



Многие столетия ученые безуспешно пытались возродить замечательную технику письма восковыми красками, имеющую большое значение и в наше время для развития монументальной живописи. Энкаустика не меняет годами цвета и первоначальной яркости красок, ее можно успешно сочетать с современными строительными материалами.

Приоритет в восстановлении забытой техники древних мастеров, в разработке нового метода полированной энкаустики, которого не знала античность, принадлежит советскому художнику-исследователю В. В. Хвостенко. Книга Хвостенко «Энкаустика» является завершением его многолетней исследовательской работы.

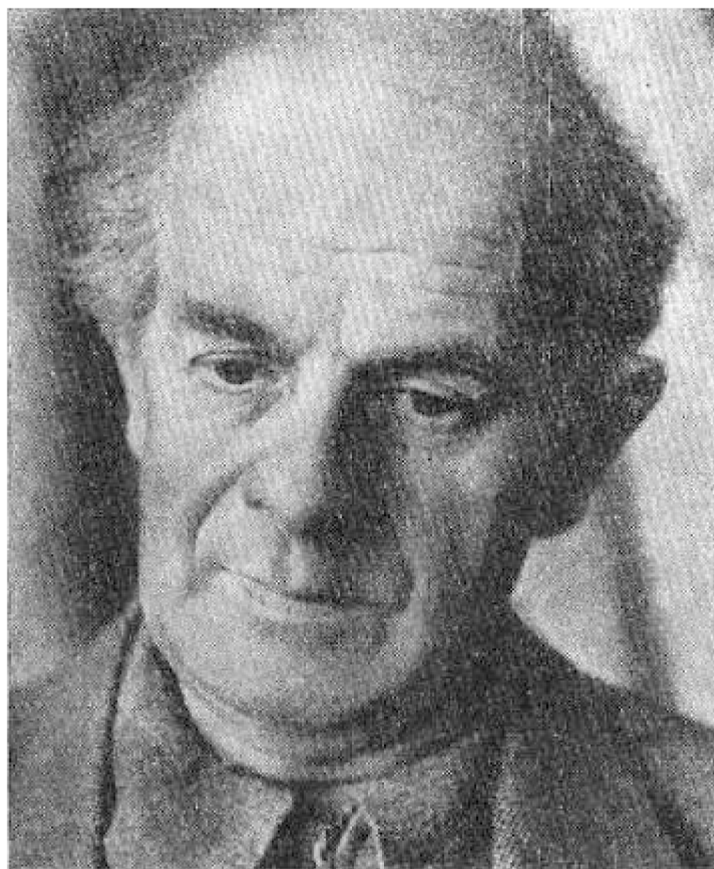
Настоящее издание представляет собой дополненное, несколько переработанное переиздание книги, впервые вышедшей в издательстве «Искусство» в 1956 году, и открывается очерком А. Я. Войтинской-Хвостенко, посвященным жизни и творчеству художника. В конце книги приводятся выдержки из стенограммы творческого обсуждения двух выставок энкаустических работ В. В. Хвостенко, а также некоторые из записей, оставленных посетителями в книгах отзывов на тех же выставках.

В. Хвостенко

ЭНКАУСТИКА

ЭНКАУСТИКА

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ ДОПОЛНЕННОЕ



В. Шостенко

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПАМЯТИ ДРУГА.....	4
ХУДОЖНИК И ИССЛЕДОВАТЕЛЬ	5
ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ КНИГИ	12
ВВЕДЕНИЕ	14
КРАТКИЙ ОБЗОР ИСТОРИИ ЭНКАУСТИКИ	16
ЭНКАУСТИЧЕСКИЕ КРАСКИ И ИХ СОСТАВ.....	19
КАК ПРИГОТОВИТЬ ВОСКОВЫЕ КРАСКИ И КАК ИМИ ПОЛЬЗОВАТЬСЯ	23
ГРУНТ	24
КИСТЬ И КАУТЕРИЙ.....	25
ЭНКАУСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ ГОРЯЧИМИ И ХОЛОДНЫМИ КРАСКАМИ	27
ВЖИГАНИЕ ЭНКАУСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ	29
ЖИРНЫЙ И ПОЛИРОВАННЫЙ СПОСОБЫ ЭНКАУСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ.....	31
ЖИРНЫЙ СПОСОБ (АНТИЧНЫЙ)	32
ПОЛИРОВАННЫЙ СПОСОБ.....	34
ПОСЛЕСЛОВИЕ.....	37
И Л Л Ю С Т Р А Ц И И	40

ПАМЯТИ ДРУГА

Из жизни ушел замечательный человек, большой художник — Василий Вениаминович Хвостенко. Он был моим близким другом. С ним у меня было связано много хороших, светлых и ярких страниц жизни. И сейчас в голове моей оживают воспоминания, относящиеся к разным годам нашей дружбы. И годы моей ранней юности (в Школе живописи, ваяния и зодчества) и годы зрелости неразрывно связаны с Василием Вениаминовичем.

Свое душевное и творческое богатство он щедро раздавал всем окружающим. Общение с ним всегда будоражило мое воображение, способствовало моему развитию и духовному росту. Многообразие его творческого таланта, к сожалению, мало известно. Кроме живописи, Василий Вениаминович занимался графикой, скульптурой, а в 1933 году мы создали с ним и с архитектором Осиновым совместный проект оформления площади города Свердловска.

Но больше всего он увлекался энкаустикой. Я был живым свидетелем того, как много лет Василий Вениаминович работал над возрождением техники утерянной античной восковой живописи.

Несмотря на тяжелую болезнь, он упорно продолжал свои поиски и эксперименты, которые в конце концов увенчались большим успехом. Наглядным свидетельством тому явилась выставка энкаустических работ Василия Вениаминовича и его дочери Татьяны Васильевны Хвостенко, открывшаяся в Москве в 1958 году.

Его увлечение энкаустикой пролило свет на способ сохранения мрамора от разрушения, которым пользовались греки. Способ, называемый «ганозис» (покрытие работ смесью горячего воска с маслом), проверен на ряде моих мраморных работ и дал хорошие результаты.

С каждым годом все уже становится круг людей, которые были так близки и дороги моему сердцу. Тем ценнее творческое наследие, которое осталось после большого художника. Я очень рад, что выходит второе издание книги Хвостенко «Энкаустика», в которой обобщен многолетний труд его исследовательской работы. Это нужная и ценная книга.

С юношеских лет Вася увлекался русским народным эпосом и создал на эту тему ряд интересных работ. Еще, будучи учеником Школы живописи ваяния и зодчества я был свидетелем, когда известный художник Малютин в ответ на восторженный отзыв Хвостенко о работах Сергея Васильевича ответил ему: «Да что мы, вот Вы, Хвостенко, действительно подымаете и раскрываете народный эпос с подлинным большим творческим талантом».

Творческая биография-воспоминания, написанная женой художника Александрой Хвостенко, раскрывает, опираясь на большой фактический материал, многообразное и сложное творчество художника. С большой теплотой и искренностью освещаются последовательно главные периоды его творческой жизни. Александра Яковлевна касается не только сложного и необычного характера Василия Вениаминовича, его огромного творческого энтузиазма, но и его глубокой любви к людям, искусству. Очень хотелось бы иметь о его творческом подвиге художника-исследователя отдельную монографию.

Народный художник РСФСР Г. В. Нерода

ХУДОЖНИК И ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

В истории русского искусства есть имена художников, которые на многие годы останутся в памяти и сердцах всех, кто соприкасался с их творчеством. Эти художники не жалели ни сил, ни жизни для процветания искусства своей родины. Их жизнь, их идеалы вызывают у современников и у последующих поколений законную гордость и уважение.

К таким людям можно отнести и художника Василия Вениаминовича Хвостенко, весь творческий путь которого был проникнут высоким стремлением бескорыстного служения своему народу, делу своей жизни.

Василий Вениаминович Хвостенко родился в 1896 году в семье крестьянина, художника-самоучки, в слободе Борисовка бывшей Курской губернии. Большая и красивая слобода Борисовка, принадлежавшая прежде графу Борису Шереметеву, славному полководцу Петра I, широко и привольно раскинулась на живописных берегах реки Воркслы. Земли у крестьян было мало, и это вынуждало их заниматься разными ремеслами: расписывали иконы, украшали рисунками дуги, ведра и иную домашнюю утварь.

В начале XIX века прадед Василия Вениаминовича, будучи крепостным графа Шереметева, был послан им в Академию художеств и окончил ее с большой серебряной медалью. С тех пор творческая линия в семье Хвостенко не прекращается. Дед, отец и два брата Василия Вениаминовича — художники. Эту славную семейную традицию продолжают его дочь — Татьяна Васильевна Хвостенко и дочь брата Александра Вениаминовича — Татьяна Александровна Хвостенко.

Семья, в которой рос В. В. Хвостенко, была бедная, не хватало на самое необходимое, но всегда в ней царил творческий дух. Отец страстно любил музыку, выучился играть на скрипке и часто играл на ней по вечерам, иногда пели хором. Сама украинская природа, мягкая и поэтичная, вызвала в простой крестьянской семье мечты о счастье и красоте.

Семья увеличивалась, а заработки сокращались, жить становилось все труднее. Отец решил попытать счастья в Москве. Он ушел пешком из родной Борисовки в далекую Москву. Там встретил земляков и стал писать иконы для московских церквей. Несколько позже перебралась в Москву и вся семья. Дети помогали отцу, особенно Василий, — тер краски, золотил иконы и ребенком уже усвоил всю иконописную технику. В дни отдыха мальчики ходили с отцом на этюды в Кусково. Часто бывали в Кремле, любовались старинной архитектурой и живописью. Своей любовью к искусству братья заражали соседских детей. Не раз всей ватагой ребята направлялись в Третьяковку. Летом бегали босые, и служители Третьяковской галереи называли их «босоногой командой», но все же пропускали в залы, когда там было мало народу. Отец на последние гроши покупал сыновьям гипсовые слепки с произведений античной скульптуры, и мальчики вечерами при свете лампы копировали их углем.

Материально семье жилось трудно, а надо было позаботиться о дальнейшем образовании детей. Старшие сыновья — Александр, Василий и младший — Михаил проявляли большие способности к живописи, Владимир — к пению и музыке. В то далекое время профессия художника или музыканта в простых семьях считалась ненужной роскошью, не обеспечивающей нужды семьи. Мать мечтала о профессии, дающей верный заработок, но отец, влюбленный в искусство, настоял на своем, и старший сын Александр, выдержав экзамен, поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества. Позже в это же Училище был принят и Василий. На всю жизнь он сохранил чувство любви и признательности к Училищу. С каким восторгом вспоминал он годы, проведенные в нем!

Это было время расцвета Училища. Преподавателями Василия были: С. Малютин, В. Бакшеев, Н. Клодт, Н. Касаткин, С. Милорадович, К. Горский, А. Корин, А. Архипов, К. Коровий. Какие все имена! Какое художественное и нравственное влияние оказывали они на своих питомцев! Какую любовь к искусству и к творческому труду привили они будущему художнику!

Учеба двух сыновей в Училище живописи, ваяния и зодчества представляла для отца большие трудности. Надо было покупать краски, холсты, подрамники. Часто грозило исключение из-за задержки платы за обучение. Несколько раз деньги за Василия вносил художник В. Н. Бакшеев.

Но в молодости все переносится легко. Плохое забывается быстро. Счастливая, необыкновенная пора! Между преподавателями и учениками были теплые дружеские отношения. Особенно ученики любили К. Коровина, который много рассказывал им о театре, о Шаляпине, о разных театральных знаменитостях, — в это время он был главным художником Большого театра. С помощью К. Коровина ученики по очереди ходили бесплатно в ложу Большого театра.

В старших классах В. В. Хвостенко стал участвовать на ученических выставках Училища. За одну из своих работ он получил премию имени А. П. Рябушкина. Как счастлив он был! Часть денежной премии потратил на краски и кисти, а остальное принес домой. Так проходили годы учебы.

Наступил 1917 год. В России началась революция. Как и все учебные заведения, Училище живописи, ваяния и зодчества было вовлечено в общий революционный поток. Не до учебы было в это время. Новые чувства, новые мысли, новые необычные переживания, захватили большинство учеников. Василий Вениаминович едет в Туркестан в качестве художника-декоратора при Политуправлении 1-й армии Туркестанского фронта, организует совместно с художником Шалимовым кукольный театр и выступает с ним перед красноармейской аудиторией. Театр пользовался огромным успехом. Помимо классических пьес Мольера, они ставили злободневные агитационные коротенькие пьесы собственного сочинения, которые постоянно шли при необыкновенном внимании и оглушительном смехе благодарной аудитории. В этом театре В. В. Хвостенко проработал до 1920 года, а потом вернулся в Москву, где начал работать в Окнах РОСТА совместно с В. Маяковским, художником М. Черемныхом и другими.

Василий Вениаминович был очарован личностью и талантом М. Черемныха, многому научился у него, восхищался его стилем работы. До конца жизни сохранил Хвостенко теплые и дружеские отношения с М. Черемныхом.

Свои работы тех лет В. В. Хвостенко показывал на выставках «Союза русских художников», общества «Свободное творчество», а в 1923 году он вступает в АХРР.

В 1925 году на международной выставке художественно-декоративных искусств в Париже художник получает grand prix и золотую медаль за ряд работ, исполненных на русские национальные темы, а в 1928 году на конкурсе АХРР первую премию за свою работу «Красногвардейский патруль». Рабочие-красногвардейцы читают на улице газету «Правда». Их лица и позы жизненны, правдивы, убедительны, овеяны пафосом первых дней революции. Картина удалась художнику, и он мечтает о новых работах.

Неповторимая героиня Октябрьской революции, образ Ленина глубоко волнуют В. В. Хвостенко. Он делает всевозможные наброски с материалами. Работа над новой темой, творческие поиски, связанные с ней, надолго захватили художника. Наконец, в 1933 году на выставке «15 лет РККА» он показал свои новые работы: «Ленин на броневике» и «Ленин в Смольном». Обе картины привлекли внимание зрителей и сохранили свое значение до наших дней. Автор полотен сумел передать вдумчивый, строгий, но в то же время такой

простой и близкий каждому из нас характер Ильича. Картины находятся в Государственном музее Советской Армии.

В годы первой пятилетки В. Хвостенко совместно с Ф. Модоровым, Е. Львовым, В. Титовым и другими художниками едет в Челябинск, на Магнитку, в Свердловск. Увлеченный гигантским размахом строительства, замечательными людьми, встреченными там, Хвостенко с энтузиазмом работает на великих стройках. В письмах оттуда он рассказывает: «Рабочие, как боги. Какая сила, четкость, уверенность в каждом движении, какая пластика, какие позы». Все это художник запечатлел в рисунках, показанных на выставке «Гиганты Урала» в Свердловске, а позже и в Москве. Часть этих рисунков сейчас находится в собрании Государственной Третьяковской галереи.

Когда В. В. Хвостенко интересовала работа, он отдавался ей весь, без остатка, работал день и ночь, буквально забывая о всем остальном. Помнится такой случай. Василий Вениаминович писал на Коломенском паровозостроительном заводе. Как всегда, работал с огромным увлечением. Но вот бригадир позвал рабочих на другой участок. Художник пришел в неистовство, не пускал рабочих. Бригадир сердился, требовал прекращения позирования, но рабочие, которые полюбили Василия Вениаминовича и поняли его состояние, обещали бригадире работать сверхурочно, объяснив ему, что не могут сейчас оставить художника, так как ему необходимо закончить картину.

В мастерской Хвостенко на первый взгляд царил невероятный беспорядок. Но художник прекрасно разбирался в нем и всегда говорил: «Надо сделать много грязного, чтобы получилось чистое» и добавлял еще: «Надо сделать раз со сто, чтобы получилось просто». При неудаче он никогда не впадал в уныние. «Надо задумываться не только над тем, что удастся, но еще больше над тем, что не удастся художнику». «Искусство, — говорил он, — требует от художника всей жизни, всех его творческих сил».

Много времени отводил Василий Вениаминович занятиям лепкой. Он часто говорил, что художник должен уметь лепить, что только лепка поможет ему по-настоящему овладеть формой, что занятия скульптурой совершенствуют мастерство художника-станковиста, придают большую свободу его творчеству.

В 1931 году скульптор Г. В. Нерода и художник В. В. Хвостенко были приглашены для перепланировки некоторых площадей города Свердловска. Проект, подготовленный художниками, был принят, но по не зависящим от них обстоятельствам остался неосуществленным. Тогда же художники создали эскизы оформления Свердловска в связи с празднованием городом 1 Мая.

В 1933 году В. Хвостенко вместе с художниками Г. Кибардиным, В. Комаровым, А. Лентуловым и другими работал в шахтах первой очереди Московского метро. Он возвращался в пять-шесть часов утра очень усталый, но счастливый. Около сорока больших рисунков и несколько картин создал Василий Вениаминович в это время. Его картина «Комсомольская площадь» и некоторые рисунки были приобретены для музея метро.

Хвостенко всегда возмущали небрежно написанные, недобросовестно выполненные работы. Он говорил, что надо показывать и делать только «классные» работы. И действительно, писал ли он цветы, или большие сложные композиции, он добивался всегда профессионального мастерства исполнения.

Наступили тяжелые годы войны. В. В. Хвостенко вместе с художником М. А. Кузнецовым-Волжским едет на фронт, под Гжатск. В трудных условиях, зачастую под обстрелом, Хвостенко рисует для прифронтовой газеты, пишет портреты бойцов, командиров, врачей, сестер, делает много набросков. И он и Кузнецов-Волжский получают официальную благодарность от командования. Рисунки Хвостенко были помещены в литературно-художественном сборнике «Великая Отечественная война».

По возвращении с фронта Василий Вениаминович на основании собранного материала создал картины «Танковый десант», «Рассказ колхозницы», «Защитники Москвы», «На родном пепелище» и другие, с искренним и глубоким чувством повествующие о героизме, мужестве и спокойной уверенности бойцов, печали и горе обездоленных людей. Все эти полотна были показаны в 1943 году на выставке «Отечественная война».

Особенно запомнилась и взволновала зрителя картина «На родном пепелище». Зима, разрушенная деревня. Молодая женщина обхватила руками печку — все, что осталось на пепелище от родного дома. Лица женщины не видно, но поза ее говорит о глубоком безысходном горе и страдании. А рядом — маленький мальчик смотрит на свою мать скорбными, недетскими глазами. Горе этой женщины — горе миллионов русских матерей во время войны.

В 1942 году после сложной операции художник надолго был лишен возможности работать. Почти три года Василий Вениаминович не брал кисти в руки. Но в это тяжелое время он никогда не жаловался, жил трудностями своей страны, верил в нашу победу.

Я хорошо помню тот осенний день, когда он в первый раз пошел в лес, на поляну, чтоб написать этюд, а я несла этюдник и стул, так как он был еще очень слаб. С этого дня началось постепенное возвращение художника к жизни, к искусству. Василий Вениаминович окончательно так и не выздоровел, но и больной он продолжал творческий труд. Первой крупной работой, появившейся после длительного перерыва на всесоюзной выставке, была картина «Наши пришли!». Радостно встречают старики и дети советских бойцов, входящих в избу. На переднем плане старая женщина наливает им молоко. Выразительны лицо и руки этой женщины, гармонично и светло написана вся картина.

Вскоре художник опять возвращается к своей старой, излюбленной тематике и пишет картину «Дни Октября».

Живописные полотна художника В. В. Хвостенко находятся во многих музеях страны. Их знают и любят советские зрители.

Однако самой сокровенной работой В. В. Хвостенко, которую он вел в продолжение многих лет и которой отдал все свои силы художника и исследователя, была его большая экспериментальная работа в области возрождения античной восковой живописи — энкаустики.

Еще в Училище живописи, ваяния и зодчества Хвостенко увлекался античностью. Говоря об античности и споря о значении античного искусства для нашего времени, художник часто повторял: «Настоящее произведение искусства прекрасно даже в своих развалинах. Венера Милосская лишена рук, но этого никто не замечает, Парфенон, несмотря на разрушение, остался непревзойденным памятником. Мастера древней Греции сумели донести до нас в своих произведениях и сущность прекрасного, неповторимого, и мысли и идеи, нужные нам и всему человечеству».

Из истории искусства Василий Вениаминович знал, что у греков была замечательная восковая живопись, но все следы этой живописи были утеряны. Секрет энкаустической живописи древних греков неустанно волновал художника.

Прошли годы революции, гражданской войны, не до античности было все это время. И только в 1930 году Хвостенко снова вернулся к своей юношеской мечте, связанной с античной восковой живописью. Он ищет и покупает книги, наталкивается на книгу Шмида «Античная фреска и энкаустика», читает и вновь перечитывает ее и своей интуицией художника находит те исходные положения, которые привели его в конце концов к блестящим результатам. Приоритет в области возрождения античной восковой живописи, секрет которой был утерян в XII веке нашей эры, принадлежит советскому художнику В. В. Хвостенко.

В 1936 году в МОССХе он сделал свой первый доклад об энкаустике, показав образцы работ. Доклад вызвал большой интерес у художественной общественности. Но принятое решение о поддержке замечательного начинания художника осталось только на бумаге.

Василий Вениаминович вынужден был продолжать эксперименты один и лишь на собственные средства. Работал он со страстью, с увлечением, с неослабевающей энергией, часто по ночам, не заботясь о своем здоровье. При варке киновари художник отравился парами ртути. Это тяжелое заболевание на всю жизнь сделало художника инвалидом...

Болезнь прервала исследовательскую и творческую работу художника. Однако, вернувшись к ней после вынужденного трехлетнего перерыва, В. В. Хвостенко не только восстановил античную технику восковой живописи, но разработал новый способ полированной энкаустики, которым выполнил ряд натюрмортов на мраморе (цветы), экспонировавшихся на всесоюзных выставках. Не будет преувеличением сказать, что эти работы удивили многих красотой и яркостью красок, особенным, неповторимым звучанием живописи. Со всех концов Союза приходили письма от художников-энтузиастов с просьбой раскрыть секрет изумительной техники. Но разве в письме можно научить всему? И Василий Вениаминович задумал написать книгу о своем открытии, а пока старался привлечь молодежь к начатому им делу. Его активной помощницей стала дочь Таня, тогда еще студентка Художественного института им. В. И. Сурикова.

В 1954 году художникам В. В. и Т. В. Хвостенко было предложено расписать ряд панно на цементных плитах для павильона Краснодарского края на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Это был первый большой труд. Росписи удались. Говорили, что птицы, влетая в павильон, пытались клевать виноград, груши, сливы и яблоки, изображенные на панно. Зрителей поражали иллюзорность и яркость изображенных фруктов.

В. В. Хвостенко мечтал о широком внедрении энкаустической техники. Но ему было трудно одному — не хватало физических сил, не хватало средств. Он начал заниматься у себя в мастерской со студентами Строгановского училища. Некоторые из них усвоили эту технику и сделали ряд небольших работ. Однако по состоянию здоровья В. В. Хвостенко был вынужден вскоре оставить преподавание в Училище. К тому же Строгановское училище не помогло ему в оборудовании настоящей мастерской для правильной постановки работы. Но своих экспериментов Василий Вениаминович не прекращал. Он открывает все новые и новые возможности энкаустики. Параллельно он пишет книгу.

В 1955 году В. Хвостенко совместно с дочерью Татьяной и учениками осуществляет большую работу в вестибюле ресторана «Прага» — 40 кв. метров росписи на мраморных пилястрах. Работу надо было выполнить в один месяц. Срок невероятно короткий, но художники решились на него, хотя это потребовало от них огромных творческих и физических усилий. И результаты оправдали труд живописца. Роспись вызывает изумление наших и зарубежных зрителей. Это была уже победа.

В 1956 году В. В. Хвостенко завершил работу над своим литературным трудом «Техника энкаустики». В нем автор раскрыл весь процесс работы и указал рецептуру красок. Выход в свет книги был большим праздником для Василия Вениаминовича. А в 1960 году была открыта выставка энкаустических работ В. В. Хвостенко и его дочери Т. В. Хвостенко сначала в Москве, а затем в Киеве. Выставка пользовалась огромным успехом и явилась завершением большого долголетнего труда художника. Он умер в 1960 году.

Все, кто знал Василия Вениаминовича, горячо любили его и часто поражались его необыкновенной доброте и отзывчивости. Стоило кому-либо позвонить и попросить помочь, как Хвостенко моментально бросал все свои дела и буквально бежал на помощь. Он всегда

говорил: «Надо помогать людям, а я недостаточно помогаю». Этим проникнута была вся его жизнь и как человека и как художника.

Василий Вениаминович бережно, с каким-то особенным чувством относился к людям искусства. Он верил в высокое призвание художника. «Кому много дано, с того и много спросится», — это были его любимые слова. И еще добавлял: «Настоящее искусство процентов не приносит, художнику надо постоянно вкладывать без остатка и свой труд, и время, и свое сердце!» Хвостенко легко и просто ограничивал себя во всем. Он не любил «фокусы», как называл он всякие излишества. «В ограничении — свобода», — любил говорить он. «Ведь вещи и деньги мешают художнику быть настоящим человеком». И это не рисовка, не пустые слова, они соответствовали его характеру, такому бескорыстному и человечному. Часто его поведение вызывало изумление и даже недоумение у товарищей. Но это не обижало Василия Вениаминовича, ведь он не мог быть иным, ведь все его существо было проникнуто какой-то детской чистотой, добротой и любовью к людям. Я вспоминаю такой случай: перед войной я достала ему новый костюм и отнесла его в мастерскую. Но на следующий день костюма в мастерской не оказалось. На мой вопрос, где же костюм, Хвостенко сказал мне, смеясь: «Знаешь, вчера навестил меня приезжий художник из Сибири и я ему дал костюм, так как ему он был более нужен, чем мне, а я обойдусь пока».

В. В. Хвостенко страстно любил музыку. Не зная ни одной ноты, он садился к роялю и импровизировал. И было непонятно, как, какими путями он извлекал из рояля такие нежные и гармоничные звуки. Но повторить то, что он играл, он не мог. И это огорчало его и всех тех, кто слушал. «Живопись должна быть как музыка. Все должно литься», — говорил он. Больше всего он любил «13-й этюд» Скрябина и «Первый фортепьянный концерт» Чайковского. Незадолго до смерти художника «Первый фортепьянный концерт» передавали по радио в исполнении Вана Клиберна. Был тихий теплый июльский вечер. В комнате было очень темно. Василий Вениаминович лежал на кровати у окна, открытого в сад. Всем своим существом он погрузился в эту чарующую музыку, а потом тихо сказал: «Я простился со всем, а сколько прекрасного и неизъяснимого в жизни, так мало еще сделано...»

Почти у всех, кто соприкасался более близко с Хвостенко, он вызывал чувство нежности, так много было в нем доброты и душевной чистоты. После его смерти художник Н. М. Никонов рассказывал, как, гуляя с Василием Вениаминовичем в «Песках», он обратил внимание, что Хвостенко часто нагибался и что-то поднимал с дороги. «Что ты делаешь, Вася?» — спросил Никонов. «Я подымаю осколки стекла, ведь пойдут босые деревенские дети и поранят ноги». А в это время Хвостенко уже тяжело болел, и ему было трудно нагибаться. Василий Вениаминович часто вспоминал слова, высеченные на могиле известного в Москве доктора Гааза: «Спешите делать добро». И он спешил делать добро как в искусстве, так и в жизни. Своей талантливой, чистой и бескорыстной душой художника и человека он будил в людях, особенно в молодежи, все то хорошее и высокое, что так необходимо всем в жизни и без чего жизнь темна и неоправданна.

В. В. Хвостенко был глубоко русским человеком и патриотом в самом лучшем смысле этого слова. Русская природа, русские песни, русское искусство были близки и дороги ему. Он любил повторять стихи Тютчева:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить.
У ней особенная стать,
В Россию можно только верить.

«Где вы найдете второго Пушкина, Толстого, Достоевского, Гоголя... — часто говорил он. — Эти гиганты мысли и чувства могли родиться только в России».

Незадолго до смерти он мечтал поехать по России, побывать в Новгороде, Пскове, Переславле-Залесском, где сохранилось так много памятников русской старины. Когда в его присутствии восхищались поездками в Европу, он всегда говорил: «А сколько замечательного у нас в России. Всей жизни не хватит, чтобы увидеть все, запечатлеть все, выразить все в творчестве. Какие чудеса у нас в России! И если уж мне ехать, то только в Геркуланум и Помпею, чтобы увидеть античную полированную фреску, секрет которой тоже утерян и не раскрыт до сих пор». Василий Вениаминович задумчиво и сосредоточенно рассматривал какой-либо простой полевой цветок. «Какая красота, как все просто, гармонично, но неповторимо! Откуда все эти чудеса? Как передать все это?»

В. В. Хвостенко верил в творческие силы народа и в замечательное будущее советского монументального искусства. То, что сделал он в области энкаустики, было героическим трудом. Художник разрешил один все проблемы античной живописи, над которыми билась мировая мысль в течение многих и многих лет. Возрождение энкаустической живописи — большая победа советского изобразительного искусства и ценное наследие, оставленное В. В. Хвостенко молодым советским живописцам.

А. Я. Войтинская-Хвостенко Москва, 1965 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ КНИГИ

Художники всех стран с незапамятных времен трудились над вопросом, как добиться такого технического совершенства живописи, которое обеспечило бы ее прочность, удобство в процессе работы, красоту и изящество ее вида. Над этой задачей бьются и многие художники наших дней, недовольные то матовостью поверхности живописи, то, напротив, ее неприятным масляным блеском, то такими явлениями, как выцветание акварели, тусклость гуаши и темперы, хрупкость красочного слоя пастели.

Уже в античном мире считалась наиболее прочной восковая живопись, имевшая название *энкаустики* и бывшая в употреблении в Египте еще в третьем тысячелетии, а в Греции в V и IV веках до нашей эры. Сведения об этой технике мы находим у римских писателей I века нашей эры, и на основе данных сведений, а также благодаря найденным при археологических раскопках краскам и инструментам, мы можем восстановить довольно близко процесс работы древнего живописца-энкауста. К сожалению, он представлял чрезвычайные трудности, отбившие у художника позднейших поколений охоту перейти от других видов живописной техники к восковой живописи; подобные попытки предпринимались лишь узким кругом любителей.

Трудности восковой живописи заключаются в том, что в далеком прошлом излюбленная техника энкаустики была основана на горячем способе письма, при котором краска, смешанная с воском и смолой, плавилась на жаровне и затем кистью и металлическим стилетом наносилась на разогретую, обычно мраморную, доску, после чего снова оплавлялась для лучшего сцепления с грунтом. В процессе работы приходилось неизбежные корректуры производить тем же горячим способом, то есть непрерывным плавлением краски.

Этот способ требовал высочайшего искусства художника, каким и обладали прославленные живописцы античной Греции, такие, как Зевксис, Паррасий и Апеллес.

Гигантское техническое развитие современности не может мириться с таким характером мастерства, которое доступно лишь немногим. Поэтому давно стала ощущаться потребность в использовании лучших качеств античной энкаустики на базе современных технических возможностей, в применении в работе над восковой живописью новейших изобретений техники.

Предлагаемая вниманию художников настоящая книга В. В. Хвостенко являет собой именно такое сочетание добротности старины с техническим совершенством сегодняшнего дня. Ее автор — энтузиаст энкаустики, всю жизнь отдавший делу пропаганды и внедрения в современную живописную культуру восковой живописи, — путем долголетних опытов внес в нее такие улучшения, которые полностью ликвидировали прежние неудобства, сохранив в то же время все ее высокие художественные качества.

Эти улучшения сводятся к следующему.

Прежде всего кустарный способ оплавления живописи на жаровне упраздняется, будучи заменен несравненно более легким и быстрым способом вжигания красок при помощи современных технических приборов. Самый процесс писания можно производить и холодными красками, кистью, совершенно таким же образом, как и при работе маслом. Разница заключается лишь в том, что в восковой живописи вместо выдавливания краски из тюбика на палитру краска снимается кистью с заранее приготовленной в чашечках красочной массы, подобно тому, как в акварели она берется кистью же из фарфоровых чашечек. Краски потом смешиваются на тонкой металлической палитре.

Полученную на основе применения холодного способа живопись еще нельзя считать законченной, ибо она имеет несколько матовый вид и нуждается в усилении ее цветосилы

и, кроме того, в закреплении красок, для чего она должна быть подвергнута легкому оплавлению газовой горелкой или паяльной лампой.

Для полноты завершения произведения и достижения высших результатов живопись полируют бритвой с целью удаления с ее поверхности неровностей и случайных бугорков, после чего она приобретает исключительное благородство цвета, тона и большую глубину, а также прочность и сохранность, недоступные другим техникам живописи.

Предлагаемый В. В. Хвостенко способ восковой живописи отнюдь не рекомендуется для замены существующей масляной живописи, обладающей своими превосходными качествами, доказанными всей историей мирового искусства, а лишь для того, чтобы художники наряду с масляной живописью имели к своим услугам еще одну технику, дающую широкие возможности извлекать из нее особо привлекательные художественные свойства, которых нет в масляной живописи.

В настоящей книге весь технический процесс нового способа энкастики изложен с исчерпывающей ясностью и доступен каждому художнику-практику. Энкастические работы В. В. Хвостенко небольших станковых размеров можно видеть на московских выставках, а декоративные стенные работы — на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке и в вестибюле ресторана «Прага» в Москве.

Игорь Грабарь

ВВЕДЕНИЕ

Античное искусство — литература, архитектура, скульптура и живопись — всегда вызывает живой и неослабевающий интерес ученых и художников всего мира. Неизъяснимая прелесть и гармония, которыми обладает античное искусство, увлекают, очаровывают и доставляют огромное художественное наслаждение. Архитектурно-скульптурный ансамбль Акрополя с его блестящим Парфеноном, замечательный Пантеон в Риме, помпейские фрески, римские триумфальные арки и другие памятники античного искусства вдохновляли и питали творческое воображение художников, скульпторов и архитекторов последующих поколений.

Вот почему мысль ученых и художников неоднократно возвращалась к искусству античного мира и пыталась найти ответ на целый ряд неразрешенных вопросов, одним из которых была проблема античной восковой живописи — энкастики.

Археологические раскопки, начатые еще в 1738 году на территории Италии и Греции, дали ценнейший материал для исследователей античной культуры. Богатство, извлеченное археологами из недр земли, ошеломило и потрясло весь цивилизованный мир. Мы узнали замечательные скульптуры, архитектуру, художественные изделия из серебра и золота, расписную керамику, полированную фреску и многое другое. Позднее раскопки в Микенах, на прилегающих к Греции островах, на берегах Босфора, у нас в Херсоне, Феодосии и Керчи расширили наши представления о чудесах и многообразии искусства античного мира. Но античной восковой живописи — энкастики там не было найдено.

Тем большее значение приобрели раскопки, начатые в XIX веке на территории Среднего Египта в Фаюмском оазисе, где на погребенных мумиях были обнаружены вместо обычных рельефных масок исполненные на досках живописные портреты. Эти портреты, получившие впоследствии название фаюмских портретов, привлекли внимание исследователей тем, что большинство из них было выполнено восковыми красками в технике энкастики. Энкастическая техника применялась не только в египетском, но также в греческом и римском искусстве и была, по свидетельству античных авторов, излюбленным способом живописи греческих художников эпохи расцвета античного искусства. Однако античные образцы этой техники до нас не дошли.

Многие из фаюмских портретов, написанные в период с I века до нашей эры по IV век нашей эры, прекрасно сохранились. Прележав ряд столетий в земле, они и теперь поражают яркостью и неувядаемостью цвета.

Но не только богатством и прочностью красок отличалась восковая живопись. Особенность ее заключалась в том, что художник, пользуясь энкастической техникой, мог достигать исключительной реальности изображения, о чем много говорят античные авторы. Сохранились рассказы, как птицы слетались клевать виноград, написанный знаменитым Зевксисом, как живые лошади приходили в волнение, завидя изображенных лошадей на картинах еще более знаменитого Апеллеса... Техническое совершенство энкастических картин буквально обманывало зрителей, которые, созерцая живописное произведение, готовы были принять художественный образ за действительность.

«Встань, о лучший из художников! — обращается к античному живописцу поэт Анакреон. — Нарисуй, о лучший из художников, мастер в искусстве родосском, нарисуй, как я скажу, мою далекую подругу. Нарисуй прежде всего ее мягкие черные волосы, и, если воск твой это может, нарисуй их благоухающими. Выше щек нарисуй под темными локонами чело, белое, как слоновая кость. Пусть дуги бровей не раздельными 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 Цитереи. Нарисуй ей нос и щеки, смешав молоко и розы, и губы нарисуй, как Пей-го, сладостно влекущими к поцелую. У подбородка и беломраморной 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»¹ (разрядка наша. — В. Х.).

Утерянный секрет энкаустической живописи (следы ее исчезают в XII веке) интересовал художников и ученых в течение столетий. Исследователи энкаустики проделали огромную работу, собирая и изучая литературные источники и памятники этой техники. Однако для овладения ее секретом одного теоретического ознакомления с проблемами энкаустики оказалось недостаточным. Необходимо было уловить процесс живой, творческой работы художника и повторить ее на опыте. Отдав практическому исследованию энкаустической техники много лет жизни, автор настоящей работы счастлив, что может наконец передать свой опыт советской художественной молодежи, которая, он надеется, будет дальше развивать энкаустическую живопись.

Противники энкаустики нередко говорят, что ее техника трудна и устарела, что есть масляные краски — они удобны и хороши для живописи. Конечно, энкаустика имеет свои особенности, с которыми связаны большие трудности. А разве акварель их не имеет? А фреска? А мозаика? А разве техника масла легка? В пользу энкаустики имеется серьезный довод, который не могут привести защитники масляной живописи. В то время, как произведения, написанные маслом, со временем гибнут, жухнут и теряют цвет и яркость, энкаустическая живопись сохраняет цвет, яркость и первоначальную чистоту исполнения в течение столетий. Для нее опасны только механические повреждения, так как восковая краска мягка.

Особое значение применение энкаустической живописи может иметь в монументальной живописи, связанной с архитектурой. Наряду с мозаикой, фреской, керамикой энкаустика может дать замечательные образцы стенной живописи, по красочности и выразительности не уступающей ни фреске ни мозаике.

Относительно использования восковой живописи в зодчестве часто выставляют такие возражения: «Энкаустика слишком ярка, она будет мешать архитектуре». А разве фрески Рафаэля, Веронезе, Тьеполо тусклы? А разве помпейские фрески тусклы? Яркость и сила живописного изображения не могут нарушить гармонии архитектуры. Они лишь дополняют ее. К тому же энкаустика имеет богатейшую цветовую гамму, начиная от самых ярких тонов до исключительно нежных. Энкаустическую живопись можно успешно сочетать с современными строительными материалами: мрамором, шифером, цементом, кирпичом и пр. Примером этому служат росписи вестибюля ресторана «Прага» в Москве.

Техника энкаустической живописи хотя и трудоемка, но проста и требует сравнительно небольших материальных затрат. Правда, в древности энкаустика называлась «утруждающим родом живописи» (*tarda picturae ratio*). Действительно, процесс соединения красок различных цветов в восковой быстростынувшей массе был трудным для античного художника, но в наше время применение электричества значительно облегчает работу живописца-энкауста. Автор убедился в этом на практике, используя для описываемых ниже способов энкаустической живописи электрический паяльник, реостат, утюг и другие электрические приборы. Применение электричества радикально меняет технический процесс работы, убыстряя его и сообщая ему необходимую гибкость. Это открывает большие перспективы развития для монументальной и станковой восковой живописи.

Поставив себе целью практически разрешить проблему энкаустической живописи применительно к задачам современного монументального и станкового искусства, автор не претендует на

¹ Анакреон. Соч., изд. Ледерле. Спб., 1896.

решение всех обширных вопросов, связанных с этим родом живописи. Они будут разрешаться и после него. На смену ему придут новые кадры художников. Они должны вплотную подойти к античному наследию, и те живописные достижения, которые оставила нам древняя энкаустика, развить на базе обогащенной современной техники.

Автор приносит глубокую благодарность товарищам, поддержавшим его в долговременных исканиях, и своей дочери Т. В. Хвостенко, которая в течение последних лет практически работала вместе со мной над усовершенствованием техники энкаустики.

КРАТКИЙ ОБЗОР ИСТОРИИ ЭНКАУСТИКИ

Понятием «энкаустика» греки определяли способ живописи разогретыми восковыми красками, при котором нанесенные на мраморную или другую доску, краски снова оплавлялись, точнее говоря, вжигались в доску. Художник, работающий в этой технике, назывался у греков «вжигающим», а сами мастера энкаустики подписывались с добавлением к своему имени слова «ενεχθε» («он вжиг»).

Относительно происхождения энкаустики ее античный исследователь Плиний говорит: «Кто первый придумал писать воском и вжигать картину — неизвестно»². В действительности техника энкаустики восходит к Египту. Произведенное Эйбнером химическое исследование египетской росписи по камню³, сделанной приблизительно за три тысячи лет до нашей эры, обнаружило, что роспись была выполнена восковыми красками. Краски хорошо сохранились. При исследовании оказалось, что воск, входивший в состав красок, имел ту же точку плавления (62°), что и свежий воск. Применение воска египетскими художниками, вероятно, было вызвано практическими соображениями. Дело в том, что для росписи гробниц и мумий требовались прочные, неизменяемые материалы. Воск, так же, как и смола, добавляемая в краску, прекрасно подходил для этой цели.

Итак, до Греции восковая живопись была распространена в Египте и применялась для росписи гробниц и мумий. Что же мы знаем об античной восковой живописи? Памятники энкаустики греческой классической эпохи до нас не дошли. Археологические раскопки дали сравнительно мало.

Между тем, уцелевшие римские литературные источники, относящиеся к I и II векам нашей эры, свидетельствуют о том, что в период греческой классики в энкаустической технике работало много художников. Так, Плиний упоминает Зевкоиса, Апеллеса и других живописцев, картины которых были привезены из Греции в Рим и выставлены «а Форуме, в храмах и прочих общественных местах. Большая же часть этих произведений находилась в собраниях богатых патрициев. У Цицерона, Витрувия, Павсания. Сенеки, Лукиана и других римских писателей также имеется ряд высказываний, касающихся античной живописи. На основании этих высказываний можно считать, что греческие станковые картины выполнялись преимущественно в энкаустической технике. В этой же технике греки расписывали свои корабли. Интересно отметить, что слово «воск» служило древним синонимом слову «краска».

Кроме энкаустической техники живописи широкое распространение имели у греков темпера и фреска. В Греции и на прилегающих к ней островах (в Микенах, Кносе, на Крите) сохранилась до наших дней подлинная фреска, представляющая собой живопись, вы-

² Цитируется по книге: Г а н с Ш м и д . Техника античной фрески и энкаустики. Гос. изд. изобразительных искусств, 1934, стр. 86.

³ Э й б н е р . Материалы и развитие стеной живописи с древности до нового времени, изд. Геллера. Мюнхен (E i b n e r , Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit, Verlag Heller, München).

полненную по влажному грунту. Раскопки, произведенные в Геркулануме и Помпеях, дали огромный материал для изучения античной фрески более позднего времени. Следов же энкаустики периода ее расцвета не осталось.

Однако по литературным источникам точно известно, что в V—III веках до нашей эры в энкаустической технике работали замечательные художники. Помимо Зевксиса и Апеллеса — Аполлодор, Паррасий, Павсий и другие. Плиний дает ряд блестящих описаний их произведений.

Многие энкаустические картины V и IV веков оценивались современниками как величайшие произведения искусства. По свидетельству Плиния, некоторые работы Зевксиса ценились так дорого, что их никто не мог купить, и он дарил их как бесценные.

Но самым блестящим представителем славной плеяды художников-энкаустов надо считать жившего в IV веке до нашей эры Апеллеса. Безукоризненно владея колоритом, он был еще и превосходным рисовальщиком. Особенно прославилась его картина «Венера Анадиомена» (Венера, выходящая из волн).

Большинство этих замечательных произведений энкаустической живописи погибло в I веке нашей эры, когда сгорела большая часть Рима, а то, что уцелело от пожара, погибло при взятии Рима Аларихом в 410 году и Гензерихом — в 452 году. Нам осталось от энкаустики лишь то, что было укрыто в земле.

Начиная с XII века теряется всякий след энкаустической живописи. Замечательные образцы этой техники, относящиеся к византийской эпохе, хранятся в Музее западного и восточного искусства в Киеве («Сергий и Вакх», около VI века и другие). В дальнейшем энкаустика была совершенно вытеснена масляной живописью.

А между тем, интерес к энкаустике у последующих поколений не ослабевал. Особенно, как уже отмечалось, этот интерес возрос в связи с археологическими раскопками, давшими исследователям значительный материал. В 1845 году в Сен-Медар де Пре, близ Парижа, и в 1898 году в Герн Сен-Гюбер, в Бельгии, на местах бывших римских поселений были раскопаны погребения античных художников, относящиеся к III и IV векам нашей эры. В гробницах найдены пчелиный воск, смолы, смеси воска и смолы, краски и разные приспособления для энкаустической живописи: продолговатая ложечка из бронзы, доска из серого мрамора, два циркуля, две ручки от кистей и пр. Химическими анализами установлено, что связующее вещество найденных красок состояло из смолы и воска или из смеси масла, смолы и воска. Извлеченные из недр земли материалы имели большое значение для выяснения характера энкаустической живописи, но решить весь вопрос в целом они не помогли. Даже открытие в 1887 году фаюмских портретов⁴, давших более полное представление о технике энкаустики, оставило много неразрешенных проблем. Дело в том, что выводы художников и ученых, практически и теоретически занимавшихся исследованием энкаустики, не совпадали.

Наиболее ценную работу по исследованию энкаустической живописи проделали наши современники Э. Бергер и Г. Шмид. Труд Бергера «Живописная техника древности»⁵, основанный на изучении античных источников и других печатных материалов по энкаустике, является по своей полноте наиболее исчерпывающим. Однако практически Бергер пришел в своей книге к неправильным выводам, решив, что энкаустическая техника живописи исключает применение кисти (вследствие твердости восковых красок). Это заблуждение Бергера внесло большую путаницу в его дальнейшие исследования, и впоследствии

⁴ В СССР имеется 32 фаюмских портрета, из них 23 портрета находятся в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и 9 портретов — в Эрмитаже.

⁵ Э . Б е р г е р . Живописная техника древности. Мюнхен, 1904 (E . B e r g e r . Die Maltechnik des Altertums, München, 1904).

он вынужден был признать применение древними энкаустами кисти. Но, признав кисть, Бергер должен был логически идти и дальше: он разработал теорию омыленного воска, или восковой эмульсии, то есть жидкого состояния воска, при котором, по его догадкам, легко было писать кистью. От этой несостоятельной теории он также вынужден был отказаться и под конец своих исследований убедился в том, что греки основывали технику энкаустики не на восковой эмульсии, а на растопленном воске, то есть писали г о р я ч и м и восковыми красками, что соответствовало истине. Однако даже став в своих изысканиях на правильный путь, Бергер, видимо, так и не раскрыл до конца секрета энкаустики, ибо сам, будучи художником, ни одной действительно энкаустической картины не оставил.

Шмид, написавший книгу «Техника античной фрески и энкаустики», продвинулся в своих исследованиях значительно дальше, чем Бергер. Правильность сделанных им выводов о составе античных восковых красок, применении древними энкаустами горячего способа живописи и употреблении кисти он доказал не только теоретически, но и практически, выполнив несколько живописных работ в технике энкаустики. Однако судя по его высказываниям, его открытия также были неполными, поскольку он все время говорит только об одном возможном способе восковой живописи, именно о горячем способе, тогда как наша практика показала, что их может существовать несколько. Вероятно, существовали другие способы и в античной энкаустике, доказательства чему мы приводим ниже. К тому же Шмид, получив на все свои открытия патент, не обнародовал ни рецептуры восковых красок, ни способов работы ими.

Из русских ученых вопросами энкаустики занимались Д. Айналов, И. Грабарь, Д. Киплик, Е. Кудрявцев, Б. Фармаковский и другие.

Не останавливаясь на ошибочных взглядах Киплика⁶, выводы которого не заслуживают серьезного внимания, следует выделить работу в этой области Кудрявцева, который развивал энкаустику применительно к реставрации и добился отличных результатов. Изобретенная им краска — жирная, текучая — сделана на одном воске, без примеси других материалов. Она наводится на доску электрическим пером, с которого стекает.

⁶ Д . И . К и п л и к . Техника живописи. М. — Л., «Искусство», 1950.

ЭНКАУСТИЧЕСКИЕ КРАСКИ И ИХ СОСТАВ

Дошедшие до нас античные тексты, относящиеся к энкаустике, настолько лаконичны и неполны, что ознакомление с ними не может дать ясного представления о технике энкаустической живописи и технологии восковых красок. Приведем некоторые высказывания Плиния. «Восковые краски огнем делать жидкими и употреблять кисть...»⁷. И дальше: «В древние времена было два способа писать энкаустически: посредством каутерия и по слоновой кости посредством цестра, пока не стали расписывать военные корабли»⁸. В дальнейшем Плиний ничего не говорит о том, какие смещения в восковых красках возможны и каким образом их можно получить. Также не разъясняет он, что нового внесла в энкаустическую технику роспись военных кораблей. Ученые и художники потратили много сил и времени на изучение античных текстов об энкаустике, но выводы их оставались разноречивыми и неубедительными.

На помощь исследователям энкаустической техники пришли археологи. Как уже упоминалось, при раскопках в Сен-Медар де Пре и в Герн Сен-Гюбер были найдены ценные материалы, и в том числе восковые краски. Краски имели вид шариков и были отделены друг от друга тонкими перегородками. Этой палитрой и пользовался художник. Анализ красок, раскопанных в Герн Сен-Гюбер, сделанный химиком Бухнером, показал, что в их состав входили помимо пигментов воск, масло и смола.

Смола, по-видимому, употреблялась как дополнительное связующее, масло же прибавлялось, вероятно, для того, чтобы смягчить краски. Кроме того, как подтвердили произведенные впоследствии опыты, масло способствует образованию пленки на поверхности красочного слоя. Эта пленка имеет большое значение. Она предохраняет живопись от разрушения.

Осталось невыясненным, в каком соотношении находились все эти элементы. Разберем, что представляет собой каждый из них в отдельности.

Начнем с воска. Воск является основным связующим энкаустических красок. Это вещество одновременно животного и растительного происхождения. Состав его очень сложен и еще не вполне уточнен. По своей химической природе воск близок к жирам и имеет свойства жиров. В основном воск состоит из сложных эфиров, высших жирных кислот и высших одноатомных, реже двухатомных спиртов. Приводим таблицу химического анализа пчелиного воска:

Плотность.....	0,960—0,970
Число омыления.....	87—107
Кислотное число.....	18—22
Йодное число.....	7—11
Точка плавления.....	62°—67°

Воск пластичен, способен размягчаться при слабом нагревании и расплавляться при более сильном, водонепроницаем. Человеку воск известен с глубокой древности. Он использовался для освещения, для письма. Помимо применения в живописи употреблялся для покраски кораблей и статуй.

Воску присущи свойства, исключительно ценные для живописи: стойкость (известны случаи сохранения пчелиного воска в течение тысячи лет), нежность, мягкость, пластичность.

⁷ Цитируется по книге: Г а н с Ш м и д . Техника античной фрески и энкаустики, стр. 84.

⁸ Там же, стр. 85

Особенно ценен воск для портретной живописи ввиду того, что его естественный цвет близок к цвету человеческого тела. Кроме того, так как воск обладает плотностью, художнику, работающему восковыми красками, легко добиться впечатления материальности написанного тела.

Шмид, отмечая эти качества восковых красок, пишет: «Поскольку это зависит от рисунка и замысла художника, энкаустические и темперные портреты одинаковы. Но энкаустические портреты далеко превосходят темперные по жизненной правде, поскольку это зависит от качества энкаустической краски. И в них мы находим подобную эмали глазурь телесной краски, как бы разливающую по всей голове, полной жизни, мерцание, которое в конце концов связано со своеобразным качеством краски, дающей, подобно человеческой коже, слегка просвечивающее, бархатисто-мягкое, из глубины идущее сияние»⁹.

Воск может сцепляться с любой поверхностью, и сила сцепления с годами не ослабевает.

Греки употребляли для живописи отбеленный, так называемый пунический воск. Приведем слова Плиния: «Лучший воск — так называемый пунический... Пунический воск готовится следующим образом: желтый воск подвергается на длительное время воздействию воздуха под открытым небом. Затем его варят в морской воде, почерпнутой из глубины с примесью nitrum (сода или поташ), ложкой берут верхнюю белую часть и наливают ее в сосуд с небольшим количеством холодной воды. Ее снова варят с морской водой, 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 полотком. Белее всего он становится, если его после беления на солнце сварить еще раз»¹⁰.

Современный опыт отбеливания воска показал, что простейший способ его очистки заключается в растапливании воска в чистой воде, в результате чего посторонние вещества (мед, цветочная пыль и т. п.) исчезают. Затем очищенный воск отбеливается на южном солнце в течение одного-трех месяцев. В атмосферных условиях средней и северной полосы отбеливание воска затруднительно. Однако необходимо отметить, что хотя греки и предпочитали для живописи отбеленный воск, который действительно удобнее тем, что при смешении со светлыми пигментами не темнит их, практика показывает, что и естественный, необработанный воск вполне годится для приготовления энкаустических красок, употребляемых для росписи внутренних помещений, а также для станковых картин.

Для росписей же наружных помещений нужно употреблять только очищенный, отбеленный воск, так как необработанный воск под действием света может почернеть и деформироваться.

Итак, необходимой составной частью энкаустических красок является воск. Можно ли писать красками, приготовленными на одном воске, без примеси масла и смолы, и следует ли такую живопись называть энкаустикой? По-видимому, на оба эти вопроса надо ответить утвердительно. Но краска, сделанная только на воске, будет иметь несколько белесоватый оттенок, потеть и с течением времени покроется пылью и грязью. Чистый воск никогда полностью не высыхает даже в своем верхнем слое. Чтобы восковая краска не потела, к ней необходимо добавлять масло. С добавлением к воску масла и смолы краска становится жирной, сочной и приобретает ряд других ценных для живописи качеств, о которых будет сказано «иже».

Что представляет собой смола и какие свойства она имеет? Многие растения выделяют смолистые вещества. У нас особенно богаты смолой хвойные деревья. Химический со-

⁹ Г а н с Ш м и д . Техника античной фрески и энкаустики, стр. 89—90.

¹⁰ Цитируется по книге: Г а н с Ш м и д . Техника античной фрески и энкаустики, стр. 80-81.

став смол очень долго не поддавался исследованию. В настоящее время установлено, что главнейшими составными частями смолы являются сложные эфиры, спирты и кислоты. Смолы почти нерастворимы в воде, но зато хорошо растворяются в спирте, эфире, скипидаре. Существует очень много различных смол. Приведу химический анализ сосновой смолы, приготовляемой из этой смолы канифоли и даммаровой смолы, которые я употребляю в своей работе:

Сосновая смола

Кислотное число	149—159
Эфирное число	12—27
Число омыления	163—179
Точка плавления	90°—130°

Канифоль

Кислотное число	145—185
Смолы (смоляные кислоты)	85%
Масла	30%
Скипидар	1,25%
Точка плавления	90°—130°

Даммарова смола

Плотность	1,04—1,12
Кислотное число	20—32
Точка плавления	100°—150°

Смолу прибавляют к краске для яркости и сочности цвета.

Наиболее ценной для энкаустики является даммарова смола, которая имеет чистый белый цвет и прекрасно соединяется с воском. Смола, добавленная к воску, увеличивает его силу сцепления с грунтом. Кроме даммаровой смолы для энкаустических красок пригодны мастичная и пихтовая смолы, а также смола пиний и очищенная, хорошего качества канифоль. Канифоль, так же, как и даммарова смола, при смешении с воском дает отличные, устойчивые краски.

Вопрос о масле и его значении в энкаустической живописи был очень спорным. Путем анализа найденных при раскопках красок и изучения античных текстов было установлено, что греки, несомненно, употребляли в восковых красках масло. Но для чего именно они его употребляли и в каком количестве — оставалось невыясненным. Ганс Шмид о роли масла в энкаустических красках говорит как-то туманно и попутно добавляет: «До тех пор, пока нам не удастся в наших опытах получить качество высохшей краски в отношении всех ее свойств равное тому, что мы находим в античных раскопках, вопрос об энкаустике надо считать неразрешенным»¹¹ (разрядка наша. — В. Х.).

¹¹ Г а н с Ш м и д . Техника античной фрески и энкаустики, стр. 117.

Почему Шмид придавал такое большое значение открытию рецептуры высыхающей восковой краски? Потому что, как мы уже выяснили, незасыхающая восковая краска имеет белесоватый оттенок, потеет и принимает на свою влажную поверхность пыль и грязь, уничтожающие живопись. Проведя в течение многих лет различные опыты с красками, я убедился, что для получения высыхающей в верхнем слое восковой краски в нее необходимо добавлять небольшое количество масла. Таким образом основной вопрос энкаустики был мной разрешен.

Какое масло годится для энкаустических красок? Самое лучшее масло — льняное, но можно употреблять и ореховое, маковое, подсолнечное. Необходимо отметить, что в то время, как масло в составе масляной краски вызывает потемнение и разрушение живописи, в восковой краске оно способствует сохранению живописи, ее мягкости и прозрачности. Губчатость или пожухание масляной краски нередко нарушает все живописные расчеты мастера; восковая же краска, приготовленная с примесью смолы и масла, сохраняет яркость и силу цвета, совершенно не меняясь в течение веков.

О значении масла для восковой живописи говорят и Плиний и Витрувий. Витрувий пишет: «Если кто отнесется к делу более старательно 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»¹².

То же самое говорит и Плиний: «Соприкосновение с лучами солнца, луны ей (киновари) вредно. Средством против этого будет покрытие сухой стены при помощи щетинной кисти горячим растопленным воском, смешанным с маслом, второй раз его надо нагреть до потения, близко поднося угли чернильных орехов; затем надо его обработать восковой свечой и чистыми льняными полотнищами, подобно тому, как придают блеск мраморным статуям»¹³ (разрядка наша. — В. Х.).

Эту смесь горячего воска с маслом и способ покрытия ее живописи греки называли «ганозисом». И я помимо красок употребляю смесь горячего воска с маслом, которую тоже называю «ганозисом», для покрытия уже готовой энкаустической живописи.

Итак, прибавление масла к воску имеет существенное значение для качества краски, в чем я убедился, проведя ряд опытов. Но можно писать восковой краской, приготовленной и без масла: из пигмента, воска и смолы. В этом случае последующая обработка живописи ганозисом приобретает особенно важное значение. Полезен ганозис и для живописи восковыми красками, содержащими масло. Здесь эту смесь воска с маслом следует применять в качестве лессировок. Подобные лессировки, нанесенные поверх живописного слоя, сообщают необыкновенную прозрачность краскам. С прибавлением к краске большего количества масла лессировка будет выглядеть более легкой, а краска будет лучше поддаваться как кисти, так и другому инструменту мастера.

Из всего сказанного следует, что энкаустическая краска должна состоять из пигмента, воска, смолы и масла или из пигмента, воска и смолы. И в том и в другом случае готовую живопись надо покрывать ганозисом: массой, приготовленной из воска и масла.

Необходимо добавить, что восковые краски трудно поддаются смешению. Ввиду этого можно предположить, что палитра, которой пользовался античный художник, была достаточно разнообразной. Подтверждение нашему предположению находим у римских писателей. Так, у Варрона есть следующая запись: «Подобно тому, как Павзий и другие художники этого рода имеют большие ящики, в которых находятся различные восковые краски,

¹² Цитируется по книге: Г а н с Ш м и д . Техника античной фрески и энкаустики, стр. 106.

¹³ Там же, стр. 106—107.

так и римские вельможи имеют разделенные на отделы рыбные пруды, в которых рыбы разной породы содержатся отдельно друг от друга»¹⁴.

Аналогичное замечание встречаем у Сенеки: «Чтобы верно передать явление природы, художник расположил перед собой в разнообразнейших оттенках свои краски. Быстрейшим образом делает он между ними выбор и проворно спешит рукой и глазом от воска к своему произведению и обратно»¹⁵ (разрядка наша.— В. Х.).

И мы, современные энкаусты, должны иметь разнообразную палитру восковых красок самых тонких оттенков, подобную той, которой располагает пастель.

Богатая красочная палитра облегчает работу художника-энкауста, особенно, если учесть возможность применения в энкаустической технике электрических приборов, убыстряющих процесс наложения красок.

Надо остановиться еще на следующем вопросе: какими пигментами пользовались античные художники для составления восковых красок? Плиний говорит: «Из всех красок любят меловой грунт и не поддаются нанесению на влажный грунт пурпур, индиго, небесная синяя, мелийская (белая), аурипигмент (дымно-желтая), аппиган (искусственная зеленая медянка) и свинцовые белила. Именно этими красками окрашивается воск для картин, которые вжигаются»¹⁶. Текст Плиния не содержит указаний на то, какое именно количество пигмента следует добавлять в воск, чтобы получить восковую краску. Современные опыты приготовления восковых красок показывают, что воск в горячем состоянии может поглотить огромное количество пигмента, но при большом насыщении воска пигментом краска становится слишком крутой и поэтому непригодной для работы кистью. А так как Плиний вполне определенно говорит об употреблении древними энкаустами кисти, то надо предположить, что античные художники только подкрашивали воск, не насыщая его пигментом до отказа.

Проведенные мной в процессе разработки красочной палитры опыты по наполнению воска пигментом давали краски разного качества, начиная от самых жирных (с маленьким количеством пигмента), кончая крутыми (до отказа наполненными пигментом) красками. Последние, для того чтобы писать ими кистью, необходимо разводить скипидаром до состояния жидкой сметаны. Краски жирные, мало насыщенные пигментом можно употреблять как для росписи внутри помещений (равно и для станковой живописи), так и для наружных росписей. Краски, сильно насыщенные пигментом, пригодны только для живописи, которая не будет находиться на открытом воздухе, так как они гораздо меньше, чем жирные, могут противостоять атмосферным влияниям. В частности, их рекомендуется применять в работе «полированным» способом, о котором будет сказано ниже.

КАК ПРИГОТОВИТЬ ВОСКОВЫЕ КРАСКИ И КАК ИМИ ПОЛЬЗОВАТЬСЯ

Как варить краски? Надо прежде всего взять небольшую мраморную плиту, поставить на электроплитку и прогреть ее, чтобы она стала горячей, но не раскаленной. Эта плита как бы служит палитрой художника. На нее кладутся куски воска и смолы в определенном количестве (рецептуру см. ниже). Воск и смола растапливаются, а художник помешивает полученную массу мастихином, постепенно добавляя в нее пигмент. Необходимо, чтобы весь пигмент впитался без осадка. Процесс варки длится 5—10 минут. Полученной краске дают немного остыть, а затем скатывают ее в виде шариков или палочек, которые после полного охлаждения будут иметь вид камней. Большое наполнение воска пигментом и смолой де-

¹⁴ Цитируется по книге: Ганс Шмид. Техника античной фрески и энкаустики, стр. 119.

¹⁵ Там же, стр. 119.

¹⁶ Цитируется по книге: Ганс Шмид. Техника античной фрески и энкаустики, стр. 109.

лает краску твердой, если же пигмент и смола будут смешаны с воском в небольшом количестве, то краска получится мягкой. Для удобства работы художник должен приготовить краски твердые и мягкие, разных цветов и оттенков. Когда художник начинает писать, он откалывает кусочки красок, кладет их в фарфоровые или железные баночки и слегка нагревает. Растопленную краску художник берет быстро на кончик кисти и наносит нужный мазок. Мазки могут быть длинные и короткие. Чтобы получить более жидкую краску, ее можно разбавить скипидаром и тогда краска будет иметь вид сметаны. Однако много скипидара добавлять нельзя, так как скипидар съедает воск. Если в краску был добавлен скипидар, то по окончании работы картину надо оставить на два-три дня в покое, пока весь скипидар улетучится. Не рекомендуется писать толстым слоем краски — работа долго сохнет. Когда работа красками закончена, ее оплавливают.

Таким образом, чтобы сварить хорошие энкаустические краски, необходимо всегда помнить о следующих условиях:

1. Пигмент должен быть тонкомолотым.
2. Краску варить в небольшом количестве (так как может перегореть пигмент).
3. При варке краски сильно растирать пигмент мастихином.
4. Хорошо варятся и растираются белила, кобальт зеленый, окись хрома, кость и разные охры.
5. Варить краски нужно или в вытяжном шкафу или на открытом воздухе. Пары красок при вдыхании их могут вредно повлиять на здоровье. Особенно осторожно надо варить ультрамарин и киноварь. Киноварь является ртутным препаратом и может вызвать тяжелое отравление всего организма.

ГРУНТ

В исследовательской литературе по технике энкастики совершенно не освещен вопрос о значении грунта. Между тем вопрос этот имеет первостепенную важность, так как от качества грунта зависит долговечность энкаустической живописи.

Начнем с материала, на который наносится грунт. Любой твердый материал, используемый для энкастики, должен быть абсолютно сухим. Как проверить сухость цемента, шифера и других материалов, служащих для энкаустической живописи? Надо их обжечь газовой лампой или другим способом, и, если материал содержит влагу, она, испаряясь, даст пары. В наших атмосферных условиях такая проверка материала особенно необходима при выполнении наружных росписей. Если грунт будет наноситься на влажный материал, то водяные пары, которые неизбежно образуются при последующем обжигании грунта, станут заслоном между ним и поверхностью материала, и грунт, а вместе с ним и живопись, с течением времени разрушатся от сырости.

Итак, прежде всего, нужно просушить материал (возле огня или на солнце), затем покрыть его тонким слоем чистого воска и прогладить утюгом. Вслед за тем воск счищается до основания.

После этого на материал наносится грунт, сваренный из воска, смолы и пигмента тем же способом, каким варят краску.

Грунты можно готовить разных цветов и разного качества: мягкие и более твердые. Грунт будет более или менее твердым в зависимости от преобладания в нем смолы или воска. Для мрамора, гранита, оникса употребляется более твердый грунт. Для цемента, шифера и подобных им материалов — более мягкий. Цемент и шифер прекрасно связываются с воском. Впитывая воск, они тем самым получают защитную броню. Мрамор же,

гранит, оникс могут впитать только незначительное количество воска, не дающее необходимой брони. Этой броней им служит твердый грунт.

Какой же грунт будет лучше держать красочный слой? И твердый и мягкий грунт одинаково крепко держат красочный слой при условии предварительного вжигания грунта в материал. Вжигание производится горячим утюгом, паяльной или газовой лампой, подобно тому, как вжигается живопись. (См. главу о вжигании энкаустической живописи.) Грунт может иметь толщину от 1 до 3 см.

Для простого окрашивания энкаустическим способом больших плоскостей, например стен здания, грунт не нужен совсем, достаточно провозить стены и вжечь в них краску. Грунт необходим только для живописи, причем в работе над этюдами можно также ограничиться одним проващиванием твердого материала.

Итак, исполнение живописных энкаустических работ на твердых материалах требует следующих условий: 1) совершенно сухого материала; 2) предварительного покрытия материала воском — вжигания воска и очистки воска после вжигания до основания; 3) грунтовки материала смесью воска, смолы и пигмента с последующим приглаживанием грунта горячим утюгом или прогреванием его другим способом; 4) вторичного наложения уже большей массы грунта, проглаживания ее горячим утюгом и нивелирования поверхности грунта (поверхность должна быть совершенно ровной).

Рецептура грунтов

Мягкий грунт (для цемента и шифера)

Белила цинковые или другая краска	10 г
Воск.....	10 г
Канифоль.....	6 г

Твердый грунт (для мрамора и гранита)

Белила цинковые или другая краска	30 г
Воск.....	12 г
Канифоль.....	17 г

КИСТЬ И КАУТЕРИЙ

Перейдем к рассмотрению вопроса об употреблении в энкаустике кисти и каутерия. Кисть, по-видимому, издавна применялась как египетскими, так и греческими художниками-энкаустами. Рассматривая внимательно живописную поверхность фаюмских портретов, мы ясно увидим на ней следы длинных мазков, которые могли быть сделаны только кистью (см. Женский портрет из Фаюма). Кроме того, на поверхности живописи сохранились характерные бороздки; это также следы кисти. Если мы обратимся к текстам Плиния, то найдем в них следующее замечание, выраженное в утвердительной форме: «Восковые краски огнем делать жидкими и употреблять кисть»¹⁷. И далее: «При растопленных огнем восковых красках пользуются кистью»¹⁸.

¹⁷ Цитируется по книге: Ганс Шмид. Техника античной фрески и энкаустики, стр. 84.

¹⁸ Там же, стр. 95.

Основываясь на этих данных, а также на том соображении, что значительные по размерам и великолепные по живописи картины, созданные древними художниками-энкаустами, очевидно, не могли быть написаны без применения кисти, мы не будем возвращаться к продолжавшемуся долгое время опору о том, употреблялась ли кисть в античной энкаустике, а будем считать этот факт доказанным. Необходимо добавить, что современная энкаустическая техника не мыслится нами без кисти, как без самого совершенного орудия для наложения красок.

В гробнице Сен-Медар де Пре и при раскопках Помпей были найдены инструменты, напоминающие стеки скульптора. Они представляли собой изящные маленькие ложечки с длинными ручками, имеющими тупые концы, или же плоские лопаточки, также снабженные длинными ручками. Бергер и другие исследователи видят в этих инструментах древний каутерий, которым работал художник-энкауст.

Было сделано много попыток объяснить античный способ работы каутерием, однако все они оказались безрезультатными, так как произведения, выполненные целиком этим инструментом, до нас не дошли. По-видимому, живопись, обработанная каутерием, была пастозной, плотной и тяжелой, потому что каутерием нельзя положить тонкого мазка.

В Керчи при археологических раскопках 1900 года был найден саркофаг с росписью, изображающей художника с каутерием в руках (см. Часть росписи керченского саркофага). Художник сидит перед печкой, которая топится, по-видимому, как было распространено в те времена, чернильными орешками, не дающими копоти. Рядом — ящик со многими отделениями для красок — можно насчитать до 25 отделений. Последняя деталь для нас очень существенна: она подтверждает предположение, что древние художники-энкаусты имели богатый выбор красок. Иначе и не могло быть, так как нанесение, а в особенности смешение красок каутерием является очень сложным делом. В связи с этим возникает практический вопрос: нужен ли каутерий нам, современным энкаустам, а если нужен, то как им следует пользоваться? Произведенные опыты работы этим инструментом убеждают в том, что сам по себе каутерий непригоден для тонких живописных работ (им нельзя положить тонкого мазка); пользуясь исключительно каутерием, можно выполнять только декоративные росписи. Однако будучи применен как дополнительный инструмент в работе над картиной, каутерий усовершенствует работу кисти.

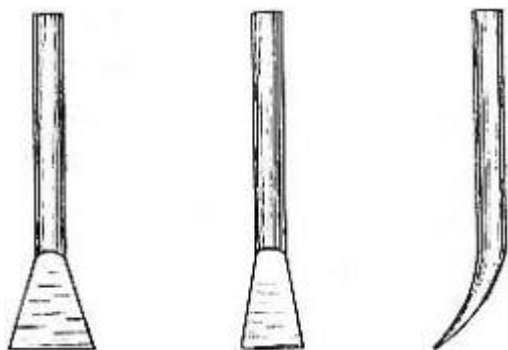
Картина должна быть проработана каутерием после того, как она написана кистью. Какой необходимостью вызывается применение каутерия, и какие оно дает результаты? Дело в том, что восковая краска, как бы она ни была сильно разогрета, быстро остывает. Такой краски, которая могла бы долго не застывать, в энкаустической рецептуре нет. Поэтому краски, накладываемые кистью даже с большой быстротой, не удаётся как следует стусевывать и выравнивать сделанные кистью мазки. Каутерий можно определить, как тушевальную кисть для восковой краски. Им не только сглаживается, но уплотняется и обрабатывается красочный слой. Поверхность картины после обработки ее каутерием становится как бы кованой. Каждый живописный мазок на ней прочувствован художником. Каутерием надо так обрабатывать поверхность картины, чтобы живопись имела барельефную форму. Конечно, рельеф должен быть очень тонким, едва заметным, но если художник сумеет его выполнить, живопись начинает звучать гораздо сильнее и, приобретая выпуклость, дает как бы иллюзию действительности. Вероятно, именно такого рода искусство имел в виду Флавий Филострат, говоря об изображенных художником цветах: «На них сидит даже пчела, и не известно, она ли картиной обманута, или же мы, в заблуждение введенные, считаем ее живою»¹⁹.

¹⁹ Цитируется по книге: Ганс Шмид. Техника античной фрески и энкаустики, стр. 90.

В греческой скульптуре есть образцы тончайшего рельефа в 1,5—2 мм, который, несмотря на то, что он так тонок, усиливает объемную трактовку формы. На фаюмских портретах мы также видим рельефный мазок, положенный по форме, подчеркивающий скульптурную лепку лица (см. Портрет юноши в золотом венке из Фаюма). Не вызывает сомнений, что картины греческих художников выполнялись тончайшим рельефом. Многие римские авторы говорят об изумительном, животрепещущем, выпуклом изображении природы античными художниками-энкаустами.

Если мы обратимся к более близким нам живописцам, например к Рембрандту, Снайдерсу и другим голландцам, то увидим, что и они, желая усилить впечатление от своих картин, делали передний план рельефным, а фон более гладким. Только они наносили рельеф кистью, в то время как греческие художники имели для этой цели специальный инструмент — каутерий.

Итак, техника каутерия — это специфическая техника, которая в соединении с техникой кисти может давать замечательные образцы живописи, где тонкое, чисто живописное письмо соединяется с рельефным, выпуклым изображением.



Работать раскаленным каутерием нельзя, так как очень горячий каутерий, соприкасаясь с живописной поверхностью, может не только деформировать красочный слой, но и повредить грунт. Каутерий надо нагревать от 60° до 100° и тщательно уминать им краску, подчеркивая мазками формы живописного изображения там, где это считает нужным художник.

В итоге всего сказанного следует, что энкаустические картины надо писать кистью, а после кисти обрабатывать их каутерием, для придания изображению рельефности. Современная техника позволяет заменить древний каутерий электрическим паяльником, который очень удобен для энкаустической живописи. Электрический паяльник состоит из металлической трубки, на конце которой есть отверстие, куда можно вставлять палочки и лопаточки, практически заменяющие художнику каутерий.

ЭНКАУСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ ГОРЯЧИМИ И ХОЛОДНЫМИ КРАСКАМИ

Плиний говорит: «Делать восковые краски горячими...» Разработанный мной «горячий» способ энкаустической живописи заключается в следующем. Жирные восковые краски небольшими кусочками кладут в фарфоровые баночки. Баночки ставят на мраморную или железную плиту. Плиту помещают на электроплитку для постепенного нагревания красок, которые должны сохранять тепло во все время работы художника. Когда краски растопятся, начинают писать кистью, так же как в масляной живописи. Небольшое количество красок можно растапливать и более простым способом — на электрической палитре.

Можно ли употреблять во время работы горячим способом скипидар? Можно в некоторых случаях, когда необходимо сделать краску более жидкой: для лессировок или для других целей.

Горячий способ, издавна применявшийся в энкаустике, имеет ряд преимуществ:

1. Краска, положенная на холст, так же как и на любой твердый материал, остается всегда неизменного цвета. Даже если надолго прервать работу, то цвет ранее положенной краски будет точно соответствовать цвету свежей краски, взятой с палитры.
2. Живопись всегда будет сочной, даже если ее не оплавливать.

3. Мазок — рельефным.
4. Горячую энкаустiku можно довести до состояния большой плотности, пастоности красочного слоя.
5. Лессировки в горячей энкаустике могут быть исключительно богатыми, как ни в одной другой технике.

Не менее ценен и способ живописи холодными восковыми красками. «Холодный» способ удобен тем, что он менее сложен и может применяться при всех сортах красок как жирных, так и сухих. Небольшие куски красок кладут в фарфоровые баночки, куда затем наливают немного скипидара. Баночки, так же как и при горячем способе, ставят или на мраморную плиту или на кусок толстого железа и разогревают на электроплитке, но потом дают краскам остыть до такой степени, чтобы они оставались слегка теплыми. Однако не следует совсем остужать краски, так как в этом случае нижний слой краски затвердеет, а скипидар всплывет наверх. Остужая красочную массу, нужно помешивать ее палочкой, пока масса не примет вид жидкой сметаны. Такой хорошо размешанной краской можно писать в течение одного-двух дней, не подогревая ее снова. Когда работа закончена, банки нужно закрыть крышкой, для того чтобы не испарился скипидар. Если же он все-таки испарится, нужно снова налить в баночки немного скипидара и опять слегка подогреть краски. Но не следует помногу добавлять скипидара, так как при его излишке в краске может образоваться терпентинное масло, которое впоследствии вредно повлияет на краску.

Работая холодным способом, можно делать значительно более тонкие мазки, чем это допускает горячий способ. По желанию, тонкие мазки можно уплотнить, по нескольку раз наслаивая краску. Жирные, рельефные мазки холодными красками наносить нельзя, ввиду того, что добавленные в воск скипидар или эфирное масло со временем испаряются, и тогда такие жирные мазки покрываются трещинами. Живопись холодными красками имеет матовую поверхность, но после оплавления она становится такой же яркой и сочной, как при работе горячим способом. Оплавливать ее необходимо, так как холодные краски имеют значительно меньшую силу сцепления с грунтом, чем горячие, и поэтому неоплавленная живопись, выполненная холодным способом, со временем разрушается. Итак, мы приходим к следующим выводам.

1. Работа горячим способом дает жирный, рельефный мазок, а работа холодным способом — тонкий мазок. Следовательно, поверхность картины в том и в другом случае будет выглядеть по-разному.
2. Живопись горячими и холодными красками имеет отдельную рецептуру.

Был ли известен холодный способ грекам? По всей вероятности, был известен, и вот чем можно обосновать такое предположение. Как мы уже упоминали, произведенные анализы античных восковых красок обнаружили наличие в них масла. Однако хотя масло и размягчает воск, но остывшим воском писать нельзя, так как холодный воск, даже разбавленный маслом, слишком затвердевает. Для того чтобы писать холодным воском, его обязательно нужно разбавить каким-либо эфирным маслом до консистенции сметаны. Плиний упоминает о некоторых рецептах эфирных масел и, в частности, называет эфирные масла цописсу и кедрион, которые имеют много общего с терпентинным маслом, растворяющим воск и смолу. С другой стороны, подтверждение нашему предположению дают фаюмские портреты. На некоторых портретах мы видим тончайше проведенные линии ресниц, волос и пр., которые могли быть начертаны только кистью холодной восковой краской, разбавленной каким-нибудь эфирным маслом (см. Женский портрет из Фаюма). Горячей краской нельзя положить такого тонкого мазка.

Но если мы видим холодную технику на фаюмских портретах, то, основываясь на рецептуре, приведенной Плинием, мы можем предположить, что ее знали и греки.

ВЖИГАНИЕ ЭНКАУСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

Выше мы говорили о том, что энкаустика, выполненная горячим способом, будет яркой и сочной даже в том случае, если её не вжигать. Но как при горячем, так и в особенности при холодном способе, последующее вжигание красок в материал увеличивает их силу сцепления с грунтом. Греки, как мы уже отмечали, вжигали энкаустическую живопись.

Какая же должна быть сила огня и сколько времени надо его поддерживать для того, чтобы обжечь краски? И на каком расстоянии должна находиться обжигаемая картина от огня?

Большой огонь и его непосредственная близость губительно действуют на материалы, входящие в состав энкаустики. Если мы будем наблюдать воздействие жара на отдельные элементы энкаустических красок — воск, смолу и масло, то увидим, что воск при сильном нагревании сначала отчасти улетучится, а затем и весь выгорит (точка плавления пчелиного воска 62—64°). Смола размягчается и становится жидкой при температуре 75°, остывая, она плотно сцепляется с грунтом. При более высокой температуре (100—150°) смола начинает плавиться, но не становится от этого более вязкой. Точка кипения масла 300°. При длительном воздействии жара на масло оно будет не только вскипать, но и сгущаться, а затем подгорит и почернеет.

Итак, мы видим, что все материалы, входящие в состав энкаустических красок, имеют разные точки плавления. Разрыв между точкой плавления воска и смолы равен примерно 40—90°, воска и масла — 230—240°. Сильное длительное нагревание одинаково губительно действует на каждый из этих материалов. Но если долго нагревать воск, масло и смолу, предварительно смешав их вместе, то больше всего пострадает воск, имеющий первостепенное значение для энкаустических красок.

Опыт показывает, что оплавливать энкаустическую живопись следует в течение лишь нескольких минут. При этом, для того, чтобы краска прочно сцеплялась с грунтом, и краска и грунт должны сохранять одинаковую температуру. Если будет прогреваться только красочный слой, а грунт в это время останется холодным, должных результатов не получится.

Каким же способом вжигали древние художники энкаустическую живопись? Вот что об этом пишет Витрувий: «Если кто отнесется к делу более старательно 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»²⁰. Замечание Витрувия — единственный источник, который дает нам хотя бы некоторое представление о древних приспособлениях для вжигания. По-видимому, таганом называлась переносная печка, которая топилась не дающими копти чернильными орешками. Современные нагревательные приборы, употребляемые в энкаустике, должны по силе нагрева соответствовать тагану древних. Этой цели прекрасно служат электроплитка, паяльная лампа, а также газовая горелка, которые должны находиться на расстоянии 3 см от обжигаемой красочной поверхности. Сильную паяльную лампу рекомендуется закрывать железным листом.

Процесс обжига плоскости картин нужно вести быстро и равномерно, заканчивая его через несколько минут. Оплавливать работу надо осторожно, чтобы не дать вскипеть краске, но довести оплавление почти до кипения. Только в этом случае получается необходимое сцепление с грунтом. Правильное оплавление достигается опытом художника.

²⁰ Цитируется по книге: Ганс Шмид. Техника античной фрески и энкаустики, стр. 106.

Возникает вопрос, вжигали ли греческие художники станковые картины или же они вжигали только живопись, находившуюся на открытом воздухе, как, например, росписи на кораблях?

Станковые картины, выполненные горячими красками, возможно, вжигались, а возможно и не вжигались. Примером служат фаюмские портреты, которые не оплавлены, видимо, по той причине что они написаны на тонких дощечках и дощечки от жара повело бы. Живопись, предназначенную для пребывания на открытом воздухе, обязательно нужно ожигать.

Для успешного оплавления живописи помимо силы жара имеет значение и рецептура красок (приводится ниже). Краски, выдерживающие оплавление, можно приготовить как с большим, так и с меньшим количеством пигмента.

Шмид, высказывая свою точку зрения на вопрос о сжигании энкаустики, считал, что для живописи, находящейся на открытом воздухе, способ вжигания должен варьироваться в зависимости от климата. «При введении в практику энкаустики надо обратить внимание на то, чтобы она культивировалась, применяясь к особенностям нашего северного климата»²¹, — замечает он.

Эту точку зрения Шмида мы не можем признать правильной, хотя он и пытается ее обосновать. Приводим его слова: «Уже наперед ясно, что античная техника горячих восковых красок в условиях нашего климата, редко имеющего дни сильной жары, много труднее, чем на солнечном юге, где солнечный жар задерживает скорое затверждение восковых красок и значительно облегчает живопись горячими расплавленными красками»²².

«Существенным моментом для выполнения горячей энкаустики является предварительное нагревание поверхностей, подлежащих росписи; этим достигается то, что разогретая краска не сразу застывает на окрашиваемом объекте. Египтянам и грекам в этом отношении помогало солнце их страны. Хотя солнце Египта и Греции не использовалось, как это думал Картье, для растапливания восковых красок, но оно имело значение для предварительного нагревания кораблей и архитектуры, мраморных, шиферных и деревянных досок, на которых античные художники создавали свои произведения»²³.

Если мы обратимся к тексту Платона: «писать обжигом посредством огня»²⁴, мы можем из этих слов заключить, что степень нагрева, необходимого для обжига энкаустики, должна быть равной силе огня. Такого нагрева не могут, конечно, дать достигнувшие земли солнечные лучи. По разогретым солнцем стенам можно красить только очень жирной, то есть очень мягкой краской, тогда как краска сухая, значительно больше наполненная пигментом, чем жирная, не будет чувствительна к такой невысокой температуре. А в том, что у древних художников существовала разработанная рецептура энкаустических красок, нас убеждают фаюмские портреты, которые написаны в разных техниках красками, составленными по различным рецептам. Кроме того, ведь не все стены греческих зданий выходили на солнце! Какое же значение «мог иметь южный климат для тех из них, которые находились на теневой стороне и, следовательно, меньше прогревались? Вопрос тем более уместен, что, как мы знаем, камень содержит в верхнем слое влагу, исключаящую возможность применения энкаустики без предварительной прокалки поверхности камня. Следовательно, дело вовсе не в климате, а в том, чтобы окрашиваемые стены были сухими и чтобы покраска производилась в сухую погоду. Согревание стен солнцем может помочь работе, но не

²¹ Цитируется по книге: Ганс Шмид. Техника античной фрески и энкаустики, стр. 131.

²² Там же, стр. 119.

²³ Там же, стр. 125.

²⁴ Там же, стр. 114.

имеет решающего значения, так как степень обжига окрашиваемых поверхностей должна при любом климате достигать силы огня.

Кроме того, Шмид не дает определенного способа вжигания красок, что также является существенным недостатком его работы.

ЖИРНЫЙ И ПОЛИРОВАННЫЙ СПОСОБЫ ЭНКАУСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

Античный способ энкаустической живописи был основан на применении горячих восковых красок, обычно содержащих малое количество пигмента. Однако рецептура красок была, по-видимому, достаточно разработана. В нее входило приготовление не только жирных, но и более сухих твердых красок с большим наполнением воска пигментом. Составленная из воска, смолы, пигмента и некоторого количества масла (большего или меньшего, в зависимости от живописных задач художника), краска была эластичной, жирной и текучей. Художник мог накладывать ее по мере необходимости то более, то менее плотным слоем. При этом по всей вероятности, грекам был известен и способ работы холодными красками. На эту мысль наводят уже упоминавшиеся фаюмские портреты. На фаюмских портретах мы видим наряду с пастозным наложением краски, тонко выполненные лессировки и штрихи кистью. Особенно искусной лессировкой отличается портрет египтянки (Лондонская национальная галерея), где в Лессировочной технике исполнены брови и ресницы портретируемой, золотое ожерелье на шее, штриховка на теле. Художник употреблял для этих лессировок холодные краски, разбавленные каким-нибудь эфирным маслом (см. Женский портрет из Фаюма).

Продолжая изучать живопись фаюмских портретов, мы обнаружим на них следы temperного подмалевок. На этот подмалевок уверенными, точными мазками (каждый мазок клался художником на определенное место) наносились восковые краски. Такой живописный прием, по-видимому, вызывался свойством восковых красок быстро застывать, что почти исключает возможность последующих изменений и поправок. Я в своей художественной практике заменил подмалевок разработанным в масле оригиналом, что значительно облегчает дальнейший процесс работы восковыми красками.

Как техника современной масляной живописи может быть разнообразной в зависимости от творческой задачи художника и его мастерства, так и техника античной восковой живописи, имея общую основу, могла варьироваться в зависимости от мастерства и гибкости художника. Не приходится сомневаться в том, что живописные приемы Апеллеса были богаче и разнообразнее, чем приемы средних мастеров-энкаустов, к которым нужно отнести и авторов фаюмских портретов. Живопись Апеллеса была, по-видимому, пастозной и при этом литой, как акварель. Она выполнялась на горячей основе. Фаюмские портреты, безусловно, были написаны не на горячей основе, так как иначе Деревянные доски, на которых они выполнены, покорились бы от жара. Но как в той, так и в другой технике художник может достичь прекрасных результатов. Каждый из указанных способов имеет свои преимущества. Автор этих строк долгое время занимался разработкой двух способов: «жирного» — на горячей основе и «твердого, полированного» — холодными красками, на холодной основе.

Переходим к подробному изложению техники и рецептуры этих способов.

ЖИРНЫЙ СПОСОБ (АНТИЧНЫЙ)

Приступая к энкаустической живописи, прежде всего, необходимо подготовить оригинал, детально разработанный масляными красками. Потом оригинал постепенно переводится восковыми красками на грунтованный холст или какой-нибудь другой твердый материал (дерево, мрамор, шифер, цемент и пр.). Материал необходимо предварительно прогреть, лучше всего электрической плиткой, которая ставится сзади доски. Прогревание можно проводить как при маленькой, так и при высокой температуре (до 300°). Доска должна прогреваться по частям, по мере движения по ней кисти художника. На этой горячей основе художник пишет кистями и красками, в свою очередь слегка разогретыми на электрической палитре или на поверхности электрического утюга. Живопись, выполненная на горячей основе, не требует, как мы уже говорили, обязательного выжигания, так как в этом случае краски плотно ложатся на грунт и хорошо сцепляются с ним.

В применении к наружным росписям жирный способ несколько варьируется. Стена, на которой пишет художник, прежде всего прогревается паяльной или газовой лампой до горячего состояния. На прогретую стену наносится воск. Когда воск впитается в поверхность стены и последняя остынет, излишки воска счищаются и стена прогревается вторично, после чего на нее наносятся щетинной кистью горячие краски. Лучше всего прогревать стену постепенно: прогреть часть стены, записать ее и прогревать следующую часть и т. д.

Необходимо добавить, что в работе жирным способом краски нужно наносить тонким слоем, так как при наложении толстым слоем краска может дать сильные потеки.

Для станковой живописи, равно как и для росписей внутри помещений, краску рекомендуется разбавлять маслом. В этом случае живопись можно и не покрывать ганозисом. Если же художник хочет добиться более пастозного живописного слоя, масло лучше не добавлять, но тогда роспись обязательно покрывают ганозисом.

Для наружных росписей масло в краску добавляют, и при этом живопись необходимо покрыть ганозисом.

Рецептура красок для жирного способа (в граммах)

Для внутренней росписи:

Предварительно сварить следующую массу: 112 г воска, 40 г даммаровой смолы и с добавлением полученной смеси составлять краски:

Название краски	Пигмент	Масса
Белила	1	1,05
Охра светлая.....	1	1,05
Стронциановая желтая.....	1	1,05
Кадмий желтый.....	1	1,05
Кадмий красный	1	1,05
Английская красная	1	1,05
Краплак*.....	1	1,05
Лак гераниум*.....	1	1,05
Ультрамарин*	1	1,05

Кобальт светлый	1	1,05
Берлинская лазурь	1	1,05
Сиенна жженая	1	1,05
Сиенна натуральная	1	2,0
Изумрудная зелень	1	1,05
Кость слоновая.....	1	1,05

* Для приготовления красок: краплак, лак гераниум, ультрамарин — в массу нужно класть 50 г даммаровой смолы.

Для наружных росписей

Предварительно сварить следующую массу: 112 г воска, 40 г даммаровой смолы, 25 г масла и с добавлением полученной смеем составлять краски:

Название краски	Пигмент	Масса
Белила	1	1,05
Охра светлая.....	1	1,05
Стронциановая желтая.....	1	1,05
Кадмий желтый.....	1	1,05
Кадмий красный	1	1,05
Английская красная	1	1,05
Краплак.....	1	1,05
Лак гераниум.....	1	1,05
Ультрамарин	1	1,05
Кобальт светлый	1	1,05
Берлинская лазурь	1	1,05
Сиенна жженая	1	1,05
Сиенна натуральная	1	2,0
Изумрудная зелень	1	1,05
Кость слоновая.....	1	1,05

Помимо кисти, при жирном способе художник может пользоваться и электрическим паяльником. Для нанесения мазков паяльником красочные смеси составляются по следующему рецепту:

Пигмент	23—28 г
Воск.....	8 г
Смола даммарова или канифоль	3г

Для более плотных красок (белила, охра и др.):

Воск.....	9 г
Пигмент.....	24 г
Смола.....	3 г

Работая горячим паяльником, очень трудно смешивать краски, потому что при смешении краски могут перегореть. Поэтому надо предварительно приготовить разнообразную гамму красок (подобно акварели), которые можно, не смешивая, быстро наложить паяльником на картину.

ПОЛИРОВАННЫЙ СПОСОБ

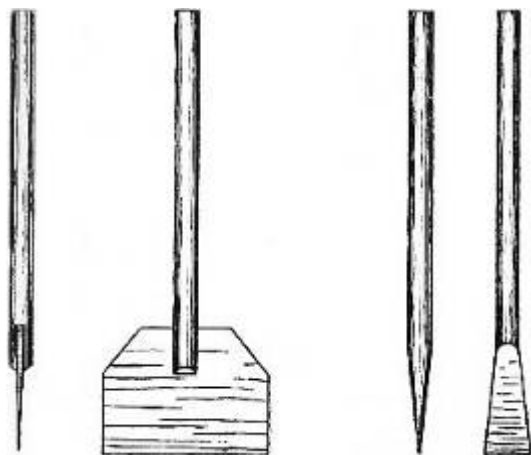
В продолжение многих лет я особенно тщательно разрабатывал технику полированного способа, которого не знали античные художники. Открытие этого способа и его внедрение являются приоритетом СССР. Большие энкаустические панно в этой технике впервые были исполнены в 1954 году на ВСХВ в павильоне Краснодарского края.

В 1955 году под моим руководством, при участии моей дочери Татьяны Хвостенко и ее товарищей была выполнена энкаустическая роспись на мраморных пилястрах в вестибюле ресторана «Прага». Я надеюсь, что эта роспись сохранится на многие-многие годы, не утратив ни своей свежести, ни своей яркости и прозрачности.

Полированный способ имеет большое будущее, так как полировка смоляных красок дает такие тонкие живописные эффекты, которых совершенно нельзя достичь в других техниках. Изумительная нежность, звучность, яркость живописи — вот характерные свойства полированного способа. Правда, такой способ гораздо сложнее жирного способа. Но что значат эти трудности в сравнении с достигаемыми результатами! Перехожу к подробному описанию процесса работы.

Работа начинается, как и в жирном способе, с подготовки масляными или темперными красками оригинала. Потом подготавливается тот материал, на котором будет выполнена живопись (мрамор, шифер и пр.). Твердая доска сначала проващивается, потом на нее накладывается грунт, и доска полируется. Надо прибавить, что доска должна иметь шероховатую поверхность, чтобы было сцепление с грунтом. Для этого гладкую поверхность мрамора следует потереть песком. На загрунтованную доску переводится постепенно восковыми красками оригинал. Художник отбирает кусочки нужных ему красок, кладет их в баночки и слегка разогревает. Потом в краску добавляется небольшое количество скипидара — получается жидкая сметанообразная масса, которая может сохраняться в течение

нескольких дней. Художник берет кисть и начинает работать. Оригинал переводится постепенно, мазок за мазком. Когда работа окончена, она оплавляется газовой горелкой. Приблизив горелку к живописи на расстояние 3 см, ею быстро и равномерно, как веером, обмахивают доску, следя при этом, чтобы краска не потекла. После оплавления живопись приобретает яркий и сочный вид. Затем работа полируется бритвой. При полировке снимаются все неровности и шероховатости, и живописная поверхность нивелируется. Умелая полировка достигается только большим опытом. Полированием



энкаустикой можно создавать имитации дорогих твердых материалов (мрамор, оникс, малахит, ляпис-лазурь и др.)

После полировки на живописной поверхности появляются изъяны (лысины), которые должны быть снова записаны и зачищены. Для того чтобы усилить рельеф картины и подчеркнуть светлые и темные места, следует прибегнуть к современному каутерию — электрическому паяльнику, которым наносят дополнительно плотные мазки краски.

Полировка — самая ответственная часть работы. При правильной хорошей полировке живопись приобретает необыкновенную нежность. Когда же она обработана паяльником, она становится особенно выразительной. Живопись как будто уходит внутрь материала и кажется такой прозрачной, как если бы она находилась под стеклом, хотя выполнена корпусно.

Напоследок всю живописную поверхность покрывают ганозисом. При этом поверхность живописи становится матовой. Надо втирать ганозис мягкой льняной тканью пока не исчезнет матовость и поверхность не станет блестящей. Ганозис должен содержать небольшое количество масла (см. рецептуру), так как при обилии масла на поверхности живописи образуется матовая пленка. Законченная картина сверкает, как драгоценный камень, хотя и исполнена на кирпиче, шифере, цементе и тому подобных простых материалах.

Рецептура красок для полированного способа (в граммах)

1. Твердые краски

Название краски	Воск	Пигмент	Канифоль
Белила	100	25	30
Охра светлая.....	65	25	20
Охра золотистая.....	50	18	20
Стронциановая желтая.....	49	9	13
Кадмий желтый.....	41	9	12
Сиенна жженая	34	10	12
Марс коричневый светлый	65	20	21
Марс коричневый темный	70	20	28
Кадмий красный	40	9	12
Английская красная	65	20	21
Краплак темный.....	50	26	30
Лак гераниум.....	29	8	11
Ультрамарин	30	15	6
Берлинская лазурь	60	20	19
Кобальт синий.....	50	11	16
Кобальт фиолетовый.....	50	17	25
Лак зеленый	26	7	9
Зеленая земля.....	60	14	25
Сажа газовая	15	5	11
Кость слоновая.....	60	15	23
Мел очищенный тонкий	20	5	10

2. Мягкие краски

Название краски	Воск	Пигмент	Канифоль
Белила	80	25	30
Охра светлая.....	50	25	20
Охра золотистая.....	40	18	20
Стронциановая желтая.....	40	12	15
Кадмий желтый.....	35	10	13
Сиенна жженая	30	10	12
Марс коричневый светлый.....	50	20	21
Марс коричневый темный	50	20	21
Кадмий красный	35	10	13
Английская красная	50	21	21
Краплак темный.....	40	26	30
Лак гераниум.....	20	8	11
Ультрамарин	30	15	6
Берлинская лазурь	50	20	19
Кобальт синий.....	40	11	16
Кобальт фиолетовый	45	17	25
Лак зеленый	20	7	9
Зеленая земля.....	50	14	25
Сажа газовая	10	5	10
Кость слоновая.....	50	14	23
Мел очищенный тонкий	16	7	7

Рецептура ганозиса Для внутренних росписей

Воск.....	28—30 г
Масло.....	6 г

Для наружных росписей

Воск.....	28—30 г
Масло.....	14 г

Рецептура карандашей, которые могут употребляться для лессировки и прозрачности живописи:

Воск.....	5—10 г
Смола.....	1—3 г
Пигмент	4—8 г

ПОСЛЕСЛОВИЕ

14 марта 1959 года в помещении МОССХа была открыта выставка живописных произведений, выполненных в технике энкастики художниками Василием и Татьяной Хвостенко. Тридцатилетний большой труд В. В. Хвостенко был завершен. Выставка энкастических работ убедительно доказала, чего может добиться даже один человек, если все его творческие силы направлены на достижение заветной цели. На выставке экспонировались картины, написанные в этой новой интересной и выразительной технике на разных материалах: на шифере, цементе, мраморе, кирпиче, холсте. Каждая из работ отличалась особым звучанием, особой неповторимой прелестью и выразительностью. Цветы, пейзажи, портреты, сказочные этюды — все привлекало внимание зрителя, волновало его. Но особенно запоминался цикл картин, выполненный В. В. Хвостенко и Т. В. Хвостенко совместно и посвященный поэтической сказке А. Н. Островского «Снегурочка».

Волшебный мир русской сказки владел воображением Василия Вениаминовича в течение многих лет. Еще в юности он делал ряд набросков, посвященных сказке «Снегурочка», и в дальнейшем он все время возвращался к той же теме. Сохранилось много набросков Леля, Снегурочки, Мизгиря, Купавы, исполненных в разные годы. Но только на закате жизни юношеская мечта художника воплотилась в законченных творческих работах. Василий Вениаминович говорил, что лишь в изумительной технике энкастики можно было передать всю прелесть, всю нежность этой поэтической русской сказки: пастушок Лель, играющий на свирели, Снегурочка с венком на голове — само воплощение нежной, певучей музыки, удалой русский красавец Мизгирь, сдержанная Купава, девушки и юноши

чудесной страны царя Берендея, и сам чудак-царь Берендей... — все эти работы овеяны настоящей русской поэзией, выполнены художником на основе больших, неумирающих традиций русского национального искусства.

Выставка вызвала живой интерес общественности Москвы. На обсуждении выставки зал был переполнен. Все выступающие говорили о необыкновенной, редкой живописи, об огромном, героическом труде Василия Вениаминовича, о его творческом энтузиазме, отмечали те трудности и препятствия, которые ему приходилось преодолевать.

В» ноябре 1959 года выставка работ В. В. и Т. В. Хвостенко была перевезена в Киев, где также пользовалась большим успехом.

Вот лишь некоторые из высказываний, прозвучавшие на обсуждении в Москве, либо оставленные в книгах отзывов посетителями московской и киевской выставок.

«Сегодня у нас в секции великолепный день. Мы имеем возможность открыть выставку монументальной живописи наших талантливых художников Василия Вениаминовича и Татьяны Васильевны Хвостенко... Большой заслугой Василия Вениаминовича является то, что он от этой далекой древней античной живописи протянул руку к современному монументальному искусству живописи».

(Художник В. В. Эльконин)

«В начале своего доклада я хотел бы отметить ту огромную любовь, настойчивость и трудолюбие, которые вложил в технику энкастики сегодняшней автор выставки Василий Вениаминович Хвостенко...

Техника энкастики еще мало изучена. Не нормально, что в этой технике работают пока только два человека. Надо, чтобы было сделано все возможное для гораздо более широкого распространения этой техники, чтобы энкастикой был расписан не только вести-

бюль ресторана «Прага» и здания сельскохозяйственной выставки, но и помещения другого рода.

К этому надо готовиться и надо готовить кадры художников-энкаустов, которые будут в этой технике работать, причем необходимо использовать и другие стилистические приемы, которые вполне возможно осуществить техникой энкаустики... Больше всего Василий Вениаминович применял эту технику на цветах и натюрмортах, которые нельзя ни с чем сравнить по тонкости и силе звучания. Они сверкают на полотне, как многокрасочные фейерверки. Образцы, представленные на выставке, свидетельствуют о том, что наибольшее развитие техника энкаустики получила в этом направлении. Например, флоксы, показанные здесь, даны в необыкновенно живых, красочных оттенках. Мне кажется, что это одно из самых больших достижений Василия Вениаминовича, которое должно быть всячески приветствуемо и расширяемо.

Если повесить рядом картины, написанные маслом и восковыми красками, то первые стали бы звучать глухо, так как живопись, сделанная энкаустикой, остается вне конкуренции в смысле оттенков, это, во-первых. А во-вторых, потому, что эта техника использует такую благородную основу, как мрамор...

...Конечно, на пути развития техники энкаустики стоят известные трудности, так как работать этими красками трудно, тем более, что краски должны изготавливаться самим художником. Пока Василию Вениаминовичу никто не помогал в создании красок.

Было бы хорошо, если бы соответствующие организации обратили серьезное внимание на производство этих красок, так как в создании их требуется участие технологических и химических сил. Один художник не сможет разрешить все технологические вопросы, возникающие у него при создании энкаустических красок...»

(Член-корреспондент Академии художеств СССР Н. Г. Машковцев)

«Нельзя сравнить никакую живопись, самую прекрасную по технике и возможности красок, с техникой энкаустики». (Заслуженный деятель искусств Г. В. Нерода)

И з к н и г и о т з ы в о в :

«Да здравствует энкаустика. Да здравствует монументальная живопись. Это единственный путь к увековечиванию нашей современности...»

Подпись

«Мы восхищены Вашим замечательным искусством... Оно должно выйти за рамки Вашей мастерской...»

Группа архитекторов

«Живя в Киеве, я неоднократно останавливался, бывая в Музее русского искусства, около изумительного натюрморта Хвостенко В. и Т., сделанного методом энкаустики, который всех посещающих людей очень восхищает и интересует... Это искусство, требующее к себе огромного признания. Чудесное искусство...

Успехов, успехов Вам, дорогие друзья!»

Подпись

«Неужели трудно понять, что использование энкаустических красок... и самого метода эн-каустики является делом национальной гордости и долга».

Подпись

«Мы верим, что у энкаустики Хвостенко большое будущее».

Подпись

«Именно сейчас, в век новых строительных материалов, когда архитектура справедливо отказывается от устаревших и дорогих приемов, метод энкаустики позволяет дешево и празднично, на века дополнить наши прекрасные постройки... Хочется глубоко поблагодарить за доставленную радость...»

Подписи

ИЛЛЮСТРАЦИИ



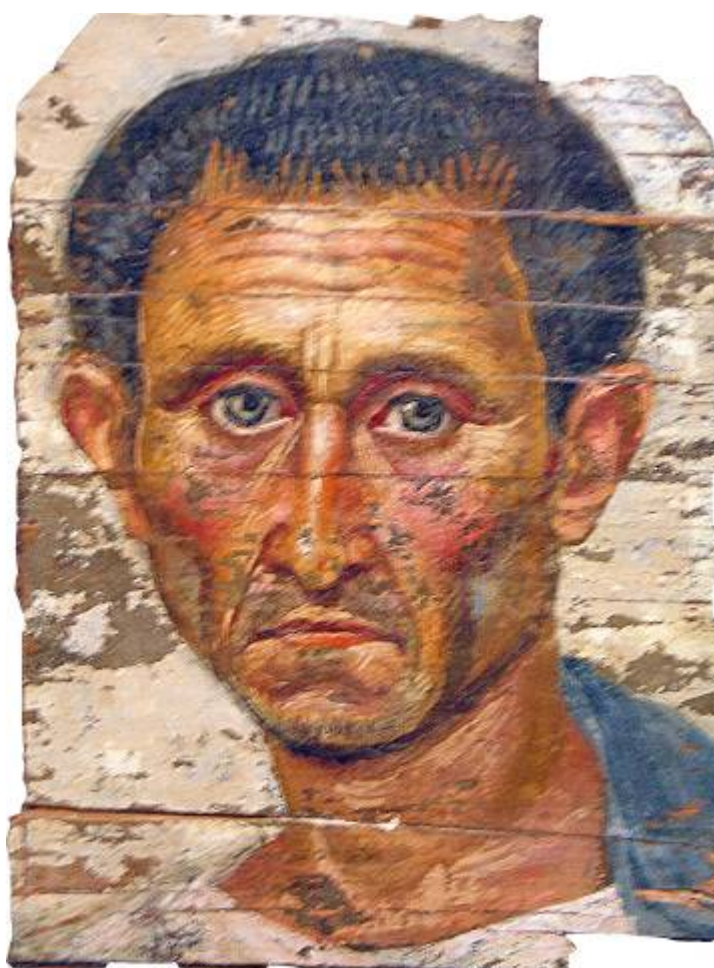
В. В. ХВОСТЕНКО. КРАСНОГВАРДЕЙСКИЙ ПАТРУЛЬ. Масло. 1928



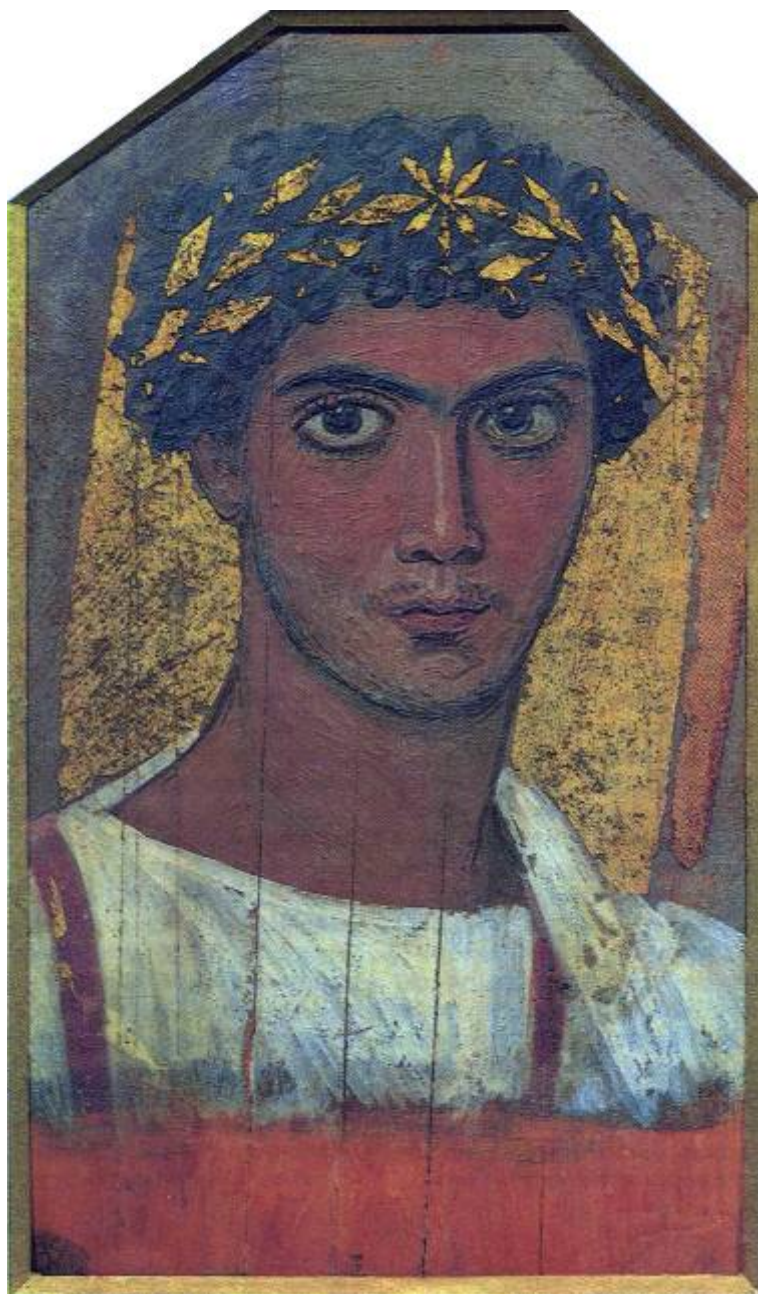
В. В. ХВОСТЕНКО. ЛЕНИН В СМОЛЬНОМ. Сепия. 1933



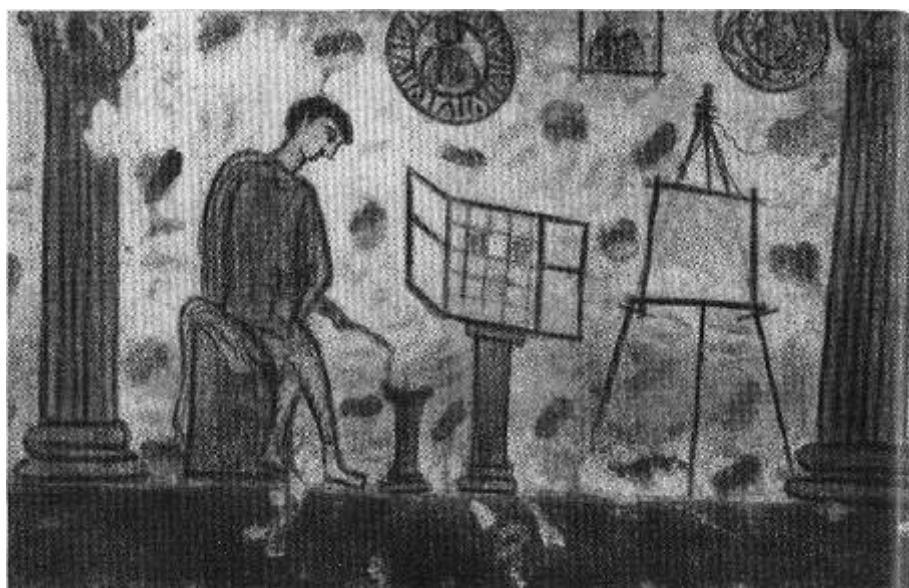
В. В. ХВОСТЕНКО. НАШИ ПРИШЛИ. Масло



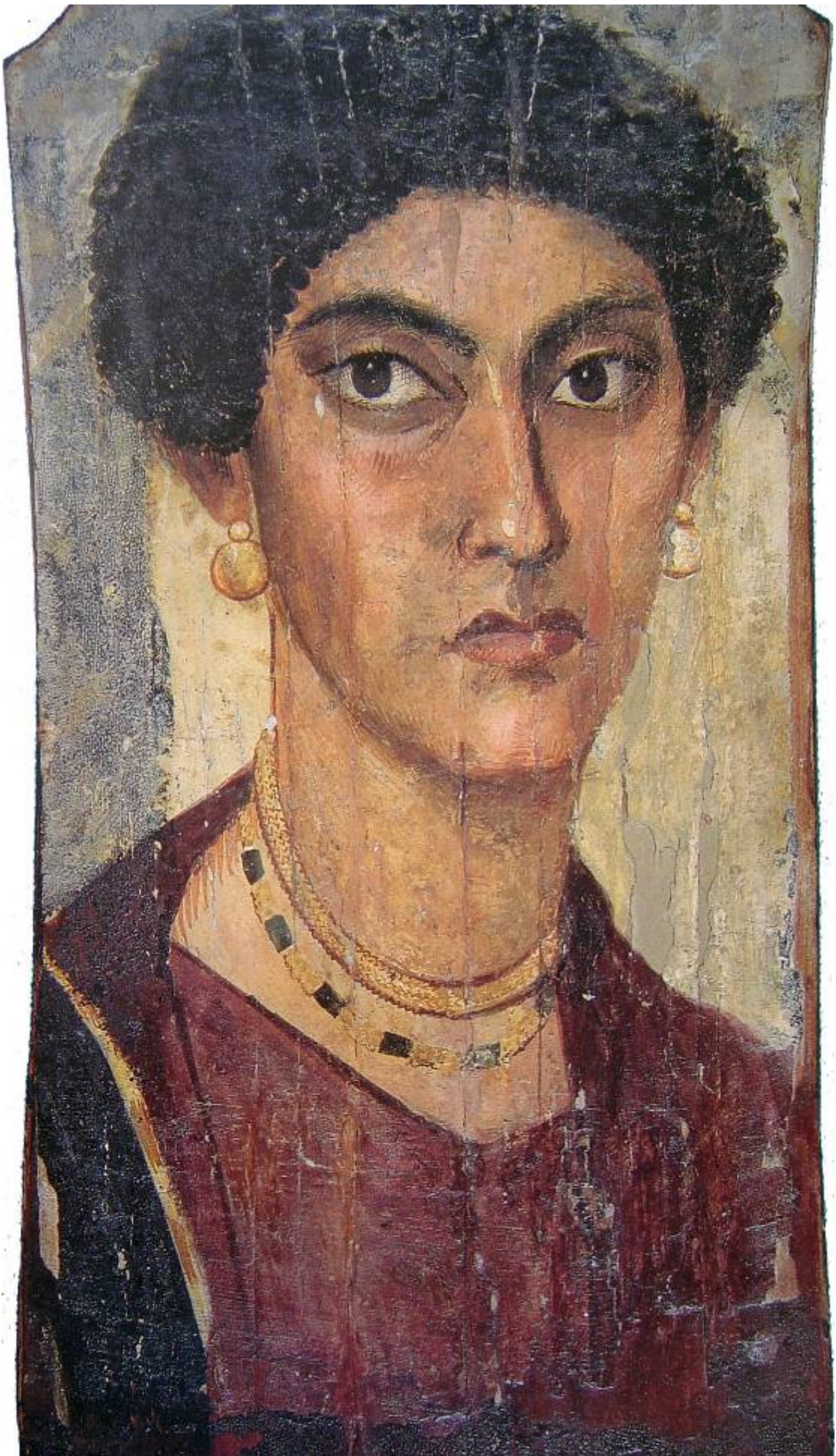
МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ ИЗ ФАЮМА. II век н.э. ГМИИ



ПОРТРЕТ ЮНОШИ В ЗОЛОТОМ ВЕНКЕ ИЗ ФАЙУМА
II век н.э. ГМИИ



ЧАСТЬ РОСПИСИ КЕРЧЕНСКОГО САРКОФАГА.
Государственный Эрмитаж



ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ ИЗ ФАЙОМА. II век н.э. Лондонский национальная галерея



В. В. ХВОСТЕНКО, Т. В. ХВОСТЕНКО. ИГРЫ В ЦАРСТВЕ БЕРЕНДЕЯ.
Энкаустика



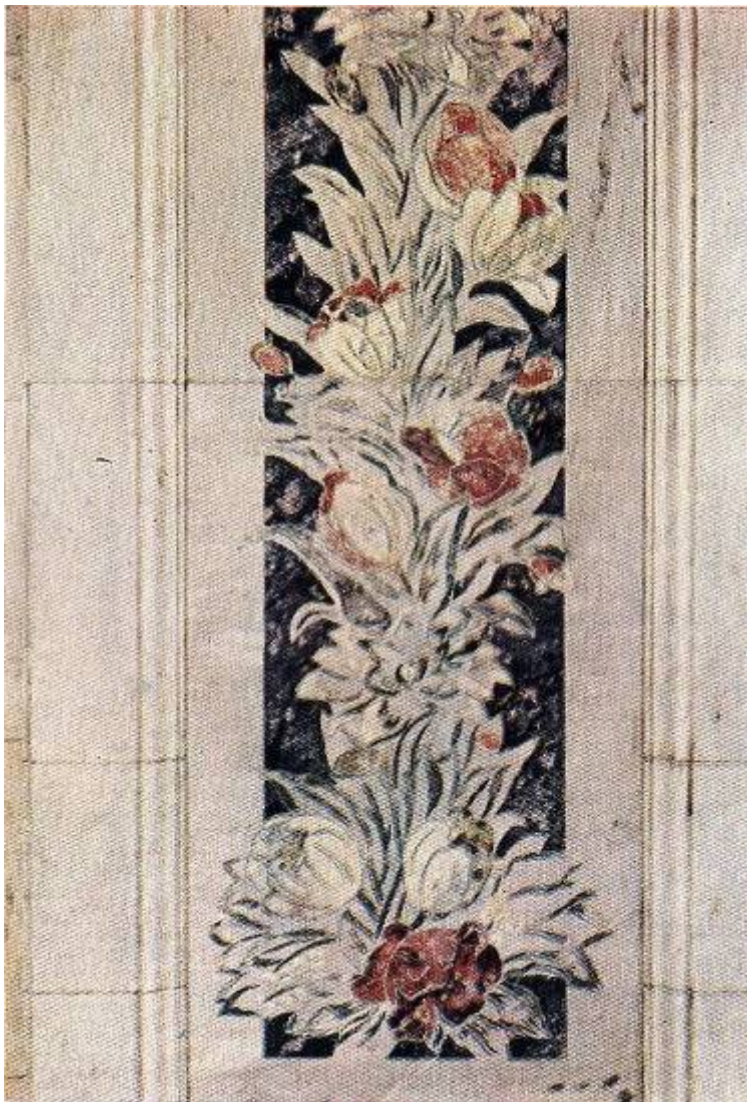
В. В. ХВОСТЕНКО, Т. В. ХВОСТЕНКО. СНЕГУРОЧКА.
Энкаустика



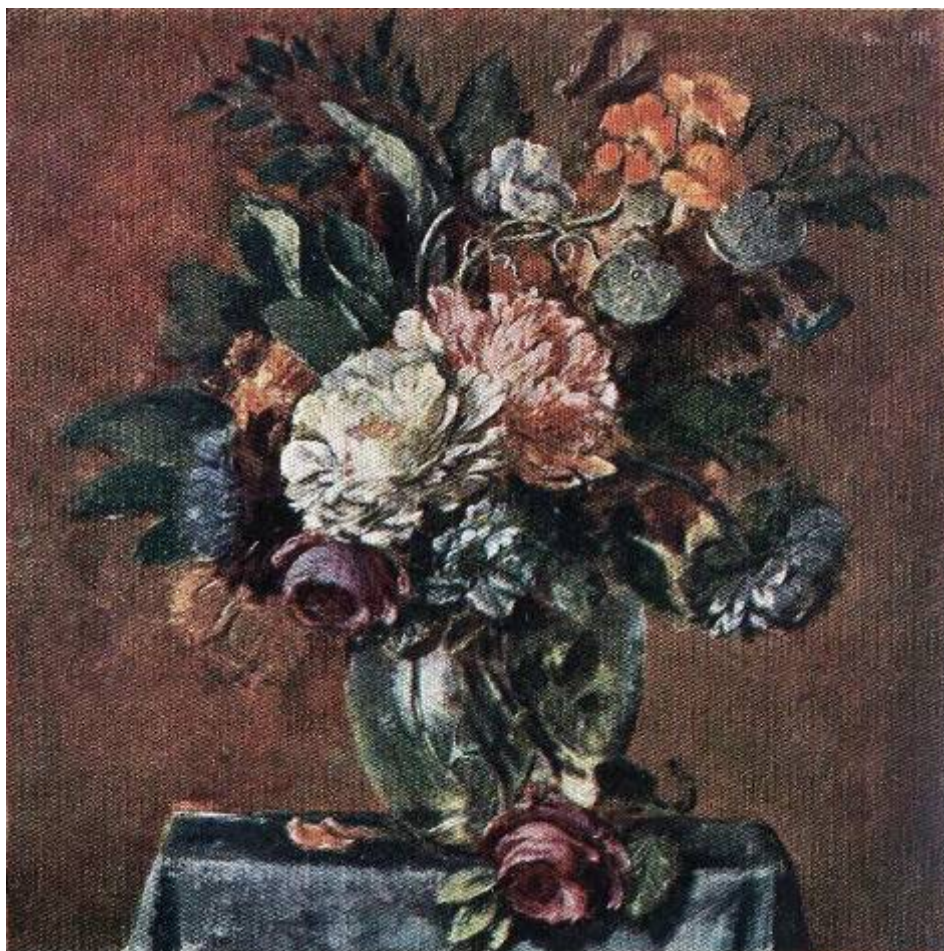
В. В. ХВОСТЕНКО, Т. В. ХВОСТЕНКО, РУССКИЙ ТАНЕЦ.
Энкаустика



В. В. ХВОСТЕНКО, Т. В. ХВОСТЕНКО. - "А МЫ ПРОСО СЕЯЛИ..."
Энкаустика



В. В. ХВОСТЕНКО, Т. В. ХВОСТЕНКО. РОСПИСИ НА МРАМОРНЫХ ПИЛЯСТРАХ РЕСТОРАНА "ПРАГА". 1955



**В. В. ХВОСТЕНКО,
НАТЮРМОРТ.
Энкастика 46**

7С2 Василий Вениаминович Хвостенко

ХЗ1 ЭНКАУСТИКА

М., «Советский художник». 1967.

Редактор З. И. Крапиоин.

Художественный редактор И. Е. Горячкин.

Технический редактор Е. Л. Горина, Н. А. Пташкина.

Корректор Н. А. Справедливая.

А14106. Подп. к печ. 6.XII. 1967 г. Зак. 347. Тир. 5200. Уч.-изд. л. 3.491. Печ. л. 5. УСЛ. Л.
5,8. Изд. № 2-284. Формат 70X901/10. Цена 23 коп. Московская типография № 20 Главполнграф-
прома

Комитета по печати при Совете Министров СССР, Москва, 1-й Рижский пер., 2.