопись приобретает ровный специфический блеск, напоминающий холодный блеск стекла, это означает, что ганозис образовался. Если масла в краске слишком много, краска становится тягучей и пленка не получается. Если же масла недостаточно, то его не хватит, чтобы защитная пленка ровным слоем покрыла картину, а при оплавлении образуются пузыри. Поэтому особенно важно соблюсти точную пропорцию между маслом и остальными компонентами.

Тончайшая стекловидная пленка, ганозис, обеспечивает долговечность энкаустики. Живописный слой, таким образом, оказывается как бы заключенным между двумя непроницаемыми щитами, которые предохраняют его от внешних воздействий и не позволяют ему осыпаться. Отсюда и феноменальная свежесть восковой живописи.

В. В. Хвостенко, изучивший и воссоздавший технологию фаюмского портрета, считал образование ганозиса основным технологическим моментом процесса живописи фаюмским способом.

Он писал: «Проделав в течение ряда лет различные опыты с красками, я убедился, что для получения высыхающей в верхнем слое живописи краски в нее необходимо добавлять небольшое количество масла. Таким образом, основной вопрос энкастики был мною разрешен».

Изучение фаюмского портрета, как уже говорилось, послужило основой для создания новых энкаустических технологий.

II

«Фаюмский жирный способ» в современной энкаустике

Разработанный В. В. Хвостенко жирный способ энкаустической живописи базировался на технологии фаюмского портрета. Отсюда и его название. Он позволяет получать эффектную блестящую поверхность красочного слоя, обеспечивает отличную сохранность красок и стойкость живописи. Способ этот универсален и применим как для станковой, так и для монументальной живописи. Но, обладая всеми основными достоинствами фаюмской энкаустики, способ В. В. Хвостенко гораздо менее трудоемок за счет использования электроприборов, современных красителей и материалов.

ОСНОВЫ



Погребальный пир.

Фрагмент росписи саркофага. Керчь. ГЭ

живопись воспринималась весомо, материально. Кроме того, древесина должна выдерживать температуру, возникающую в процессе оплавления живописи. И наконец, сама текстура древесины должна быть достаточно однородной, чтобы поверхность после обработки приобретала необходимую гладкость. В качестве основы для энкаустики можно также с успехом применять древесностружечные плиты. Материал этот однородный, плотный и не коробится от нагревания. Площадь плиты может быть очень большой, а это упрощает процесс работы, так как меньше приходится затрачивать труда на заделку зазоров при стыковке отдельных досок. К тому же сама стыковка этих ровных и одинаковых по толщине плит гораздо проще, чем соединение кусков основы из других материалов.

Для энкаустики может применяться и так называемый «репинский» холст. Резкофактурные холсты для энкаустики не годятся, поскольку их нужно грунтовать очень основательно, а тол-

«Фаюмский жирный способ» позволяет использовать для энкаустической живописи основы из самых различных материалов. Среди них и те, которые применяли фаюмские мастера, и те, что, судя по описаниям римских авторов, применялись в Древней Греции, и те, что возникли сравнительно недавно.

В качестве деревянной основы под энкастику годятся доски из липы, ивы, тополя, березы, сосны, клена и дуба. Другими словами, годятся практически любые породы дерева, которые имеют древесину достаточно

плотную, для того чтобы

стый грунтовочный слой дает трещины при оплавлении. Для плотного же, крупнозернистого холста достаточно - тонкого грунта, которому оплавление не опасно.

«Фаюмский жирный способ» допускает и работу на штукатурке. Правда, штукатурка должна быть в этом случае тщательно просушена.

После штукатурных работ должно пройти несколько лет до того, как будут выполняться энкаустические работы.

Опыт работы с мраморными плитами позволяет говорить о том, что твердые породы мрамора также могут служить хорошей основой для восковой живописи. Однако материал этот, слишком ценный и эффектный сам по себе, практически редко приходится использовать под роспись.

Чаще приходится иметь дело с более дешевыми и распространенными в наше время материалами: цементом, железобетоном, пескобетоном, ацеитовой фанерой. Как и штукатурка, эта основа должна быть хорошо просушена, прежде чем начать работы восковыми красками. Хорошо ложатся энкаустические краски и на керамические поверхности (неглазурованный кирпич и другие виды неглазурованной керамики).

Грунты

Непременным условием грунтовки любых основ является их тщательная просушка. Для прочного сцепления грунтовочной смеси с основой поверхность должна быть достаточно пористой. Дерево, керамика, древесностружечная масса, холст обладают необходимой пористостью.

Плотные основы — мрамор, цемент, железобетон — перед грунтовкой обрабатывают пескоструйным аппаратом, чтобы создать шероховатую поверхность, а на ацеитовой фанере для сцепления с грунтом приходится делать специальные насечки. Все основы, за исключением холста, перед грунтовкой провощиваются.

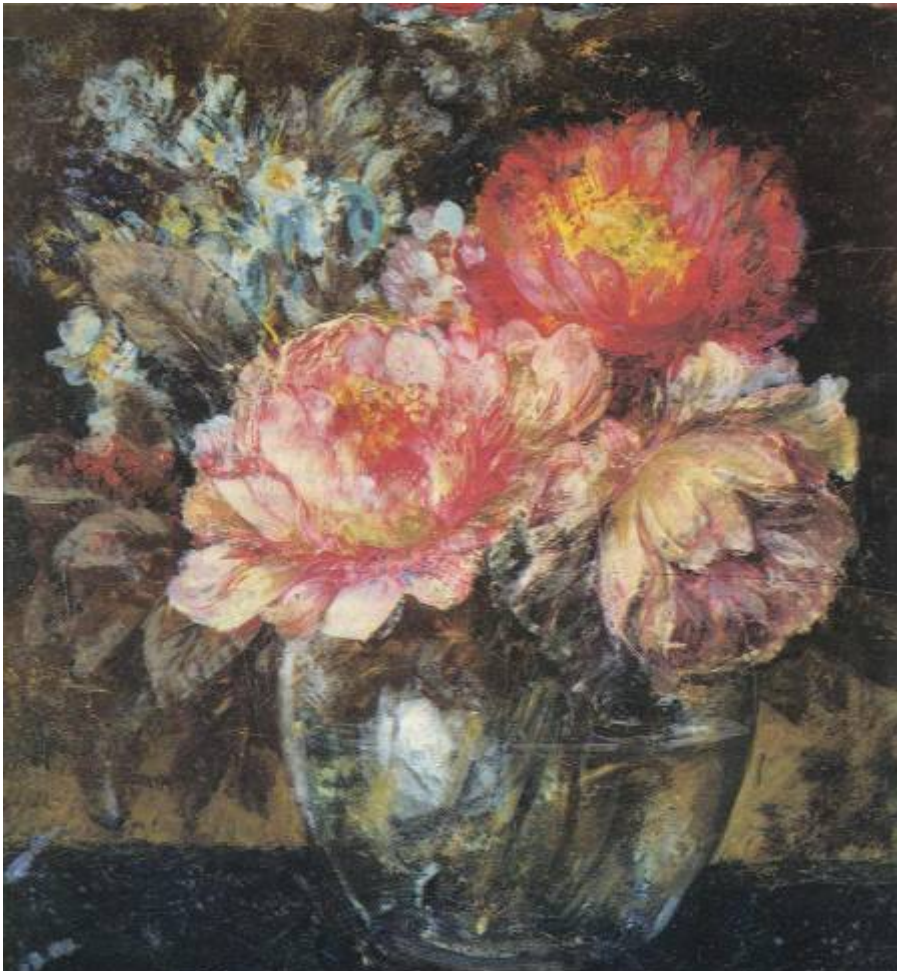
Дерево, ДСП и ацеитовую фанеру провощивают с обеих сторон, поскольку без такой обработки эти материалы при оплавлении деформируются.

Восковая пропитка не позволяет влаге из воздуха проникать в структуру основы, а также усиливает сцепление основы с грунтовочной смесью.

Деревянную доску, предназначенную под живопись, осторожно и слегка подогревают газовой горелкой или паяльной лампой так, чтобы пламя не касалось древесины. Одновременно на огонь ставят алюминиевую посуду, в которую положен воск, и нагревают до тех пор, пока воск не расплавится. Однако до кипения его доводить нельзя.

Вощение доски рекомендуется производить вдвоем. В этом случае один берет большую щетку (типа сапожной), набрав на нее такое количество воска, чтобы он не стекал, наносит воск на доску. Другой в это время оплавляет поверхность паяльной лампой.

Вощат доску до тех пор, пока она не впитает столько воска, сколько возможно, то есть пока воск не начнет оставаться на поверхности. Тогда берется мастихин, и им счищается оставшийся на поверхности основы не впитавшийся воск. Аналогичным образом удаляется восковая пропитка с любой другой основы.



В. В. Хвостенко. Цветы. 1935

Керамика, энкаустика. 40x22,5

Основы — облицовочная печная плитка, обожженная без полировки. Живопись выполнена холодным полированным способом с доработкой каутерием (блики), холодными энкаустическими красками кистью по белому гладкому грунту. Работа делилась на три этапа: 1) подмалевки, сушка, оплавление, полировка; 2) проработка деталей, сушка, оплавление, полировка; 3) наложение каутерием бликов и выпуклых мест. Сверху красочный слой покрыт ганозисом и растерт льняной тканью.

ную смесь по всей поверхности доски, вынуждены были работать с несколько худшими, но менее плотными смесями.

Сегодня наиболее доступным инструментом, подходящим для «раскатки» грунтовочных смесей, является обычный электрический утюг. Однако лучшие результаты получаются при использовании инструмента, рабочая поверхность которого имеет техноновое покрытие.

Процесс приготовления грунтовочной смеси отличается от применявшегося в древности лишь тем, что вместо жаровни для разогрева служит электроплитка с реостатом, а вместо каменного куранта употребляются стальные мастихины разной формы и размеров. Тот или иной мастихин выбирается в зависимости от количества приготовляемой смеси. Этим же мастихином теплая грунтовочная смесь ровным слоем накладывается на основу. Слой грунта, независимо от материала и размеров основы, не должен превышать 0,5—0,6 см.

Затем горячим утюгом расплавляют, одновременно разглаживая поверхность грунта, и когда она в основном выравнивается, переключив утюг на более низкую температуру, продолжают проглаживать поверхность, устраняя последние неровности. После того как грунт остынет, поверхность выравнивается циклей или лезвием. Эта операция в обиходе энкаустов называется «полировкой». Остатки счищенного при полировке грунта пригодны для последующего употребления.

После вощения основы следует грунтовка. В современной жирной «фаюмской» технологии употребляется для грунтовки та же смесь, что употреблялась фаюмскими мастерами: воск, смола и пигмент. Но, в отличие от древней рецептуры, воск не обязательно должен быть очищен. Древним энкаустам приходилось очищать воск для того, чтобы повысить точку его плавления, а современный энкауст повышает точку плавления воска канифолью (древний энкауст не мог использовать канифоль, потому что у него не было прибора, способного ее оплавить).

Грунтовочные смеси при современной технологии отличаются от старых также высоким содержанием пигмента, что улучшает физико-механические характеристики грунта, но одновременно делает его более тугоплавким. Античные энкаусты, пользовавшиеся при оплавлении жаровней, которая не позволяет получить высокую температуру, и не имевшие инструментов из достаточно прочного металла, чтобы «раскатать» жесткую грунтовоч-

Применение электроприборов позволяет энкаусту, работающему в «фаюмском жирной технике», обходиться без грунтовки. Высокие температуры, которые создает паяльник, позволяют оплавливать гораздо более толстый слой краски, так что красочный слой как бы сам себе может служить грунтом. Вот почему в современном «фаюмском жирном способе» грунт почти не несет конструктивной функции. Он теперь служит в основном для того, чтобы придать изображению определенную глубину, гладкость, сочность тона. Если же по замыслу художника для изображения не требуется особой гладкости и глубины, то грунт не нужен.

Но для твердых основ (кирпича, керамики, цемента, железобетона, ацеитовой фанеры, мрамора) грунт обязателен. Обязателен грунт и для холста, хотя грунтуется он иначе, чем другие основы. Как и для масляной живописи, холст для энкаустики грунтуется рыбьим клеем или употребляется грунт масляно-клеевой, причем и в этом случае применяют только рыбий клей. Любой другой клей не выдерживает даже самого легкого оплавления, хотя внешне этот процесс не виден и только по прошествии времени дает себя знать. (Пример тому — византийская икона «Мученик и мученица»).

Рисунок и цветной картон

Для энкаустики совершенно необходимы предварительный рисунок и цветной картон. Быстро остывающие восковые краски не оставляют художнику времени для размышлений над тем, куда положить мазок. Краску с палитры надо переносить на основу сразу, пока она не затвердела. Неудачный мазок убрать с картины затруднительно.

Рисунок и цветной картон дают художнику возможность предварительно продумать в деталях будущее произведение. Однако, в отличие, например, от масляных красок, восковые краски быстро впитывают любой пигмент и легко окрашиваются, а поэтому рисунок должен быть сделан очень аккуратно. Любой лишний штрих, лишняя линия или пятно воском легко впитываются, и краска загрязняется. Кроме того, делая рисунок, художник не должен давить на грунт. Поэтому предварительно на картоне выполняется рисунок в масштабе 1:1 с будущей картиной.

С картона рисунок переводится на кальку, а уже с кальки через копировальную бумагу, либо припорохом — на основу картины. Контур тогда получается аккуратным, без лишних штрихов, а грунт не продавливается слишком сильным нажимом, так как свести рисунок по кальке можно легким движением, а припорох и вовсе не требует прикасаться инструментом к основе.

Картон далеко не всегда делается цветным. Одни художники ограничиваются рисунком, а другие решение предварительно продумывают и с цветного эскиза сразу пишут энкаустическими красками. Некоторые сначала «примеряют» распределение основных цветов на картине, можно использовать картон для столь подробной проработки изображения, что потом остается лишь его скопировать, сменив акварельные, темперные или масляные краски, которыми был выполнен картон, на энкаустические.

Мастера фаюмского портрета не делали предварительно отдельный рисунок, направление мазков они размечали в подмалевке. Это ясно видно на «Портрете женщины средних лет» (III век н. э., инв. № 5783), подмалеванном темперой на омыленном воске. На нем штрихами, сделанными охрой красной, показаны те места, где должна лечь определенная краска, наносимая каутериём. Так, шея разделена геометрическими фигурами: треугольник внутри — для более темной краски, далее линии, где должны идти грудино-ключично-сосковые мышцы и т. д. На лице также видны полосы, отмечающие расположение морщин, ресниц, глаз и т. д.

Древним подмалевок был необходим, поскольку заменить неудачный мазок им было еще труднее, чем современным художникам-энкаустам. Сейчас энкаусты подмалевок не делают. Достаточно оказывается картона и рисунка.

Краски для «фаюмского жирного способа»

Если в палитре фаюмских энкаустов имелось лишь небольшое количество пигментов, то современная химия предоставляет художникам практически неограниченные возможности выбора красок.

Энкаустика, в отличие от темперной, масляной или акварельной живописи, может использовать любые красители ([см. рецептуру](#)) и получать из них стойкие цвета. Единственным испытанием прочности краски служит сравнительно невысокая температура варки.

Для приготовления энкаустических красок для «фаюмского жирного способа» используют главным образом масляные краски. Их выдавливают из тюбика на картон, разравнивая слоем приблизительно в 1 см. После того как масло из красок впитается в картон, краску счищают мастихином и раскладывают по керамическим или металлическим баночкам.

В большой металлической посуде расплавляют на огне воск, добавляют в него смолу и, после того как смола растопится, добавляют немного масла и снимают с огня. Полученная воско-смоляно-масляная смесь разливается в баночки с красками и деревянной палочкой размешивается до консистенции сметаны.

Если имеющийся набор масляных красок, после удаления масла становящихся составной частью энкаустических красок, не удовлетворяет художника, он может воспользоваться любыми сухими пигментами, смешав их с воско-смоляно-масляной массой тем же способом, который применяли фаюмские мастера. Изготовить энкаустические краски можно из всех пигментов, как естественных, так и искусственных.

Однако не все краски, пригодные для восковой живописи, можно варить вышеизложенным открытым способом. Пигмент из анилиновых, сернистых, цинковых, свинцовых и ртутных соединений при варке выделяет пары, вредные для человека. Для варки таких красок необходимо обязательно пользоваться вытяжным шкафом.

Уже на стадии варки можно смешивать самые разные пигменты, такие, которые совершенно несовместимы в масляной живописи: берлинскую лазурь с охрой, кадмий желтый с охрой, киноварь с кадмием, киноварь с кобальтом фиолетовым, лак гераниум с белилами и т. п. Совместимы в энкаустике и сочетания пигментов стойких и нестойких, ртутных с нертутными, красок выцветающих с невыцветающими, земляных с кадмиевыми солями.

Совмещаясь оптически, пигменты эти в восковой среде химически не реагируют, так как каждая частица пигмента обволакивается воском и оказывается как бы в отдельной капсуле. Это предохраняет пигменты, не совместимые при других техниках, от разрушающих их цветовые характеристики химических реакций, и прекращает процесс окисления, так как нет притока кислорода из воздуха.

Живописный процесс при «фаюмском жирном способе»

Перед тем как приступить к живописи, краска в баночках разогревается. Одновременно разогревается и палитра. Палитрой в энкаустике может служить пластинка из мрамора, базальта,

лист ацеитовой фанеры или эмалированный поднос. Из разогретых баночек мастихином перекалдывается нужное количество краски каждого цвета на теплую палитру.

«Фаюмский жирный способ» предполагает использование кисти. Лучше всего применять колонковые кисти, так как колонковый ворс в отличие от щетины не скручивается даже при длительной работе разогретыми красками. Однако в тех случаях, когда пишут большими мазками, заполняя, например, плоскость фона, и на кисть, соответственно, набирается много краски, можно пользоваться и щетинными кистями, потому что в этих случаях краска не дает кисти соприкоснуться с палитрой и щетина не скручивается.

Помимо кистей для письма «фаюмским жирным способом» можно употреблять мастихин. Для этого холодным мастихином берут теплые краски и работают так же, как в масляной живописи. Применяются мастихины различных форм и размеров. Если мазок не удался, его можно снять тем же мастихином, так как краска не успевает застыть.

После того как картина в основном закончена, отдельные детали можно выполнить каутерием. Современный каутерий в отличие от тех, которыми пользовались древние мастера, делают из электропаяльника, медное жало у которого расплющивают, придавая ему форму лопаточки. Лопаточка эта может иметь разную толщину и ширину.

Плотный, объемный каутерный мазок придает изображению стереоскопичность. Детали, выполненные каутерием, кажутся более выступающими по сравнению с остальным изображением, сделанным кистью или мастихином, и поэтому пространство на картине приобретает большую глубину.

Для работы каутерием краски, получаемые из масляных, не годятся. Здесь нужны более твердые краски, по рецептуре и способу приготовления близкие к фаюмским «каутерным» краскам.

Единственная разница заключается в том, что даммарова смола в них заменяется более тугоплавкой канифолью. Такая замена делает необходимым употребление каутерия-паяльника, дающего более высокую температуру.

Оплавление живописного слоя

Для оплавления живописного слоя применяется газовая горелка или паяльная лампа. Если картина написана на холсте, то применяется газовая горелка. Чтобы холст не начал тлеть и грунт не дал трещин, пламя должно быть слабым. оплавление ведется слева направо, ярусами — сверху вниз. Держать горелку следует не ближе

10 см и не дальше 25 см от поверхности картины. Если художник хочет сохранить первоначальную форму и фактуру мазка, следует держать лампу на расстоянии не ближе 20—25 см от картины, но если по замыслу мазок должен затечь, лампу надо подносить ближе. оплавляется живопись быстро: почти сразу после того, как подносится горелка, на поверхности появляется равномерный блеск, означающий, что живописный слой оплавился. Кроме холста, все другие основы можно оплавливать как газовой горелкой, так и паяльной лампой.

Если картина написана в один слой, оплавливать ее нужно газовой горелкой, поскольку чем тоньше слой краски, тем меньший прогрев требуется для его оплавления. Если картина написана в несколько слоев, или толстым мастихином, либо каутерием, ее удобнее оплавливать более сильным пламенем паяльной лампы.

В тех случаях, когда художник, уже оплавив картину паяльной лампой, решил переписать какую-либо деталь, то новый мазок оплавляется уже газовой горелкой, которая в отличие от паяльной лампы, разогревающей сразу большой участок поверхности, оплавляет локальную зону, не задевая остальных участков картины.

Сохранность энкаустической живописи во многом зависит от того, насколько правильно она оплавлена. Оплавление должно вестись равномерно. Для этого нагревать живописную поверхность следует постепенно, в несколько этапов, равномерно проводя горелкой или паяльной лампой вдоль всей плоскости картины до тех пор, пока поверхность не заблестит. После этого оплавление немедленно прекращается, так как в случае перегрева воск выгорает, а краска, тем самым лишаясь связующего, теряет блеск, делается пористой и слишком твердой, из-за чего со временем дает трещины и осыпается; пигмент же теряет свой цвет.

Все вышесказанное можно проиллюстрировать на картинах, которые создавались в период разработки «фаюмского жирного способа» и служили своего рода экспериментами, на которых отрабатывалась и проверялась каждая деталь технологии.

Картиной, с которой следует начать, является без сомнения «Сирень» В. В. Хвостенко и Т. В. Хвостенко (1957). Здесь мы впервые попробовали написать «фаюмским жирным способом» большую картину на холсте (как уже упоминалось, в новое время такие опыты еще не проводились).

Художественный замысел картины заключался в том, чтобы с легкостью, свойственной масляной живописи, передать фактуру и щедрую красоту букета сирени и притом придать натюрморту свойственные лишь восковым краскам внутреннее свечение и объемность.

Помочь в решении изобразительной задачи должны были специальные технические приемы. Так, гроздь сирени на первом плане, в отличие от техники всей картины, проработаны каутерием. Мазки здесь положены рельефно, выпукло, видимо, отсюда особая осязаемость переднего плана по сравнению с более углубленными зонами, прописанными кистью.

Попутно с основным экспериментом проверялось, как будут себя вести в восковой живописи нестойкие краски: лак гераниум, ультрамарин, краплак, которые в масляной живописи довольно быстро теряют свой первоначальный цвет.

Было выполнено два идентичных изображения: одно восковыми, другое масляными красками. Спустя четыре года масляный вариант пожух и выцвел, тогда как восковая картина и сейчас, спустя четверть века, выглядит свежей. В данном случае краски сохранили свою яркость, светосилу и глубину тона. Их спасли воск и особенности технологического процесса энкаустики.

Основой для этой картины послужил крупнозернистый холст, загрунтованный, как под масляную живопись, рыбьим клеем. Поэтому красочный слой довольно тонкий и легкий, лишь местами приближаясь к характерному для более плотных основ.

На первый взгляд, «Сирень» производит впечатление картины, написанной масляными красками, но при более пристальном рассмотрении выявляются характерные для энкаустики рельефность и «осязаемость» письма.

Другим примером применения «фаюмского жирного способа» является картина «Сибирский пейзаж» Т. В. Хвостенко (1977). Этот небольшой по размерам пейзаж представляет собой эксперимент иного рода. В отличие от более камерной и детализированной «Сирени», он был задуман и выполнен в быстрой этюдной манере,

в один прием. Этюд написан на провощенной древесностружечной плите без энкаустического грунта. Искусственный разогрев красок также не применялся. Как оказалось, в некоторых случаях достаточно естественного нагрева основы и красок на палитре солнечным излучением. Данный опыт подтверждает зародившуюся у меня ранее догадку, что древние энкаусты в некоторых своих работах пользовались именно таким методом. И лишь после того, как изображение было закончено и оставалось еще теплым от нагрева солнечными лучами, слегка оплавливали его пламенем жаровни. В этом случае мазки затекают, и образуется ровная блестящая поверхность. Для образования ее при оплавлении холодных красок потребовалась бы более высокая температура.

III Техника лессировок

Среди фаюмских портретов есть такие, в которых форма мазка нивелирована, да и сам мазок в отличие от обычного энкаустического мазка утратил плотность и рельефность. Мы видим детали изображения — украшения, фрагменты одежды, глаза, нос, рот — но не видим, как они написаны: одним ли движением кисти или несколькими мазками, форма которых искусно скрыта техническими ухищрениями. Таковы, например, «Двойной портрет молодого мужчины и молодой женщины» (II век н. э., инв. № 5786), «Портрет молодой женщины» (III век н. э., инв. № 5773).

Такой эффект в энкаустике достигается особой рецептурой красок. Мастер намеревался добиться впечатления легкости, прозрачности; детали избавляются от тяжеловесности, которая неизбежно возникает, если деталь зримо лепится из отдельных мазков.

Для основного красочного слоя брались более твердые краски со значительным содержанием даммаровой смолы и пигмента. Но, переходя к прописке верхнего красочного слоя, тонких деталей, энкауст употреблял мягкие краски, основным компонентом которых было масло и пылевидный пигмент. Воска в этих красках было очень мало, смолы же почти совсем не было. Это делало краску жидкой, подвижной и прозрачной, что удобно для прописки мелких деталей. При оплавлении такие краски как бы входили в основной слой живописи, но не растекались в нем.

Консистенция этих красок позволяла художнику делать мазки любой длины и формы. Краски при этом не расплывались. Так возникал тот лессировочный эффект, который наблюдается в вышеуказанных фаюмских портретах. Таким образом, целые детали изображения выполнены одним мазком: мазок — гривна, мазок — подвеска, сережка и т. д. Таким способом достигались прозрачность, легкость деталей, более ярко видная в сравнении с фактурой основания.

Конечно, для работы лессировками требовалось поистине виртуозное мастерство, особая точность каждого мазка и скрупулезный расчет каждого движения кисти. И если знаменитые виртуозы «малые голландцы», работавшие с масляными красками, имели возможность переписывать неудачные мазки или фрагменты своих картин, то фаюмские энкаусты такой возможности были лишены, поскольку лессировочный мазок уже не выплавлялся из фона, а эффект прозрачности и легкости изображения при переписке не получается.

Византийские мастера усовершенствовали фаюмскую лессировочную технику. Если фаюмские мастера употребляли для Лессировочных красок всего четыре пигмента, то в византийских иконах палитра стала шире: сажа, кармин красный и фиолетовый, сурик, зеленая медянка, ляпис-лазурь, свинцовые белила и дымно-желтая. В Византии умели составлять с этими пигментами краски нужного для лессировок качества, и краски эти были подвижны и прозрачны.

Такой богатый цветовой материал давал возможность достигнуть большого жизнеподобия, позволял создавать более утонченную нюансировку изображения, получавшегося сочным и трепетным. Пример тому — византийские иконы «Сергий и Вакх» и «Богородица с младенцем» (VI—VII век) из Киевского государственного музея западного и восточного искусства.

В. В. Хвостенко, освоивший технику лессировок как фаюмской, так и византийской энкаустики, усовершенствовал ее. Значительную часть масла отец заменил даммаровой смолой, сделав краски тем самым более яркими и прозрачными. При этом, конечно, они стали более твердыми. Поэтому перед работой эти краски кладут на разогретую электрическую палитру и пишут ими в горячем виде. Кроме того, оплавление стало более длительным. Применение электроприборов позволило расширить и древнюю палитру Лессировочных красок.

ОСНОВЫ

При работе лессировками основы те же, что и при «фаюмском жирном способе». Но благодаря тому что Лессировочные краски кладутся тонким слоем, для техники лессировок пригодны и основы из прессованного картона и опилок.

Грунты

Для работы лессировками основы из холста или прессованных опилок грунтуются в основном так же, как и при работе «фаюмским жирным способом», но если живописные задачи не требуют грунта, можно ограничиться вощением. Все остальные основы грунтуются так же, как и при «фаюмском жирном способе». Однако, в отличие от него, в технике лессировок очень важную роль играет тонирование грунтов. Прозрачность Лессировочных красок превращает грунт в колористическую основу картины. Цветной грунт придает живописи глубину и особую цветовую живость. Для усиления звучания той или иной детали часть грунта можно посеребрить или вызолотить. После оплавления грунта его, так же как и в «фаюмском жирном способе», полируют. Но полировка грунтов, предназначенных под Лессировочную энкастику, должна быть выполнена особенно тщательно. Поверхность основы также необходимо доводить до зеркальной гладкости, потому что красочный слой после оплавления впитывается в грунт и обнажает любые, казалось бы, незначительные щербинки. Поверхность картины при этом утрачивает однородность и равномерность окраски.

Живописный процесс

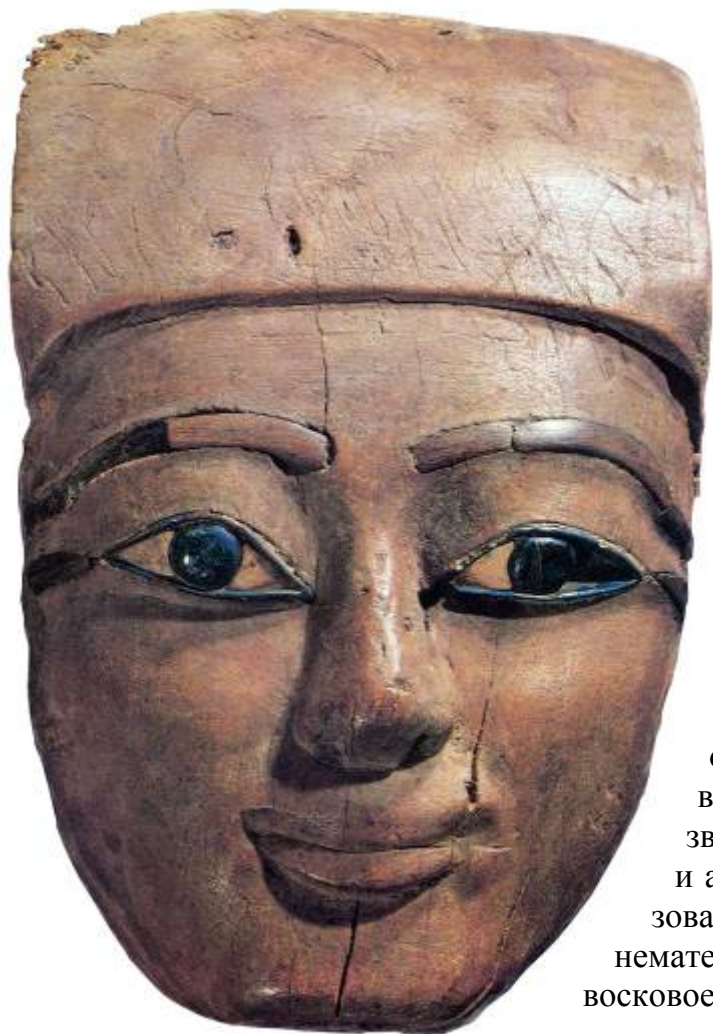
В отличие от фаюмских и византийских мастеров, употреблявших, как уже говорилось, два вида краски: плотную — для основного живописного слоя, и бессмоляную — для верхнего, современная Лессировочная техника ограничивается применением одного вида красок — содержащих даммарову смолу, воск, небольшое количество масла и пигмент ([см. рецептуру Лессировочных красок](#)).

Плотный цветной грунт как бы заменяет собой основной живописный слой, выполнявшийся в древности плотными красками, и поэтому Лессировочными красками современный энкауст работает прямо по грунту.

Изготовление красок, применяемые инструменты и технология оплавления — те же, что и в «фаюмском жирном способе». Лессировочная техника позволяет наносить тонкие мазки-линии и делать большие мягкие, расплывчатые пятна, напоминающие живопись Гохуа. Писать можно и прозрачно, и корпусно. Можно работать с большими плоскостями, или делать подробно детализированные миниатюры, добиваясь в них высокой иллюзорности. Эта техника универсальна — она годится и для монументальной живописи, и для станковой: пейзажей, портретов, натюрмортов и жанровых композиций.

Но любое энкаустическое произведение, выполненное в технике лессировок, отличается каким-то особым внутренним свечением красок, их прозрачностью, а характер и форма красочных пятен напоминает акварельную живопись.

При всем разнообразии индивидуальных почерков художников, современная Лессировочная живопись требует такой же виртуозности, точности и быстроты работы, как и древняя.



Погребальная маска. Египет

Конец второго тысячелетия до н.э. Дерево, инкрустация, ганозисное покрытие.

ГЭ. Инв. 1394

Маска выполнена из очень плотного, твердого, тяжелого дерева, по-видимому, сирийского, высоко ценимого в то время, прекрасно обработанного и полированного. Черты реалистически трактованного лица четки. Брови и «стрелки» у глаз выделены инкрустацией из другой породы дерева. Зрачки инкрустированы голубым фаянсом, а веки белым. Покрытие энкаустическим лаком (ганозисом) выявляет цвет дерева, передающий окраску лица и более темный тон дерева у бровей и «стрелок». Покрытие сделано в два приема. Сначала поверхность отполировали (хотя в лупу заметна мелковолнистая фактура дерева), потом нагрели и по теплой основе покрыли энкаустическим лаком и оплавив (на обороте ганозис спекся от сильного нагрева, виден след раскаленного камня, на который, вероятно, клали маску для нагрева), затем натерли льняной или хлопковой тканью до блеска. Потом были вырезаны очень точно углубления для инкрустации глаз, бровей и «стрелок», заполнены кусочками дерева другой породы и фаянсом, после чего без нагрева маску покрыли ганозисом и натерли тканью. Под лупой виден в каждой бороздке дерева блеск ганозиса. Обратная сторона маски пропитана горячим ганозисом, но не так тщательно; видны куски спекшейся смолы, образующей два больших пятна, проходящие через всю поверхность. От правой верхней пробки идет глубокая трещина (с левой стороны ее не видно).

Пишут лессировками в один слой, только блики или какие-то тонкие и мелкие детали можно прорисовать потом более плотной краской.

Хорошим примером использования Лессировочной техники является натюрморт «Цветы в стеклянном сосуде» (В. В. Хвостенко, 1929), написанный на керамической плитке. Двухцветный — сине-зеленый — грунт заменяет в данном случае основной живописный слой, который делался в древности. По грунту идет уже сама живопись. Причем выполнена она настолько тонкими мазками, что сквозь любой оттенок краски виден цвет, лежащий под ним. Внешне фактура мазка совершенно не выявляется. Практически достигнут эффект, напоминающий акварельную живопись, однако, в отличие от последней, здесь очень высокая четкость всех линий. Справедливее даже сказать, что Лессировочная техника позволяет получить интересные сочетания графики и акварели. Техника помогла автору лучше реализовать художественный замысел: получить почти нематериальную прозрачность сосуда и подчеркнуть восковое свечение нежных лепестков пионов. Глядя на

них, невозможно сразу понять, где расположен источник света: сзади художника, и поэтому лепестки светятся отраженным светом, или свет пронизывает их насквозь.

При всем том Лессировочные краски имеют еще и собственный блеск и глубину, которые их сразу отличают от акварели. Но главное отличие в том, что, несмотря на тончайший слой, краски не выцветают и полностью сохраняют свою первоначальную свежесть.

IV Техника врезания (инкрустация)

Помимо станковых и монументальных энкаустических произведений, которые обычно писались кистью и каутерием по твердой основе, когда живопись по сути дела представляет собой слой восковой краски, лежащий на поверхности основы, в античном искусстве имеется группа энкаустических произведений (прикладного характера), выполненных в совершенно иной технике. Обычно

это живопись на слоновой кости или роге, на твердой и гладкой поверхности которых энкаустические краски держаться не могут. В таких случаях восковые краски всегда наносились в углубления, прорезанные специально для этого на основе.

Находки относящихся к различным периодам античных надгробных стел из мрамора и известняка с врезными буквами, орнаментами, изобразительными элементами с хорошо сохранившейся в углублениях краской, свидетельствовали о том, что техника врезания применялась не только для миниатюр, выполнявшихся на маленьких костяных или роговых пластинах, но и для работы по камню.

В описаниях подобных произведений античными историками упоминается специальный инструмент — цестр. Однако что представлял собой цестр и каким образом врезались и заливались краской изображения, оставалось неизвестным.

В. В. Хвостенко, располагая фактически несколькими строчками Плиния, разработал и применил на практике технику врезания, или, иначе говоря, технику восковой инкрустации по мрамору.

Цестр

Если о применении каутерия и кисти шли долгие дебаты, то о работе цестром почти нет никаких свидетельств. Плиний, описывая цестр, назвал его «копьеобразным вертелом», и уточнял, что цестром работают по слоновой кости. Кроме того, он писал: «У нас их (рога барана. — Т. Х.) режут на тонкие листки, просвечивающие и пропускающие наружу замкнутый ими свет, они употребляются кое для каких украшений, то в окрашенном виде, то расписанными изнутри, то украшенными тем родом живописи, которая получает наименование свое от цестра».

Текст Плиния исследователи читали двояко: либо здесь говорится о подобии гравировки по кости и рогу, либо о заливке по гравированному рисунку энкаустической краски. В этом и крылась основная ошибка.

Сейчас с уверенностью можно сказать, что цестром одновременно гравировать и писать невозможно. Игла античного цестра настолько тонка, что при достаточно сильном нажиме может деформироваться. Зато благодаря своей незначительной толщине цестр хорошо и быстро прогревается. Такой тонкий и мягкий инструмент не может служить для разглаживания живописного слоя картины: в отличие от прогнутого каутерия, игла и ручка цестра представляют одну плоскость.

В. В. Хвостенко построил свою работу на предположении, что цестр мог служить только для заливки восковой краски в готовые углубления, а уплотняет ее и заравнивает другой инструментом (лопаточка).

Это предположение позже полностью подтвердилось при исследовании четырех раскрашенных костяных пластин из раскопок на мысе Галата. В раскопках на территории Болгарии (Марцинопол и Одессос) найдены наряду с разнообразными каутериями два бронзовых цестра, имеющих утолщение, покрытое спиралевидным рельефом. Вероятно, краска при нагревании инструмента постепенно стекала по борозде спирали к острию, которым она заливалась в углубления выгравированного рисунка. Подобный процесс можно представить по аналогии с работой современным рапидографом. После заливки небольшой лопаточкой краска уплотнялась, разравнивалась, счищался ее избыток. Такая лопаточка и скребок обнаружены в тех же раскопках. Такими инструментами, по-видимому, выполнена роспись на костяных пластинках, происходящих с мыса Галата (IV в. до н. э.). Описанные инструменты и пластинки хранятся в историческом музее Варны (БНР).

Стало понятно, для чего служило «вертелo» — спираль. При нанесении жидкой краски на горизонтальную плоскость, восковая краска должна стекать с тонкой иглы инструмента и капать на лежащие ниже участки росписи.

Можно предположить, что существовали цестры самых разных размеров — начиная с самых маленьких, напоминающих обычное перо для черчения, которые употреблялись в миниатюрах по кости и рогу, до самых больших, необходимых для монументальных работ. Но в любом случае наличие спирали обязательно.

На основе этих древних инструментов нами разработан и успешно применяется в технике энкаустической инкрустации современный цестр с электроподогревом и без него.

Цветной картон

Как и при работе в «фаюмском жирной технике», для энкаустической инкрустации делается цветной картон. Но если в «фаюмском жирном способе» художник в зависимости от своего мастерства и стиля мог ограничиться основной цветовой разметкой на картоне либо просто контурным рисунком, то техника врезания требует цветного картона, точно разработанного в деталях как в отношении рисунка, так и в смысле цветового решения.

Техника врезания не допускает сплошной заливки цветом большой плоскости. Кроме того, каждая деталь изображения и каждое цветное пятно должны быть отделены от соседних деталей и пятен участками, пусть даже узкими, играющими роль перегородок на мраморной основе. А поскольку предварительная работа сделана в камне, то переделки невозможны.

Процесс инкрустации

С картона рисунок переносится на кальку, а с кальки переводится на мрамор через копировальную бумагу. Жирная копировальная бумага хорошо держит рисунок на мраморе. Припорох, применяющийся в «фаюмском жирном способе», для техники врезания не годится. Передавленный с кальки рисунок не держится на мраморе.

Перед работой мраморная доска должна быть тщательно просушена. Точно по контурам изображения выбирают рисунок. Чем меньше и уже деталь изображения, тем глубже следует делать для нее желобок. Обрезы должны быть ровными, гладкими, но основание — дно желобка — достаточно шероховатым для прочного сцепления краски с основой.

Изображение выбивается на глубину от 0,15 до 0,6 см. Для инкрустации употребляются твердые энкаустические краски с высоким содержанием смол и пигмента ([см. рецептуру](#)). Краски скатываются в твердые «колбаски». Горячим инструментом от такой колбаски отплавляется кусочек, и расплавленная краска заливается в углубление.

Если нужно заполнить краской большую зону, то на электроплитку кладется базальтовая или мраморная пластина, на которую помещается краска, и после расплавления ее берут мастихином большого размера и закладывают в углубление.

Если художник хочет получить многоцветное пятно, берутся готовые энкаустические краски разных цветов, измельчаются в порошок и засыпаются в углубление рельефа. Правда, при этом между частицами порошка остаются пустоты, которые при оплавлении вызовут усадку. Поэтому краски надо насыпать с расчетом на усадку. Некоторая усадка происходит также за счет впитывания краски в мрамор. Однако мрамор впитывает очень незначительное количество краски. Вот почему для прочного сцепления его с краской нужно делать поверхность основы в углублениях рельефа шероховатой.

Оплавление

Для оплавления доски пользуются специальной установкой типа большой электропечки размером 100X120 см.

Электроспираль натягивают в 5—7 параллельных рядов на раму из огнеупорного материала. Размер рамы определяется размерами мраморной доски. Над первой рамой, на расстоянии 35—40 см, крепится другая, металлическая рама, на которую кладутся мраморные доски. После того как установка подключается к сети, мрамор начинает равномерно нагреваться. Ни в коем случае нельзя доводить краску до кипения, так как при кипении образуются мелкие пузырьки. Когда поверхность красочного слоя приобретает равномерный блеск, то есть когда краска оплавилась, электропечку выключают, но плиту с нее не снимают, поскольку процесс охлаждения должен протекать равномерно в течение длительного времени.

Полировка

После полного остывания плиты следует приступить к полировке красочного слоя. Для полировки используются специальные цикли, размер которых выбирается в зависимости от характера изображения.

Цикли должны быть настолько острыми, чтобы ими можно было срезать краску тончайшими слоями до тех пор, пока поверхность ее не сравняется с доской, не образует с ней одну безукоризненно ровную плоскость. Для удобства цикля должна иметь длинную ручку. Держать инструмент следует полого. Процесс циклевки напоминает срезание стружки рубанком. Последующий этап полировки ведется бритвенным лезвием, так как цикли могут вызвать образование сколов.

Покрытие лаком

Твердые краски, применяемые для инкрустации, не содержат масла, а потому на их поверхности не образуется защитной масляно-восковой пленки, как при «фаюмском жирном способе», где содержащее масло краски при оплавлении выделяют его на поверхность, образуя тем самым защитный слой. Вот почему при работе с твердыми красками необходимо дополнительное лаковое покрытие. Без него краска впитывает грязь и тускнеет.

Однако ни один из обычных лаков, применяемых в живописи, для энкаустики не пригоден. Лаки делаются на скипидаре, а скипидар разрушает воск. И только один лак применим в энкаустике — это ганозис.

В. В. Хвостенко удалось разработать рецептуру воскового лака и технологию нанесения его на живописную энкаустическую поверхность. Отец впервые применил его для горячего способа восковой живописи, о которой речь пойдет ниже, однако та же рецептура и тот же способ применялись в технике врезания.

Восковой лак — ганозис — представляет собой твердую массу, которой натирается поверхность красочного слоя. Затем поверхность растирается хлопчатобумажной или льняной тканью, сложенной в несколько слоев.

Растирание продолжается до тех пор, пока на ткани не перестанут оставаться следы краски и будут видны лишь масляные пятна. После этого растирать уже следует легкими круговыми

движениями, до тех пор пока вся поверхность не приобретет характерный равномерный блеск. Если по такой поверхности провести пальцем, слышен такой же пищащий звук, какой дает чистое стекло.

И если после такой обработки художник решит переписать какие-либо участки изображения, то он может положить нужный ему слой краски прямо на лак, а затем опять оплавить этот участок паяльной лампой или газовой горелкой. После остывания краски поверхность вновь полируется лезвием (на этот раз только в этом месте) и выборочно покрывается лаком.

Орнаментальные композиции на мраморе

Этот способ применен в росписях пиястр в вестибюле ресторана «Прага» в Москве (выполнены в 1955 г. В. В. Хвостенко и Т. В. Хвостенко).

Вестибюль ресторана «Прага» облицован бело-серым мрамором. Такая монохромность требовала цветового оживления. Однако чрезмерно яркие цвета дисгармонировали бы с монохромным окружением. Поэтому для инкрустации пиястр было выбрано сочетание красок, гармонирующее с естественной окраской мрамора.

Сам орнамент выполнен в живописном стиле, без жестких контуров. Детали орнамента не отграничены друг от друга резко, сливаясь в одно изображение, где каждый лист или цветок связан со всеми остальными деталями. Нет плоских локальных пятен, каждый элемент, каждый участок фона имеет множество оттенков, переливов, прожилок, переключаясь с характером поверхности мрамора.

Такое решение орнамента позволило тактично включить его в колористический и фактурный фон облицовки интерьера вестибюля, но потребовало большого мастерства на всех этапах работы. Техника инкрустации требует, как уже говорилось, особой точности каждого движения. Краски не могут смешиваться с соседними, потому что, проникая одна в другую, они быстро меняют свой цвет. Чтобы избежать этого, между каждым цветовым пятном оставляется обычно мраморная перегородка, не позволяющая краскам смешиваться. Но перегородки между каждым тоном нарушили бы живописный эффект и не позволили бы имитировать мраморную фактуру. Поэтому разные оттенки цвета закладывались в одно общее углубление, но особым способом. Каждую краску оплавляли паяльной лампой и клали рядом с другой таким образом, чтобы инструмент не прикасался к соседней краске. Это была своего рода мозаика по мозаике, сложенная из теплых красок. Работа требовала большой тонкости, потому что вносить исправления здесь невозможно. Оплавление и полировка вносят свои коррективы в изображение, и это тоже художник обязан учитывать.

Восковая инкрустация на пиястрах вестибюля ресторана «Прага» не только оживила интерьер и зрительно слилась с общим его орнаментом, но и послужила практической проверкой этой техники. В сущности, следует считать эту инкрустацию довольно суровым экзаменом энкаустическим краскам вообще. И выдержали они его успешно. Уже в течение четверти века восковые краски выдерживают температурные перепады (двери постоянно открываются и закрываются). Живопись не стирается и не деформируется от того, что к ней прислоняются посетители. Более того, проводившиеся здесь же сварочные работы также не отразились ни на внешнем виде инкрустации, ни на ее стойкости.

У Горячий полированный способ

Горячий полированный способ не был, судя по всему, известен древним энкаустам. И это не случайно. В то время художники не располагали материалами, из которых можно было бы сделать необходимые для работы в этой технике инструменты, не было и электронагревательных приборов, позволяющих получить высокие температуры, также необходимые для полированной энкаустики.

В. В. Хвостенко и автор этой книги разработали рецептуру красок и технологию горячего полированного способа, который может быть успешно применен как для станковых картин, так и для панно и монументальных росписей.

Способ этот применяется в тех случаях, когда художник стремится достигнуть ощущения весомости, подчеркнутой материальности энкаустической картины, добивается, чтобы она приобрела большую цветовую глубину, а вместе с тем чтобы поверхность живописного слоя стала как бы литая, блестящая и гладкая. Впрочем, горячий полированный способ позволяет получать и совершенно особое сочетание гладких участков с рельефными, что усиливает основной эффект весомости и глубины.

Основы и грунты

Основой может служить твердый материал: мрамор, цемент, ацеитовая фанера, неглазурованная керамика. Вошение основы обязательно, и делается так же, как и при работе «фаюмским жирным способом». Грунты при этой технике не обязательны, а в ряде случаев грунтовка даже нежелательна. В монументальных росписях, например, чтобы ликвидировать зазоры между участками разного цвета, их «растягивают», проглаживая горячим инструментом. Грунт в этом случае помешал бы, так как «растягивание» вызывает его деформацию, влекущую за собой деформацию живописной поверхности.

В других случаях грунт необходим, так как прочность сцепления красок с основой недостаточна без грунтовки, а кроме того, без грунта невозможно добиться детализации изображения. То же самое можно сказать о станковой картине. Грунты делают поверхность основы ровной, усиливают глубину изображения, а если грунт цветной, он играет заметную роль в колористическом строе картины.

В горячем полированном способе же грунты почти совсем не делаются, а если делаются, они бывают более твердыми и содержат больше смолы и пигмента. Итак, грунты здесь не являются конструктивно-необходимым элементом, за ними остаются лишь чисто эстетические функции.

Краски

Краски для работы в горячем полированном способе готовятся так же, как и для других способов энкаустической живописи, описанных выше. Разница заключается в рецептуре (см. рецептуру). Для данного способа применяются краски гораздо более твердые, чем для «фаюмского жирного способа», но несколько мягче, чем для техники энкаустической инкрустации.

Высокое содержание смол и пигмента делает краску менее прозрачной, лишает ее того блеска и глубины тона, какой присущ, например, более мягким лессировочным. Чтобы твердая краска приобрела такие же свойства, как лессировка, и притом не утратила своей твердости, я воспользовалась бесцветными наполнителями, то есть веществами, которые придают краске плотность и вместе с тем — блеск, светосилу, прозрачность.

После нескольких лет экспериментов с различными веществами такой наполнитель удалось найти. Наиболее эффективным бесцветным наполнителем могут служить минеральные вещества — диатомит и жирный камень, а также искусственный химикат — аэросил. Последнее вещество оказалось самым лучшим по механическим показателям, но при нагревании выделяет вредные пары, поэтому работать с ним следует крайне осторожно. Бесцветные наполнители позволяют заменить часть пигмента, что значительно удешевляет краску, а это в данном случае особенно существенно, так как полированный способ — особенно если есть грунт — требует больше расхода краски.

Живописный процесс

При работе в технике полированной энкастики краски можно смешивать. Делается это на палитре, нагретой на электроплитке до строго определенной температуры. Размешанные краски нужных цветов пластинкой-лезвием из прочной стали переносятся с палитры на основу. Техника напоминает живопись мастихином.

Краску следует класть ровным слоем, иначе при полировке сквозь слишком тонкий слой будут просвечивать грунт или основа. Чтобы сделать точный мазок, краску набирают на уголок или на ребро пластинки. Живописный процесс при этом способе требует большого мастерства и опыта. При работе основу удобно держать в горизонтальном положении, а палитру следует подносить как можно ближе к картине, чтобы краска не успевала остыть до того, как она будет нанесена на основу.

Оплавление, полировка и покрытие лаком

Доску, поставленную вертикально, оплавляют паяльной лампой или газовой горелкой. При этом нужно следить, чтобы краска не вскипала. Оплавление ведется до тех пор, пока вся поверхность живописного слоя не приобретет характерного блеска.

Когда доска остывает, приступают к полировке. Здесь применяются те же инструменты и та же технология, что и в технике врезания. Отполированную доску покрывают затем специальным восковым лаком-ганозисом.

Картину, выполненную в технике горячей полированной энкастики, можно использовать для новой работы без всякой дополнительной обработки. В этом случае поверх энкастического лака кладется вышеописанным способом краска, затем поверхность оплавляется, полируется и вновь покрывается лаком.

Типичным образцом горячего полированного способа является картина Т. В. Хвостенко «Туркменское селение» (1976).

Она написана на ацеитовой доске в три слоя. Этот пейзаж — первый опыт одновременного использования твердых и мягких красок и одновременно проба нового инструмента — типа бритвы.

Мне хотелось не просто изобразить живописный уголок Средней Азии, но передать через него дух Востока, контрастную резкость цветовых и светотеневых сочетаний, замкнутость архитектурных форм и пестроту цветущих садов.

Поскольку в основе цветового построения картины лежат различные оттенки красного, грунт для картины был сделан красным.

Это придает верхним слоям живописи большую звучность. Все слои живописи, кроме последнего, были тщательно отполированы. В последнем слое были отполированы изображения деревьев, дома и земли на переднем плане. Все остальное отполировано не было, поэтому глянецовитость полированных участков еще ярче видна при зрительном сопоставлении их с фрагментами неполированными. Вся картина выполнена инструментом-бритвой, поэтому полированные и неполированные участки составляют в общем, плоский живописный слой и отличаются лишь нюансами. После полировки вся картина была тщательно оплавлена.

Другая картина — «Портрет матери-героини» (Т. В. Хвостенко, 1973) — также отполирована лишь частично. Написан портрет на провощенной ацеитовой доске без грунта. Здесь впервые успешно применена при работе с твердой краской щетинная кисть. Платье написано бритвой и оставлено неполированным, чтобы придать фигуре женщины монументальность.

Пейзаж «Казахстан. Луговая» (Т. В. Хвостенко, 1977) является экспериментом несколько иного плана. Написан он в один слой без грунта сочетанием мягких красок, наложенных колонковыми кистями, и твердых красок, нанесенных бритвой. Соединять их довольно сложно, поскольку краски разной плотности обычно требуют различных режимов оплавления, поэтому не достаточно точно подобрать рецептуры, чтобы краски не потекли и не образовали неряшливую бугристую поверхность.

Итак, сочетая полированные и неполированные участки, краски различной твердости, работу разными инструментами в картинах, написанных горячим полированным способом, можно добиваться сложных художественных эффектов.

VI Холодный полированный способ

Холодный полированный способ также является современной техникой, как и горячий, и можно без преувеличения сказать, что способ этот самый трудоемкий из всех известных.

Однако именно эта разновидность энкастики дает столь богатый художественный результат, что им вполне вознаграждаются те немалые технические трудности, с которыми сопряжена работа этим способом.

Основы и грунты

Основой может служить любой твердый материал: мрамор, ацеит, цемент, железобетон, шифер, керамика. Основы прощиваются. Причем ацеит и цемент — с обеих сторон. Грунтовка также обязательна. В зависимости от художественного замысла грунт может быть белым или цветным. Полируются грунты столь же тщательно, как и при работе Лессировочным способом.

Краски

Для холодного полированного способа применяются твердые краски с высоким содержанием смол (см. рецептуру).

От каждого блока готовой краски нужно отколоть по небольшому кусочку и разложить в фарфоровые или медные баночки, которые затем ставятся на теплую электроплитку. После того как краски растопятся, баночки снимают с плитки и в каждую добавляют немного скипидара, помешивая краску деревянной ложечкой, до тех пор пока она не остынет окончательно.

Консистенция краски должна быть сметанообразной. Если при остывании краска получилась гуще, чем надо, ее снова нагревают и добавляют скипидар. В это время необходимо тщательно следить за тем, чтобы смесь не перегревалась, так как при сильном нагревании в скипидаре образуется терпентиновое масло, которое в течение очень долгого времени, десятков и даже сотен лет не высыхает и не испаряется, постепенно съедая воск, что приводит к гибели энкастических красок (лишившись воска, они осыпаются). Употребляется краска в холодном виде, в процессе работы скипидар добавлять уже не надо. Вообще применять скипидар следует крайне осторожно. При всех кажущихся положительных качествах он лишает энкастику ее основного достоинства — долговечности.



Т. В. Хвостенко Туркменский пейзаж Селение Геок-Тепе. 1979.

Асбоцементная фанера, энкаустика. 55x70

Кемеровская областная картинная галерея.

По асбоцементной основе, с двух сторон провощенной, без грунта, живопись велась с горячей палитры, горячей энкаустической краской, кистями и плоской лопаточкой. По окончании работа оплавлена паяльной лампой до получения на поверхности блеска. По остывании натерта ганозисом. В завершение светлые места выполнены горячим каутерием мягкой краской без дальнейшего оплавления.

Живописный процесс

Работа ведется колонковыми кистями. Щетинные не годятся, так как делают слишком толстый мазок, из которого скипидар не испаряется в должной мере.

Краски из баночек надо брать мастихином и выкладывать на палитру отдельно друг от друга, чтобы они не окрашивались. Палитрой может служить обычное стекло. После окончания работы оставшуюся краску счищают, а палитру моют скипидаром.

Разводить слишком много краски не надо, поскольку ее идет для работы довольно мало, а по прошествии двух-трех дней краски приходят в негодность и их надо выбрасывать, так как в скипидаре образуется терпентиновое масло, разрушающее энкаустические краски.

В холодном полированном способе рисунок переводится на грунт. Затем делается подмалевок, который следует выполнять довольно тщательно и тонким слоем, опять-таки для того, чтобы содержащийся в красках скипидар быстрее испарился. Сутки или несколько дольше подмалевок не трогают, давая ему высохнуть, а затем оплавливают.

После оплавления подмалевок полируют бритвенным лезвием, с тем, чтобы остатки скипидара полностью улетучились из пор верхнего красочного слоя. Для этого подмалевок после оплавления сутки или двое выдерживают. Потом начинают писать тонкими и ровными мазками.

Писать холодным способом легко в том смысле, что краска очень подвижна, «поворотлива», ею можно прописывать мельчайшие детали и не надо чрезмерно торопиться, как при работе горячим способом, когда краска мгновенно затвердевает.

Живопись делается в несколько слоев, но не более чем в три-четыре. В противном случае, несмотря на все старания и предосторожности, скипидар все же остается внутри красочного слоя, что приведет к скорому разрушению живописи.

Каждый слой проходит ту же обработку, что и подмалевок, то есть выдерживается сутки-двое, оплавляется, полируется и затем опять один-два дня выдерживается, перед тем как художник приступает к следующему слою.

Последний слой после оплавления и полировки покрывается ганозисом. Если подвижность холодных восковых красок облегчает процесс живописи, то свойство красок, смешанных со скипидаром, напротив, усложняет живописный процесс, так как краски становятся тусклыми и темными.

После того как готовую работу покрывают ганозисом, первоначальный блеск и свежесть красок восстанавливаются, но в процессе работы, когда рядом с потускневшим мазком художник кладет, свежую, еще яркую краску, он должен держать в памяти, как выглядели эти лежащие рядом краски и мазки первоначально. В противном случае колористическая цельность произведения будет нарушена.

После работы кисти моют сначала скипидаром, а потом водой с мылом. Счистки, оставшиеся после полировки, выбрасываются, поскольку они не пригодны для дальнейшего использования.

Итак, многократные оплавления и полировки, несколько живописных слоев, необходимость тщательно следить за температурным режимом и соблюдением точнейших пропорций в составе красок, а также изменчивость цвета в процессе работы делают, как уже говорилось, холодный полированный способ чрезвычайно сложным.

В чем же преимущество той живописи? В чем ее своеобразие? Обратимся к одной из энкаустических картин, выполненных холодным полированным способом, — к натюрморту В. В. Хвостенко (1939). Уже по выполнению фона можно судить о том, как свободно и легко выглядит эта живопись. Множество оттенков коричневых тонов переходят друг в друга с непринужденностью, свойственной лучшим образцам живописи «малых голландцев». Фон кажется составленным не из материальных мазков, а будто бы из легких, как газ, и столь же взаимопроницаемых веществ. Скатерть под стеклянной вазой более плотная, чем условный фон, также, будто сотканный из переливов цвета. Цветы и листья написаны жизнеподобно, образуя при этом единый цветовой аккорд. Virtuозно сочетается здесь передача модели с условностью живописного произведения. Такая пластичность мазков сродни масляной живописи старых мастеров. Как и у них — не мозаика отдельных мазков, а система красочных пятен, структура которой тактично скрыта, не разрушает цельности впечатления от художественного образа.

Но картину эту, тем не менее, с масляной живописью спутать невозможно. Она блестит свойственным энкаустике блеском и светится особым свечением, которые столь же отличны от самой глянцевиной и блестящей масляной картины, сколь отлична морская галька, смоченная водой, от гальки, высушенной солнцем. Эта живопись сохранила все характерные свойства энкаустики, избавившись, однако, от тех ограничений, которые связаны со свойствами ми воска, с некоторой неповоротливостью мазка.

Удачное сочетание преимуществ масляной и энкаустической живописи и есть особенность холодного полированного способа.

VII Энкаустические карандаши

Техника работы энкаустическими красками, хотя и значительно усовершенствованная с античных времен, все же и по сей день остается очень трудоемкой и кропотливой. Это, пожалуй, основное препятствие, которое может помешать распространению этой живописи.

В течение длительного времени мы с отцом старались найти состав красок, который позволил бы устранить это препятствие. Таким составом стала энкаустическая краска, послужившая основой для энкаустических карандашей.

Техника работы энкаустическими карандашами и способ их приготовления были разработаны автором книги уже после гибели В. В. Хвостенко. Эти карандаши могут применяться как для монументальной, так и для станковой живописи. Могут они с успехом применяться и в графике. Сохраняя все достоинства восковой живописи, карандаши не требуют никакого дополнительного оборудования и являются наиболее доступной энкаустической техникой.

Картину и рисунок, выполненные энкаустическими карандашами, не нужно закреплять: краски не осыпаются и не мажутся. С одинаковой легкостью ими можно провести и самую тонкую линию, и закрасить большую плоскость.

В общем, энкаустические карандаши лишены досадных недостатков, присущих масляной пастели типа «панда», пастели, цветным мелкам и т. п., и представляют собой перспективный материал, способный обогатить арсенал художников.

Приготовление энкаустических карандашей

В растопленный воск добавляется небольшое количество смолы. После того как полученная смесь снимается с огня, в нее необходимо добавить растительное масло (подобное льняному) и тщательно размешать. Одновременно разогревается термостойкая палитра или дощечка, на которую насыпается сухой пигмент и порошок аэросила или диатомита. В них заливается воско-смоляно-масляная смесь и тщательно перемешивается с сухим порошком до получения однородной массы, консистенции несколько более жидкой, чем сметана. Полученная масса разливается по формам и охлаждается. После ее затвердения формы раскрывают и достают готовые карандаши. Они могут быть любого требуемого цвета и размера.

Здесь описан самый примитивный способ получения энкаустических карандашей, применимый в домашних условиях и не требующий специального оборудования. Промышленное производство позволит упростить эту технологию и получать карандаши лучшего качества за счет более тонкого помола твердых компонентов, невозможного без специальной техники.

Основы и грунты

Энкаустическими карандашами можно рисовать на любой основе, твердой или мягкой, включая бумагу, холст, ацеит, мрамор, дерево. Твердые основы желателно провоцировать и грунтовать. Грунт должен быть ровно полированным. Энкаустическими карандашами можно также рисовать по хорошо затертой и просушенной штукатурке и левкасу. Грунты могут быть как белыми, так и тонированными, с поверхностью гладкой и фактурной.



Т. В. Хвостенко

Станция Луговая. Казахстан. 1977

Асбоцементная фанера, энкаустика.

Кемеровская областная картинная галерея.

На лицевой стороне асбоцементной доски (обратная сторона шершавая) сделана насечка крест-накрест, доска провощена. Пейзаж выполнен кистью и шпателем горячими энкаустическими красками без грунта с последующим оплавлением (500°). Мазки сплавленные, живопись литая, плотная. Поверхность покрыта ганозисом и натерта хлопковой тканью до блеска.

Способ работы

При работе карандашами картон практически не нужен, так как неудавшийся фрагмент живописи можно соскоблить и сделать заново. Сам процесс рисования может протекать по-разному, в зависимости от желания художника. Возможности энкаустических карандашей чрезвычайно многообразны. Ими можно рисовать в традиционном смысле этого слова, можно растереть штрихи рукой, получая мягкие живописные пятна или чередуя пятна с линиями. Можно добиться эффекта живописной манеры Гохуа. Основу можно держать вертикально, так как краска не стекает.

Оплавление

Оплавление рисунка необходимо. Следует это делать слабым пламенем горелки или положив на любую теплую поверхность. В зависимости от того, какого эффекта хочет добиться художник, горелку держат ближе или дальше от рисунка. Если надо сохранить четкость рисунка, штриховки и первоначальную форму каждой детали, горелку следует держать на большем расстоянии, а если изображение необходимо смягчить, добиться получения легких подтеков, горелку надо подносить совсем близко (на 5 см).

Если рисунок сделан без грунтовки, прямо на основе, то после оплавления работу можно считать законченной, так как на поверхности, как в «фаюмском жирном способе», появляется самообразующийся ганозис. Но если основа загрунтована, то воско-масляной пленки на поверхности живописного слоя не образуется, поскольку масла при оплавлении содержится



недостаточно, чтобы насытить грунт и еще образовать поверхностную пленку. Такие работы необходимо покрывать ганозисом дополнительно.

Техника энкаустических карандашей может сочетаться с горячим полированным способом. Иногда всего несколько штрихов, сделанных энкаустическими карандашами по полированной поверхности, прорисовывают детали изображения, а иногда, напротив, лишь в нескольких местах между грунтом и карандашной штриховкой (или рисунком, или пятном) кладут слой полированной горячей живописи.

В качестве иллюстрации разнообразных способов работы энкаустическими карандашами приведу три свои работы. «Туркменка в старинной одежде» (1976) написана в основном горячим полированным способом в три слоя. Глаза, детали орнамента головного убора прорисованы энкаустическими карандашами. Эти участки картины более легкие, прозрачные по сравнению с основным фоном и придают всему изображению особый эффект, четко выявляемый соседством фактурных мазков с прозрачностью лессировок.

В. В. и Т. В. Хвостенко Флоксы. 1952

Асбоцементная фанера, энкаустика. 80x92

Лицевая и обратная стороны основы провощены. Холодный полированный способ с доработкой каутерием. Работа выполнена кистью холодными энкаустическими красками в три слоя. Каждый слой после пропитки и просыхания оплавлялся огнем паяльной лампы и сполировывался. Белый сполированный энкаустический грунт не просвечивает. Красочный слой более плотный, чем на автопортрете. Сверху после оплавления и окончательной полировки покрыт ганозисом натерт хлопковой тканью до блеска.

В картине «Романс» (1977) грунт нанесен на ацетовую основу пятью разноцветными вертикальными полосами: голубой, розово-серой, коричневой, белой, розовой. Лишь в двух местах сделана горячая полированная прокладка, остальное же изображение выполнено карандашами. Здесь использованы разнообразные возможности. Контуры сделаны ярче и жирнее, ровными, с утолщениями и утоньшениями, четкими и размытыми. Детали на платке заштрихованы с разной плотностью, штрихи в некоторых местах затерты так, что сливаются в сплошные пятна, в других, напротив, образуют прозрачную сетчатую поверхность. Четыре цвета грунта полированной энкаустики и карандашная прорисовка отлично демонстрируют возможности энкаустических карандашей. В этом случае сочетание полированной энкаустики и энкаустического карандаша

было направлено на создание образа одновременно веселого, осязаемого и вместе с тем таинственного и романтического. Здесь ясно чувствуется объемность, хотя изображение явно плоскостное.

«Урбанистическая вариация» (1978) выполнена полностью энкаустическими карандашами на ацетовой фанере, покрытой белым грунтом. Картина представляет собой попытку соединить разнообразные приемы работы карандашами: гладко раскрашенные участки чередуются со штриховыми. Здесь встречаются и белые участки, процарапанные острыми инструментами. На отдельных участках оставлен грунт без красочного слоя. Поскольку композиция построена на сочетании разнообразных форм, то фактурное разнообразие отвлекало бы от восприятия этих противопоставлений.

Штриховка сделана густо, оплавлена, а поэтому воспринимается еще более живописно. Условность композиции подчеркнута условностью цветового решения. Цвет не закрашивает плоскость и не лепит объемы, он просто отмечает, где кончается одна форма и начинается цветовой образ, вызывающий определенные эмоциональные ассоциации. Во всех описанных выше картинах применены энкаустические карандаши. Но разница в их обработке, техниках исполнения порождает существенные различия между ними. Сочетание различных техник обогащает живописное решение.



Т. В. Хвостенко Русский романс. 1976

Асбоцементная фанера, энкаустические карандаши. 120x80

Основа провощена с двух сторон, с лицевой стороны сделаны насечки. Горячим утюгом на основу наложен четырехцветный грунт (синий, переходящий в охру светлую, затем в белую и заканчивающийся розовым). Грунт оплавлен на горячей электроплите, по остывании сполитован. Энкаустическими карандашами разного цвета сделан рисунок, покрашены большие плоскости. Местами поверхность гравирована цестром до цветной основы. По завершении карандашный слой оплавлен огнем газовой горелки (не выше 80—90°) и натерт ганозисом до блеска.

VIII Техника золочения и гравировки

Техника золочения применялась энкаустиками широко в Египте и во времена создания фаюмских портретов (см. главу «Техника фаюмского портрета»). Фаюмские мастера золотили отдельные детали изображения по трафарету, это был чисто механический, не столько творческий, сколько ремесленный момент создания произведения.



Т. В. Хвостенко
Триптих «Лето» в пресс-баре
спортивного комплекса
«Битцы». 1981. Хоровод.
Дымковская игрушка. У
самовара.

Асбоцементная фанера,
 энкаустика.

Горячий полированный способ с прорисовкой энкаустическими карандашами, с золочением и гравировкой по золоту инструментом типа цестр. Роспись сделана по холодной асбоцементной основе, с насечкой с двух сторон, без грунта. Сначала, при помощи теплой палитры, металлическими лопаточками сделан подмалевок, который по завершении был оплавлен при температуре 233—300° газовой горелкой. При остывании слой был сполитрован циклей.

Горячая краска положена каутерием, сверху дописана кистью, теплой краской. После оплавления на электропечи красочный слой сполитрован. Живопись пройдена энкаустическими карандашами, затем вновь оплавлена огнем газовой горелки (не выше 90—100°), по остывании натерта ганозисом, который явился одновременно клеевой основой для наложения листового золота. Инструментом типа цестр была сделана гравировка, в результате чего сквозь золото просвечивает зеленый фон.

В византийской энкаустической иконе встречается уже более сложное золочение. Трафареты сочетаются с другими приемами. Так, на иконах «Сергий и Вакх», «Богоматерь с младенцем» по дискообразным, позолоченным по трафарету нимбам сделана в виде точечного пунктира своего рода «наколка» по грунту до самой основы. Орнамент из сквозных глубоких точек придает изображению легкость кружевного узора.

Иная техника золочения видна на складках одежды, например «Богоматери». В этом случае использовано так называемое «твореное золото». Такая техника более пластична, обладает большими возможностями по сравнению с золочением по трафарету и получила в дальнейшем широкое распространение. Итак, уже в византийской иконе мы видим технику золочения, более развитую по сравнению со временем создания фаюмских портретов.

«Точечная» техника требует специального инструмента. Каким он был, мы не знаем, но можно предположить, исходя из характера следов, которые им оставлялись в процессе работы, что он должен был напоминать тонкое шило с тремя гранями. В уже упоминавшемся захоронении древнеримского энкауста был найден неизвестный инструмент в виде «циркуля». Подобный инструмент мог бы оставить специфические проколы в местах, предназначенных для орнамента на нимбах. Однако точные сведения могут дать только дальнейшие археологические исследования.

Что касается серебрения, то известен лишь один-единственный образец посеребренной скульптурной энкаустики, найденный несколько лет назад в таманском толосе Н. И. Сокольским. Это «Женская голова» (III век до н. э.). Эта небольшая (10 см) головка покрыта по слою ганозиса листовым серебром. Сейчас остались только его следы. находка представляет собой большую редкость, поскольку более характерным для этого времени является золочение.

Сегодня существуют и другие способы золочения и серебрения в энкаустике, не известные древним мастерам. Но основными все же следует считать уже описанные выше.

Плоское золочение и серебрение

Плоское золочение по энкаустическим краскам применено в картине «Лель» (В. В. Хвостенко, Т. В. Хвостенко, 1957), написанной холодным полированным способом. Этот способ дает живость изображения, тонкую прорисовку силуэта и деталей одежды. Сказочный сюжет картины продиктовал мажорные цветовые сочетания: алый плащ, алая шапочка, белая рубашка с коричневым пояском, украшенным кистями, светло-зеленые тени на рубашке. Чтобы довершить сказочность впечатления, фон вызолотили.

Отполировав живописный слой и покрыв его га-

нозисом, участки, предназначенные под золочение, покрыли другим лаком-морданом. Через два-три часа, когда мордан начинает давать «отлип», то есть начина-



Т. В. Хвостенко
Триптих «Лето» в пресс-баре спортивного комплекса «Битцы». 1981. У самовара.
Асбоцементная фанера, энкаустика.

ет становиться липким, приступают к золочению. Для этого используется сусальное золото.

Специальной лапкой, сделанной из медвежьего уха, листочки золота накладываются на фон картины. Поскольку поверхность картины полированная, необходимость в трафарете отпадает. Золотая фольга с полированной поверхности легко снимается, оставаясь только на участках, покрытых морданом.

Большие, малонюансированные цветовые плоскости изображения (красный плащ, белая рубашка Леля) требовали более легкого фона. Монолитная сплошная золотая поверхность утяжелила бы картину. Поэтому золотили ее в один слой тончайшим листом золота, сквозь который проглядывает сероватый грунт. Получилась своеобразная, как бы мозаичная фактура.

Если площадь картины большая и требует, соответственно, слишком большого количества золота или если художник хочет получить красивый оттенок металлического покрытия фрагментов картины или фона, можно вместо сусального золота использовать медную фольгу, как это сделано мной в картине «Танец» (1968). Здесь также сплошное заполнение фона было излишне, поскольку, как и в «Леле», первый план — это в основном плотные крупные пятна активных цветов: винно-красного и белого.

Плотная медная фольга легко ложится на обработанную морданом поверхность, и для того чтобы не перегружать фон, между кусочками фольги должно оставаться некоторое расстояние.

Золочение можно сочетать с любой техникой энкаустической живописи, в том числе с горячим полированным способом. Технология покрытия серебром также может сочетаться с любым способом энкаустической живописи и практически ничем не отличается от золочения.

Золочение с гравировкой

Своеобразный эффект достигается сочетанием техники золочения с гравировкой. В качестве основы может служить любой твердый материал: ацеит, керамика, камень и т. д. Для гравировки используется специальный инструмент, заостренный с одного конца наподобие хорошо заточенного карандаша. Другой конец срезан косо, так что в сечении получился узкий эллипс. Сделан инструмент из стали и оправлен в эбонит, открытыми остаются лишь его рабочие концы.

Работают обычно холодным инструментом, но в некоторых случаях, если, например, художник задумал сделать на картине точечный орнамент, подобный тому, какой мы видим на византийской иконе, инструмент перед работой нагревается. Это необходимо, чтобы предотвратить образование трещин на красочном слое. Заостренным концом инструмента прочерчиваются тонкие линии. Обратный овальный конец инструмента применяется в том случае, если необходимо снять сразу большую площадь позолоты или заровнять отдельные шероховатости на поверхности красочного слоя.

Примером работы в такой технике могут служить росписи в комплексе «Битцы» (Т. В. Хвостенко, 1980). Основа — асбоцементная фанера — была сплошь покрыта зеленым и светло-голубым грунтом, оплавлена, отполирована и обработана ганозисом, на нее с эскиза был перенесен рисунок, затем участок внутри контура был покрыт лаком-морданом, а по прошествии двух-трех часов позолочен, посеребрен и оплавлен. После того как основа остыла, по позолоте и серебру в соответствии с рисунком наносились царапины, обнажавшие краску фона. Так внутри этих пятен возникли линии, штрихи и пятна разной длины и толщины. После гравировки вся работа вновь была покрыта ганозисом.

Золочение и гравировка по неполированному красочному слою

Примером использования данной техники может служить картина «Монгол» (Т. В. Хвостенко, 1979), выполненная на ацетовой доске горячим полированным способом. Детали головного убора оставлены неполированными. В результате они смотрятся более рельефно по сравнению с гладкой поверхностью всей картины. Полированные участки покрыты ганозисом, неполированные — морданом. Затем не-



Т. В. Хвостенко. Триптих «Зима» в пресс-баре спортивного комплекса «Битцы» 1981. Тройка. Возок.

Энкаустика. Тройка. 90x180 Возок. 90x90

Технология аналогична применявшейся в триптихе «Лето». Разница в том, что вместо листового золота положено листовое серебро с гравировкой по всей поверхности, а не только по фону (как в триптихе «Лето»). Серебряная фольга впервые применена здесь в современной энкаустике. Свидетельством использования этой техники в прошлом является находка археолога Н. И. Сокольского в Тамани. Им обнаружена скульптурная головка Деметры, покрытая листовым серебром по слою ганозиса. На ней сохранились лишь следы серебряной фольги.

По-видимому, после серебрения скульптура была натерта холодным ганозисом, так как металлическая пленка не окислилась, сохранила нежный блеск.



полированные зоны золотились вышеуказанным способом, но в отличие от золочения гладкой поверхности бугристые участки ганозисом не покрываются. Золото поэтому здесь выглядит более матовым, чем при золочении полированного красочного слоя.

После остывания доски тем же, что и при полированном золочении, инструментом делается гравировка. Для того чтобы рельефный красочный слой можно было гравировать, необходимо на предназначенные для этого участки класть краску определенным образом — достаточно плоско, сама форма мазка должна отвечать характеру задуманной гравировки.

IX Энкаустическая мозаика и техника рельефа

Энкаустическая мозаика

В отличие от обычной мозаики, основой (арматурой) для которой служит цемент с песком, энкаустическая мозаика позволяет применять алебастр и гипс. Обычная смальта слишком тяжела для таких легких материалов, и они дали бы трещины. Если на квадратный метр поверхности расходуется приблизительно 8 кг обычной смальты, то энкаустической смальты требуется не больше полутора килограммов.

Энкаустическая смальта готовится тем же способом, что и энкаустические краски. Различие заключается в рецептуре. Эта смальта не содержит масла, и в нее добавляется значительное количество бесцветного наполнителя, придающего крепость. Пока краска не совсем остыла, из нее делается заготовка-лепешка (консистенции теста) толщиной от 0,5 до 1 см. Это и есть толщина будущих кусочков смальты. Чтобы вырезать кусочки требуемой формы и размеров, заготовка потом закладывается в тот или иной штамп. Различные штампы могут придавать кусочкам смальты нужную художнику форму (квадрат, треугольник, круг и т. д.). В этом, в частности, одно из преимуществ энкаустической смальты, так как обычной смальте трудно придать требуемую форму. Обработка заготовок в обычной смальте — очень трудное и деликатное дело.

После штамповки остатки краски можно разогреть, сделать из них исходную заготовку и снова проштамповать. Образец и испорченные формы снова идут в дело, поэтому отходов практически не остается.

Перед тем как набирать мозаичную работу, делается эскиз, а затем картон. Картон выполняется в масштабе 1:1 с будущим оригиналом. На нем должно быть указано распределение цвета и сделана так называемая «гравюра» — графически изображены все направления укладки кусочков смальты.

Процесс набора в энкаустической мозаике

Работа облегчается тем, что каждому кусочку придана требуемая форма. Отпадает проблема обкалывания смальты, при которой нужной формы практически добиться невозможно.

Набор делается по участкам площадью примерно 70X70 см. На более крупные фрагменты разделять панно не следует, так как из-за тяжести арматуры их будет трудно монтировать. После того как основа затвердеет, работу можно поправлять, заменяя отдельные кусочки смальты.

Поверхность мозаики получается матовой, но при желании ее можно отполировать. При помощи циклей энкаустическая смальта срезается до уровня основы, в которую кусочки краски

вставлены. Интересный эффект получается от сочетания выступающих матовых участков изображения с полированными углубленными зонами.

Энкаустическая мозаика имеет ряд преимуществ по сравнению с обычной. Она намного дешевле и легче в работе. Фрагментам энкаустической мозаики можно придать любую форму и размеры. Палитра может содержать неограниченное количество оттенков, сочетание цветов может быть и контрастным и нюансным, ярким и пастельным. Энкаустическая мозаика хорошо моется водой с мылом, не бьется, не боится температурных колебаний и других внешних воздействий. Ею вполне можно украшать архитектуру снаружи. Покрытая ганозисом энкаустическая мозаика не поддается воздействию кислот и окислов (по крайней мере тех концентраций их, которые могут содержаться в атмосфере), выхлопных газов автомобилей и других активных веществ, в наш век являющихся главным бичом монументальной живописи.

Техника рельефа

Широко распространенным строительным материалом в наши дни является бетон. Его прочность, дешевизна, пластичность позволяют использовать бетон для создания скульптур и декоративных рельефов. Бетонный рельеф может быть любого размера, любой формы. Однако есть у этого материала и существенный недостаток: его серый тусклый цвет заметно препятствует широкому применению в монументально-декоративном искусстве, несмотря на все его положительные качества.

Возможность подкрашивания бетонов ограничена, так как он обычно «съедает» красители. Существующие же в настоящее время цветные бетоны имеют довольно грубые оттенки и, кроме того, выпускаются промышленностью в незначительных количествах.

Попытки делать росписи по бетону успеха не имели из-за того, что он «сбрасывает» с себя красочный слой и роспись очень скоро приходит в негодность. И только восковые краски, которые «дышат» вместе с основой, удерживаются на его поверхности.

В этой книге уже не раз описывались достоинства самой фактуры восковой живописи: ее «цветопостоянство», светосила, прозрачность и одновременная весомость, глу-



Курильница в виде головы быка Тамань. I в. до н. э.

Керамика, энкаустическая роспись.

Государственный Исторический музей.

Курильница происходит из таманского толоса (раскопки Н. И. Сокольского). Керамическая скульптура частично раскрашена энкаустическими красками — темперой на омыленном воске. Живопись выполнена розовым, голубым, черным, белыми цветами по негрунтованной керамической основе. Краска содержит, кроме пигмента, немного воска и даммаровой смолы. Масло отсутствует, поэтому поверхность — матовая. Цвет бархатистый, глубокий по тону. Отсутствие блеска, как и на фаюмских портретах, характерно для произведений, сделанных темперой на омыленном воске и оплавленных огнем жаровни. Рассматриваемое произведение не оплавлялось, как и аналогичные по росписям находки из Халчаяна и росписи Свиштарской гробницы (БНР). Там употреблялись те же цвета, та же технология.

Сейчас в условиях средней полосы трудно сделать отбеленный воск, а без него невозможно сделать темперу на омыленном воске, так как омыление искусственным путем не дает возможности создания энкаустической краски. Темпера при этом «сворачивается» (связующее отслаивается от пигмента). Только при условии отбеливания воска на солнце (как делали древние греческие художники) можно получить краски, подобные краскам древних. Они разводятся водой. Работать можно колонковыми кистями в холодном виде.

бина и блеск. В сочетании с пластичностью и другими возможностями бетона энкаустика способна создать впечатляющее и значительное зрелище.

Вспомним, сколь разнообразна восковая живопись ([см. рецептуру](#)). И почти все ее виды, включая инкрустацию, применимы в сочетании с рельефом, как бетонным, так и керамическим. Может рельеф сочетаться и с мозаикой. Именно с энкаустической мозаикой, где кусочки восковой смальты могут быть одинаковыми и потому уже не создают дополнительной чрезмерной фактурной игры, которую создавала бы обычная мозаика с кусочками неправильной, отчасти случайной формы.

Рельеф может быть сплошь покрыт выпуклой неполированной энкаустической мозаикой, а фон — тоже из энкаустической мозаики, но гладкий, полированный. Провощенный рельеф можно золотить, серебрить или фрагментарно покрывать медной фольгой, что без воска совершенно исключено. Необычный эффект дает покрытый бесцветным восковым лаком рельеф с полированным цветным фоном под ним. Фигуры могут быть покрыты одной краской, а покрытый лаком фон инкрустирован или же под цветными блестящими фигурами выполнен мозаикой. Все возможности смешанной скульптурно-живописной энкаустической техники перечислить и предсказать невозможно. Ясно одно — техника эта чрезвычайно эффектна, выразительна и, что немаловажно, экономична и хорошо приспособлена для самых различных суровых климатических условий.

Х Ганозис — средство защиты памятников искусства

Ганозис не относится к собственно живописным энкаустическим техникам, но тем не менее настолько тесно с ними связан и занимает в энкаустике настолько важное место, что заслуживает специального внимания. Не случайно описание любой живописной энкаустической техники не обходится без упоминания о нем. Его технология является одной из наиболее интересных и малоизученных.



Сосуд для варки ганозиса о. Пасхи

Инструменты и материалы древних энкаустов.

Сосуд для ганозиса (а), каутерий (g), песты (с, b), ручка кисти (d), энкаустические краски (е).

Киевский музей западного и восточного искусства.

Ганозис хорошо знали еще в античную эпоху. Им, судя по свидетельствам древнеримских авторов, греки покрывали не только энкаустические картины, но и статуи и архитектурные сооружения. Здесь следует сделать одну оговорку. В Древней Греции «ганозисом» называли способ покрытия смесью пунического воска с небольшим количеством масла стенных росписей и мраморных статуй для защиты их от влияния погодных условий. Сейчас этим термином стали называть уже сам воско-масляный состав.

О ганозисе античные авторы пишут довольно подробно. «Если кто отнесется к делу более старательно,— пишет Витрувий,— и пожелает, чтобы киноварное покрытие стены сохранило свой цвет, пусть он, после того как стена будет выглажена и высохнет, покроет ее с помощью

щетинной кисти пуническим воском, который будет растоплен над огнем и смешан с некоторым количеством масла. Затем пусть он держит угли в железном тагане возле стены и пусть заставит нагреванием воск вспотеть так, чтобы поверхность стала равномерно гладкой. Пусть обрабатывает он ее затем восковой свечой и чистыми льняными полотнищами, подобно тому, как обрабатывают статуи обнаженных фигур. По-гречески это называется «ганозис». Так возникает защитная броня из пунического воска, которая ни блеску луны, ни солнечным лучам, по ним скользящим, не позволяет извлечь красок из покрытия стен».

«Соприкосновение с лучами солнца и луны,— пишет Плиний,— ей (то есть киновари) вредно. Средством против этого будет покрытие сухой стены при помощи щетинной кисти горячо растопленным пуническим воском, смешанным с маслом; второй раз надо нагреть его до потения, близко поднося угли чернильных орехов, затем надо его обработать восковой свечой и льняными полотенцами, подобно тому как придают блеск мраморным статуям».

Но, несмотря на эти, казалось бы, достаточно подробные указания, найденные в античных источниках, исследователи энкаустики долгие годы бились над рецептурой и технологией «ганозиса». Почему это происходило?

Попробуем разобраться, что дают нам приведенные тексты. Во-первых, совершенно ясно, что существовало два различных способа защиты художественных произведений. К обычному для мраморных статуй способу обработки «восковой свечой» с последующим натиранием льняной тканью, при обработке стенных росписей добавлялось еще предварительное покрытие живописи растопленной смесью пунического воска и масла. (Попутно отметим, что здесь Витрувий и Плиний имеют в виду не энкаустические раскраски, а фрески, где киноварь довольно быстро окисляется и чернеет. Росписи же, выполненные энкаустическими красками, обрабатывать таким способом не требуется.)

Во-вторых, очевидно, самым интересным моментом в приведенных цитатах является упоминаемый обоими авторами термин «восковая свеча». Значение его было предметом долгих и, прямо скажем, безрезультатных споров. Шмид, например (а он считается одним из самых серьезных исследователей энкаустики) считал, что «восковые свечи» — это какие-то деревянные или иные инструменты в форме свечей, обернутые полотном, которые были приспособлены для полирования мраморных статуй, потому что их заостренным концом можно было проникать в процессе работы в углубления фигуры.

Такое представление полностью ошибочно, поскольку никаким полотном нельзя шероховатой поверхности мраморной статуи придать блеск. И Витрувий, и Плиний однозначно говорят о том, что статуи натирались воском, а потом восковой слой доводился до блеска льняной тканью.

Однако блеск обычного воска (и пунического в том числе), как показали результаты многочисленных экспериментов, пропадает уже через сутки после натирки, и уж совершенно невозможной кажется мысль о том, что статуи, часто стоявшие на открытом воздухе, могли ежедневно натираться для восстановления блеска. Значит, речь идет о чем-то другом.



Ронго-Ронго. о. Пасхи

Дерево, ганозисное покрытие.

Музей антропологии и этнографии АН СССР. Л.

Прекрасно сохранившаяся толстая пластина Ронго-Ронго с о. Пасхи из отшлифованного светло-коричневого дерева покрыта энкаустическим лаком в два приема. По-видимому, сначала нагретую солнцем поверхность покрыли ганозисом, затем оплавляли ее при t 70—90°. По остывшей и натертой поверхности вырезаны были буквы, после чего повторили обработку ганозисом, проникшим в углубления букв. Этот метод напоминает покрытия ушебти в Древнем царстве в Египте. Сохранность отличная.

Очевидно, чтобы разобраться в этом, надо вспомнить, что скульптура и архитектура Древней Греции были полихромными. Росписи выполнялись энкаустическими красками. Недаром знаменитый ваятель Пракситель интересовался энкаустикой и даже усовершенствовал ее, если верить Плинию. Но наряду с раскрашенными скульптурами были статуи, которые подцвечивались незначительно или не раскрашивались совсем. Однако великие греческие ваятели, хорошо знакомые с энкаустикой, прекрасно знали, что кроме декоративных свойств энкаустическая покраска прежде всего защищает художественное произведение от воздействия солнца, дождей, колебаний температуры и влажности. Поэтому если мастер хотел сохранить естественный цвет мрамора, он покрывал его бесцветным защитным составом. Рецепт такого покрытия, как видно из вышеприведенных текстов, был хорошо известен. Это смесь пунического воска с некоторым количеством масла.

Почему же греки, применяя его в жидком виде для обработки стальных росписей, не использовали тот же метод и для мраморных статуй? Дело в том, что растопленная смесь наносится щетинной кистью довольно толстым слоем. При покрытии стальных росписей это необходимо, потому что штукатурка активно впитывает в себя воск при оплавлении; мрамор же, напротив, практически не впитывает его, и поэтому излишки смеси будут стекать при оплавлении вниз и скапливаться в углублениях скульптуры. Кроме того, оплавление мрамора — дело очень рискованное, поскольку этот материал плохо проводит тепло и от разницы температур в соседних частях может дать трещины. С уверенностью можно сказать, что древние греки все эти тонкости хорошо знали. Каждая самая незначительная деталь проверялась и отработывалась в течение веков.

Требовалось найти технологию, при которой защитное покрытие сохраняло все свои полезные свойства, но наносилось в холодном виде. Такая технология, как видно из текстов Витрувия и Плиния, была найдена. Мраморные статуи начали натирать так называемой «восковой свечой», которая представляла, по-видимому, кусок ганозиса, сформованный в виде свечи для удобства работы.

Почему эта «свеча» не может быть куском чистого пунического воска? Как показывает опыт, воск может предохранить скульптуру, но с течением времени он, во-первых, утрачивает блеск, а во-вторых, покрывается слоем грязи, снять которую можно только с самим воском. Кроме того, со временем воск вымывается и выветривается.

Сохранившиеся до наших дней греческие статуи из мрамора резко отличаются от древнеримских копий именно блестящей поверхностью и белизной. Все загрязнения с них легко снимаются теплой водой с мылом, тогда как римские скульптуры отличаются грязно-серым оттенком, и загрязнение это, въевшееся в поры мрамора в течение веков, невозможно удалить такими щадящими методами.

Как показали современные исследования, ни один лак, кроме ганозиса, не может так эффективно выполнять защитные функции и вместе с тем не отделяться с поверхности мрамора в течение столь длительного времени.

Известно, что мрамор, как и любой другой материал, при нагревании расширяется, а при охлаждении сжимается. Этот процесс неминуемо должен вызвать образование трещин в любом жестком покрытии, и только ганозис в силу его высокой пластичности способен без вреда для себя выдержать это испытание.



Палицы. Новая Зеландия

Камень, энкаустическое покрытие.

Музей антропологии и этнографии АН СССР. Л.

Тщательно обработанный и отполированный камень покрыт по теплой основе ганозисом и заполирован и оплавлен.

Цикл испытаний включал в себя проверки на влагоустойчивость, холодоустойчивость, морской туман, воздействие солнечной радиации, грибоустойчивость. Поскольку эти эксперименты не могли проводиться в реальном времени (греческие статуи выдержали испытание веков), в ходе испытаний создавались экстремальные условия, в природе невозможные.

Внешний осмотр и исследования под микроскопом образцов после испытаний подтвердили, что покрытия выдержали их без малейшего вреда для себя. Не было отмечено никаких изменений свойств покрытия. Исследования на грибоустойчивость показали, что на ганозисе не развивается ни один из десяти видов грибов, которые были выбраны для эксперимента. Использовались следующие культуры грибов:

Уяснив себе все это, постараемся теперь истолковать технологический смысл описания «ганозиса» Витрувием и Плинием. Если на стенные росписи ганозис можно накладывать растопленным, зачем же тогда древние мастера, как мы утверждаем, после оплавления вторично обрабатывали их уже твердым ганозисом?

Здесь возможен только один ответ. Штукатурка настолько сильно впитывает ганозис при оплавлении, что на некоторых участках он может впитаться весь. Такие участки резко отличаются от соседних своей матовостью. Вторично накладывать на эти участки ганозис кистью рискованно, поскольку излишки ганозиса, образующие потеки, удалить можно только с помощью скребка, рискуя при этом повредить покраску. Поэтому такие участки натирались твердым ганозисом, который ложится очень тонким и ровным слоем. Технология и рецептура ганозиса, широко применявшиеся в Древней Греции и хорошо известные античным исследователям, позднее, к сожалению, были утрачены, и только в наши дни В. В. Хвостенко сумел восстановить их.

Как оказалось, легендарный «ганозис» обладал поистине фантастическими свойствами. Отданные мною на специальные лабораторные испытания образцы мрамора, покрытые ганозисом, показали, что данный материал обладает высокой устойчивостью к воздействию микроорганизмов и всех климатических факторов.

1. *Aspergillus niger*
2. *Aspergillus auerstelodami*
3. *Aspergillus versicolor*
4. *Aspergillus flavus*
5. *Paecilomyces arenarium*
6. *Stachibotrus atra*
7. *Penicillium cyelopium*
8. *Chaetomium globosum*

Поэтому с уверенностью можно сказать, что ганозис является одним из наиболее перспективных защитных составов, которые могут применяться для реставрации художественных произведений и защиты памятников старины от разрушающего воздействия окружающей среды.

Сфера применения ганозисного покрытия могла бы быть очень обширной. Например, при покрытии архитектурных комплексов, сделанных из различных пород камня: шокши, гранита, базальта, мрамора, известняка и даже железобетона, скульптур, изваянных как из камня, так и отлитых из цемента и даже пластмассы. Можно применять его для покрытия как драгоценных металлов: золота, серебра, платины и т. д., так и бронзы, меди, алюминия, титана, железа и других металлов и их сплавов. Можно им покрывать керамику, кирпич и даже стекло.

Древние народы применяли его для покрытий деревянной скульптуры кораблей из тростника, дерева и предметов прикладного характера, костяных, каменных и бронзовых. Примеров можно привести множество. Последние археологические раскопки в Сибири дают представление о сохранности древних предметов, сделанных из камня, кости, металла, дерева, покрытых или натертых ганозисом. Они не только прекрасно сохранились в течение столетий и даже тысячелетий, на них нет окислов, грязи, они блестят и сияют, как будто только что сделаны.

При чрезвычайной дешевизне и простоте приготовления состава ганозис очень экономичен. На обработку квадратного метра поверхности мраморного изделия требуется всего около семи граммов ганозиса. Обработка штукатурных поверхностей, более активно впитывающих ганозис, требует несколько большего количества. Простейшие расчеты показывают, что материальные затраты на квадратный метр гладкой поверхности, обработанной ганозисом, будут от 50 до 70 копеек.

Очень важным преимуществом ганозиса является его превосходная совместимость со всеми материалами и красками.

Будучи инертным составом, он не вызывает никаких разрушительных реакций. Сегодня мною уже сделаны первые шаги в реставрации памятников с использованием энкаустики. Ме-



Жезл. Полинезия

Черное дерево, резьба, энкаустическое покрытие. Фрагмент.

Музей антропологии и этнографии АН СССР. Л.

Черное плотное дерево было тщательно отполировано. Его, вероятно, клали на солнце, тщательно прогревали, после чего покрывали теплым растопленным ганозисом и растирали до блеска. Потом вырезали навершие в виде человеческой головы и тончайший орнамент по всему изделию. Далее опять покрыли все изделие холодным ганозисом, оплавляли и заполировали до блеска. Изделие сохранилось прекрасно, блестит и сверкает. Кажется, что оно сделано не из дерева, а из камня.

тод консервации с помощью лака ганозис применен при реставрации двух памятников в Москве. Гранитные и металлические детали постамента памятника М. Горькому на площади Белорусского вокзала в Москве, после предварительной и тщательной промывки от пыли, пленки окислов, были летом 1983 года покрыты ганозисом.



В этом же году была проведена реставрация и консервация памятника хирургу Н. И. Пирогову (скульптор Л. В. Шервуд). Памятник находится перед зданием 1-го мединститута на одной из оживленных магистралей столицы и подвергается многолетним воздействиям атмосферных осадков, выхлопных газов, вибрации, пыли, грязи и других неблагоприятных факторов, в результате чего гранитный постамент в значительной степени утратил первоначальный вид: полировка потеряла свой блеск, практически весь камень покрыт «оспинами» коррозии, достигшими в некоторых местах 1,5—2 см глубины; раствор, связывавший блоки, разрушился и выкрошился, в результате вымывания швов местами образовались наплывы на поверхности камня. На бронзовой фигуре Пирогова был большой слой пыли, грязи.

После их удаления обнаружилось, что в результате коррозии скульптура покрыта толстым слоем окислов. Разрушение металла резко активизировалось в последние годы. С памятника были удалены специальными составами пыль, грязь и окислы (реставраторы В. В. Баринов и Ю. К. Артемов), после чего поверхность постамента была тщательно просушена и тонирована.

Л. В. Шервуд Памятник Н. В. Пирогову в Москве после реставрации 1983 года

ганозиса, которая должна прекратить соприкосновение металла с воздухом и осадками, предохранив его от дальнейшего разрушения.

Сильно пострадавший гранитный постамент потребовал очень большой реставрационной работы. Сначала его поверхность была пропитана и обработана ганозисом, затем тщательно подобранными по цвету и тону энкаустическими красками были заделаны все трещины, выбоины, царапины. После этого красочный слой был тщательно заполирован, оплавлен огнем газовой горелки и вновь покрыт трехслойной защитной пленкой ганозиса и натерт до блеска.

Исследования энкаустических красок и ганозиса убедительно свидетельствуют об их удивительной стойкости и долговечности, их способности противостоять химическим, биологическим и другим воздействиям, что позволяет успешно использовать их для реставрации, консервации. В 1984 году мною совместно с учениками тем же способом реставрирована Могила неизвестного солдата у Кремлевской стены.

Бронзовая фигура была покрыта защитной пленкой из

Заключение



Т. В. Хвостенко Башкирский танец. Роспись для ДК завода «Синтез-спирт» в Уфе. 1980. Фрагмент.

Основа провощена с двух сторон, с лицевой стороны покрыта энкаустическим горячим охристым полированным грунтом, по которому выполнена трехслойная живопись горячей энкаустической краской (шпателем с дальнейшей проработкой кистью). Оплавлена огнем паяльной лампы, по остыванию сполирована циклей, натерта ганозисом хлопковой тканью до получения ровного медного блеска.

мятников и металлических конструкций, защищать морские суда и винные подвалы.

Но и этим не исчерпываются возможности и значение энкаустики. Не надо забывать, что она — не только один из видов живописи, но и новый чрезвычайно разнообразный и перспективный инструмент, способный помочь историкам, археологам, реставраторам и искусствоведам в их работе.

Как уже ранее отмечалось, в эволюции энкаустики четко прослеживаются некоторые общие закономерности, как технологические, так и художественные. Независимо от того, в каких формах существуют энкаустические произведения, элементами какой культуры они являются, эти общие черты — рецептура красок, ганозиса, способ их наложения, качество оплавления и сохранность, грунты, использованные инструменты, основы, характер живописи — остаются неизменными в течение определенного отрезка времени.

Это позволяет в общих чертах наметить периодизацию энкаустических произведений, выделить ключевые факторы для энкаустики каждого периода и определить логику появления или

Итак, мы закончили рассказ об энкаустике. Познакомились с ее историей, с основными техниками современной энкаустической живописи. У этого искусства очень сложная и интересная судьба. Энкаустика — одновременно древнее и одно из самых молодых искусств. По сути дела каждая работа современного энкауста — эксперимент. В ходе таких художественных поисков возникала каждая деталь рецептуры красок, совершенствовались и приобретали законченный вид инструменты, отрабатывались технологические процессы. Так, кирпичик за кирпичиком, на наших глазах в течение сравнительно короткого времени родилась и развивается современная восковая живопись.

Восковые краски прекрасно ложатся на любой материал (бумагу и камень, металл, дерево, ткань, железобетон), практически вечно сохраняют свой цвет и светосилу независимо от толщины живописного слоя; при работе с восковыми красками художнику не нужно терять времени, ожидая, пока слой краски высохнет, чтобы прописать картину еще раз — энкаустические краски в зависимости от рецептуры могут высыхать мгновенно или сохранять пластичность в течение очень длительного времени (краски, которыми были написаны фаюмские портреты, не затвердели и по сей день).

Энкаустические картины не впитывают грязь, легко моются. Они не разрушаются ни от влияния любых погодных условий, ни от воздействия микроорганизмов.

В самой живописи энкаустика позволяет делать как тончайшие миниатюры, станковые картины, так и большие монументальные произведения. Здесь в равной мере употребимы кистевой мазок, «пастельный» рисунок, гравировка, инкрустация, рельефное моделирование.

Не менее важно декоративно-прикладное значение энкаустики. Ею можно расписывать скульптуры, использовать в качестве защитной «брони» для архитектурных сооружений, памятников и металлических конструкций, защищать морские суда и винные подвалы.

исчезновения того или иного момента в зависимости от исторического контекста, в котором существовала энкаустика в каждый, период. Все это позволяет осуществлять датировку художественных произведений древности по их энкаустическим покраскам.

Этот способ был проверен на материалах сначала фаюмских портретов и художественных произведений Северного Причерноморья, а позднее — египетских погребальных масок и энкаустических произведений с американского континента, и дал интересные результаты. Приведем один пример. Уже упоминавшаяся маска чиму из коллекции музея Метрополитен датируется по сопутствующим находкам X—XII веками н. э. Датировка по энкаустической покраске маски позволяет прийти к совершенно иным выводам. Перечислим критерии, по которым в рамках «энкаустического» способа датировки оценивалась древность этой маски.

Во-первых, при наложении краски на золотую основу использовался маленький каутерий. Известно, что в X веке нашей эры каутерий в энкаустических покрасках уже не встречается совершенно. Даже в I веке до н. э. встречаются отдельные редкие следы работы каутерием большого размера и плоского по форме. Примененный здесь инструмент является каутерием «классического типа», именно того, который, как пишет Плиний, использовали «легендарные мастера древности». То есть данный способ работы был характерен для времени расцвета древнего искусства.

Во-вторых, мазки на данной маске наложены в несколько слоев, причем форма как бы «ковалась под скульптуру». Такой сложный способ характерен только для самых древних произведений, а впоследствии заменяется более простой однослойной покраской.

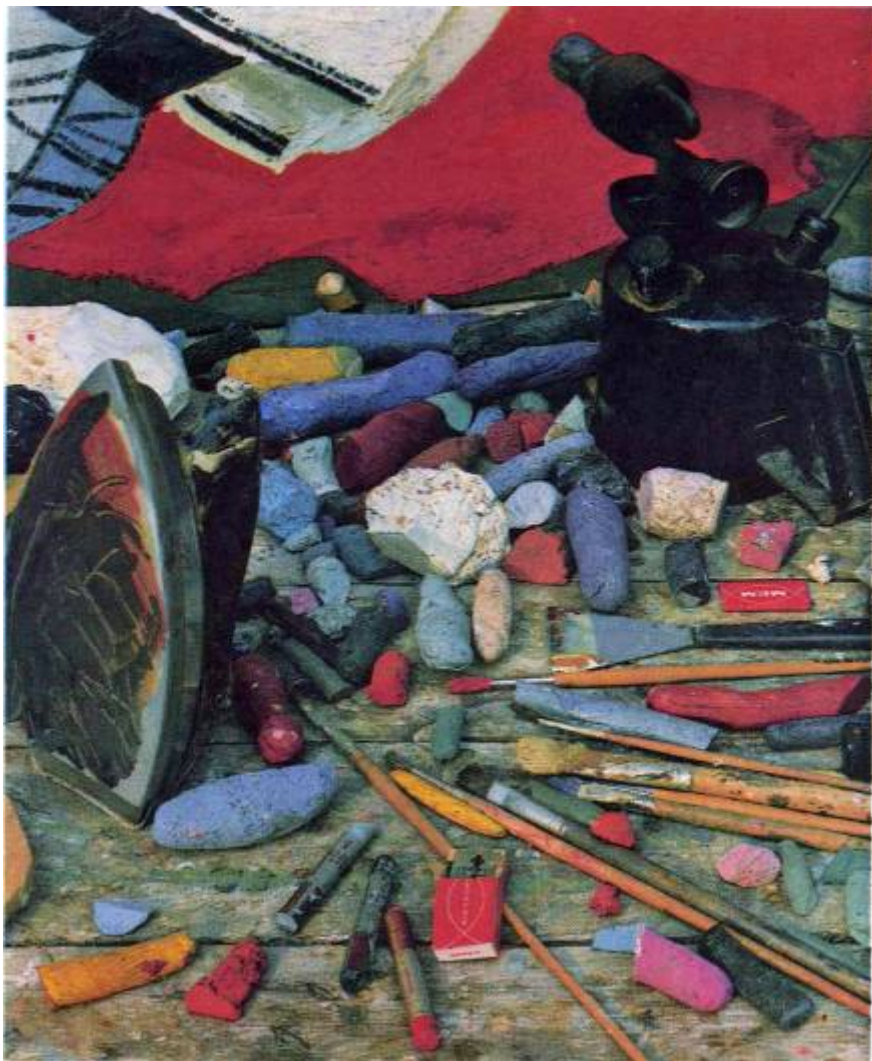
В-третьих, каждый слой краски (хотя все они одного цвета) отличается от других почти незаметным для глаза оттенком. Раскрашивая более темным оттенком слой за слоем выступающие части маски: скулы, нос, подбородок и т. д., и более светлым — углубления: глазницы, рот, ноздри, — мастер добивался зрительного уплощения маски, достигая таким образом монументальности изображения. Подобный живописный эффект присущ только маскам времени расцвета энкаустической технологии (приблизительно — 1600 лет до н. э. для Египта). Очень скоро такой уровень мастерства и владения секретами технологии исчезает, и уже в произведениях, относящихся к 1200-м годам до н. э., заменен более простой покраской.

В-четвертых, краски, применяемые здесь, чрезвычайно однородны по своим свойствам, имеют одну и ту же консистенцию и плотность, хотя этого добиться для различных красок очень непросто. Поэтому при оплавлении мастеру удалось получить ровную, гладкую поверхность без подтеков и бугров. Эта деталь очень важна, поскольку, даже при самом незначительном отличии рецептур, краски дают при оплавлении неровную поверхность. Отсутствие этого вновь подтверждает, что мастер, работавший с маской, великолепно знал технологию энкаустики.

Даже в самых лучших по сохранности образцах фаюмских портретов такого уровня технологического мастерства нет.

В-пятых, поверхность энкаустической покраски имеет равномерный стеклянистый блеск, что говорит о наличии ганозиса. Это значит, что рецептура красок была подобрана так точно, что твердые краски, использованные в данном случае, смогли образовать ганозис. Добиться этого эффекта чрезвычайно сложно, и присущ он произведениям эпохи расцвета энкаустической живописи.

Можно назвать еще множество признаков более тонких, полное описание которых сюда просто не войдет. Однако даже эти основные критерии заставляют сделать вывод, что погребальные маски чиму не могут относиться к X—XII векам нашей эры.



Принадлежности современной энкаустической живописи

Энкаустические краски для холодного, горячего полированного способа. Энкаустические карандаши. Утюг. Энкаустическая палитра. Паяльная лампа, предназначенная для оплавления энкаустики. Металлическая лопатка для наложения горячей краски, кисти и другие инструменты. При всем своем внешнем отличии инструментов и материалов, используемых современным художником, работающим в энкаустике, от инструментов и материалов древних мастеров, их назначение, общие характеристики и технологические приемы остаются общими. Так, очень похожи и внешне показанные здесь кусочки краски на те, что были обнаружены в неолитических пещерах или захоронениях римских энкаустов.

Энкаустические краски для холодного, горячего полированного способа. Энкаустические карандаши. Утюг. Энкаустическая палитра. Паяльная лампа, предназначенная для оплавления энкаустики. Металлическая лопатка для наложения горячей краски, кисти и другие инструменты. При всем своем внешнем отличии инструментов и материалов, используемых современным художником, работающим в энкаустике, от инструментов и материалов древних мастеров, их назначение, общие характеристики и технологические приемы остаются общими. Так, очень похожи и внешне показанные здесь кусочки краски на те, что были обнаружены в неолитических пещерах или захоронениях римских энкаустов.

новой области знания, несомненно, будут иметь не просто умозрительный характер. Реальный эффект способны дать реставрация памятников старины, датировка с помощью энкаустических красок, новые стойкие покрытия. «Вечные» краски сослужат еще большую службу человеку, позволят украсить наши города и сохранят для потомков сокровища мировой культуры, доставшиеся нам от прошедших цивилизаций.

Если сегодня энкаустика — это довольно дорогое занятие, то при промышленном изготовлении энкаустических красок и ганозиса она окажется дешевле многих других видов живописи, если учесть, что восковые краски не нуждаются в реставрации.

Естественно, что все описанное не исчерпывает круг вопросов, связанных с энкаустикой. Уже сегодня энкаустика намного богаче и шире и по разнообразию своих технических приемов, и по изобразительным возможностям, чем это может быть представлено в одной довольно небольшой книге. Широта ее спектра поистине уникальна.

Понятно, что такой способ датировки с помощью энкаустических красок нуждается в дальнейшей тщательной разработке и уточнении. Только после этого он может стать практическим инструментом, доступным для любого специалиста, исследующего историю древних цивилизаций.

И здесь мы подходим к основному выводу из всей настоящей книги: энкаустика сегодня уже не может более развиваться силами одиночек-энтузиастов. Слишком велик объем накопленных знаний, чтобы ей могли в достаточной степени компетентно заниматься отдельные люди. До сих пор остается неясной сущность химических реакций, проходящих в энкаустических красках, многие чрезвычайно важные детали энкаустической технологии невозможно изучать без применения самых передовых методов физики и химии. Чтобы отве-

тить на эти вопросы, требуются усилия специалистов разных профессий — химиков, физиков, математиков, геологов, историков и многих других. В общем, энкаустика в своем развитии вступает в период, когда она неминуемо должна и может стать наукой.

Результаты, полученные в этой

Приложение

Рецептура энкаустических красок

«Фаюмский жирный способ»

Рецепт энкаустической краски на канифоли

Наименование масляных красок	Рецепт в граммах (г)				Масса
	Краска	Воск	Масло	Канифоль	
1. Белила	150	26	3	0	189
2. Парижская синяя.....	150	39	4	8	211
3. Изумрудная.....	150	39	6	8	213
4. Кобальт синий.....	150	27	4	8	199
5. Краплак	150	37	4	8	209
6. Кадмий красный.....	150	26	3	0	189
7. Кадмий оранжевый.....	150	26	4	6	186
8. Стронциановая желтая.....	150	33	3	6	192
9. Английская красная.....	150	25	4	6	185
10. Охра светлая.....	150	26	6	12	194
11. Ультрамарин.....	150	37	4	18	209
12. Кобальт фиолетовый (светлый).....	150	50	18	28	246
13. Сажа газовая.....	150	56	4	20	239
14. Слоновая кость.....	150	45	4	20	219

«Фаюмский жирный способ»

Рецепт краски на даммаровой смоле

Наименование масляных красок	Рецепт в граммах (г)				Масса
	Краска	Воск	Масло	Смола	
1. Белила	100	26	4	15	145
2. Парижская синяя.....	100	46,7	3,3	20	170
3. Изумрудная.....	100	29	4	25	158
4. Кобальт синий.....	100	29	4	20	153

Техника врезания (инкрустация)

Рецепт энкаустической краски для работы по мрамору и керамике

Сухие пигменты

Рецепт краски в граммах (г)

	Пигмент	Канифоль		Масса
		Воск		
1. Белила цинковые сухие	100	25	30	155
2. Кадмий желтый тёмный	100	22	30	152
3. Кадмий желтый светлый	100	18	25	143
4. Кадмий желтый лимонный	100	8	12	120
5. Кадмий желтый средний	100	8	12	120
6. Кадмий оранжевый	100	12	16	128
7. Кадмий красный светлый	100	12	16	128
8. Кадмий красный темный	100	16	30	146
9. Охра светлая	100	40	46	186
10. Охра золотистая	100	40	45	185
11. Стронциановая желтая	100	25	40	165
12. Сиена жженая	100	30	45	175
13. Сиена натуральная	100	42	35	177
14. Кобальт зелёный (светлый)	100	25	40	165
15. Кобальт зелёный (темный)	100	15	36	151
16. Изумрудная зелень	100	65	140	305
17. Кость жженая	100	167	300	567

Горячий полированный способ

Рецепт твёрдой энкаустической краски

Сухие пигменты

Рецепт краски в граммах (г)

	Воск	Пигмент		Масса	
		Канифоль	Белила		
1. Белила цинковые сухие	30	19	100	—	149
2. Кадмий желтый тёмный	24	28	100	—	152
3. Кадмий желтый светлый	18	21	100	—	139
4. Кадмий желтый лимонный	7	7	100	—	114
5. Кадмий желтый средний	7	7	100	—	114
6. Охра светлая	36	46	100	—	182
7. Охра золотистая	45	59	100	—	204
8. Стронциановая желтая	30	59	100	—	189
9. Сиена желтая	14	65	100	—	179
10. Сиена натуральная	42	33	100	—	175

11. Кадмий оранжевый.....	12	13	100	—	125
12. Кобальт зелёный светлый.....	25	44	100	—	169
13. Кобальт зелёный темный.....	13	36	100	—	149
14. Изумрудная зелень.....	59	135	100	—	294
15. Кость жженая.....	167	300	100	—	567
16. Ультрамарин.....	33	85	100	—	217
17. Кобальт синий.....	30	60	100	—	190
18. Берлинская лазурь.....	40	93	100	—	233
19. Голубая ФЦ.....	61	103	100	500	769
20. Охра красная.....	29	50	100	—	179
21. Кадмий красный светлый.....	12	13	100	—	125
22. Кадмий красный тёмный.....	15	24	100	—	139
23. Кобальт фиолетовый (светлый).....	2300	1400	100	6200	10000
24. Краплек фиолетовый.....	49	84	100	—	233

Холодный полированный способ

Рецепт мягкой энкаустической краски на 100 грамм пигмента

Сухие пигменты

Рецепт в граммах (г)

		Воск	Масса
		Канифоль	
1. Белила.....	31	38	169
2. Охра светлая.....	50	40	190
3. Охра золотистая.....	45	50	196
4. Охра циановая желтая.....	30	37	167
5. Кадмий желтый.....	29	37	166
6. Кадмий желтый темный.....	30	38	168
7. Кадмий желтый светлый.....	19	25	144
8. Кадмий желтый лимонный.....	8	12	120
9. Кадмий желтый средний.....	9	10	119
10. Кадмий оранжевый.....	14	19	133
11. Сиена жженая.....	33	40	173
12. Марс коричневый светлый.....	40	42	182
13. Марс коричневый темный.....	40	42	182
14. Кадмий красный.....	29	37	166
15. Кадмий красный светлый.....	14	16	130
16. Кадмий красный темный.....	17	25	142
17. Английская красная.....	42	42	184
18. Краплек тёмный.....	65	75	240
19. Лак гераниум.....	40	55	195
20. Ультрамарин.....	50	20	170
21. Берлинская лазурь.....	40	38	178
22. Кобальт синий.....	27	40	167
23. Кобальт фиолетовый.....	38	55	193

24. Лак зелёный.....	35	45	180
25. Изумрудная зелень	62	147	309
26. Кобальт зелёный светлый	28	45	173
27. Кобальт зелёный тёмный	16	36	152
28. Зелёная земля	28	50	178
29. Сажа газовая.....	50	100	250
30. Кость слоновая.....	28	46	174
31. Мел очищенный тонкий.....	44	43	187

Холодный полированный способ

Рецепт твёрдой энкаустической краски на 100 грамм пигмента

Сухие пигменты

Рецепт в граммах (г)

		Воск	Масса
		Канифоль	
1. Белила	25	30	155
2. Охра светлая.....	38	31	169
3. Охра золотистая.....	36	40	176
4. Стронциановая желтая	18	27	145
5. Кадмий желтый.....	22	29	151
6. Кадмий желтый тёмный.....	32	43	175
7. Кадмий желтый светлый.....	15	18	133
8. Кадмий желтый лимонный	6	11	117
9. Кадмий желтый средний.....	7	10	117
10. Кадмий оранжевый.....	11	18	129
11. Сиена жженая.....	29	36	165
12. Марс коричневый светлый	31	32	163
13. Марс коричневый тёмный	28	40	168
14. Кадмий красный.....	22	30	152
15. Кадмий красный светлый	12	16	128
16. Кадмий красный тёмный	14	24	138
17. Английская красная.....	31	32	163
18. Краплак тёмный	52	60	212
19. Лак гераниум.....	28	38	166
20. Ультрамарин.....	50	20	170
21. Берлинская лазурь	33	32	165
22. Кобальт синий.....	22	32	154
23. Кобальт фиолетовый	34	50	184
24. Лак зелёный.....	27	35	162
25. Изумрудная зелень	43	110	253
26. Кобальт зелёный светлый	24	44	168
27. Кобальт зелёный тёмный	13	35	148
28. Зелёная земля	23	42	165
29. Сажа газовая.....	33	74	207

30. Кость слоновая.....	25	38	163
31. Мел очищенный тонкий.....	25	50	175

Энкаустические карандаши

Сухие пигменты

Рецепт на 100 грамм белил (г)

	Воск	Масло	Канифоль	Аэросил марки П-175	Пигмент	Белила	Масса
1. Лак гераниум.....	717	72	8	66	100	—	962
2.....	143	14	1,4	9	13	100	281
3.....	89	9	1	3	5	100	207
4.....	84	11	1	1	2	100	200
5.....	124	14	1	0,5	0,7	100	240
6.....	86	9	1	0,1	0,2	100	196
7. Кобальт фиолетовый светлый.....	236	24	2,5	48	100	—	410
8.....	165	16,5	2	16,5	34	100	333
9. Кобальт фиолетовый тёмный.....	236	24	2,5	48	100	—	410
10.....	165	16,5	2	16,5	34	100	333
11. Прусская синяя.....	82	8,4	1	8,4	100	—	200
12.....	129	13	1,5	5	600	100	308
13.....	95	10	1	1,5	20,5	100	227

II.

14. Ультрамарин тёмный.....	136	14	1,5	33	100	—	284
15.....	160	16	2	20	59	100	357
16. Ультрамарин светлый.....	136	14	1,5	33	100	—	284
17.....	160	16	2	20	59	100	357
18. Берлинская лазурь.....	161	11	1	13	100	—	286
19. Гортензия голубая.....	527	36	4	34	250	100	952
20. Лак лазурно-голубой.....	717	72	8	66	100	—	962
21.....	143	14	1,4	9	13	100	281
22.....	89	9	1	3	5	100	207
23.....	84	11	1	1	2	100	200
24.....	124	14	1	0,5	0,7	100	240
25.....	86	9	1	0,1	0,2	100	196
26. Светло-голубо-зелёный.....	226	19	2	14	66	100	426
27. Лак японский зелёный светлый.....	83	8,3	1	7,6	100	—	200
28.....	95	9	1	5	68	100	278
29. Средний зелёный.....	95	9	1	5	68	100	278
30. Яблочно-зелёный.....	139	21	1,5	17	100	—	278
31. Хром кобальт.....	115	12	1,2	8,3	100	—	236
32.....	148	15	1,6	5	60	100	330
33. Лак японский зелёный тёмный.....	717	71	8	66	100	—	962
34. Веронез зелёный.....	143	14	1,4	8,7	13	100	280

35.....	89	9	1	3	5	100	207
36.....	85	11	1	1	2	100	200
37.....	124	14	1,4	0,5	0,7	100	240
38.....	86	9	1	0,1	0,2	100	196
39. Изумрудная зелень.....	98	44	14	17	100	—	272
40.....	158	56	15	20	120	100	469
41. Стронциановая желтая	266	50	3	38	100	—	457
42.....	1047	167	12	95	250	100	1667
43.....	1627	233	18	100	248	100	2326
44. Кадмий желтый светлый	200	27	3	35	100	—	365
45.....	873	116	12	130	261	100	1492
46.....	525	70	8	43	87	100	833
47. Кадмий желтый средний	200	27	3	35	100	—	365
48.....	873	116	12	130	261	100	1492
49.....	525	70	8	43	87	100	833
50. Кадмий желтый лимонный	200	27	3	35	100	—	365
51.....	873	116	12	130	261	100	1492
	525	70	8	43	87	100	833
52. Кадмий оранжевый	109	14	1,5	33	100	—	258
53.....	613	81	9	80	241	100	1124
54.....	433	58	6	27	80	100	704
56. Кадмий оранжево-красный	109	14	1,5	33	100	—	258
57.....	613	81	9	80	241	100	1124
58.....	433	58	6	27	80	100	704
59. Кадмий красный средний.....	99	15	1	15	100	—	230
60.....	742	87	8	133	249	100	1299
61.....	454	47	5	19	42	100	667
62. Кадмий красный тёмный.....	99	15	1	15	100	—	230
63.....	742	87	8	133	249	100	1299
64.....	454	47	8	19	42	100	667
65. Кадмий пурпурный.....	99	15	1	15	100	—	230
66.....	742	87	8	133	249	100	1299
67.....	454	47	5	19	42	100	667

IV.

68. Сиена натуральная.....	110	14	1	15	100	—	240
69.....	843	79	7	111	250	100	1389
70.....	506	16	5	18	40	100	685

V.

71. Кармин красный светлый.....	395	40	4	50	91	100	680
72. Кармин красный тёмный.....	674	139	46	50	153	100	1162
73.....	360	60	18	18	51	100	606
74.....	266	37	14	24	22	100	463
75. Лак красный.....	198	70	2	30	100	—	400
76.....	148	34	2	11	38	100	333
77.....	148	24	2	6	19	100	299

78. Сиена жженная	110	14	1	15	100	—	240
79.....	843	79	7	111	250	100	1389
80.....	506	16	5	18	40	100	685
81. Охра красная.....	110	14	1	15	100	—	240
82.....	843	79	7	111	250	100	1389
83.....	506	16	5	18	40	100	685
84. Английская красная	110	14	1	15	100	—	240
85.....	843	79	7	111	250	100	1389
86.....	506	16	5	18	40	100	685
87. Охра светлая	110	14	1	15	100	—	240
88.....	843	79	7	111	250	100	1389
89.....	506	16	5	18	40	100	685
90. Охра золотистая	110	14	1	15	100	—	240
91.....	843	79	7	111	250	100	1389
92.....	506	16	5	18	40	100	685

VI.

93. Краплак тёмный	285	89	32	50	100	—	556
94.....	228	41	13	20	40	100	442
95. Краплак светлый	285	89	32	50	100	—	556
96.....	285	41	13	20	40	100	442
97. Сажа газовая	717	71	8	66	100	—	962
98.....	143	14	1,5	9	13	100	281
99.....	89	9	1	3	5	100	207
100. Кость чёрная	717	71	8	66	100	—	962
101.....	143	14	1,5	9	13	100	281
102. Жемчужная серая	89	9	1	3	5	100	207
103. Белая постоянная.....	51	5	0,5	7	—	100	163

Энкаустические карандаши

Рецепт варки энкаустического грунта для карандашей с добавлением в белила разных пигментов

Пигменты	Рецепт грунта в граммах					Масса
	Воск	Канифоль	Пигмент Белила	Охра	Кадмий	
I. Грунт белый восковой						
1. Белила.....	61	43	100	—	—	204
II. Грунт белый смоляной						
2. Белила.....	35	50	100	—	—	185
III. Грунт цветной						

1. Охра кадмий	128	50	—	100	127	50	455
2. Ультрамарин	138	100	431	100	—	—	769
3. Лак гераниум	51	61	21	100	—	—	233
4. Прусская синяя	—	—	—	—	—	—	—
5. Лак лазурно-голубой.....	51	61	21	100	—	—	233
6. Лак японский зелёный светлый	»	»	»	»	»	»	»
7. Яблочко-зелёный							
8. Лак японский зелёный тёмный	»	»	»	»	»	»	»
9. Веронез зелёный							
10. Кармин красный светлый							
11. Кармин красный тёмный							
12. Лак красный							
13. Охра красная.....	84	97	42	100	—	—	323
14. Английская красная	32	71	60	100	—	—	263
15. Краплак тёмный	58	33	87	100	—	—	278
16. Краплак светлый	»	»	»	»	»	»	»
17. Сажа газовая	51	61	21	100	—	—	233
18. Жемчужная серая	36	46	100	—	—	—	182

Рецепт энкаустического грунта

Сухие пигменты

Рецепт грунта в граммах (г)

	Воск	Пигмент		Масса	
		Канифоль	Белила		
1. Белила цинковые сухие	38	26	—	100	164
2. Кадмий желтый тёмный	—	—	—	—	—
3. Кадмий желтый светлый	—	—	—	—	—
4. Кадмий желтый лимонный	—	—	—	—	—
5. Кадмий желтый средний	—	—	—	—	—
6. Охра светлая	36	46	100	—	182
7. Охра золотистая	84	97	42	100	323
8 Стронциановая желтая	52	41	35	100	227
9. Сиена жженая	32	71	60	100	263
10. Сиена натуральная	58	33	87	100	278
11. Кадмий оранжевый					
12. Кобальт зелёный светлый	104	109	122	100	435
13. Кобальт зелёный тёмный	19	38	113	100	270
14. Изумрудная зелень.....	38	53	31	100	222
15. Кость жженая.....	50	90	10	100	250
16. Ультрамарин.....	69	135	81	100	385
17. Кобальт синий	38	77	41	100	256
18. Берлинская лазурь.....	—	—	—	—	—
19. Голубая ФЦ.....	13	19	3	100	135

О создателях современной энкаустики

Энкаустика — искусство прошлого, но, думается, еще более — будущего. Живопись восковыми красками отвечает самым взыскательным требованиям современной художественной культуры. Она нарядна, практически вечна, ложится на любой, даже самый «грубый» строительный материал: цемент, железобетон, шифер и т. д., не впитывает грязи, легко моется. В красочном своем сверкании энкаустика не уступает мозаике, может имитировать драгоценные материалы. В энкаустике можно употреблять кистевой мазок, «пастельный» рисунок, грави-



Т. В. Хвостенко за работой

ровку, инкрустацию и рельефное моделирование. Энкаустическими красками можно расписывать скульптуры, использовать их в качестве декоративной «брони» для архитектурных, инженерных конструкций, покрытия мебели. Словом, и прикладное значение энкаустики неопределимо. Энкаустика позволяет писать с неограниченной живописной свободой: корпусно, пастозно, вводить тончайшие лессировки, разворачивать весь регистр цвета, фактуры, тональности. Она равно применима и в миниатюрном, и в станковом, и в монументальном искусстве и реставрации.

Широкие практические возможности энкаустики в наше время открыл советский художник Василий Вениаминович Хвостенко (1896—1960). Чисто опытным путем, с кистью в руках он внедрил современные способы энкаустической росписи: горячий, холодный полированный, инкрустацию и др., впервые разработал и обнародовал рецептуру красок, раскрыл тайну античного воскового лака — ганозиса.

Что было в распоряжении этого замечательного изобретателя? Отрывочные глухие свидетельства об энкаустике античных писателей да фаюмские портреты — подлинные, хотя и «массовые» образцы позднеэллинистической живописи. Уже во времена Плиния, в I веке н. э. богатая практика античной живописи была заброшена и полузабыта. «Мы будем говорить о том, что осталось от живописи, искусства, некогда знаменитого», — писал он².

Фаюмские портреты ко времени начала опытов В. В. Хвостенко еще ждали своего детального изучения советскими исследователями³. Правда, к тридцатым годам нашего века представление об энкаустике в мировой литературе все более уточнялось. Ближе других к секретам античной энкаустики подошел в своей книге немецкий художник и ученый Ганс Шмид⁴. Он опроверг многие устарелые толкования техники энкаустики, лично опробовал технику жирного (горячего) способа письма, первым ввел в энкаустическую электронагревательные инструменты. Но

² Плиний об искусстве. Одесса, б. г., с. 36.

³ Стрелков А. С. Фаюмский портрет. М., 1936; Павлов В. В. Фаюмский портрет (Художник, 1962, № 9) и др. публикации.

⁴ Г. Шмид. Техника античной фрески и энкаустики. М., 1934. Перевод А. Тихомирова.

свои опыты Шмидт засекретил, и, кроме обзора истории вопроса, книга его почти ничего не могла дать художнику-практику. Ни рецептуры красок и ганозиса, ни способов энкаустической живописи она не раскрывала.

В нашей стране в начале 1930-х годов изучением энкаустики занимались А. Тихомиров (переводчик книги Г. Шмида), художник Н. Бонч-Осмаловский, реставратор Е. Кудрявцев⁵. Но кроме энкаустического «пера Кудрявцева» (нечто вроде авторучки с подогреваемым электропером, по которому сбегала восковая краска) ничего нового для практики предложено не было.

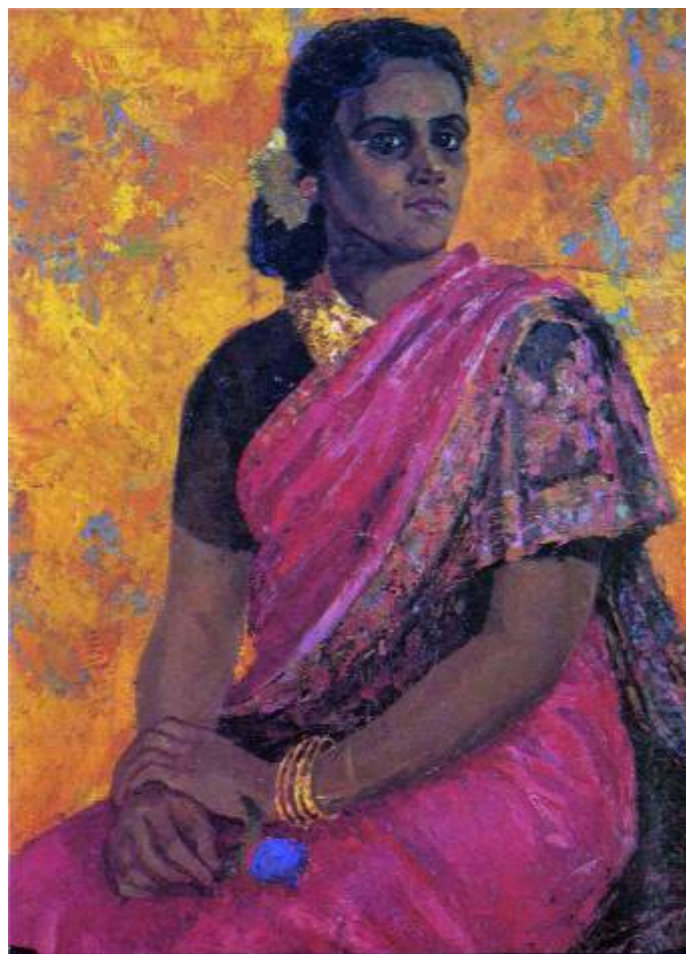
Лишь в итоге долголетних опытов В. В. Хвостенко энкаустика получила вторую жизнь. Можно сказать, что она была изобретена заново, на современной технической основе. Приоритет Хвостенко в разработке энкаустики официально закреплен в авторских свидетельствах (1948 и 1952 гг.), в первых публичных докладах (1936 и 1938 гг.), в двух изданиях его практического пособия (1956 и в 1967), а главное — в творчестве, в совершенных по технологии энкаустических росписях. В качестве патентного образца его изобретение приведено в книге А. Гармашева «Изобретательство в СССР». Патентная формула В. В. Хвостенко четко разделяет чисто восковые (твердые) и воско-масляные (мягкие) краски⁶.

Благодаря нововведениям В. В. Хвостенко энкаустика из бывшего «утруждающего рода живописи», как писал о ней Плиний, превратилась в удобную, доступную для каждого художника технику.

Не в характере живописца было держать изобретение под спудом. Он щедро делился им со всеми, обучил энкаустике группу молодых художников.

Изобретение В. В. Хвостенко вызвало большой интерес в художественных кругах. На подготовленную в начале 1950-х годов рукопись его книги об энкаустике одобрительные отзывы дали Б. Иогансон, И. Грабарь, П. Соколов — Скаля, Ф. Решетников, Г. Горелов, профессор архитектуры А. Фисенко и другие. Ученый совет Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского) в 1954 году рекомендовал ее к печати.

В открытии В. В. Хвостенко не было ничего случайного. Он шел к нему долго и целенаправленно. Потомственный русский живописец, Василий Вениаминович Хвостенко еще с юности прекрасно владел приемами академического письма и вместе с тем иконописи. Он гордился тем, что его прадед, крепостной художник графа Шереметева, в начале XIX века с серебряной медалью окончил петербургскую Академию художеств, что дед и отец были иконописцами.



Т. В. Хвостенко.

Портрет госпожи Пилаи. 1957

Асбоцементная фанера, энкаустика. 120x80

С лицевой стороны основа провощена и покрыта трехслойным белым энкаустическим грунтом, наложенным горячим утюгом. Грунт оплавлен и сполирован. Рисунок точно переведен через кальку, сделанную с эскиза. Живопись в некоторых местах (лицо, руки) трех-четырёхслойная. Каждый слой после просушки оплавлен и сполирован. По окончании работы поверхность натерта ганозисом до блеска.

⁵ См. статью А. Тихомирова «К вопросу о художественно-монументальном наследии античности» (Искусство, 1934, т. 4).

⁶ А. Гармашев. Издательство в СССР. М., 1957, с. 130.

Учась на «медные деньги» в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, Василий Хвостенко в целях заработка и помощи семье многое освоил сверх программы: расписывал деревянную посуду, овладел чеканкой, золочением, эмальерным делом, реставрацией живописи. Впрочем, это было не только заработком, но и увлечением. Любовь его к русскому художественному ремеслу, к русской старине поощряли педагоги училища С. Малютин, К. Коровин, В. Бакшеев, А. Архипов, Н. Касаткин, С. Иванов.

Великий Октябрь юноша встретил с радостью. Сразу после окончания училища он уехал на Туркестанский фронт художником-кукольником. «Приходилось быть и автором, и режиссером, и актером постановок»,— вспоминал он. В 1920 году Хвостенко командирован в Главполитпросвет. Здесь, в Москве, он вместе с В. Маяковским, Н. Денисовским и своим товарищем по училищу М. Черемных оформляет «Окна РОСТА».

Вскоре художник приобрел имя и как станковист. Он с головой уходит в организацию новых выставок, диспутов, новых форм в искусстве. На выставках АХРР в двадцатые годы его полотна пользуются успехом. Круг его исканий в те годы необычайно широк: бытовой жар, русская песенная старина, революционные события, запечатленные в живописи и графике, роспись тканей, подносов, фарфора, реставрационное дело.

Хвостенковские миниатюры на русские темы на кости и фарфоре в 1925 году получили золотую медаль на Международной выставке прикладного искусства в Париже. Динамичные холсты В. В. Хвостенко двадцатых годов «Ленин среди красногвардейцев», «В. И. Ленин на броневике», «Красногвардейский патруль» привлекают демократизмом в облике вождя, крупным срезом событий, живым типажом рабочих, стремительным действием, четкой фабулой.

В. В. Хвостенко был также участником тематических выставок в честь Красной Армии, «Индустрия социализма», «Наши достижения», «Гиганты Урала», выставки, посвященной московским метростроителям. Многие из работ создавались по горячим следам событий, в поездках по стране. Он работал в цехах заводов-новостроек, спускался в шахты, был инициатором и душой групповых поездок художников на Урал, в Среднюю Азию и другие места, где так ярко, романтично разворачивалась панорама социалистического строительства.

«Рабочие как боги,— любил говорить художник,— ими создан костяк культуры. В нашем искусстве надо быть такими же искренними, упорными, как рабочие в своем деле». Он и сам работал одержимо, весело, празднично. Его «Домны Магнитки», «Шахтеры», графическая серия о московском Метрострое явились образными документами эпохи.

В годы Великой Отечественной войны художник выезжал на фронт, оформлял армейские газеты, клубы, рисовал плакаты. Увиденное отлилось в картины «Подмосковная станция», «Танковый десант», «Рассказ колхозницы» и особенно в полотно «Наши пришли» (1949).



В. В. Хвостенко Царь Берендей. 1958

Асбоцементная фанера, энкаустика. 57x77

Асбоцементная основа провощена только с лицевой стороны. Горячий полированный способ. Лицо, руки написаны холодным полированным способом по белому энкаустическому грунту с добавлением бесцветного наполнителя. До начала работы грунт был тщательно сполитрован. После каждой прописки (живопись велась в два приема) поверхность оплавлялась газовой горелкой при t 100—200° и полировалась циклей. Для выделения некоторых участков использовалась мягкая краска, нанесенная горячим паяльником. По окончании живописи работа оплавлена и натерта ганозисом до блеска.

В послевоенные годы, несмотря на тяжелую болезнь (художник отравился парами ртути во время опытов), В. В. Хвостенко продолжает участвовать во всесоюзных выставках. Все большее признание получает его энкаустическая живопись. От камерных экспериментальных проб на мраморе (в довоенные годы) В. В. Хвостенко перешел к монументальным декоративным и станковым композициям в этой технике.

Подлинным триумфом энкаустики Хвостенко явилась итоговая выставка работ его и его дочери в 1959 году. В серии росписей по мотивам «Снегурочки» А. Н. Островского композиционный дар В. В. Хвостенко был удачно дополнен смелой декоративной палитрой дочери. Сияют цветом мажорные сказочные сцены «Снегурочка», «Лель», «Мизгирь», «Купава», «Игры берендеев», «Царь Берендей» и др. (1957).

Показ советской энкаустики В. В. и Т. В. Хвостенко в 1959 году в Москве и Киеве вызвал дружное одобрение в печати.

«Мы считаем, что исключительное живописное богатство техники энкаустики дает ей право занять большое место в монументально-декоративной живописи наряду с фреской и мозаикой. Необходимо всячески содействовать развитию и внедрению этого рода живописи в наше монументальное искусство. Для создания квалифицированных кадров в этой области следует ввести преподавание энкаустики в художественных вузах, привлечь к ней внимание архитектурной общественности и строительных организаций», — писали в газете «Советская культура» 7 апреля 1959 года Ф. Богородский, А. Бубнов, В. Ватагин, Г. Горелов, Кукрыниксы, Г. Нисский, Ю. Пименов, Ф. Решетников, М. Черемных.

«Сверкающими самоцветами» назвал живопись В. и Т. Хвостенко народный художник СССР А. Пластов: «Я называю самоцветами их удивительные работы по энкаустике. Меня всегда охватывает радость при виде этого необыкновенного сияния красок. Ведь все наши усилия в масляной живописи достичь подобной крепости и светоустойчивости цвета, увы, пока ни к чему подобному не приводят, по крайней мере, в моей практике. Да то же можно сказать про работы, исполненные акварелью, темперой, гуашью. Все выглядит рядом с этим блеском невыносимо мутно, темно» (отзыв хранится в архиве Т. В. Хвостенко).

Эта выставка была для Василия Вениаминовича последней. Еще при жизни художника его работы вошли в собрания Государственной Третьяковской галереи, Русского музея, Центрального государственного музея В. И. Ленина, Центрального музея Вооруженных Сил СССР, музеев Киева, Волгограда, Баку, Кишинева, Днепропетровска, Николаева, Загорска и других городов.

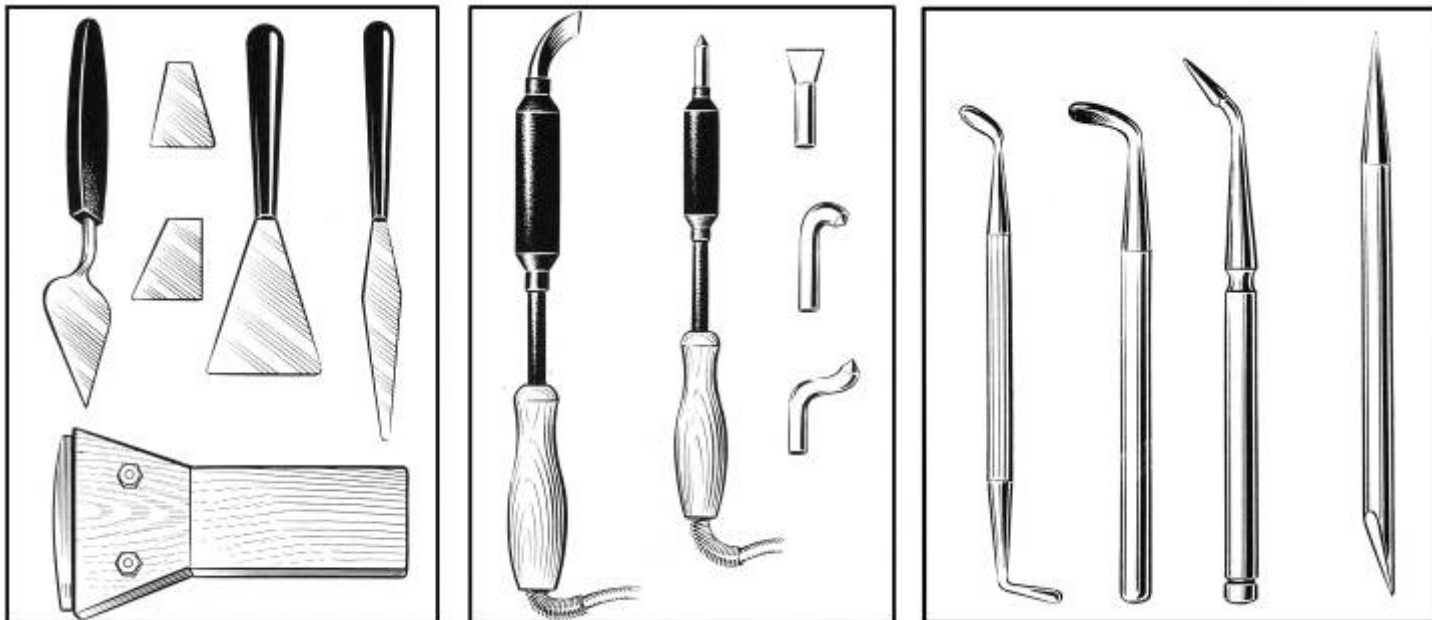
После смерти отца Татьяна Васильевна Хвостенко значительно усовершенствовала энкаустическую живопись, разработав 9 новых способов (энкаустическая мозаика, гравировка, карандаши и т. д.). Как и две основные техники энкаустического письма, разработанные в СССР В. В. Хвостенко, новые открытия Т. В. Хвостенко совершенно уникальны и утвердили приоритет отечественной технологии.



В. В. и Т. В. Хвостенко. Скоморохи. 1958

Асбоцементная фанера, энкаустика. 77x100

Технология живописи та же что в картине "Царь Берендей".



Современные инструменты для энкастики

Живописный талант художницы наиболее впечатляюще развернулся в росписях на сказочные русские темы, в залитых солнцем среднеазиатских пейзажах и характерных портретах-«типах». Широкий, то плавный, нежный, то твердый, решительный, но всегда темпераментный мазок ее энкаустик лепит форму столь непосредственно и свободно, что живопись кажется неостывшей, живой. Стремление Т. В. Хвостенко к большим монументальным циклам (русский фольклор, жизнь Советской Средней Азии, современный пейзаж, портрет) обогатило ее композиционные приемы.

Пейзажи и фигурные композиции проникнуты ощущением радостной близости мира природы и бытия человека.

Впервые в современной мировой практике Т. Хвостенко осуществила росписи горячей полированной энкаустикой в фойе профилактория горняков Славянской ГРЭС на Украине (выполнена совместно с монументалистом Н. Силаевым в 1970 году). На золотом фоне киноварным цветом вспыхивают платья танцующих девушек, вышитые белые рубахи парней. В энкаустической росписи конференц-зала завода в Клину, выполненной совместно с художником А. Дроздовым в 1974 году, развернуто зрелище современного производства, цехов-лабораторий. Дух молодости и лирики поддержан нежным бело-голубым пастельным колоритом росписи.

Праздничный отдых рабочих за городом показан в росписи «Лето», написанной совместно с В. Пятницким в 1975 году. Панно украшает фойе завода красок в Подольске. В пленэрный пейзаж органично вошли сцены лирических признаний, материнства, рабочей дружбы.

В энкаустиках Т. В. Хвостенко успешно испытаны самые разные изобразительные решения: декоративные, плоскостные и иллюзорно-пространственные, использованы сильные локальные контрасты цвета и их тональное сближение, тонкость цветовых рефлексов, плотная и просвечивающая в глубину фактура письма. В ее станковых картинах реализованы богатые возможности новых технологических разработок. В энкаустической пастели, например, остро, «хватко» отражены среднеазиатские путевые впечатления. Но лучше всего удаются художнице портреты и «хоровые» сцены: народные гулянья, хороводы, танцы, сказочные и былинные мотивы. Как и отцовские работы, многие ее произведения вошли в коллекции музеев Москвы, Ленинграда, Киева, Махачкалы, Душанбе и других городов страны.

Большой накопленный и систематизированный художницей опыт работы в энкаустике, ряд открытых ею новых способов этой техники, подробно изложен в предлагаемой книге. Интересный технологический анализ росписей египетских масок, фаюмских портретов, энкастики Северного Причерноморья может служить своеобразной реконструкцией древней энкастики.

Будем надеяться, что новое практическое руководство Т. В. Хвостенко будет крайне полезным в освоении энкаустики, что его по достоинству оценят художники, музейные работники, искусствоведы, архитекторы и реставраторы.

Л. Ф. Дьяконицын

Погребальная маска. Египет

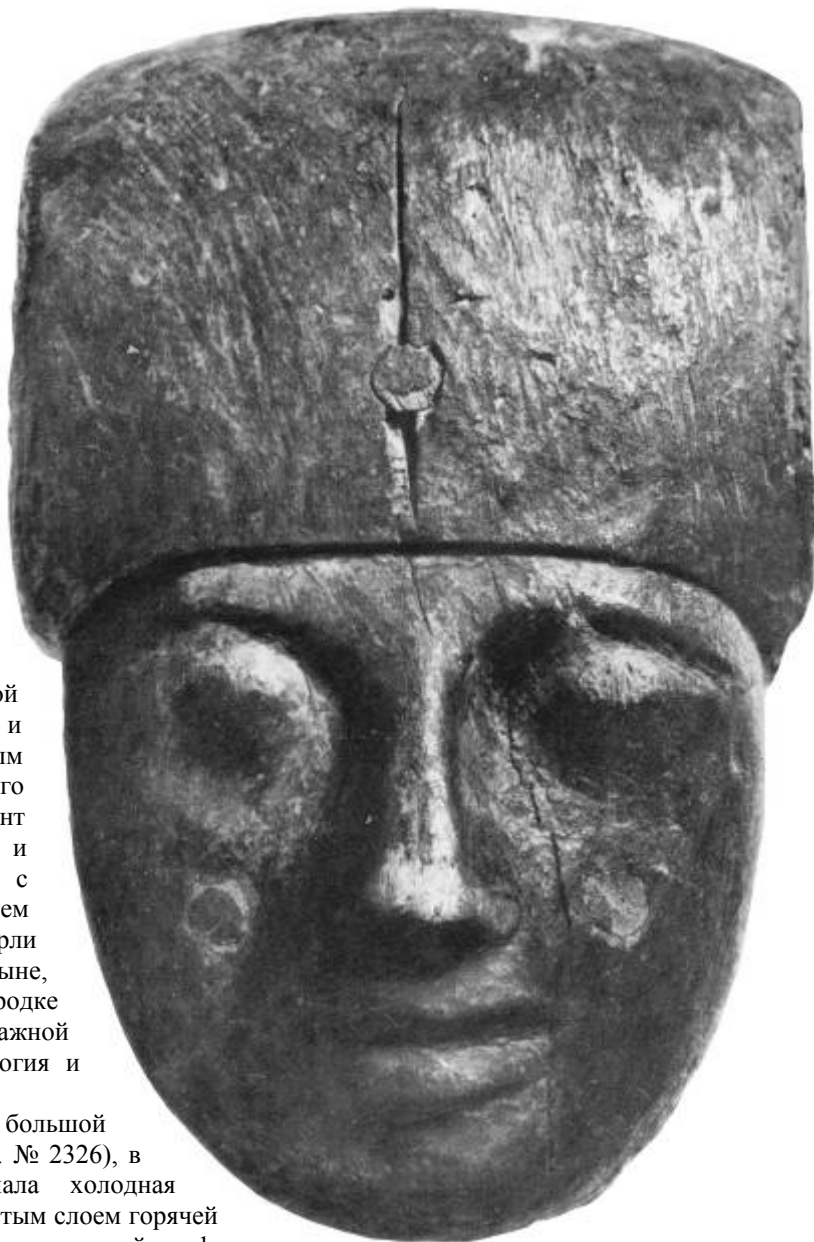
Дерево, энкаустическая роспись. ГЭ.

Дерево плотное. Обратная сторона ровно отполированная, имеет три пробки. Эта маска дает представление о мастерстве резьбы по дереву и его обработки египетским мастером, поражает совершенством росписи, прекрасно сохранились. На ней нет ни осыпей, ни трещин, хотя она пролежала в земле почти две тысячи лет. Самая выразительная и лучшая по раскраске из коллекции Эрмитажа. Великолепный мастер вырезал из цельного крепкого дерева удивительно красивое, утонченное лицо в парике. Особенно оно хорошо в профиль. Прямой нос, нежное четкое очертание губ переходит в мягкий подбородок.

Маска покрашена гладко черным цветом. В росписи не выделены, как в некоторых других масках, более черной бархатистой краской зрачки и брови. Красочный слой не «забывает» четкие контуры рельефа, наоборот, мазки, положенные по форме лица, придают ему еще большую объемность и монументальность. Плотное дерево не было проведено, мазки энкаустической краской положены сразу по теплomu дереву, без бугров и затеков. Краска сварена и перетерта очень опытным мастером. Помимо воска, смолы, масла и черного пигмента (кости жженой) в нее добавлен пигмент киновари ртутной, чтобы придать плотность и ровность мазку. Краска хорошо сцепилась с поверхностью после легкого оплавления огнем жаровни не выше 80°. После остывания ее натерли ганозисом. Нежный блеск сохранился и поныне, особенно на выпуклых местах (носу, скулах, подбородке и т. д.). Я ее считаю самой древней в эрмитажной коллекции. За это говорят ее прекрасная технология и сохранность.

Интересно сравнить эту маску с самой большой погребальной маской из коллекции Эрмитажа (инв. № 2326), в которой применена тройная раскраска. Сначала холодная непровощенная маска была раскрашена кистью толстым слоем горячей смоляно-восковой энкаустической черной краской, положенной по форме вырезанного рельефа. Затем теплой жидкой черной краской, в состав которой входили пигмент (сажа газовая), воск, льняное масло, прорисованы брови, зрачки, и обводка век, и наконец специально составленной тонкотертой смоляной бело-желтого тона горячей краской лессировкой по черной основе еще раз покрыты брови, обведены веки, выделены глаза. Этой обводкой мастер добился выразительности глаз. Остальные участки смотрятся фоном. Заплывы и бугры, толстые места стали незаметными за счет прозрачных лессировок.

Красочный слой был слабо оплавлен огнем жаровни (около 80°). Но слабый огонь не прогрел толстого красочного слоя, сцепления с основой не получилось, красочный слой стал трескаться и отслаиваться. Маска была недавно реставрирована, укреплена, но живопись из матово-черной стала яркой, блестящей, жесткой. Все участки стали глянцевитыми, что исказило первоначальный замысел. Таинственность, глубина выражения глаз исчезли безвозвратно. Существенно, что реставрация, выполненная в иной технике, закрепляет живопись, но губит эффект, свойственный энкаустике.



Татьяна Васильевна
Хвостенко

Энкаустика

**Искусство,
пережившее
тысячелетия**

Редактор И. А. Гутт
Художник А. А. Кузнецов
Художественный редактор К. О. Остольский
Технический редактор И. Г. Алексеева
Фотограф А. Б. Викторов
Корректоры Ю. П. Баклакова, Е. Н. Куткина

ИБ № 1008
Сдано в набор 12.06.84 г.
Подписано в печать 02.08.85 г.
А 07257
Формат 70X90/16
Бумага мелованная
Гарнитура шрифта журнальная рубленая
Печать офсетная
Усл. п. л. 11,7. Уч.-изд. л. 10,734. Усл. кр.-от. 46,8
Тираж 15 000. Зак. №429. Изд. №1—211
Цена 2 руб.

Издательство «Советский художник» 125319, Москва ул. Черняховского, 4а

Типография В/О «Внешторгиздат» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 127576, Москва, Илимская, 7

Хвостенко Т. В.

Х—33 Энкаустика. Искусство, пережившее тысячелетия (послесловие Л. Ф. Дьяконицына).

М.: Сов. художник, 1985 — с ил.

Книга об истории и технологии восковой живописи содержит рецептуры и описание метода работы в современной энкаустике.

4901000000-091 7-85
084(02)-85

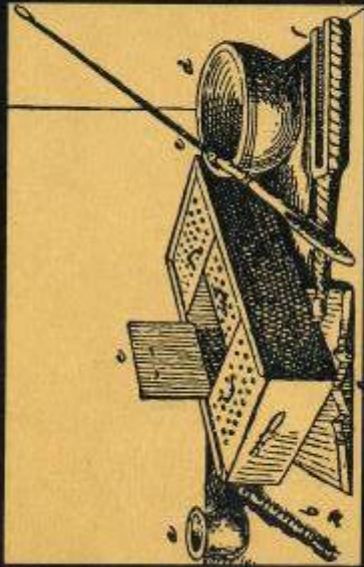
**ББК. 85144
75751**

Т. В. Хаостенко

Энкаустика



Искусство, пережившее тысячелетия



Когда в результате раскопок в оазисе Фаюм (Египет), перед европейцами конца прошлого столетия предстали портреты исполненные в первые века нашей эры, художники и искусствоведы были поражены глубиной и яркостью художественного образа, совершенством живописной технологии, прекрасной сохранностью произведений.

Портреты эти были выполнены восковыми (энкаустическими) красками, древнейшим материалом живописи, известным до фаломских открытий лишь по упоминаниям в античных источниках.

В новое время к разгадке утраченной технологии ученые и художники обращались неоднократно. В этой книге изложены результаты



2 р.

многолетней исследовательской и творческой работы советских живописцев В. В. и Т. В. Хаостенко. Они не только попытались реструктурировать живописный процесс древних мастеров энкаустики, но и применить его на практике при создании собственных произведений.



Археологические открытия последних лет значительно расширили круг памятников, выполненных с применением восковых росписей и покрытий.

Автор убежден, что энкаустическая технология гораздо древнее и распространена гораздо шире, чем это считалось раньше.

Исследования продолжают Т. В. Хаостенко обнаруживая инструменты древних энкаустов в одном из музеев Болгарии, где хранятся и выполненные этим инструментом произведения.

Древняя технология обретает в наши дни новую жизнь и в новом для себя качестве — в области реставрации.



«Советский художник»

Оригинальная обложка книги