

Ю.А.МАНИН

техника
монументальной живописи
и технология
живописных материалов



строгановская школа

техника монументальной живописи и технология живописных материалов

строгановская школа

Издание подготовлено
при поддержке
Министерства образования
и науки Российской Федерации
в рамках Программы
стратегического развития
МГХПА им. С.Г. Строганова
в 2012–2015 гг.



**московская
государственная
художественно-
промышленная
академия
им. с.г. строганова**

МОСКВА 2014

Ю.А.МАНИН

техника
монументальной живописи
и технология
живописных материалов

УДК 75.052+7.021.33
ББК 85.14
М 23
ISBN 978-5-87627-060-3

Печатается по решению
Научно-методического совета
МГХПА им. С.Г. Строганова

Манин Юрий Аркадьевич

**Техника монументальной живописи
и технология живописных материалов**

Учебное пособие

Допущено учебно-методическим объединением вузов России по образованию в области дизайна, монументального и декоративного искусства в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению (специальности) 070904 монументально-декоративное искусство и по направлению (специальности) 070901 живопись.

Учебное пособие предназначено для преподавания дисциплины «Техника монументальной живописи и технология живописных материалов». Учебное пособие составлено на основе рабочей программы, с учетом Федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования (ФГОС ВПО) по направлению подготовки дипломированных специалистов с квалификацией художник-реставратор (монументальная живопись).

Редколлегия: С.В. Курасов, А.Н. Лаврентьев, В.Ф. Зива, Н.К. Соловьев, Н.Н. Ганцева, К.Н. Гаврилин, М.М. Зиновеева, А.В. Трощинская, Л.А. Ефремова, А.И. Машакин, Д.М. Чавушьян.

Рецензенты: директор Межобластного научно-реставрационного художественного управления Министерства культуры РФ, кандидат искусствоведения, художник-реставратор высшей категории С.В. Филатов;
заведующая научно-консультативным отделом Истории архитектуры России XI–XXI вв. Музея архитектуры им. А.В. Щусева, заслуженный работник культуры РФ, член Союза архитекторов России Т.И. Гейдор.

Дизайн серии: М.Н. Родин

© МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014
© Ю.А. Манин, текст, 2014
© В.И. Сорокина, дизайн, 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

6 Введение
7 Методические цели и задачи курса

9 ГЛАВА I. ЗАНЯТИЯ НА ПЕРВОМ КУРСЕ (1 и 2 семестр)
11 Описание занятий
11 Построение линейного плоскостного орнамента
19 Выполнение копии фрагмента краснофигурного или чернофигурного древнегреческого плоскостного декоративного мотива или фрагмента египетской стенной плоскостной росписи в цвете
31 Выполнение копии фрагмента стенописи эпохи итальянского Возрождения в технике фрески
41 Упражнение в построении объемного орнамента (гипсовый рельеф) с фризом
47 Упражнение в построении объемного архитектурного фрагмента. Образец – условный карниз с фризом
55 Упражнение в построении объемного орнамента. Образец – металлический рельеф

61 ГЛАВА II. ЗАНЯТИЯ НА ВТОРОМ КУРСЕ (3 и 4 семестр)
63 Упражнение в построении сложного объемного орнамента (низкий рельеф)
69 Упражнение в построении фигуры человека (высокий рельеф)
75 Копирование фрагмента полихромной орнаментальной стенописи
89 Выполнение свободной копии фрагмента полихромной росписи с изображением полуфигуры человека

101 ГЛАВА III. ЗАНЯТИЯ НА ТРЕТЬЕМ КУРСЕ (5 семестр)
103 Копирование фрагмента полихромной росписи с изображением фигуры
113 Копирование фрагмента росписи плафона (фриза, панно и т. д.) XVIII–XIX веков

132 СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
135 РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА
137 ПРИЛОЖЕНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Освоение данного курса осуществляется во взаимосвязи с другими, наиболее близкими предметами специального цикла: историей монументально-декоративной живописи, технологией материалов, специальной химии и биологии, физико-химическими методами исследований и, что особенно важно подчеркнуть, с курсами академической живописи и рисунка.

В подготовке высококвалифицированных художников-реставраторов практическое освоение техник и материалов монументальной живописи является важным звеном в профилирующих дисциплинах этой специальности. Комплекс знаний и навыков, полученных по курсу, должен явиться основой для будущих специалистов при их самостоятельной работе в качестве художников-реставраторов в специальных научно-производственных реставрационных мастерских, музеях, а также при воссоздании утраченной живописи в интерьерах и на фасадах выдающихся памятников культуры.

Освоение материалов данного курса достигается выполнением практических заданий по основным видам техник монументальной живописи в соответствии с учебной программой[1].

Пособие включает в себя описание работы над каждым заданием, содержит практические советы; имеет 159 цветных иллюстраций в основном тексте, представляющих собой схемы-рисунки, фотографии студенческих работ разных лет и фотографии фрагментов монументально-декоративной живописи разных стилей и техник. После основного текста указан перечень необходимой литературы и раздел с приложениями, в которых даются описания приемов стенописи различных эпох и школ. Приложения подобраны таким образом, чтобы показать преемственность многих приемов, основанных, прежде всего, на глубоком знании свойств используемых материалов. Обилие иллюстративного материала объясняется тем, что автор-составитель стремился сделать пособие максимально наглядным, не желая вторгаться в смежные дисциплины, например, в химию или историю искусств, сохранить его прикладной характер. Последовательное изложение всех техник монументальной живописи, существовавших в разные эпохи, не является целью пособия.

Пособие как составная часть входит в электронный учебно-методический комплекс, который также включает в себя «Фонд образцов» и фотоархив студенческих работ разных лет.

Пособие составлено на основе рабочей программы в результате обобщения опыта совместной деятельности преподавателя и студентов.

1 Основное содержание разделов «Введение» и «Методические цели и задачи курса» взято автором-составителем из программы «Техника и технология монументально-декоративной живописи», составленной в конце 80-х годов первым преподавателем этого предмета Вячеславом Павловичем Маркиным и редактированной в 1990-е годы с участием заведующего кафедрой «Реставрации монументально-декоративной живописи» профессора В.П. Бурого.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ КУРСА

Цель данного курса – подготовить специалистов художников-реставраторов, владеющих методами раскрытия технических способов исполнения монументальной живописи, знающих технологические свойства материалов и умеющих разработать методику реставрации или реконструкции памятника. В задачу курса включается последовательное изучение разработанных техник монументальной живописи.

В процессе изучения определяется техника живописи и способы ее воспроизведения в материале. Определяется методика фрагментарного копирования, снятие кальки, подготовка основания, разработка колеров, подготовка красочных вставок. Копия выполняется в технике оригинала или с максимальным приближением к ней. При этом одновременно изучаются иконография и характерные приемы и технические особенности исполнения.

Перед выполнением каждое задание предваряется беседой с показом образцов и аналогов на фотографиях и в альбомах. Проводится знакомство с материалами, основаниями, сообщаются сведения об их физико-химических свойствах и последовательном применении их в технике живописи. Выполняются упражнения в подготовке основания, в снятии калек с подлинных образцов живописи, делаются обмеры и картоны для выполнения копии в заданном масштабе.

Весь курс рассчитан на обучение студентов в течение двух с половиной лет, включая отдельные задания для каждого семестра по степени их возрастающей сложности.

В ходе обучения студенты должны овладеть следующими материалами и техниками живописи:

- водоразбавляемыми красочными составами – фресковой, клеевой и темперной живописью всех видов;
- пленкообразующими красочными составами – масляной живописью;
- составами для подготовки оснований – гипсом, известково-песчаным раствором, различными меловыми шпатлевками, укрепляющими составами и грунтовками.

Практические занятия в мастерской проводятся в непосредственной связи с реставрационными мастерскими, музеями, историческими памятниками искусства, где применительно к заданию выполняются зарисовки, обмеры, копирование произведений монументальной живописи.

Перед началом практических занятий по курсу со студентами проводится беседа, раскрывающая содержание программы, а также включающая обзор материалов и инструментов, необходимых на занятиях.

ГЛАВА I

ЗАНЯТИЯ НА ПЕРВОМ КУРСЕ (1 и 2 СЕМЕСТР)









1–4.
Первое задание.
Выполненные упражнения в построении линейного плоскостного орнамента древнегреческой вазописи

ОПИСАНИЕ ЗАНЯТИЙ

Занятия на первом курсе включают в себя выполнение учебных заданий, цель которых ознакомить студента с основными видами и техниками монументально-декоративной живописи: клеевой и темперной живописью, фреской, росписью в технике «гризайль».

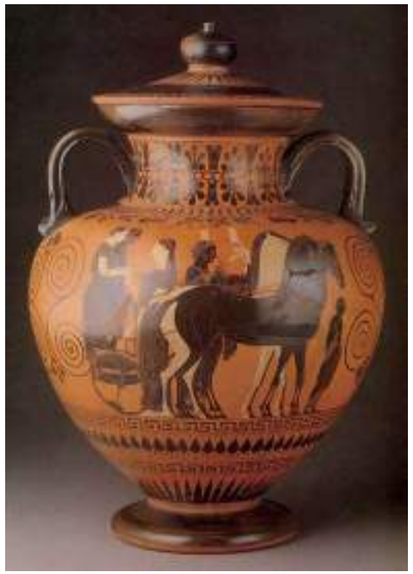
В объем заданий первого курса включается выполнение четырех упражнений и двух копий произведений настенной декоративной живописи прошлых эпох.

Построение линейного плоскостного орнамента

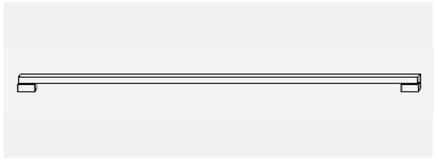
За основу берутся орнаменты древнегреческой вазописи двух типов: темный орнамент, написанный по светлому фону, и светлый – по темному фону.

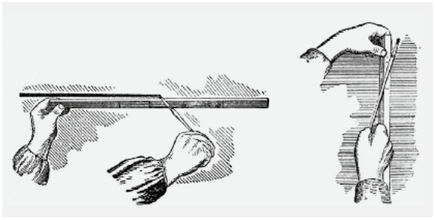
Исходным изобразительным материалом к заданию служит первый раздел приложения к пособию «Фонд образцов». В него включены три группы изображений. Во-первых, иллюстрации, которые показывают характерные особенности античного плоскостного орнамента на примере древнегреческой вазописи (безупречную композицию, живость и точность рисунка). Второе – изображения, содержащие набор орнаментальных мотивов, достаточный для выполнения упражнения на четырех планшетах. Третья группа изображений знакомит с фрагмен-





тами настенных росписей залов Государственного Эрмитажа. Основными изобразительными мотивами этих росписей также являются плоскостные орнаменты древнегреческой вазописи, творчески переработанные художниками-декораторами XIX века.





7.
Муштабель для работы над заданиями по курсу (используется также в работе на стене)
8.
Техника проведения линий кистью с помощью линейки

В данном задании отрабатываются технические навыки и приемы клеевой живописи, а именно: различные приемы разметки орнамента на рабочем поле с использованием линейки и циркуля, составление колера рабочей консистенции, работа круглыми и плоскими кистями с использованием муштабеля.

Муштабель, применяемый в стенописи, отличается от того, которым пользуются в станковой живописи. Он представляет собой ровную, гладкую четырехгранную рейку необходимой для работы длины (от 50 до 120 см). Рейка должна быть из дуба или другого твердого дерева и достаточно толстой, чтобы не прогибаться под рукой. По краям одной из плоскостей рейки закрепляются два кубика со сторонами 1–1,5 см. Благодаря этим кубикам-ножкам во время работы рейка муштабеля не касается рабочей поверхности стены (планшета). К подошвам этих ножек приклеиваются куски фетра или замши, чтобы муштабель не скользил и не царапал рабочую поверхность.

Использование такого муштабеля в работе не отличается от традиционного. Если же нужно провести кистью прямые линии, муштабель ставится на ножки. Кисть держат за конец черенка и под углом 45° к планшету (или к стене) передвигают слева направо вдоль муштабеля так, чтобы металлическая оправка кисти все время скользила по его грани. Так проводится необходимая линия[1].

Если нет муштабеля, можно воспользоваться линейкой, у которой с рабочей стороны (снизу) снята фаска, чтобы краска не затекала под линейку. Длина линейки для удобства работы не должна превышать одного метра. При вытягивании линии линейку одним концом прикладывают к поверхности на расстоянии примерно 1 см от карандашной разметки, другой конец жестко фиксируют левой рукой, затем по кромке линейки проводят кистью горизонтальную или вертикальную линию.

При этом необходимо выработать особую сноровку, обеспечивающую равномерное движение руки с кистью, правильное положение руки, нажим кисти на поверхность. Профессионалы перед работой для плавности хода кисти натирают грань, по которой она будет двигаться, хозяйственным мылом.

Перед тем, как приступить к выполнению задания, следует выбрать наиболее удобные для себя кисти. Они могут быть плоские и круглые, беличьи, колонковые или синтетические, разных размеров и длины волоса.

Каждой кистью нужно провести несколько линий с использованием муштабеля или линейки. Для того чтобы линия на всем своем протяжении была одинаковой ширины или если нужно провести несколько линий одной и той же толщины, кистью проводят пробные участки, используя для этого различные стороны кисти и определяя, какая из них дает наиболее ровную линию. После этого делают соответствующую насечку на конце черенка. При последующей работе используют только эту сторону кисти.

По гладкой поверхности удобнее работать кистью с длинным волосом, а по шероховатой – с коротким.

1 Впервые муштабель такой конструкции автору-составителю (тогда еще студенту первого курса) показал художник-реставратор Алексей Гладов.



9–13.
Примеры раппортов

Длину волоса у круглых кистей можно регулировать самостоятельно. Это делается следующим образом: кисть вяжут толстой суровой ниткой. Первую петлю накладывают на волос кисти с учетом необходимой длины ее рабочей части. Один конец нити придерживают у основания волоса кисти, а вторым концом накладывают спиральные витки, доводя их до обжимной втулки кисти. Заканчивая вязку, концы нити завязывают узлом. Для прочности вязку кисти закрепляют липкой лентой или клеем.

Важно подобрать нормальную густоту колера, чтобы он ложился без перерывов, перенасыщений и не давал подтеков. Густота колера для проведения длинных линий обычно делается меньше, чем для окрасок поверхности. Густоту колера выбирают такой, чтобы краска ложилась на окрашиваемую поверхность с одного раза, легко и беспрерывно, пока в кисти есть колер. Этого можно достичь, если вместо воды добавлять в колер хлебный квас или пиво, при этом изменяется поверхностное натяжение состава и он равномернее растекается по поверхности[2].

Длинные линии или полоски шириной 1–3 см, обычно прямые, иногда повторяющие криволинейные очертания сводов, арок и различных проемов, в монументальной живописи называются филенками. Они являются декоративными элементами росписи. Их обычно проводят по границе между разными цветами окраски стен. Филенками также осуществляют общую разметку стен, окаймляют орнаментальные фризы и сюжетные композиции. В зависимости от общего художественного замысла они могут разделять или, наоборот, объединять различные части росписи.

У художников-монументалистов есть профессиональное выражение – «вытягивать филен-

2 Приемы работы с линейкой, кистями и колерами описаны в учебных пособиях: М.Я.Калмыкова «Альфрейно-декоративные работы», параграф 15 «Вытягивание филенок» и А.Е. Суржаненко «Альфрейно-живописные работы», п. 16, с. 73–75; из пособия М.Я.Калмыкова взята иллюстрация 8. Смотри раздел «Рекомендуемая литература».



14.
Пример росписи интерьера одного из залов Государственного Эрмитажа с разделкой плоскости стены филенками

ки». Кисти, которыми это делают, называются филенчатыми.

В данном задании филенки разграничивают лист на орнаментальные полосы. Каждая полоса в свою очередь разделяется циркулем на участки с тождественно повторяющимися частями орнамента – раппортами (от франц. rapport – возвращение). Карандашом намечаются основные направления элементов орнамента.

Затем кистью при помощи муштабеля выполняется роспись. Муштабель устанавливается одним концом на планшет, другой конец фиксируется левой рукой. Правая рука с кистью опирается на муштабель запястьем. Такая постановка руки позволяет делать свободные и точные движения кистью во всех направлениях. Надо следить, чтобы во время работы кисть была по возможности перпендикулярна плоскости планшета. Это позволяет контролировать толщину линии, переходы от толстых участков линии к тонким, а также четко фиксировать начало и конец линий.

Это задание позволяет уже в начале обучения выявить студентов с неуверенной, скованной рукой. Для того чтобы это исправить, студентам надо научиться рисовать, держа карандаш в вытянутой руке, а также делать быстрые наброски кистью с натуры.

Кроме приемов работы с красочными составами и инструментами упражнение в построении линейного плоскостного орнамента вводит студентов в область монументального искусства – декоративную орнаментальную живопись. В процессе обучения студенты знакомятся с лучшими образцами такой живописи разных исторических периодов и стилей и имеют возможность проследить, как те или иные композиционные находки и орнаментальные мотивы сохраняются в изобразительном искусстве на протяжении многих веков.

ТЕХНИКА: клеевая.
МАТЕРИАЛЫ: бумага, гуашь.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: 4 листа, 40 x 60 см.



15.
Роспись кессонированного потолка одного из залов Эрмитажа с использованием филенок и мотивов античного орнамента





16–17.
Примеры росписей в залах Государственного Эрмитажа с использованием античных орнаментальных мотивов







18–21.
Варианты выполненного задания

Выполнение копии фрагмента краснофигурного или чернофигурного древнегреческого плоскостного декоративного мотива или фрагмента египетской стенной плоскостной росписи в цвете

Исходным изобразительным материалом к заданию служит второй раздел приложения к пособию «Фонд образцов». В нем содержатся плоскостные изображения человеческих фигур из композиций древнегреческой вазописи и росписей древнеегипетских гробниц, необходимые при выполнении данного задания. Кроме того, ряд изображений содержит виды интерьеров этих гробниц и дает представление об общей композиции той или иной росписи, ее масштабе и о взаимодействии фигуративной живописи и орнамента. Несколько изображений голов, рук, орнаментов дают представление о живописных приемах древних мастеров. Последняя группа изображений представляет фрагменты росписей интерьеров XIX века (Государственный Эрмитаж) с плоскостными фигуративными композициями в античном стиле.

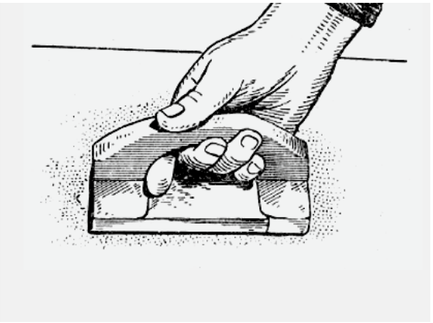
Вспомогательным материалом при работе над заданием также является иллюстрированное приложение к пособию, дающее краткий очерк техники и технологии монументальной живописи Древнего Египта.

В этом задании отрабатываются приемы и навыки работы с гипсом во время подготовки основания под живопись, также студенты знакомятся с приемами колерной живописи.

Гипс – сернокислый кальций $CaSO_4$ – производят из природного гипсового камня, который в основном состоит из кристаллов двуводной сернокислой соли кальция ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$ – двугидрат сульфата кальция) и различных примесей (песка, глины и т. п.). Один из видов гипса, имеющий чешуйчатое строение, носит название алебастра.



При нагревании до 130°С гипсовый камень декристаллизуется и теряет до 57% кристаллизационной (химически связанной) воды, в результате чего получается обожженный гипс; при длительном (постепенном) нагревании до 150–170°С он утрачивает до 80% воды, образуя алебастр (не путать с камнем алебастром!). При смешении с водой вновь кристаллизуется, образуя твердую массу двугидрата сульфата кальция, чем пользуются для применения его в скульптуре и архитектуре. Гипс служит для приготовления штукатурок и искусственного мрамора. Гипсовая штукатурка имеет нейтральную, а не щелочную, как у известковой или





22.
Штукатурная терка
23.
Штукатурная терка и шпатели

цементной штукатурки, химическую среду. Гипс мало растворим в воде. Различают сорта гипса по скорости его твердения. Обожженный гипс, используемый в медицине, относится к быстро схватывающимся, он начинает твердеть через 6–10 мин. Сорт медленно твердеющего гипса начинает твердеть не позднее чем через 20 мин. Алебастр схватывается еще медленнее[3].

Для гипсовых работ необходимо иметь гипсовку (лучше всего подходят половинки резиновых мячей, желательно разного размера), лопаточки большую и маленькую, шпатели разных размеров, штукатурную терку со шкуркой.

На глаз определяется объем потребного для работы гипсового раствора, в гипсовку наливается вода ⅔ от общего объема воды и аккуратно всыпается слегка растрясаемый гипс. Следует избегать попадания в раствор слежавшихся комочков гипса. При затворении распределять гипс по всей поверхности воды. Дать ему 10–20 сек впитать воду (на поверхности не должно оставаться сухого гипса) и размешать до однородного состояния.

В зависимости от задачи заводят гипс разной крепости. Крепкий – сухого гипса насыпано столько, что свободной воды не остается. Схватывается в течение 5–6 мин., сильно греется и расширяется примерно на 1%. Средний – после впитывания (но до размешивания) поверх гипса остается 1–1,5 см воды, схватывается 8–10 мин., греется и расширяется меньше. Слабый – свободной воды остается примерно треть от общего объема, не греется при схватывании, практически не расширяется.

Перед началом работы следует дать гипсу подхватиться – он перестает течь и достигает консистенции сметаны, что делает работу с ним удобной.

Для увеличения времени работы с гипсовым раствором можно применять замедлители схватывания. Так, очень холодная вода увеличивает «время жизни» раствора на 5–8 мин.; слабый раствор мездрового клея, от нескольких капель до чайной ложки на гипсовку (добавлять в воду перед всыпанием гипса) – на 10–30 мин.; гипсовые шпатлевки «PUFAS» и «UNIFLOT», 1–3 ч. л. на гипсовку – 10–15 мин. и др.

Для учебного задания лучше применять раствор средней крепости.

Перед нанесением гипса следует обеспечить защиту планшета от влаги (которая может вызвать коробление), протерев его акриловым лаком. После этого его следует прогрунтовать смесью акрилового лака (или эпоксидной смолы) с крупнозернистым песком, чтобы создать шероховатую поверхность для прочного сцепления гипса с основой и хорошо просушить (сутки).

Гипс наносить как можно более тонкими слоями во избежание отслаивания, связанного с расширением. Чем больше слоев, тем лучше. Каждый слой можно выравнивать теркой со шкуркой, сначала крупнозернистой, потом все более мелкой. Перед нанесением следующего слоя предыдущий можно слегка смочить влажной губкой для удобства работы[4].

3 *Филатов В.В.* Реставрация настенной масляной живописи, с. 20.

4 Из памятки по работе с гипсом.





24.
Увеличение изображения по клеткам
25.
Снятие кальки
26.
Завершенное упражнение



Окончательно выровненную поверхность следует увлажнить 1–2 % водным раствором какого-нибудь клея. Это позволит избавиться от гипсовой пыли, которая может помешать в дальнейшей работе.

Далее делается картон – рисунок на бумаге в размер планшета. Во время выполнения картона студенты учатся увеличивать изображение, представленное на иллюстрации. Увеличивать его можно как от руки, так и по клеткам.

Чтобы правильно увеличить изображение по клеткам, надо сначала расчертить на квадраты иллюстрацию, затем на такое же количество квадратов расчертить картон, и полученную таким образом координатную сетку использовать в работе[5].

Иногда студенты разбивают иллюстрацию и картон на прямоугольники. В этом случае есть опасность не заметить разницу в пропорциях полученных ячеек на иллюстрации и картоне. В процессе увеличения изображение получается искаженным, и работу приходится начинать сначала.

Картон выполняется мягким материалом (карандаш, уголь, соус), а на завершающей стадии прорабатывается кистью гуашью или темперой. Рисунок с картона переводится на кальку. Для этого картон с наложенной поверх него калькой закрепляется вертикально на мольберте. Рисунок на кальку переносится кистью при помощи муштабеля. С помощью кальки изображение переносится на подготовленное основание. Есть два способа перенесения.

Первый заключается в том, что с тыльной стороны кальки соусом или пастелью обводится контур рисунка. Калька помещается на планшет. Карандашом передавливается рисунок.

Другой вариант переноса – припорохом. По контурам рисунка шилом делаются

5 Подобная координатная сетка использовалась художниками Древнего Египта при копировании стенописей. Смотри об этом в книге М.Э. Матье «Искусство Древнего Египта».

отверстия. Чтобы их края не закрылись, калька осторожно протирается с тыльной стороны наждачной бумагой. После этого калька накладывается на планшет. Берется сухой пигмент или толченый уголь, затем марлевым тампоном с насыпанным внутрь него пигментом по отверстиям набивается рисунок. Затем рисунок прописывается кистью.

После подготовки кальки выполняется цветной эскиз, делаются пробные выкраски колеров на поверхности основания. На этом этапе определяется последовательность дальнейшей работы: необходимость первоначальных цветных подложек под основными колерами, последовательность наложения колеров, этап линейной проработки, различные поправки на завершающей стадии.

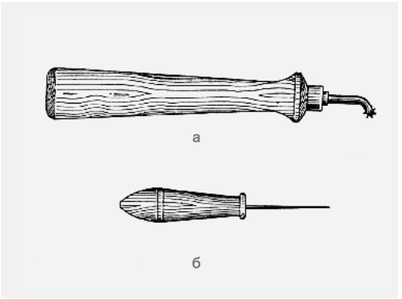
При составлении и корректировке колеров не следует добавлять густую краску из тюбика в красочные смеси, уже разбавленные водой до рабочей консистенции. Сначала ее также следует разбавить водой, а потом влить в баночку с колером. Густая же краска не размешается до конца, а осядет на дне или стенках баночки; в дальнейшем во время работы на планшете ее частицы попадут на кисть и испачкают живопись. Все колера нужно беречь от пересыхания сохранять в баночках с крышками.

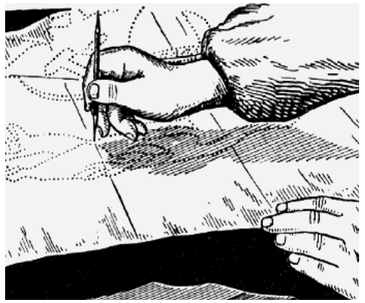
Если в качестве образца выбран фрагмент древнегреческой вазописи, то ход работы заключается в следующем.

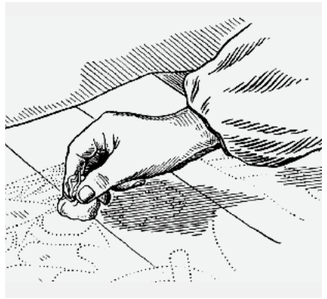
Поверхность загрунтованного планшета плотно выкрашивается основным колером в два-три приема. Это делается для того, чтобы грунт не просвечивал сквозь краску. В противном случае, если потребуется при исправлениях перекрыть основным колером тот или иной неудачный участок росписи, в этом месте получится неприятное темное пятно, отличающееся от остального тона.

Для краснофигурной или чернофигурной вазописи цвет основного колера определяется цветом глины, из которой изготовлен сосуд, служащий основой под живопись. Для белофонной вазописи основной цвет соответственно светлый. На выкрашенную основным колером поверхность при помощи кальки переводится рисунок.

Затем на красно- и чернофигурных фрагментах выполняется опись рисунка темно-коричневым (иногда почти черным) колером. На белофонных фрагментах рисунок делается желтой охрой или коричневым цветом. Выполняется он во всех вариантах в два приема. Первоначальный рисунок делается разбавленным полупрозрачным колером с таким учетом, чтобы потом он оставался виден в тех же местах, что и на образце. После этого более концентриро-







27.
Инструменты для прокалывания рисунка: а – зубчатое колесико; б – шило
28.
Прокалывание кальки по контуру для перевода рисунка
29.
Припорашивание рисунка при помощи тампона при его переводе на планшет[6]

6 Иллюстрации 27–29 взяты из пособия М.Я. Калмыкова.

ванным составом рисунок усиливается в нужных местах.

Если вокруг фигуры темный фон (в красно-фигурных изображениях), то он берется в полную силу. Иногда сквозь полученный темно-коричневый слой слегка просвечивает лежащий под ним основной колер. Этого не нужно бояться, так как проявившийся эффект придает работе необходимую живость, которая характерна для древнегреческого искусства.

Если на образце есть дополнительные прописи другими цветами, то они выполняются в конце работы. Это могут быть орнаменты на одежде, выполненные белилами или красным. На белилах, в свою очередь, могут быть лессировки желтой охрой и т. д.

Белофонные изображения после нанесения рисунка раскрываются в цвете, прорабатываются в деталях. На завершающей стадии снова уточняется рисунок.

При копировании фрагмента древнеегипетской росписи последовательность работы может быть следующей.

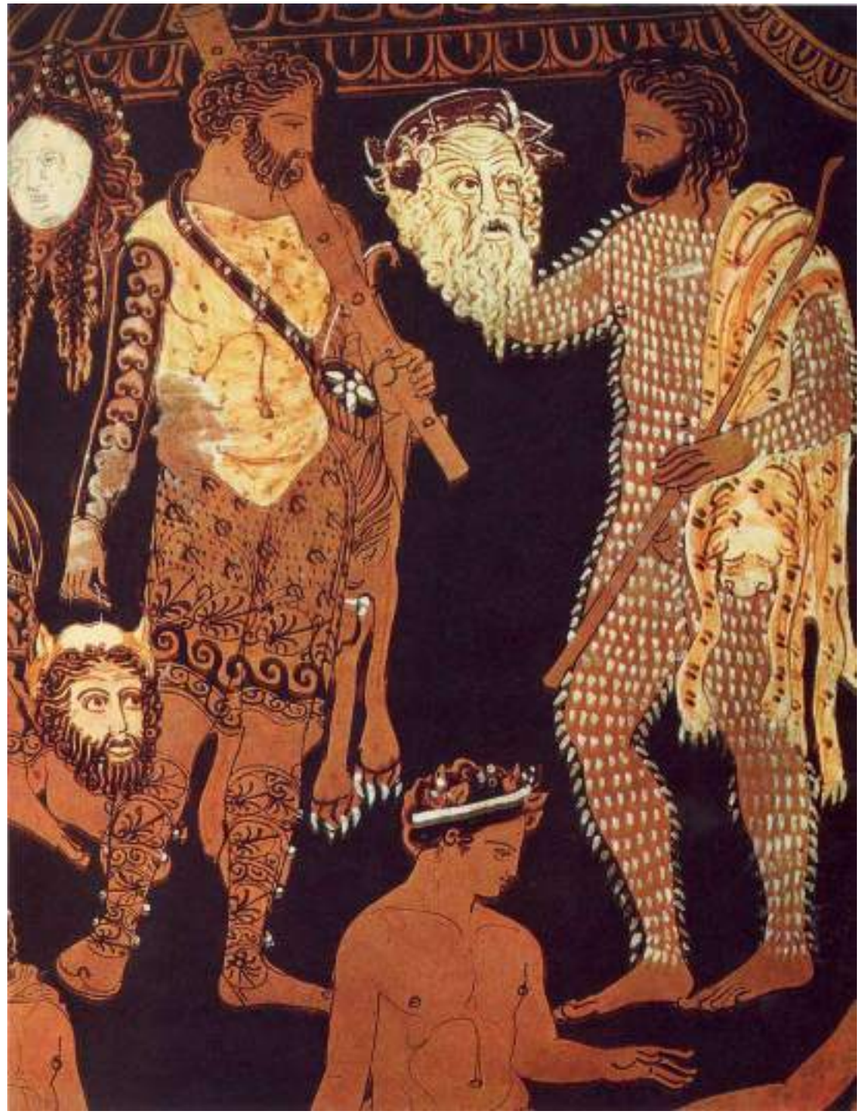
На загрунтованный планшет переводится рисунок. Затем он обводится золотистой охрой, сиеной натуральной или какой-нибудь не очень темной коричневой краской. После этого закрашивается фон. Затем делаются цветные подложки. Под телесный цвет, под цвет волос, украшений, под различные синие и зеленые древнеегипетские мастера часто наносили прозрачный слой светлой охры. Под синие также иногда делали подкладку серым цветом. Чтобы изобразить рябь на воде, использовали прозрачный синий по белому фону, что позволяло достичь эффекта прозрачности. Далее закрашиваются открытые участки тела; красная охра с различными примесями; для мужского тела, желтая, розовая или бледно-коричневая (цвет загорелой кожи) – для женского тела. Белые одежды пишутся в несколько приемов полупрозрачными слоями, сквозь которые может просвечивать цвет тела.

Украшения сначала закрашиваются общим колером, затем проводится деталировка различными цветами. Волосы пишутся в конце. Завершают работу прописыванием контуров красно-коричневой, а иногда черной краской.

Таким образом, живописное богатство достигается сочетанием плотных, кроющих красок и письмом полупрозрачными слоями по цветным подложкам, когда колера, перекрывая друг друга, образуют новые оттенки цветов.

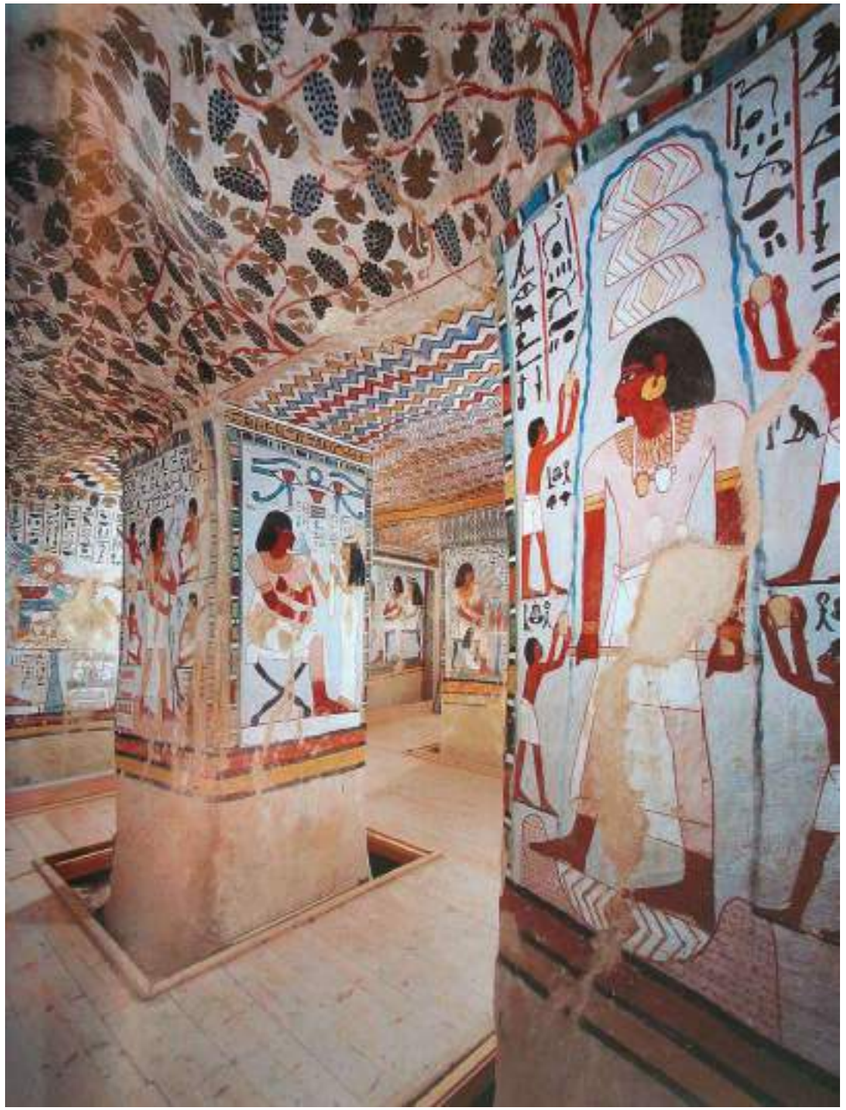
В процессе выполнения этого задания студенты учатся визуально определять последовательность работы, приемы живописной техники и специфические средства изобразительного языка античных и древнеегипетских авторов стенных росписей, воспитывают в себе внимание, точность глаза и твердость руки.

ТЕХНИКА: гуашь или темпера.
МАТЕРИАЛЫ: гипс, пигменты, яичная эмульсия, темпера фабричного производства или гуашь.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: картон (прорись), эскиз, калька, планшет 120 x 80 см.



30.
Фрагмент росписи кратера с волютами. Актеры с масками[7]

7 Иллюстрация из книги Ю.Д.Колпинского «Великое наследие античной Эллады».



31.
Пример древнеегипетской росписи.
Общий вид[8]

8 Иллюстрация из книги «The Treasures of the Valley of the Kings», 2000-е гг.





32.
Нанесен рисунок
и цветная подложка
33.
Раскрытие работы
в цвете



34.
Готовая копия



35.
Пример использования мотивов античной живописи в стенописи XIX в.





36–37.
Варианты завершенных заданий (одно из них после реставрации перенесено на новое основание)

Выполнение копии фрагмента стенописи эпохи итальянского Возрождения в технике фрески

Фреской называется способ росписи, выполненный водными или реже смешанными с известью красками по свеженанесенному сырому известковому штукатурному слою, на котором при высыхании образуется тончайшая прозрачная корочка карбоната кальция, закрепляющая краски и делающая фреску долговечной (смотри подробнее о фреске в приложении «Описание некоторых технических и живописных приемов древнерусской и греческой монументальной живописи»).

Слово «фреска» произошло от итальянского «fresco», что значит «свежий» (писать по-свежему – «dipingere a fresco», сокращенно – «a fresco» или «affresco») [9].

Для этого задания выбирается репродукция фрагмента с изображением головы из третьего раздела приложения к пособию «Фонд образцов».

Отрабатывая навыки работы с известково-песчаными растворами, студенты на практике знакомятся с такими свойствами извести, как частичная растворимость в воде (делая возможным само существование фрески, как одной из техник монументально-декоративного искусства), узнают такие свойства известково-песчаных растворов, как усадка при высыхании с возможным растрескиванием и способы борьбы с ним. Знакомятся с укрепляющими составами.

Также студенты знакомятся с живописными приемами, получившими широкое развитие в эпоху Возрождения и дошедшими до наших дней в повседневной практике современных художников. Это прорабатывание (лепка) формы на стадии подмалевка, раскрытие живописного произведения в цвете с помощью заранее подготовленных колеров, мягко наносимых полупрозрачными и плотными слоями или штрихом с сохранением цвета подмалевка в тенях, завершающие работу лессировки и притенения с окончательной отделкой внешних контуров.

Вначале выполняется картон с элементами тональной проработки в заданном размере, снимается калька. Для того чтобы калька стала настолько прозрачной, что сквозь нее стали бы видны все подробности изображения, ее прежде чем использовать надо пропитать льняным маслом, оставить в подвешенном состоянии на сутки, а потом тщательно вытереть лишнее масло и хорошо просушить.

Затем готовятся водные пасты пигментов необходимых цветов.

Многие пигменты, получаемые в промышленных условиях, достаточно тонкого помола, годятся для живописи без специальной обработки. Их просто нужно замочить в воде. Другие требуют дополнительного перетирания.

Для перетирания пигментов применяют плиту из твердых сортов мрамора или гранита размером примерно 60 x 80 см и керамический или сделанный из того же камня курант с плоской отшлифованной нижней поверхностью и ручкой (*1*). Мягкие породы мрамора и кальцита не пригодны для изготовления плиты и куранта, так как при растирании на них красок их поверхность стирается и образующаяся при этом каменная пыль загрязняет краски. Вместо каменной плиты можно использовать толстое стекло, рабочая поверхность которого обработана шкуркой до матового состояния. Пигмент в небольшом количестве насыпают в центр рабочего поля, увлажняют до состояния жидкой водной пасты и перетирают круговыми движениями (*2*). Для собирания пигмента на середину доски в процессе растирания и при складывании его в баночку применяют мастихин (*3*). Для перетирания

9 *Киплик Д.И.* Технина живописи. М., 2008, с. 444.

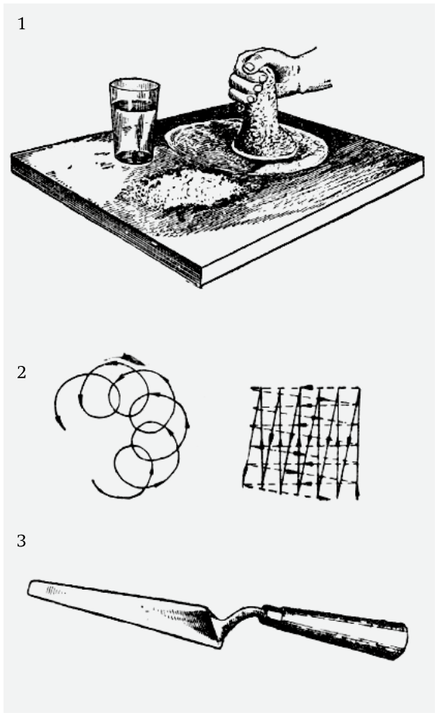




38.
Картон с элементами тональной проработки
39.
Рабочая калька
40.
Мраморная плита, керамические куранты
41.
Плита из толстого стекла, стеклянные куранты и мастихин
42.
Перетирание пигментов







белил желательно использовать отдельную плиту и курант[10].

Оставшиеся неиспользованными после окончания работы пигменты высушиваются и в таком виде могут храниться неограниченное время. В дальнейшем их уже не нужно перетирать, их просто замачивают в воде или в каком-либо связующем.

Многие пигменты содержат в своем составе вредные для здоровья вещества (кадмий, свинец, ртуть, мышьяк и др.), поэтому работать с ними нужно осторожно, используя резиновые перчатки, и стараться, чтобы они не попадали в дыхательные пути.

Для работы по свежему известковому грунту требуются щелочестойкие пигменты. Ниже приведен перечень распространенных щелочестойких пигментов[11].

10 *М.Я.Калмыков*. с. 201; ил. 42.

11 Там же, с. 18–26.

Белые пигменты:

мел – устойчив к солнечному свету, к действию сернистых соединений (отмученный в воде мел является более качественным);
известь – тонко перетертая старая известь, состоящая в основном из $CaCO_3$, при высыхании, как и мел, сильно высветляется, в работе с ней необходим навык;
цинковые белила – светостойкие, устойчивы к воздействию сероводорода, пригодны для смешивания с любыми пигментами (кроме ван-дика);
титановые белила – устойчивые к щелочам, кислотам, сероводороду и сернистым газам.

Черные пигменты:

сажа газовая – трудно смешивается с водой; ее лучше смешивать с мыльной или клеевой водой;
черни – виноградная черная, кость жженая и прочие хорошо смешиваются с водой.

Желтые пигменты:

охра – светлая, желтая, золотистая разных оттенков;
марс – желтый, оранжевый, в зависимости от способов обработки может быть коричневым, фиолетовым, красным;
стронциановая желтая – стойкая, но на свету приобретает зеленоватый оттенок, в соединении с жженой костью, ультрамарином, кобальтом и охрами темнеет;
кадмий желтый – в смеси с пигментами, содержащими железо или медь, не светостоек;
сиена натуральная – стойкий, хороший пигмент.

Красные пигменты:

сурик свинцовый – стойкий во всех отношениях;
охра красная – имеет оттенки разной чистоты;
сурик железный – английская красная, марс красный, капут-мортуум и др.;
сиена жженая – красно-коричневая, дает как прозрачные, так и плотные слои;
кадмий красный – имеет оттенки от красно-оранжевых до пурпурно-красных; самый стойкий из красных.

Зеленые пигменты:

глауконит – зеленая земля разных оттенков;
волконскоит – природный пигмент, стоек во всех отношениях;
окись хрома – стойкая, свободно смешивается со всеми пигментами;
изумрудная зеленая – стойкий пигмент во всех отношениях;
кобальт зеленый – светлый, темный.

Синие пигменты:

ультрамарин – под влиянием кислот обесцвечивается, не допускает смешения с пигментами, имеющими медные соединения;
кобальт синий – разных оттенков; для его разбелов не рекомендуют применять свинцовые белила, в остальном очень стоек.

Коричневые пигменты:

умбра – натуральная и жженая, хорошо смешивается со всеми пигментами;
марс коричневый – прокаленный желтый марс (см. марс);
ван-дик – стоек во всех отношениях (наиболее прочны сорта, полученные прокаливанием земляных пигментов).

Фиолетовые пигменты:

кобальт фиолетовый светлый – оттенки от ярко-синего до красного; очень стойкий, но его не рекомендуется соединять с кадмием.

Приготовление основы. Для этого берется специальная плита подходящего размера и толщины. Материал, из которого она изготовлена, должен быть достаточно пористым, хорошо впитывать воду и удерживать ее длительное время, постепенно отдавая ее в штукатурку. Обычно это пуццолановый портландцемент с каким-либо пористым наполнителем (керамическая щебенка, керамзит и др.), либо керамическая или известняковая пористая плита. Плиты из обычных портландцементов для работы непригодны. Эти цементы содержат в своем составе большое количество водорастворимых солей, которые при высыхании плиты с фресковой росписью выступят на поверхности живописного слоя белыми пятнами высолов. Можно также взять планшет, подготовленный как для предыдущего задания, то есть защищенный от влаги и с шероховатой поверхностью. На него предварительно следует нанести слой известково-песчаной штукатурки толщиной 10–15 мм. Наносят его в два-три приема, каждый раз давая «подвять» предыдущему слою. Затем его следует высушить и сошкурить с него верхнюю корочку, тем самым открыв поры для впитывания воды.





43–44. Специальная плита перед нанесением на нее штукатурки и после оштукатуривания

Чем дольше длиться процесс окончательного высыхания штукатурного слоя с уже готовым заданием, тем крепче будет штукатурный слой и лучше закрепятся на его поверхности краски.

Штукатурный раствор готовится из известкового теста и песка в пропорции 1:2 (1:2,5). Вся работа проводится в резиновых перчатках, так как известь может повредить кожу рук.

Со времен античности в Европе известь являлась традиционным основным компонентом, обеспечивающим прочность штукатурки и связь ее со стеной. Получается она путем обжига природного камня – известняка ($CaCO_3$), содержащего определенное количество примесей глины, окислов железа, марганца, магния и прочего. Количество и состав этих примесей обусловливают цвет и основные свойства извести.

В результате соединения такой извести CaO с водой (гашения) получают очень пластичную, тестообразную массу гашеной извести $Ca(OH)_2$, обладающую прекрасными вяжущими качествами[12]. В промышленности изготавливают гашеную известь также в виде порошка, называемого известью-пушонкой (на маркировке она обозначается как гидратная известь). Из нее также получают тесто, соединяя ее с водой.

Для данного задания лучше брать воздушную (негидравлическую, т. е. твердеющую на воздухе) строительную известь белого цвета.

Если для получения известкового теста берут негашеную воздушную строительную известь (известь-кипелка) первого или второго сорта, то на одну весовую часть такой извести берут три весовых части воды, вливая воду в сосуд и только потом погружая туда

12 Технология исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи / Под ред. Ю.И. Гренберга. М.: Изобразительное искусство, 1987, с. 31.

известь. При соблюдении этих правил гашения извести получается тесто, имеющее тонкую мучнистую структуру, известь при этом сохраняет всю свою вяжущую силу. При этом выделяется большое количество тепла, и известь увеличивается в объеме до трех с половиной раз[13].

Следует учитывать, что наиболее опасным для неожиданных ожогов является именно процесс гашения извести. При гашении извести помимо перчаток необходимо надеть предохранительные очки и спецодежду, чтобы брызги кипящей извести не попали на кожу. В случае попадания извести в глаза их необходимо немедленно промыть чистой холодной водой, затем обработать 2–3 % раствором уксусной кислоты и снова водой[14].

Свежегашеную известь используют после годичного ее выдерживания под слоем воды в баке с крышкой. Правило длительного выдерживания такой извести обусловлено тем, что в ее составе могут оказаться частицы, недостаточно обожженные, которые гасятся гораздо медленнее основной массы. Они будут гаситься уже в слое штукатурки, поглощая воду из воздуха, увеличиваясь в размерах и приводя к растрескиванию штукатурки.

Если известь необходимо применить с недостаточным сроком гашения, ее после гашения до консистенции известкового молока (4–5-кратное количество воды) пропускают через частое сито. После отстоя на дне бака получается плотное известковое тесто, готовое к употреблению.

Известный художник-технолог, профессор Д.И. Киплик в своем труде «Техника живописи» рекомендовал «для очень спешных работ смешать три части тонкого порошка негашеной извести с двумя частями лучшего мела и после этого замешать все это с водой, а затем пропустить через частое сито.

Полученная таким способом гашеная известь готова для использования. Для приготовления штукатурного раствора на одну часть извести берется одна часть песка»[15].

Проще для приготовления теста использовать известь-пушонку (другое название – гидратная известь). После смешивания с водой до тестообразного состояния ее выдерживают в баке от десяти дней до двух недель.

Перед употреблением густое слежавшееся тесто необходимо пропустить через сито.

Известковое тесто, высыхая, сильно уменьшается в объеме и растрескивается, его нельзя использовать в чистом виде. Поэтому для приготовления строительного или известкового раствора гашеную известь смешивают с различными инертными наполнителями (в данном случае с песком).

Песок для штукатурного раствора должен быть острого, твердого и прочного зерна, не содержать в себе глинистых и землистых примесей, органических частей, слюды, растворимых в воде веществ и пр. Все посторонние примеси, находящиеся в песке, тщательно удаляются из него. Органические вещества уничтожаются прокаливанием песка, минеральные же удаляются промыванием и просеиванием.

Очистка песка необходима, так как пыль и ил, находящиеся в нем, окутывая песчинки, препятствуют им непосредственно соприкасаться с цементирующим веществом (с известью) в растворах и так снижают прочность штукатурки. Глина, содержащаяся в песке в значительном количестве, способствует растрескиванию штукатурки. Чтобы определить наличие глины в песке, нужно опустить горсть песка в сосуд с чистой водой и его взболтать. При наличии глины в песке вода становится мутной.

Просушенный после промывки песок просеивается через сита. Крупным считается песок с зерном в 2–5 мм; средним – с зерном от 0,5 до 2 мм; мелкий песок имеет зерна менее 0,5 мм.

13 *Киплик Д.И.*, с. 400.
14 *Калмыков М.Я.*, с. 221.
15 *Киплик Д.И.*, с. 403.

Песок является продуктом разрушения горных пород, поэтому в зависимости от происхождения его состав бывает различным. Лучшими наполнителями для фрески являются: кварцевый, керамический, полученный путем дробления боя белых или слегка окрашенных керамических изделий, и белый мраморный. Из других видов песка пригодны пески, получившиеся от разрушения шиферных, известковых и трахитовых пород[16].



45. Передавливание рисунка на свежую штукатурку

Известковое тесто и песок перетираются шпателем до однородной консистенции. Затем в один слой (толщиной 5–8 мм) полученный раствор наносится на предварительно увлажненную плиту, выравнивается теркой и выглаживается шпателем. Терка и шпатель во время работы должны постоянно смачиваться водой. В противном случае к ним будет прилипать штукатурный раствор, в результате чего выровнить и загладить поверхность не удастся. Очень часто металлическое полотно шпателя имеет выгиб в одну сторону. Это легко увидеть, посмотрев на него сбоку. Заглаживать штукатурку следует выпуклой стороной, иначе на поверхности останутся бороздки от углов полотна.

Если для копирования выбран образец, выполненный в период времени от Джотто до Мантеньи, то заглаживать поверхность следует до блеска и повторить заглаживание в процессе живописи, чтобы получить готовую работу с блестящей поверхностью. Копии с образцов, выполненных в более поздний период, должны иметь матовую, так называемую зернёную поверхность.

Рисунок передавливается через кальку на только что нанесенный слой штукатурки. На гладкой рабочей поверхности образуется графья. Далее работа ведется водными пастами пигментов, из которых смешиваются необходимые колера.

Плотность красочных слоев и последовательность их нанесения, различные авторские живописные приемы (штриховка, лессировки) исследуются по репродукции – она должна быть отличного качества.

Связующим веществом красок в этом задании является известь. При испарении из штукатурки воды, содержащей в себе растворенную гидратную известь $Ca(OH)_2$, последняя накапливается на поверхности. Отдавая молекулу воды и соединяясь с углекислым газом воздуха, она образует прозрачную кристаллическую корку карбоната кальция $CaCO_3$, которая покрывает краски и связывает их в одно целое со штукатуркой. Закрепление нанесенных на штукатурку красок возможно только во время образования корки. Образование корки углекислой кристаллической извести на поверхности штукатурки начинается сразу после нанесения на планшет раствора и идет непрерывно, достигая через несколько часов своей наибольшей толщины, а после этого совершенно прекращается. Закрепление нанесенных на штукатурку красок возможно лишь во время образования корки,

16 Там же, с. 398.

но не после окончания этого процесса. В последнем случае краски не закрепляются и после высыхания живописи стираются, как пастель.

Живопись ведется сразу на всем пространстве копии, причем только что нанесенным краскам каждый раз дают время «подвянуть», то есть выжидают, пока вода из них не впитается в штукатурку. Если на каком-либо участке краска перестала закрепляться, нужно осторожно проскоблить шпателем это место, разрушив образовавшуюся корку. Процесс ее образования повторится затем вновь через какое-то время, закрепив положенные краски.

Работая по сырой штукатурке, не следует использовать жесткие кисти или слишком сильно тереть кистью по поверхности, так как после высыхания это приведет к появлению белесых пятен и разводов. Также надо следить, чтобы кисть не захватывала слишком много краски, для этого ее надо слегка отжимать пальцами.

В «Трактате о живописи» итальянского мастера эпохи Возрождения Ченино Ченнини примерный ход живописной работы описывается следующим образом.

По графье выполняется синопия – рисунок кистью красно-коричневой краской.

Из смеси желтой охры, черной краски с добавлением красной охры или какой-либо красно-коричневой и белил составляется вердаччио – колер, которым выполняется подмалевок с тенями и светами, причем света прописываются с большим количеством белил. Подмалевок можно выполнять и смесью зеленой земли (глауконитом, терра-верде и др.) с черной и белилами. Подбор цвета вердаччио зависит от оригинала, выбранного для копирования.

Затем составляется розовый колер из белил и красной охры или какой-нибудь красно-коричневой, которым прописываются щеки и губы.

После этого составляются три телесных колера, один светлее другого (разное количество белил). Затем берут самый светлый из них и прописывают им светлые места. Далее средним колером прописывают полутона, темным по границе света и тени. Пишут тонкими просвечивающими слоями, стушевывая, накладывая колера один на другой или используя штриховку, списывая при необходимости резкие переходы. Внимательно следить, чтобы подмалевок оставался виден в нужных местах.

Иногда на освещенные участки тела, прописанные на этапе подмалевка с большим количеством белил, вместо трех телесных колеров наносят прозрачную (можно сказать, акварельную) лессировку телесного цвета.

Затем составляют самый светлый колер (почти белый) и прописывают им самые светлые места.

Далее белилами ставят блики. Красно-коричневой прописывают рисунок, делают усиления черной в самых темных местах.

Волосы прописывают подмалевочным колером (вердаччио), прорабатывают белилами, лессируют охрой, смягчают темной охрой по границе светотени, прописывают самые светлые места охрой с белилами, красно-коричневой (синопией) делают притенения по краям и прописывают внешние контуры (седые волосы пишутся другими составами, но принцип письма тот же).

В трактате Ч. Ченнини приводится и другой, упрощенный способ написания лица.

Для этого сначала лицо покрывается основным телесным тоном. Тени прописываются вердаччио. Света снова прописываются телесной краской. Самые светлые места слегка трогают белилами.

Драпировки и все остальное пишется таким образом, чтобы каждый из локальных цветов изображаемого раскладывался на небольшое определенное число тонов[17].

Количество и состав колеров, приемы работы с ними могут варьироваться в зависимости от выбранного для копирования фрагмента.

Подробные сведения о работе в технике фрески содержатся в книгах Д.И. Киплика «Техника живописи» и А.В. Виннера «Фресковая и темперная живопись» (см. раздел «Рекомендуемая литература»).

В процессе работы над заданием студенты получают навыки быстрой и напряженной работы, которая является характерной особенностью фресковой техники, а также закрепляют ранее полученные умения.

Это задание, как и предыдущее, тесно связано с такими предметами специального цикла, как химия и физико-химические методы исследований.

ТЕХНИКА: фреска.
МАТЕРИАЛЫ: известково-песчаный раствор, пигменты.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: картон, калька, планшет 50 x 40 см.

17 Там же, с. 454–464.





46.
Графья – рисунок, продавленный по кальке на слой штукатурки
47.
Завершенное задание









Упражнение в построении объемного орнамента (гипсовый рельеф) с натуры

Отрабатываются навыки и приемы передачи объема в технике «гризайль».

Вспомогательным материалом для этого задания служит приложение к пособию «Фотоархив», четвертый раздел, где представлены фотографии лучших студенческих работ по этой теме.

Гризайль (от франц. grisaille – живопись в серых тонах) – техника декоративной живописи, при помощи которой с разной степенью условности изображают (имитируют) рельефный архитектурный декор. Это могут быть как простые карнизы и обрамления, так и сложные архитектурные и сюжетные композиции с достаточно глубоким пространством. При этом имитируются также декоративные материалы: гипс, мрамор, дерево, различные металлы и др.

Сущность техники «гризайль» заключается в разложении цветового тона по светлоте на несколько градаций. Правильное определение этих градаций и умение составить соответствующие им красочные смеси (колера) – главное в этой технике.

Количество колеров в зависимости от задачи может быть разным – от трех и более. В гризайлевой живописи разных видов учитываются отношения тепло-холодности между световыми и теневыми колерами и часто вводятся дополнительные колера для передачи цветных рефлексов и других эффектов дневного или искусственного освещения (иногда смешения этих двух освещений). Поэтому гризайль может быть выполнена всеми видами красочных составов, в которые по необходимости вводятся краски любых цветов.

Иными словами гризайль, хотя и называется «живописью в серых тонах», имеет в своем распоряжении всю стандартную цветовую палитру.

При выполнении данного упражнения изучается одна из нескольких систем приготовления колеров и приемов работы с ними. О других будет рассказано в последнем разделе, где дается описание работы над копией фрагмента декоративной живописи из интерьеров XVIII–XIX веков.

Последовательность работы над заданием

Вначале выполняется линейный рисунок с натуры в заданном размере с тональным обозначением теней.

После этого составляются колера: основной, два света, блик, тени и подрезка. Происходит это следующим образом.

Сначала готовится основной тон. По объему его должно быть больше всего. От него отливается некоторая часть, в нее добавляются белила, получается более светлый тон. Это первый свет. Далее от первого света в свою очередь отливается часть, в нее добавляются белила – получаем второй свет. Таким же образом готовится блик. Для блика иногда можно использовать просто чистые белила.

Затем из основного тона готовятся тени. Собственная тень должна быть темнее и теплее основного тона. Падающая тень – холоднее и немного темнее собственной тени.

Последней готовится подрезка – это самый темный тон. Намешивается он из колера падающей тени и должен быть темнее и теплее падающей тени.

В процессе составления колеров делаются выкраски.

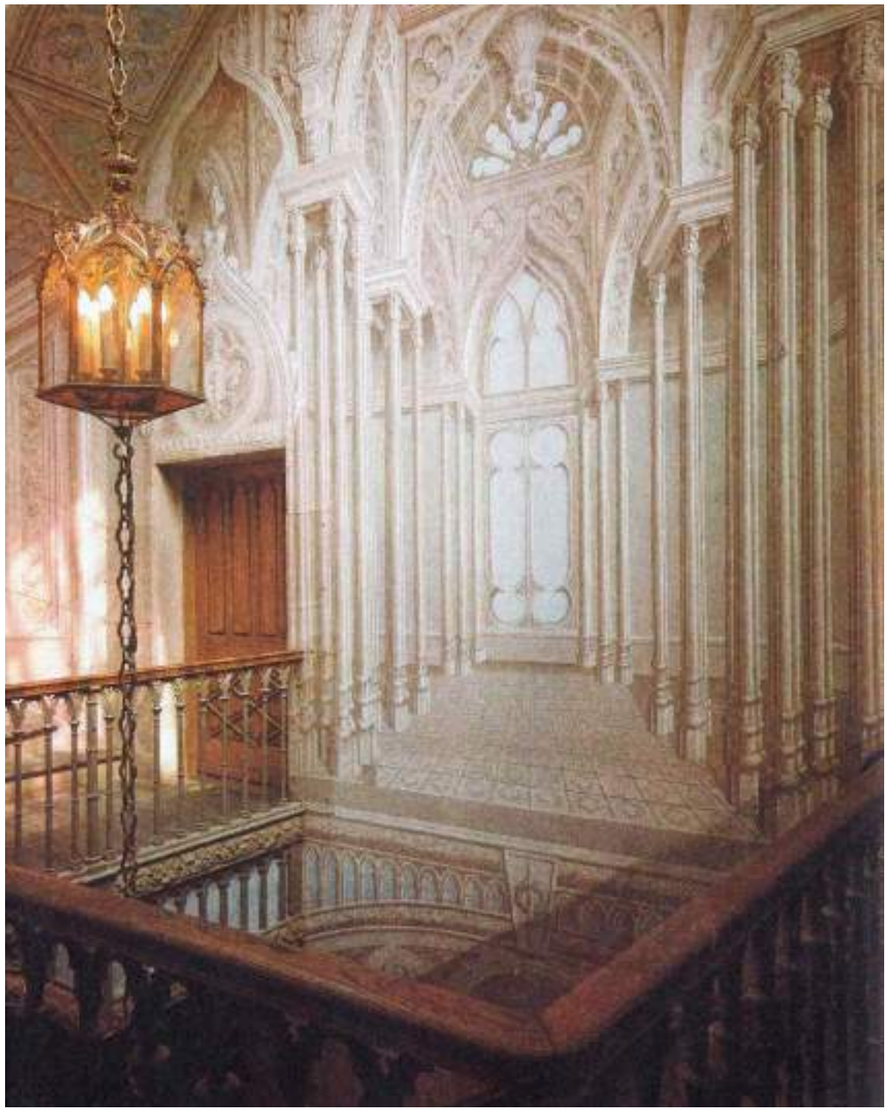
Необходимая контрастность колеров проверяется следующим образом.

Основным тоном выкрашивается лист бумаги. Все остальные колера проверяются при помощи выкрасок, выполняемых по просохшему основному тону (но не по белой бумаге!).

На этом выкрашенном листе полученными колерами пишется объемный шар с падающей тенью.

48–49.
Варианты заданий
50.
Фрагмент
51.
Пример храмовой росписи, выполненной в технике «гризайль»[18]

18 Фотография предоставлена художником-реставратором В.В.Сергиеней.



52.
Роспись лестницы дворца «Коттедж» в Петергофе, вторая треть XIX в.[19]

19 Иллюстрация 52 взята из книги «Петродворец. Коттедж» / Вступ. ст. и сост. В.М. Тенихина, автор атрибуции и аннотаций В.В. Знаменов, фотосъемка Б.В. Кузьмина. Л.: Лениздат, 1990.

Вначале пишутся тени, затем делается первое высветление – так называемый первый свет. Оно должно покрывать большую часть освещенной зоны шара пятном овальной формы. При этом между собственной тенью и первым высветлением должна оставаться достаточно широкая полоса среднего тона.

Поверх первого высветления наносится второй свет – пятно также овальной формы, но меньшее по площади. Поверх второго света пишется блик. Все высветления пишутся со смещением в направлении воображаемого источника света.

В последнюю очередь на границе между собственной и падающей тенью наносится подрезка в виде штриха или мазка с утолщением посередине и заостренными концами. Подрезку можно наносить полусухой кистью, чтобы ее края мягко вписывались в пятно падающей тени. Подрезка должна визуально вписываться именно в зону падающей тени, в самых темных ее местах.

Колера считаются готовыми, если объем шара выражен вполне убедительно. Готовые колера сохраняются в баночках с крышками. Нужно следить, чтобы колера не расслаивались. Перед работой каждый колер нужно перемешать, чтобы он имел однородную консистенцию.

Рабочий планшет покрывается основным тоном. На него при помощи кальки переносится рисунок, после чего готовыми колерами с натуры выполняется гризайль. Прокладываются тени, разрабатывается освещенная часть рельефа, ставятся блики и в самых темных углубленных местах рельефа – подрезки.

При передаче самых контрастных переходов от света к теням на переломах формы можно подводить высветления к самым границам тени, но лучше этим не злоупотреблять, а оставлять между ними тонкие полоски среднего тона. Это позволит избежать некоторой «бумажности» форм (эффекта согнутого пополам бумажного листа), придаст изображению больше материальности, весомости гипсовой лепнины (см. *ил. 50*).

Чтобы изображаемая форма была убедительна и интересна, нужно внимательно прослеживать на натуре боковые плоскости, находящиеся в сильных ракурсах и зрительно превратившиеся в тонкие полоски, и осознанно их передавать.

Необходимо четко определить места бликов. Если нужно изобразить блик на краю формы, следует немного сместить его от самого края, оставив тонкую полоску более темного колера. Это позволит лучше «завернуть» форму в этом месте, выявить ее рельефность.

Следует избегать монотонности в распределении света по изображаемому рельефу. Нужно определить наиболее освещенные места с самыми активными бликами на плоскостях, сильно развернутых к источнику света, и проследить, как свет постепенно угасает, становясь скользящим на плоскостях параллельных плите основания гипсового рельефа.

Таким образом, работа считается удачной, если соблюдены принципы тепло-холодности, тональной цельности и убедительности в передаче объема.

Выполнение данного задания является основополагающим для дальнейшего освоения студентами навыков в передаче рельефной формы приемами техники «гризайль».

ТЕХНИКА: гризайль.
МАТЕРИАЛЫ: бумага, гуашь, темпера или акрил.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: прорись, эскиз, калька, планшет 80 x 60 см.









53.
Образец – гипсовый рельеф
54.
Рисунок с тональным обозначением теней
55.
Рабочая калька
56.
Завершенное упражнение



57.
Вариант завершенного упражнения







58.
Образец – фрагмент лепного декора XIX в.
59–60.
Фрагменты декора середины XX в.[20]

20 Фотографии 59–60 предоставлены студентом А.Звиняцковской.

Упражнение в построении объемного архитектурного фрагмента. Образец – условный карниз с фризом

Отрабатываются навыки и приемы передачи объема «по представлению» в условиях заданного освещения в стенной росписи.

Исходным изобразительным материалом для задания может служить приложение к пособию «Фонд образцов», пятый раздел которого содержит фотографии общих видов и отдельных элементов архитектурного декора зданий, типичного для XVIII – первой половины XX века. Кроме того, в разделе имеются фотографии лучших студенческих работ прошлых лет.

Вначале на эскизе компонуются элементы архитектурного декора. Берется планшет с натянутым на него крафтом. Он делится на три неравные по площади участка: посередине большой, по краям меньшие.

На участке слева вычерчивается воображаемый рельеф в профиль (как бы в разрезе). Он состоит из нескольких обломов, украшенных рельефными орнаментами. Термин «облом» применяется в классической архитектуре (в современной архитектуре чаще употребляется термин «профиль»).

Обломы, архитектурные пластические детали, единообразные в поперечном сечении по всей длине, различные по очертаниям профиля. Обломы подразделяются на прямолинейные (пояс, полочка, плинт) и криволинейные, которые в свою очередь делятся на простые (вал, валик, четвертной вал, выкружка) и сложные, образуемые сочетанием двух или нескольких кривых (гусёк, каблучок, скоция). Облом принято называть прямым, если он расширяется кверху, и обратным, если он расширяется книзу. При сочетании обломов возникают различные формы. Обычно каждый из обломов украшается типичным для него орнаментом с небольшими нюансами в римских и греческих ордерах.

Типы обломов

Вал имеет в сечении очертания полукруга или более сложные кривые. В средневековой архитектуре профиль вала имеет иногда заостренную форму. Украшается плетенкой или венком из листьев, перевязанных лентой.

Вал четвертной имеет сечение, образованное $^1/_4$ окружности. Обычно украшается иониками. Может быть прямой и обратный.

Валик в сечении узкий, близкий к кругу, имеет то же назначение, что и полочка. Обычно украшается бусами (жемчужником).

Выкружка представляет собой в сечении вогнутую четверть окружности или дуги, близкие к дугам окружности.

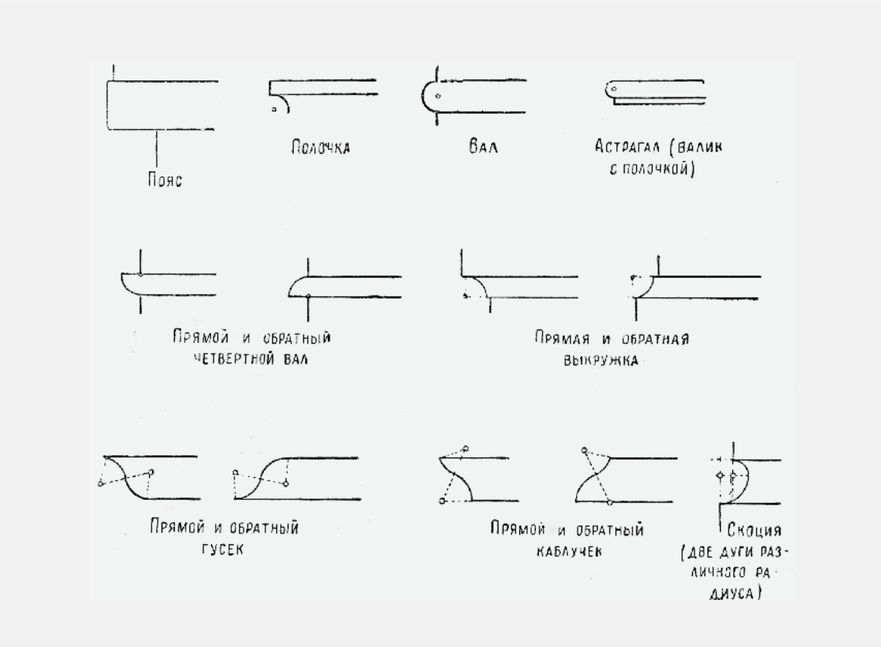
Каблучок (у греков – киматий) представляет собой в сечении две пересекающиеся части дуги окружности с выпуклостью сверху и вогнутостью снизу; украшается сердцевидными листьями водяной лилии, чередующимися со стрелками.

Астрагал – сочетание валика с полочкой. Иногда валик обрабатывается в виде нитки бус.

Гусёк составлен из двух пересекающихся окружностей частями их дуг, вогнутой вверху и выпуклой внизу, часто украшается пальметтами, в карнизе служит завершающим обломом.

Полочка – узкий гладкий выступ, в поперечном сечении прямоугольный или трапециевидный, выступающий из плоскости стены не меньше, чем на величину своей ширины. Переход от полочки к плоскости стены делается посредством закругления в $^1/_4$ окружности, центр которой лежит на продолжении прямой очертания полочки. Обычно сочетается с другим обломом или разделяет, окаймляет более крупные обломы.

Пояс (поясок) – гладкая полоса, протянутая горизонтально, слегка выступающая из поверхности стены. Отличается от полочки



61.
Таблица обломов[22]

большей шириной; может применяться самостоятельно, без связи с другим обломом.

Скоция представляет собой в сечении асимметричную выкружку с профилем двухцентровой дуги (из двух четвертей окружностей различных радиусов) или более сложной кривой; обычно без украшений[21].

По условиям задания воображаемый рельеф освещен сверху, с левой стороны, причем лучи света падают под углом 45° к плоскости планшета.

Ширина собственных и падающих теней, а также места бликов определяются при помощи касательных линий, проведенных к выпуклым частям вычерченного профиля. Общее направление линий – из верхнего левого угла планшета в нижний правый под углом 45°.

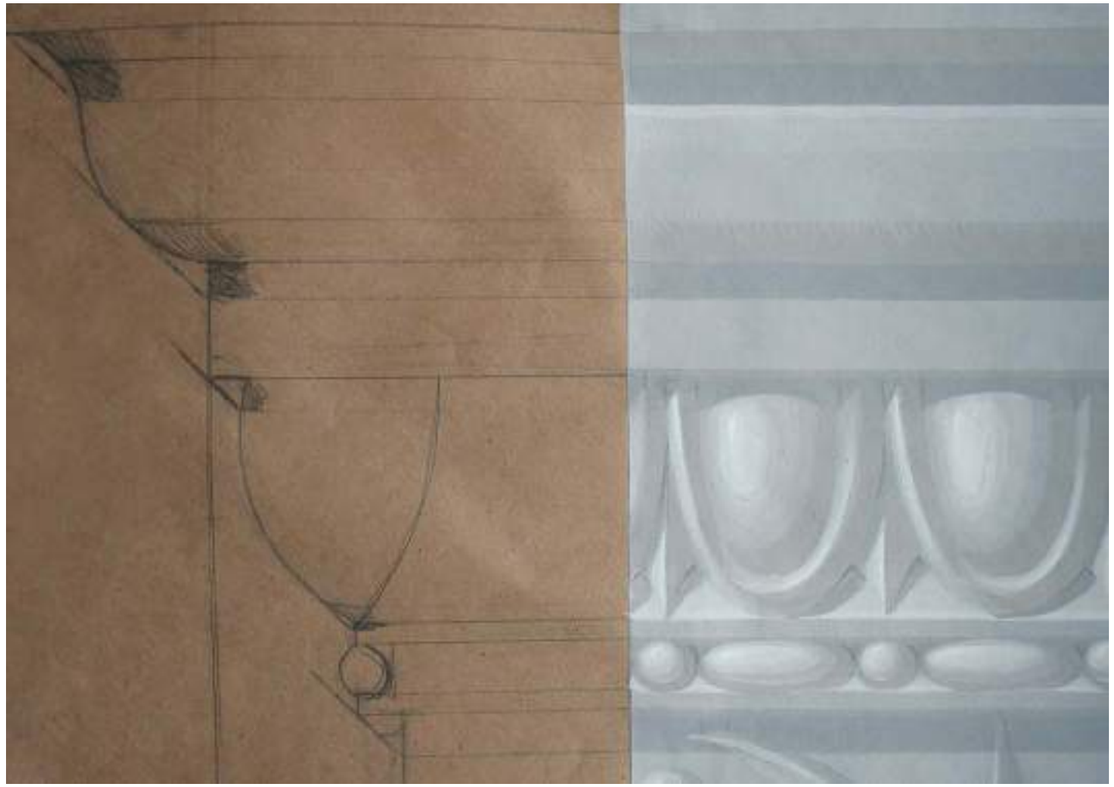
Вынос верхних деталей рельефа относительно нижних регулируется с тем, чтобы падающие от них тени не закрывали слишком большие площади, а наоборот, помогали выявлять объемы деталей.

На вогнутых участках рельефа, оказавшихся в тени, определяется граница между собственной и падающей тенью (*ил. 62* сверху). Эта граница проходит через точку, к которой можно провести касательную, параллельную ранее проведенным касательным линиям.

На правом участке планшета выполняется картон с тональной проработкой. Крафт – бумага светло-коричневого цвета, удобна

22 Иллюстрация 61 взята из книги А. Цирес «Искусство Архитектуры». М.: Изд. Академии архитектуры СССР, 1946.

21 *Партина А.С.* Архитектурные термины: Иллюстрованный словарь.



62.
Построение собственных и падающих теней с помощью касательных линий





63.
После проработки общей формы перенесен рисунок
64.
В процессе росписи собственных и падающих теней

для выполнения такого картона с использованием рисовального угля (только в тенях) и мела (для тональных градаций на свету). Завершенный картон закрепляется фиксативом.

Посередине планшета, поверх нанесенного основного тона, карандашом по линейке вычерчиваются ряды, в границах которых будут располагаться рельефные орнаменты.

На участки со сложным рельефным декором – каннелюрами разных видов, розетками, рядами пальметт и лотосов – при помощи кальки наносится рисунок. Система колеров и их приготовление такие же, как в предыдущем задании. Колерами выполняется построение объема этих элементов. Сначала пишутся собственные и падающие тени, затем прорабатываются света, ставятся блики и подрезки.

На участках простых ленточных рельефных орнаментов – рядов киматиев, имеющих волнистый профиль и украшенных обычно листьями разных видов, иоников, «сухариков», бус и др. – работа идет иначе.

Прежде чем перенести на них рисунок, там выполняется тональная проработка общей формы обломов без прорезанного рельефа самих орнаментов. Затем при помощи кальки туда переносится рисунок. После этого по готовой большой форме колерами прорабатываются все элементы орнамента. Последовательность наложения колеров прежняя. Сначала пишутся все тени, затем все света, блики и подрезки.

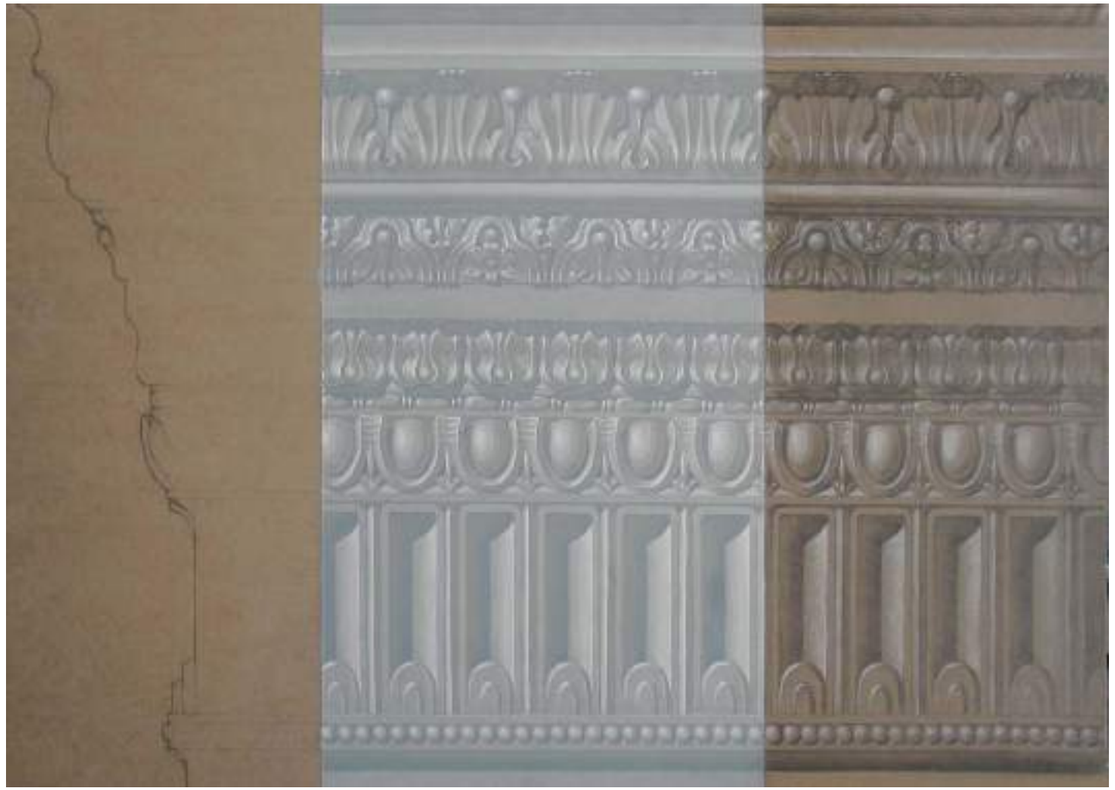
Такая последовательность в написании ленточных рельефных орнаментов является традиционной в декоративной живописи со времен античности. Она позволяет не терять во время работы над деталями представления о большой форме, на которой они находятся. Кроме того, этот способ намного ускоряет работу в целом.

Столь подробная информация о различных видах обломов необходима для того, чтобы начать знакомство будущих художников-реставраторов с архитектурными терминами, без знания которых они не смогут, например, составить грамотное описание реставрируемой декоративной росписи, имитирующей рельефные элементы декора классической архитектуры. Также это должно побудить студентов к самостоятельному изучению классического рельефного архитектурного декора, который является неотъемлемой частью оформления интерьеров. Он не только составляет единую композицию со стенописью, но и несет на себе стилевые особенности архитектуры определенной эпохи. Чувство стиля, как результат такого изучения, необходимое качество, которым обязан обладать грамотный художник-реставратор.

Качество выполнения этого упражнения зависит от опыта работы студентов с натуры во время занятий академической живописью и рисунком.

ТЕХНИКА: клеевая, темперная.
МАТЕРИАЛЫ: бумага, гуашь, темпера или акрил.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: эскиз, картон, калька, планшет 80 x 60 см.





65–66.
Варианты задания









67.
Образец
68.
Рабочий картон
69.
Завершенное задание
70.
Вариант задания

Упражнение в построении объемного орнамента. Образец – металлический рельеф

Отрабатываются навыки и приемы передачи объема и материала в клеевой и темперной полихромной стенной росписи.

Источником изобразительного материала к заданию может служить приложение к пособию «Фонд образцов», шестой раздел. В нем имеются фотографии фрагментов позолоченной деревянной резьбы и металлического литья, необходимые при выполнении этого упражнения.

Вначале выполняется картон в заданном размере с тональной проработкой. Для этого берется крафт или другая тонированная бумага. Картон выполняется мягким материалом: углем (соусом) и мелом, закрепляется фиксативом. Контуры изображения переводятся на кальку.

Составляются колера, более контрастные и многоцветные, чем в прошлом задании, но при этом сохраняются принципы тепло-холодности и цельности. Может быть введен колер для рефлекса в тени. Собственная тень может быть светлее основного тона, тогда она сама становится рефлексом.

Колера проверяются на эскизе. Лист бумаги выкрашивается основным тоном. На нем пишется объемный шар или деталь рельефа.

Контуры изображения переносятся на планшет, уже покрытый основным тоном. Далее выполняется роспись.

Сначала пишутся тени, затем света, ставятся блики и подрезки. Живопись ведется лаконичными мазками с четкими границами, особенно при написании бликов. Это позволяет передать глянцевую поверхность металла.

Качество выполнения этого упражнения тесно связано с индивидуальным опытом работы с натуры.

ТЕХНИКА: гуашь, темпера.
МАТЕРИАЛЫ: бумага, гуашь, темпера или акрил.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: картон, эскиз, калька, планшет 80 x 60 см.

В каждом отдельном случае студенты осваивают все процессы подготовки оснований под живопись, изучают красочные материалы и способы их применения в процессе живописи, выявляют ее декоративные и пластические возможности и особенности, связь с архитектурой, приобретают навыки исполнения стенописи.

На этом заканчивается этап знакомства с основными техниками монументально-декоративной живописи, далее проходит более углубленное их изучение.





71.
Картон с тональной проработкой
72.
Выполненное задание



73.
Вариант выполненного задания



74.
Упражнение с изображением металлического рельефа на цветном фоне

ГЛАВА II

ЗАНЯТИЯ НА ВТОРОМ КУРСЕ (3 и 4 СЕМЕСТР)





75.
Образец – фрагмент лепного декора
76.
Завершенное упражнение

ОПИСАНИЕ ЗАНЯТИЙ

В задания программы второго курса включаются процессы изучения монументальной живописи, исполненной в технике «гризайль» (первый семестр). Обращается особое внимание на освоение этой техники каждым студентом и развития навыков и умения воспроизвести с помощью светотени реально существующий рельеф или скульптуру приемом живописи гризайль на плоскости.

Упражнение в построении фрагмента сложного объемного орнамента. Образец – низкий рельеф, лепнина, бронза, золочение или другое по выбору

Отрабатываются приемы передачи объема и материала в стенной росписи. Выбирается реально существующий рельеф (фото из седьмого раздела «Фонда образцов» или живописный этюд с натуры).

Вначале в заданном размере выполняется картон с тональной проработкой (*ил. 77*), затем составляются колера и делается эскиз. Далее ход работы зависит от того, какой выбран образец.

Если образец – гипсовая лепнина или белокаменный (мраморный) рельеф, то ход работы аналогичен описанному в четвертом и пятом заданиях. Если выбран металлический рельеф, работать надо, как описано в шестом задании. Рабочий планшет покрывается основным тоном и с помощью кальки на него переводится рисунок. Далее выполняется роспись.

Образцом может служить гипсовая лепнина или позолоченная резьба, находящиеся на цветном фоне (пример такого задания на *ил. 74*). В этом случае можно действовать по-разному.

Если фон занимает на планшете незначительную площадь по сравнению с рельефом или состоит из нескольких оттенков (*ил. 81*), то его следует нанести после выкрашивания рабочей поверхности основным колером в границах фоновых участков.

Если же цветной фон занимает большую часть планшета, его наносят вначале. На него с помощью кальки переносят внешние контуры рельефа. В границах этих контуров поверхность покрывают основным колером гризайли. Затем переносят во всех подробностях остальной рисунок и выполняют роспись (*ил. 79, 82–83*).

В процессе выполнения задания студенты знакомятся с лучшими работами прошлых лет из методического фонда кафедры.

ТЕХНИКА: гуашь или темпера.
МАТЕРИАЛЫ: бумага, гуашь, темпера или акрил.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: картон, калька, эскиз, планшет 100 x 60 см.



77.
Фрагмент картона с тональной проработкой





78.
Образец – фрагмент декора одного из залов Государственного Эрмитажа
79.
Фрагмент (центральная часть) завершенного упражнения









80–81.
Фрагменты образца и готовой студенческой работы
82–83.
Варианты завершенных заданий





Упражнение в построении фигуры человека. Образец – высокий рельеф, мрамор, бронза, золочение и другое по выбору

Отрабатываются навыки передачи объема и материала в стенной росписи. Работа ведется так же, как и в предыдущем упражнении. Особое внимание уделяется передаче пластики человеческого тела и способности изобразить тело под покрывающими его драпировками.

Важным этапом работы над заданием является выполнение подготовительного картона с тональной проработкой. Как правило, те студенты, которые недостаточно хорошо прорабатывают форму изображаемого рельефа на этом этапе, не могут добиться успеха и в завершенном задании. В процессе работы над картоном выявляются недостатки в подготовке многих студентов в области академического рисунка.

Картон выполняется на крафте. Тон крафта соответствует будущему основному тону (его называют также средним тоном). При помощи масштабной сетки или на глаз выполняется линейный рисунок.

Определяется, с какой стороны находится источник света. Если источников света несколько, то нужно выбрать тот, который наиболее выявляет форму рельефа и в соответствии с ним строить границы теней. Тени покрывают темным тоном (используется мягкий материал: уголь, сангина и т. д.). Падающую тень делают немного темнее собственной. Самые сильные утемнения падающей тени наносят в местах по границе фоновой плоскости и рельефа и в узких углублениях самого рельефа, то есть в местах будущих подрезок.

Отсутствие навыка в четком определении освещенных и теневых участков рельефа приводит к тому, что в гризайли теневые колера начинают использовать там, где должен оставаться основной (средний) тон. Это приводит к утере цельности изображения, к искажению форм и общей неприятной дробности.

Тональные переходы в освещенных участках изображаемого рельефа (различные высветления и блики) выполняются мелом, белой пастелью, белым карандашом и т. д. Очень важно уметь показывать рельеф в освещенных местах только с помощью белых материалов. Это во многом позволяет избежать тональной путаницы на картоне, четко определить места для последующего нанесения теневых колеров. Вместе с тем нельзя слишком забеливать освещенную часть рельефа. Плотные белые участки должны быть только в местах бликов. Остальные участки изображаемого рельефа прорабатываются слоями белого материала разной плотности (с разной степенью прозрачности) штрихом или растушовкой. Там, где на завершенном задании будет виден средний тон, на картоне должна оставаться чистая бумага.

Во время работы над картоном очень важно постоянно держать в поле зрения весь планшет. Для этого студент должен работать, держа карандаш, уголь или мел в вытянутой руке, чаще отходить от работы и смотреть на нее издалека, проверяя правильность построения и тональную цельность. При этом, работая над деталью, не нужно концентрировать свое внимание на ней. Следует охватывать своим зрением и окружающие ее формы.

84–85.
Варианты упражнений



Прорабатывая форму рельефа, не нужно просто срисовывать темные и светлые пятна. Необходимо видеть и стараться передать на картоне рельеф, состоящий из множества плоскостей, уходящих от первого плана в глубину в разных ракурсах (под разными углами); выявлять основные плоскости, ограничивающие большие формы, замечать, как те или иные детали рельефа лежат на этих плоскостях, подчиняются их направлениям, соприкасаясь друг с другом, образуют углубления разного характера (плавные, резкие и т. д.).

Представляя себе рельеф и имея определенный источник света, можно убедительно выполнить тональную проработку формы, сохранив цельность, не запутаться в случайных светотональных эффектах, неизбежно присутствующих в натуре (в данном случае на фотографии образца).

Такой способ рисования (от первого плана в глубину) в Императорской Академии Художеств в XIX–XX века назывался «перспективным рисованием» (подробнее с ним можно познакомиться в книге профессора Академии П.П. Чистякова «Письма, записные книжки, воспоминания»)[1].

В работе над картоном необходимо также использовать навыки в области пластической анатомии. Необходимо уметь видеть в изображенной на рельефе фигуре костный каркас, пространственное расположение основных узловых точек скелета, как группы напряженных или расслабленных мышц облегают конструкцию скелета, а отдельные части тела сочленяются между собой, и наконец, как в рельефе трактуется тело под покрывающими его складками одежды.

1 *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания. 1823–1919. М., 1953.
Способ рисования от первого плана в глубину практикуется со времен эпохи Возрождения и описан в трактатах многих художников того времени.



86–87.
Фрагменты завершенных упражнений



Это задание непосредственно связано с изучением пластической анатомии и изображением человеческой фигуры на занятиях академической живописью и рисунком.
Вспомогательным материалом во время исполнения этих заданий являются различные горельефы и образцы декоративной монументальной живописи, сохранившиеся в интерьерах выдающихся памятников культуры (см. «Фонд образцов», восьмой и двенадцатый разделы и альбомы по этой тематике).

ТЕХНИКА: гуашевая, темперная или акриловая.
МАТЕРИАЛЫ: бумага, гуашь, темпера или акрил.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: картон, калька, эскиз, планшет 120 x 80 см.

88.
Рабочий картон
89.
Образец – позолоченный горельеф
90.
Завершенное упражнение











91–92.
Варианты копий

ОПИСАНИЕ ЗАНЯТИЙ

Второй семестр второго курса посвящен изучению монументально-декоративной живописи средневековых интерьеров, выполненной в смешанной фреско-темперной технике. Делаются две копии фрагментов росписей памятников Византии, Древней Руси или других стран христианского Востока.

Копирование фрагмента полихромной орнаментальной стенописи

Отрабатываются приемы и навыки в работе по копированию с максимальным приближением к технике соответствующего исторического периода.

Выполняется картон с тональной проработкой в заданном размере.

Калька снимается кистью, причем характер линий должен быть максимально приближен к авторскому.

На специальном планшете выполняется двухслойное известково-песчаное основание.

Особое внимание надо уделить подготовке планшета (короба). Он должен быть фанерным, с крестовиной и бортиками по краям (вместо планшета можно использовать плиту из гипсокартона). Нельзя использовать при изготовлении планшета оргалит. Он сильно набухает от влаги и деформируется, особенно при некачественной водоизоляции. Между планшетом и штукатуркой образуются пустоты, что приводит к отслоению и обрушению готовой работы.

Рабочая поверхность планшета покрывается водонепроницаемым составом (акриловым полимером или эпоксидной смолой). В этот состав в качестве наполнителя добавляют крупный песок (зерно 0,2–0,5 см). Он создаст фактуру, на которой прочнее будет держаться следующий слой. Через сутки наносится известково-песчаный раствор 1:2 (2,5); слой составляет 0,5–0,8 см.

Чтобы рассчитать необходимый для работы объем раствора, нужно площадь планшета умножить на предполагаемую толщину слоя. Все подсчеты удобнее вести в дециметрах.

Пример такого подсчета:
планшет – 10 x 10 дм (1 м^2),
толщина штукатурного слоя – 0,1 дм (1 см);
площадь (10 x 10 = 100 дм^2)
умножаем на толщину (0,1 дм),
получаем объем раствора – 10 дм^3 или 10 л, то есть одно ведро.

Песок обычно просеивают сквозь решето с ячейкой 0,5 см.

Можно добавить льняную или пеньковую сечку (волокна в 1–2 см) в количестве примерно 0,5 % от веса извести (по А. Виннеру). Ее следует растрясать, покрывая равномерным слоем раствор, затем все перемешать. Эта добавка повышает прочность штукатурного слоя, обладая армирующими свойствами, предохраняет от растрескивания, вследствие своего трубчатого строения увеличивает время высыхания.

В случае пониженной влажности извести растворную смесь следует разбавить водой. Количество воды должно быть не более 10 % от веса извести. Вместо воды лучше добавить 10–15 % водный раствор казеинового клея. Свойства его таковы, что по объему его понадобится меньше, чем воды. Добавление воды ухудшает качество раствора. Казеин образует с известью нерастворимое водой соединение и повышает прочность штукатурки.

После нанесения поверхность выровнить теркой, смоченной водой, но не заглаживать. Когда поверхность «подвянет» и даст некоторую усадку, наносят еще один слой состава (0,3–0,5 см), где известь соединена с песком в пропорции 1:1 (1:2). Причем песок используется уже более мелкий (величина зерна – 0,2 см и менее), с добавлением

льняной сечки. Этот слой следует загладить шпателем.

Если во время заглаживания выясняется, что в поверхностном слое слишком много воды, на него настилается слой газет. Газетная бумага быстро впитывает лишнюю воду. Готовность поверхности проверяется легким нажатием пальца, которое не должно оставлять следа. Избыток воды приводит к растрескиванию штукатурного слоя. После этого накладывается калька, передавливается рисунок, на поверхности остается графья.

Основная работа ведется в технике фрески заранее составленными колерами, пигментными пастами, разведенными водой до рабочей консистенции. Для разведения колеров можно использовать известковую воду, отстоявшуюся в баке поверх известкового теста. В такой воде имеется определенное количество растворенной извести, которая будет способствовать лучшему закреплению красок на поверхности штукатурки. Для проверки колеров выполняют выкраски и эскиз – фрагмент изображения на небольшом заштукатуренном планшете.

На этапе выполнения эскиза выясняют, из каких пигментов нужно составить колера и какие цветные подложки (если они есть) наносятся под основные колера. Это может быть рефть – серый цвет разных тонов. Его получают, смешивая перетертый на мраморной плите древесный уголь и известь. В качестве цветных подложек используют также светлую и красную охру.

Работа над цветным эскизом очень важна. Пока не выяснен состав всех колеров и последовательность их наложения, приступать к оштукатуриванию основного планшета нельзя!

После успешного окончания подготовительного этапа работа может быть закончена в течение одного дня. Орнамент раскрывается в цвете, прорабатывается графически (делается «опись»), вносятся уточнения. Окончательные поправки делаются после высыхания желтковой темперой. Нещелочестойкие пигменты также наносятся с темперным связующим на просохшую поверхность.

Для этого готовится желтковая эмульсия. Берется свежее куриное яйцо, которое разбивается с тупого конца так, чтобы в отверстие скорлупы мог пройти желток в неповрежденном виде. Сначала выливается белок – он не нужен. Затем желток осторожно берут на ладонь, прорывают его пленку и, придерживая ее пальцем, выпускают желток в баночку. Пустую скорлупу промывают и используют как мерную емкость для разбавителя: заполняют на две трети остуженной кипяченой водой, которую затем выливают в баночку с желтком и не спеша размешивают, не доводя до пены.

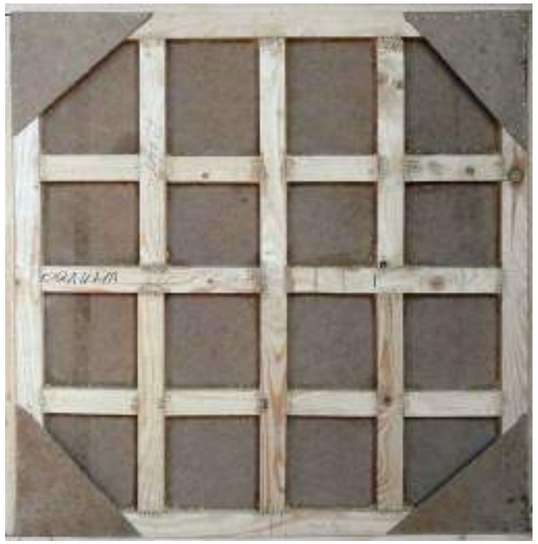
Если эмульсия предназначена для использования в течение нескольких дней, в нее вместо воды следует добавить пиво или кислый квас, это предотвратит ее порчу. Сохранять желтковую эмульсию нужно в прохладном месте (лучше в холодильнике).

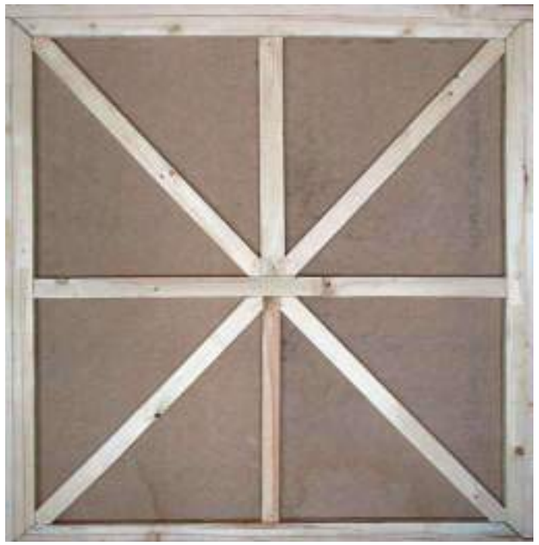
В процессе выполнения этого задания воссоздается не только внешний вид копируемого орнамента, но также воспроизводятся приемы работы колерами по цветным подложкам, то есть изучается послойная структура средневековой декоративной живописи, позволявшая создавать живописное богатство при помощи небольшого исходного количества колеров.

ТЕХНИКА: фреско-темперная.
МАТЕРИАЛЫ: известково-песчаный раствор, пигменты, яичная эмульсия.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: картон, калька, эскиз, планшет 100 x 60 см.



93.
Картоны с тональной проработкой









94–95.
Оборотные стороны планшетов с крестовинами (паркетажем) разных типов
96.
Планшет, покрытый водонепроницаемым составом с песком
97.
Первый слой известково-песчаного раствора
98.
Выравнивание второго слоя штукатурки
99.
Графья на поверхности штукатурного слоя











100–102.
Выкраски и эскизы
103–106.
Этапы выполнения копии орнамента в технике фрески (киноварь нанесена по-сухому, на темперном связующем)











107–109.
Варианты выполненных копий

Источником изобразительного материала для этого задания может служить приложение к пособию «Фонд образцов», девятый, десятый и одиннадцатый разделы. В них представлены как целые ансамбли, так и отдельные фрагменты стенописей памятников Византии, Древней Руси и других стран христианского Востока. Изображения общих видов интерьеров и отдельных компартиментов раскрывают роль орнамента в общей композиции той или иной стенописи. При этом прослеживаются закономерности между изобразительным и символическим содержанием орнамента и его местоположением в системе росписи.

Изучаются различные виды орнаментов: орнаменты, имитирующие с той или иной степенью обобщения отделку стен мрамором, украшения стен тканями; орнаменты, выявляющие архитектурные особенности интерьера и имитирующие элементы классического античного рельефного архитектурного декора; наконец, богатый набор растительных и зооморфных мотивов, помогающий своим масштабом, цветом и ритмом выделить отдельные сюжетные композиции или, наоборот, объединить их в единое живописное пространство.

Выполнение этого задания связано с аналогичной темой по дисциплинам истории монументально-декоративной живописи, истории орнамента и синтеза искусств.



110.
Церковь Вознесения в монастыре в Дечаны (Сербия), 1327–1335 гг. Роспись свода одного из компартиментов: обрамление сюжетных композиций гирляндами фантастических растений выявляет конструкцию свода[2]



111.
Церковь Христа Пантократора в Дечанах (Сербия), середина XIV в. Орнаментальное оформление архитектурных членений стены

2 Иллюстрации 110–114 предоставлены студенткой Н. Бубчиковой в составе целого собрания превосходных фотографий по средневековой монументальной живописи Сербии, записанных на CD.



112.
Церковь Христа Пантократора в Дечанах. Плоскостной растительный орнамент, обрамляющий композицию с фигурой Богородицы с младенцем Христом на руках. Роспись построена по принципу контраста цельной, тонально насыщенной композиции и светлого по тону, пестрого, с мелкими деталями обрамления



113.
Церковь Вознесения в Дечанах. Орнаментальный мотив пальметт, выделяющий архитектурное членение конхи и стены алтарной апсиды. Интересное сочетание плоскостных орнаментов на саккосе Христа, на Престоле, архитектуре и рипиде ангела с достаточно объемными складками на одеждах апостолов в композиции «Евхаристия апостолов»



114.
Церковь Благовещения в Грачанице, росписи 1318–1321 гг. Орнамент, ограничивающий фриз с изображениями мучеников, имитирует элемент рельефного архитектурного декора «бусы» *(сверху)*; **плоскостной растительный мотив** *(снизу)* **оформляет карниз и подчеркивает горизонтальный характер композиции**



115.
Выполненное задание

Выполнение свободной копии фрагмента полихромной росписи с изображением полуфигуры человека

Отрабатываются и закрепляются навыки работы с известково-песчаным раствором и красочными материалами при создании сложного по рисунку полихромного изображения.

Изобразительный материал для задания находится в приложении «Фонд образцов», в десятом и одиннадцатом разделах, где на фотографиях представлены стенописи различных школ Греции, Древней Руси и Сербии.

Можно использовать известково-песчаный раствор, оставшийся после выполнения предыдущего задания. Для этого он должен сохраняться в герметичной таре и оставаться сырым, но не дольше недели. Дело в том, что вещества, из которых состоят песчинки, постепенно реагируют с гидратом кальция в растворе, связывая его. Из-за этого закрепление пигментов на поверхности такого раствора будет хуже. Непосредственно перед работой раствор следует перетереть шпателем. Это повышает его пластичность: проявляется свойство извести – тексотропия. Внешне это выглядит так: только что разламывавшийся на куски раствор в процессе перетирания становится тестообразным, и на его поверхности начинает поблескивать вода.

Последовательность работы аналогична предыдущему заданию. Картон выполняется с тональной проработкой, с пробелами и движками (все кистью), которые наносят в два-три приема. Сначала делают густыми белилами блики, потом поверх них наносят разбавленными белилами полупрозрачные слои в местах первого и второго (если оно есть) высветлений.

Особое внимание уделяется изучению последовательности и характера нанесения красочных слоев авторской живописи копируемого образца. Для этого сначала изучается литература по памятнику, фрагмент росписи которого предполагается копировать.

Прежде всего, следует определить цвет и тон основных колеров, которыми раскрывается изображение.

Далее определить, как писать личное: по светлому охряному подмалевку или по темному санкирю.

Затем определяется количество и цвет пробелов на одежде, в архитектуре и пейзаже (например, одежда может быть прописана в два или три пробела); количество и цвет охрений. Следует обратить внимание на приемы, которыми все эти колера нанесены: тонко или плотно, штрихом, мазком или пятном с растушевкой по краям и т. д.

Определить цвет притенений (красноватый, зеленоватый или выполненный жидкой черной краской), подрумянки (если есть).

Потом решается, как написать самые светлые места: движками чистых белил или в смеси с охрой, в один или два приема, каким колером выполнен рисунок (опись), где на нем усиления.

Особое внимание надо уделить тому, как написаны волосы (седины с использованием серой рефти, темные волосы по коричневому тону часто разделывались санкирным колером и охрой) и глаза.

Если на выбранном фрагменте есть надписи, надо определить, что написано; при необходимости реконструировать текст.

Следующий этап работы – составить все колера, затерев необходимые пигменты на воде. Проверять их следует на выкрасках и эскизе, выполняемых на небольшой плите по сырой штукатурке.

После этого начать работу на планшете: покрыть его штукатуркой в два слоя, передавить при помощи кальки рисунок, по полу-





116.
Фрагмент картона
117.
Картон

ченной графье выполнить рисунок кистью темной охрой.

Работа ведется в технике фрески: прокладываются основные колера, пишется личное. На определенном этапе работы на поверхности фрески образуется кристаллическая пленка карбоната кальция. Это чувствуется по тому, что вода из колеров перестает активно впитываться в поверхность грунта. В этом случае надо, осторожно надавливая гибким стальным шпателем, прогладить рабочий участок, разрушив тем самым эту пленку, иначе колера, положенные сверху, не будут закрепляться на поверхности. В дальнейшем процесс образования закрепляющей пленки повторится, но протекать он будет медленнее, что позволит закончить копию в основном в технике фрески[3].

Завершающие лессировки, а также необходимые поправки выполняются в технике темперы по просохшей поверхности.

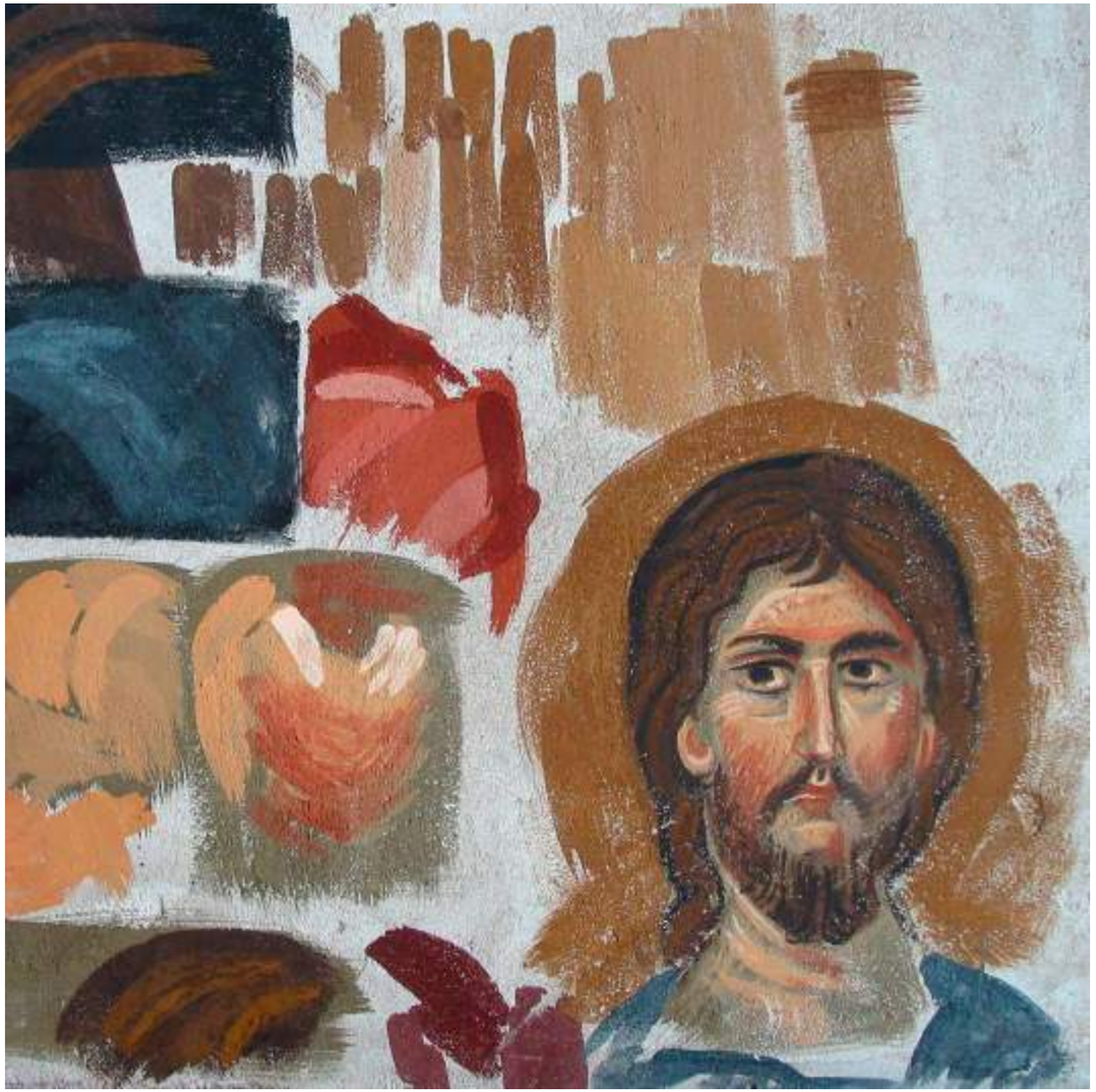
Помимо технических приемов особое внимание обращается на изучение изобразительного языка, присущего искусству этого периода.

В качестве иллюстрации приведена работа над копией фрагмента композиции «Тайная Вечеря» греческого мастера рубежа XIII–XIV веков Мануила Панселина.

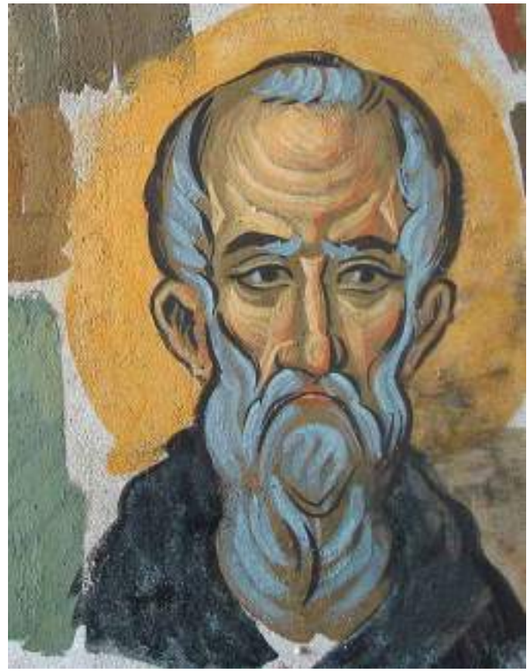
В процессе работы над этой копией были освоены приемы письма, бытовавшие в художественных мастерских Северо-Восточной Греции с центром в Фессалониках, начиная с XIII века и позднее. Они подробно были описаны греческим художником рубежа XVII–XVIII веков Дионисием из Фурны в его труде под названием «Ерминия, или Наставление в живописном искусстве». Отрывки из этого текста с пояснениями помещены в приложении в конце пособия.

ТЕХНИКА: фреско-темперная.
МАТЕРИАЛЫ: известково-песчаный раствор, пигменты, яичная эмульсия.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: картон, калька, эскиз, планшет 100 x 60 см.

3 Об этом подробнее смотри в книге А.В. Виннера «Фресковая и темперная живопись» (раздел «Рекомендуемая литература»).







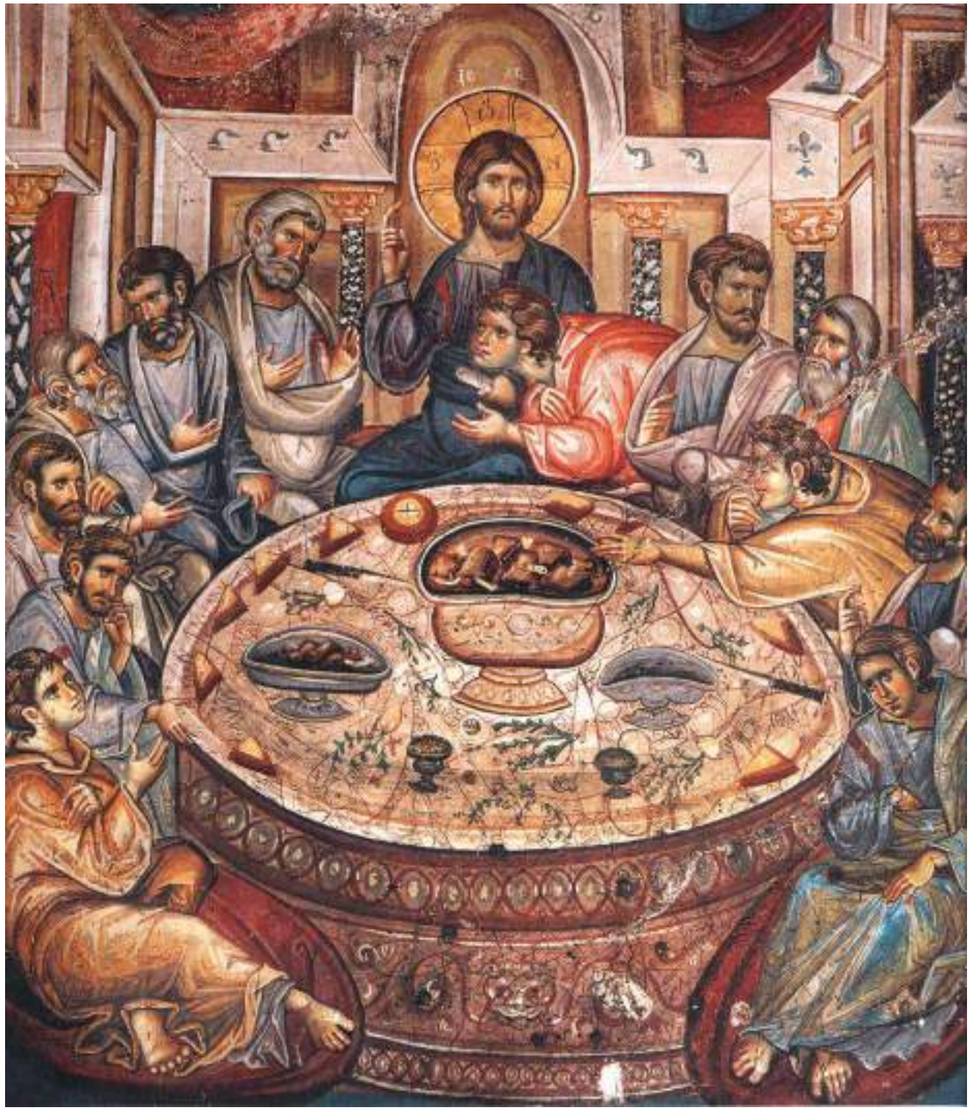
118–120.
Выкраски и эскизы





121.
Охрой по графье
выполнен рисунок
122.
«Роскрышь»
123.
Готовая копия









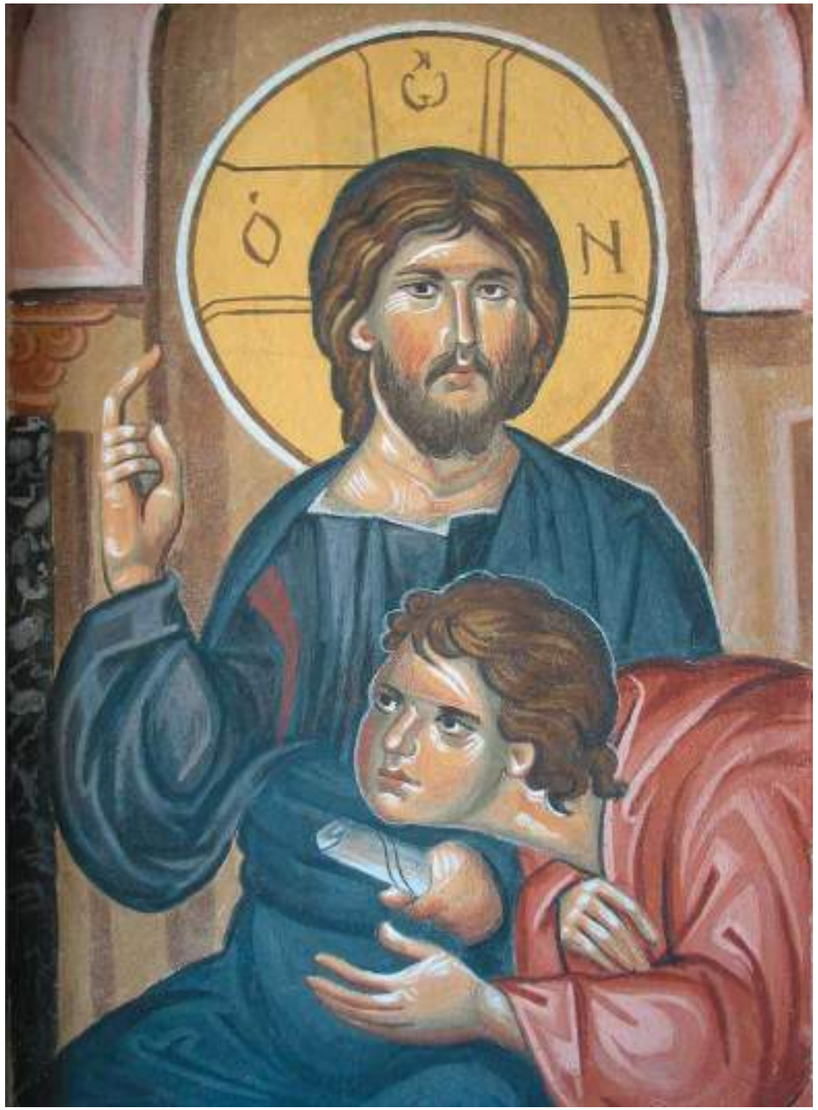
124.
«Тайная Вечеря».
Мануил Панселин
(Греция), фрагмент
стенописи собора
монастыря Ватопедиу
на Афоне, начало XIV в.[4]

4 Иллюстрация 124 взята из книги «Manuel Panselinos from the holy church of the Protaton»; Hagioritiki Estia, Thessaloniki, 2003.





125.
Копия раскрыта в цвете
126–128.
Копия в процессе прора-
ботки светов на одеждах,
рисунка и охрений ликов
129.
Законченное задание



ГЛАВА III

ЗАНЯТИЯ НА ТРЕТЬЕМ КУРСЕ (5 СЕМЕСТР)





130.
Копия, выполненная во фреско-темперной технике
131.
Копия, выполненная в технике масла

ОПИСАНИЕ ЗАНЯТИЙ

Заданием третьего курса предусматривается завершение программы предшествующих курсов, суммирование всего комплекса практических приемов выполнения монументальной живописи, а также знание материалов, применяемых в этой области. Предметом рассмотрения является живописный декор интерьеров архитектурных памятников. Изучаются композиции живописи плафонов, фризов, настенных панно, изображения фигур, определяется связь живописи с архитектурой.

Копирование фрагмента полихромной росписи с изображением фигуры

Закрепляются навыки в копировании фигуративной стенной росписи. Источником изобразительного материала для задания могут послужить десятый и одиннадцатый разделы «Фонда образцов». Они содержат иллюстрации высокого качества и дают не только общее представление о стенных росписях Греции, Сербии и Древней Руси, но и позволяют изучить живописные приемы разных стилей и школ в процессе копирования.

Больший по сравнению с другими заданиями размер планшета позволяет приблизиться к условиям работы на объекте по воссозданию утраченного участка росписи интерьера. Последовательность в работе аналогична предыдущему заданию.

Когда копирование ведется непосредственно с росписи в интерьере, общий картон делать необязательно. Вместо него изучение копируемого фрагмента ведется на промасленной и хорошо высушенной кальке (смотри о подготовке кальки в описании работы над копией росписи эпохи Возрождения). Работа на ней выполняется темперой ПВА или акрилом в несколько цветов.

Чтобы краска, разбавленная водой до рабочей консистенции, не скатывалась с кальки, ее поверхность следует протереть мылом, шампунем или спиртом, затем наложить кальку на изображение и осторожно закрепить на стене. Если состояние красочного слоя не позволяет это сделать, нужно натянуть кальку на реечную рамку и просто прислонить вплотную к стене, стараясь не сдвигать ее во время работы. Вначале нужно перенести на кальку все темные линии изображения (графический каркас). Наносить краску нужно плотным слоем, при необходимости повторяя обводку еще раз. После этого, разведя эту краску водой, прозрачно прописывают притенения. Затем густыми белилами прописать блики на личном и одеждах. Поверх них, когда они просохнут, жидкими, полупрозрачными белилами нанести охрения на лике, руках и высветления на одеждах в один или два приема, каждый раз захватывая более широкие площади (в зависимости от того, как это сделано на образце).

Ассист и орнаменты, выполненные золотом или желтой краской, которая играет здесь роль золота, прописать охрой или любой желтой краской с белилами.

Все это нужно делать, соблюдая предельную точность в характере линий и штрихов, изучая тем самым индивидуальный почерк автора росписи[1].

Если копия выполняется во фреско-темперной технике и ее размеры не позволяют завершить фресковый этап работы за один день, то нужно воспользоваться приемами, замедляющими образование корки карбоната кальция.

После того, как работа раскрыта в цвете, ее поверхность осторожно проглаживают металлическим шпателем. Благодаря этому разрушается начавшая образовываться корка карбоната кальция.

После этого поверхность копии увлажняется пульверизатором, и работа продолжается.

1 Об использовании кальки в копировании смотри в сборнике статей А.Н. Овчинникова «Символика христианского искусства».



132.
Калька, выполненная в несколько цветов

Увлажнение повторяют каждые полтора часа или чаще в зависимости от температуры и влажности в помещении, где ведется работа. Цель увлажнения – максимально замедлить движение воды из толщи штукатурки на поверхность красочного слоя и ее последующее испарение с образованием закрепляющей корки.

В конце дня рабочую поверхность копии необходимо еще раз увлажнить и, закрыв полиэтиленовой пленкой, оставить на ночь. Некоторые специалисты советуют накрыть пленку влажной тканью и еще одним слоем полиэтилена. Таким образом можно приостановить нарастание закрепляющей кристаллической корки.

Утром следующего дня работа раскрывается от полиэтилена и продолжается в технике фрески. При этом надо не забывать увлажнять живописную поверхность.

Таким способом работа может вестись в течение двух дней, при этом пигменты будут хорошо закрепляться на поверхности штукатурки.

Когда работы по сырой штукатурке будут завершены, необходимо просушить работу и заканчивать ее колерами, замешанными на желтковой эмульсии. Пигменты, которые изменяют цвет в кислой среде, замешивают на эмульсии (желток + вода) без добавления уксуса, кваса и т. д.

От количества эмульсии в колере и от ее концентрации (соотношения желтка и разбавителя – воды, кваса и др.) зависит окончательный тон получаемого цветового пятна. Чем больше желтка в краске, тем она будет темнее. Избыток желтка приводит к неприятным темным пятнам с жирной глянцевой поверхностью. Этого не следует допускать. При достаточном навыке можно утемнять или освежать тон отдельных участков живописи, прокрывая их разбавленной эмульсией.

Ход работы, в частности, по изучению живописных приемов греческого мастера Мануила Панселина отражен на иллюстрациях 133–135 (смотри подробное описание этих приемов в приложении «Особенности приемов стенного письма греческих мастеров области Халкилики в кон. XIII – нач. XIV в. и XVI–XVIII вв.», где приводятся отрывки из «Ерминии, или Наставления в живописном искусстве» Дионисия из Фурны).

Если для копирования выбран фрагмент стенописи, выполненный в технике масла, то подготовка основания под живопись ведется особым образом. Рабочий планшет грунтуется меловым левкасом или шпатлевкой. Состав левкаса может быть различным: клеевой (мел + водный раствор клея), эмульсионный (мел + клей + олифа), акриловый. Могут использоваться профессиональные составы, применяющиеся в реставрации монументально-декоративной живописи, или строительные смеси на основе гипса (о штукатурках и грунтах под масляную живопись смотри в книге В.В. Филатова «Реставрация настенной масляной живописи»).

После нанесения грунт выравнивается наждачной бумагой. Затем пропитывается горячей олифой или акриловой грунтовкой глубокого проникновения для уменьшения тянущей способности.

После просушки на планшет переносится рисунок, делается подмалевок, затем работа раскрывается в цвете, выявляется объем, прописываются самые светлые места, усиливаются, где нужно, тени, наносятся блики, прорабатывается контур. В тенях часто остается виден подмалевок, света пишутся плотно.

Как правило, масляная живопись в интерьере имеет матовую поверхность. Этот эффект создается, если составлять колера на специальном разбавителе, состоящем из смеси воска, пинена и воды. Для этого необходимо воск растопить на водяной бане, влить в него пинен, размешать, добавить дистиллированную воду, в которую предварительно добавлен нашатырный спирт. Затем все тщательно перемешать до образования однородной смеси.

Состав разбавителя:
Воск – 3 г
Пинен – 30 см³
Вода – 25 см³
Нашатырный спирт – 5 см³.

Полученная восковая эмульсия – жидкость молочного цвета, которая может долго храниться в закрытом сосуде[2].

Можно поступить иначе: по окончании работы просушить живопись и потом покрыть ее матовым лаком. Он продается в готовом виде и называется «глютень» или составляется из смеси воска в пинене и покрывного лака. Например, на 100 мл акрил-фисташкового 30 % лака можно добавить 10 г отбеленного воска, растворенного в 100 мл пинена[3].

В целях приобретения навыков коллективной работы студенты могут выполнять копию многофигурной композиции в составе группы.

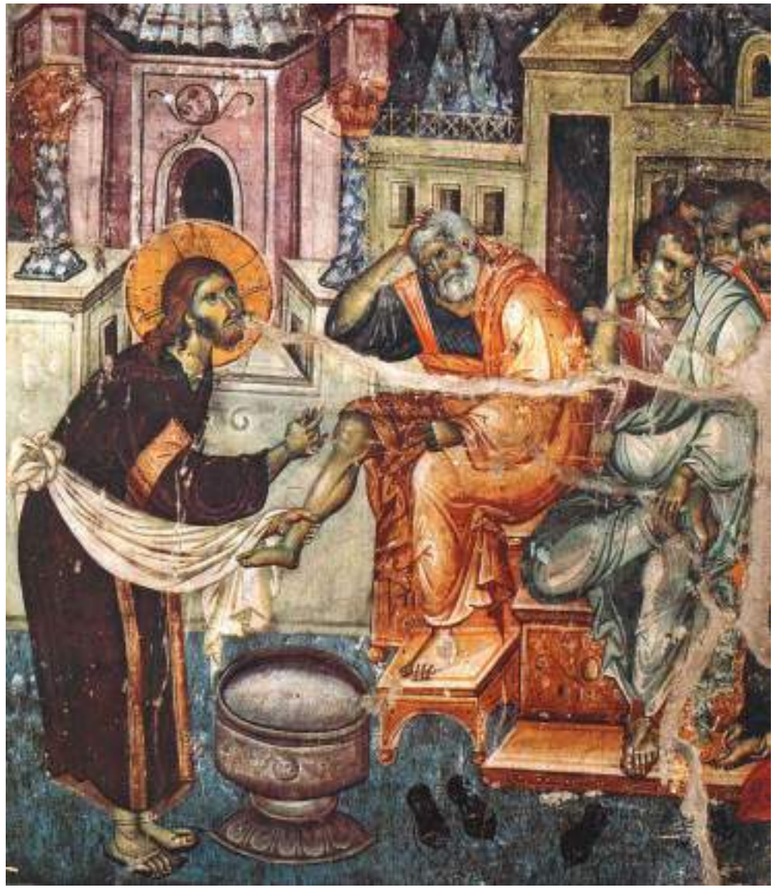
ТЕХНИКА: фреско-темперная или масляная.
МАТЕРИАЛЫ: известково-песчаный раствор или стенной левкас, пигменты, яичная эмульсия или масляные краски.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: картон, калька, эскиз, планшет 150 x 80 см или более.

2 Д.И. Киплик «Техника живописи», с. 272; там же приведены другие рецепты устранения сильного блеска поверхности масляной живописи.
3 В.В. Филатов «Реставрация настенной масляной живописи», с. 138.



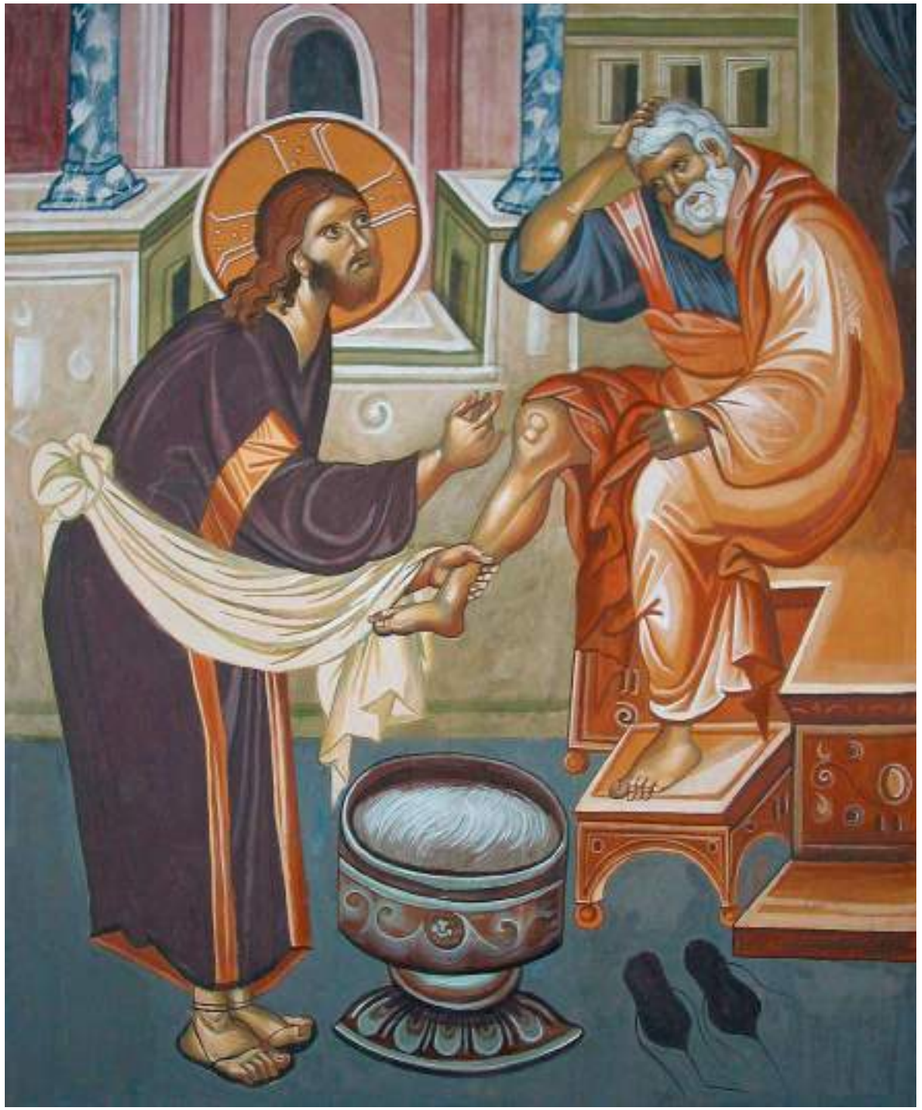


133.
Графья на поверхности штукатурки
134.
«Роскрышь»



135.
Завершенная копия
136.
Иисус омывает ноги
своим ученикам
Мануил Панселин.
Фрагмент росписи
церкви Протат
на Афоне (Греция),
1290 г.[4]

4 *Иллюстрация 136 взята из книги «Manuel Panselinos from the holy church of the Protaton»; Hagioritiki Estia, Thessaloniki, 2003.*





137.
Копия фрагмента росписи «Св. мученик Лавр» из церкви Преподобного Сергия на Рогожке в Москве



138.
Пример копии, выполненной группой студентов





139.
Копия фрагмента храмовой росписи XIX в.
140.
Фрагмент копии росписей «Лоджий Рафаэля» в Эрмитаже XVIII в.

Копирование фрагмента росписи плафона (фриза, панно и т. д.) XVIII–XIX веков

Завершается отработка приемов и навыков по работе в области декоративной живописи. В этом задании изучаются приемы конкретной школы и ее связь с определенным архитектурным стилем.

Источником изобразительного материала для задания может служить приложение к пособию «Фонд образцов», двенадцатый раздел. В нем представлены фотографии, выполненные в интерьерах Государственного Эрмитажа, Русского музея, Елагина дворца в Санкт-Петербурге, а также в интерьерах Музея архитектуры им. А.В. Щусева. Качество фотографий позволяет изучить приемы различных видов декоративной живописи.

Вначале выполняется линейный картон в натуральную величину будущей копии. Рисунок переводится на кальку. По контурам шилом или колесиком с острыми зубчиками прокалываются дырочки через 3–5 мм, чтобы в дальнейшем при помощи тампона припорохом перенести рисунок на закрашенный фоновым колером планшет. Для светлого фона в тампон насыпают уголь, а для темного – мел. Можно, как в предыдущих заданиях, обвести рисунок с оборотной стороны кальки мягким карандашом и затем передавить его на планшет.

После выполнения картона и изготовления кальки нужно внимательно изучить и определить количество колеров и по возможности последовательность их наложения.

Если для копирования выбран фрагмент, написанный в технике «гризайль», то его колерная система может отличаться от той, которая была описана ранее в четвертом разделе пособия. Ниже приводятся некоторые особенности других способов письма в технике «гризайль».

Так, сущность одной из разновидностей гризайли заключается в разложении цветового тона по светлоте на три основные градации: темный, средний и светлый тон. Тональная разница между ними должна быть такой, чтобы при смешении самого светлого и самого темного тонов в равных пропорциях получился средний. Полученные три тона при попарном смешении дают промежуточные тона.

В результате такого смешения получаются пять исходных тонов, а путем последующего смешения – до девяти тонов. Главное здесь – это правильное нахождение трех исходных градаций тона.

Первая градация – основной красочный состав, имеющий такую силу тона, которая обеспечивает на окрашенной поверхности самый насыщенный цвет. Вторая градация получается разбелом первой, а третья – разбелом второй градации в соотношении 1:1, если в качестве белил используется мел. Искусственные белила (например, титановые) гораздо белее, поэтому их нужно меньше. Промежуточные тона получаются путем смешения первой градации со второй и второй с третьей также в соотношениях 1:1.

Такая гризайль пишется обычно на цветном фоне, выполненном в теплом или холодном тоне. На фоне теплого тона гризайль, как правило, пишут холодными колерами, а на холодном – теплыми.

На выкрашенный фоновым колером планшет переводится внешний контур рисунка. Затем в его границах наносится тон средней силы. На него рисунок переводится уже со всеми подробностями. Вторым накладывается самый темный тон в местах собственной тени. Вначале краски наносятся резко ограниченными участками (планами), затем резкие переходы между ними смягчаются прописыванием промежуточных тонов; чем больше положено переходных тонов, тем более тонко «вылеплен» изображаемый рельеф. Количество переходных тонов и соответственно мягкость лепки зависит





141.
Копия росписи
плафона вестибюля
Русского музея XIX в.
142.
Копия фрагмента росписи
плафона XIX в.







143–144.
Фрагменты росписи в технике «гризайль», построенные на основе трех исходных градаций тона, падающей тени и подрезки[5]

145.
Роспись, написанная тремя исходными градациями, с теплыми падающими тенями, написанными в два приема, и подрезками

5 Иллюстрации 143–144 предоставлены художником-реставратором В.В.Сергиеней.

от расположения росписи в интерьере. Чем дальше (выше) роспись от зрителей, тем контрастней она должна быть и тем меньше делается промежуточных тонов. Далее прописываются самые светлые места.

Когда все тона будут наложены, приступают к изображению падающих теней. У каждого рельефного элемента между собственной тенью и внешним контуром должна оставаться тонкая полоска более светлого тона, так называемая полутень. Падающая тень иногда пишется не вплотную к этой полутени, а с некоторым отступом. При этом между полутенью и падающей тенью образуется полоска фона. Падающая тень при этом зрительно изменит тон этой полоски и сделает ее рефлексом. На ил. 144 слева вверху видна собственная тень обрамления, образованная зеленым фоновым колером. Этот прием тоже часто встречается в гризайлях, выполненных по цветным фонам.

Падающая тень может быть написана в три приема. Составляются три тона падающей тени. Сначала всю площадь падающей тени покрывают наиболее светлым из этих колеров. Поверх него, ближе к рельефу, прокладывают средним по тону колером. Возле контура делают самую темную и тонкую полоску. От этого падающая тень приобретает необходимую мягкость. Падающие тени обычно делаются контрастными по цвету к цветовому оттенку самого рельефа. Если рельеф выполнен в теплых тонах, то падающие тени прокладываются, как правило, холодными и наоборот.

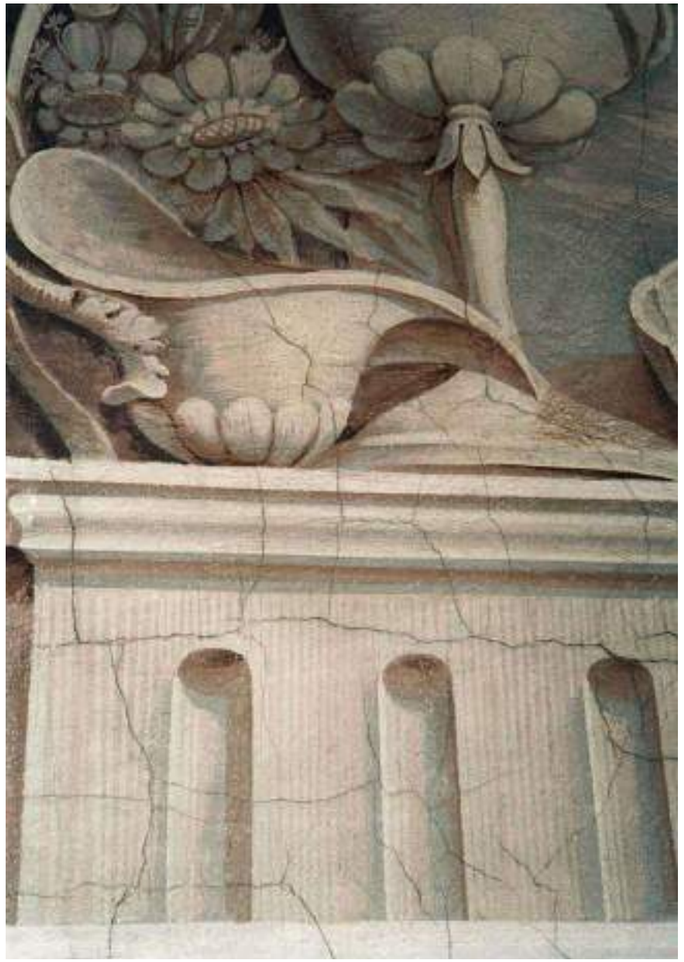
После наложения падающих теней гризайль окончательно отделывается. Для этого прописываются самые светлые места, бликами и самые темные места подрезками. Для подчеркивания углублений пользуются зеленовато-синеватыми холодными тонами, хорошо передающими глубину, а там, где требуется выявить на рельефе первый план, обычно на светотеневом переломе, теплыми охристо-красными или красно-коричневыми тонами[6]. В других вариантах подрезки наоборот пишутся теплыми тонами в два приема. Вначале делаются более широкие мазки охристо-коричневого тона, затем небольшие мазки более темного красно-коричневого или вишневого тонов.



146.
Фрагмент росписи с холодной падающей тенью, красноватой подрезкой и утемнениями на светотеневом переломе, выполненными полусухой кистью в протирку

6 Приемы письма в технике «гризайль» описаны у М.Я.Калмыкова, с. 192–198.





147–148.
Пример росписей с использованием фонового колера в тенях на горельефных изображениях фигур и предметов[7]

7 Иллюстрация 148 предоставлена художником-реставратором В.В. Сергиеней.



149.
Учебная работа, выполненная в технике «гризайль» с теплыми светами по холодному основному тону

Светотеневые переходы иногда подчеркиваются колером подрезки, нанесенным полусухой кистью в протирку.

В любом случае колера, которыми выполняется отделка, должны органично сочетаться с цветовым и тональным строем всей росписи.

Можно упомянуть еще одну разновидность гризайли, с помощью которой передают более глубокие пространства в сюжетных композициях или сложных натюрмортах. Ее особенностью является то, что фоновый колер обычно холодного тона активно используется на дальнем плане. На переднем плане в изображениях предметов и фигур он используется лишь в тенях. Остальные колера, которыми «лепится» форма, выглядят по отношению к нему теплыми.

Стандартная последовательность работы:

1) нанесение на планшет фонового колера;
2) нанесение контура рельефа;
3) прокладка тоном средней силы;
4) перенесение всего рисунка;
5) прокладка темным тоном (собственная тень);
6) прокладка промежуточного тона;
7) прокладка падающих теней;
8) пропись светлыми тонами (блики);
9) пропись самых темных мест (углубления и эффекты краевого контраста на светотеневых переломах формы).

Падающие тени можно прокладывать сразу после нанесения тона средней силы или после нанесения собственных теней – это не принципиально.

Описанные выше способы не исчерпывают всего многообразия работы в технике «гризайль». Здесь лишь показано, как найти систему в приемах, использованных художником-декоратором, в образце росписи.

Для копирования берутся образцы, выполненные не только в технике «гризайль», но и фрагменты многоцветных росписей, которые также имеют свою колерную систему[8].

Например, если выбран фрагмент, изображающий цветочный букет или гирлянду, то приемы письма могут быть следующими.

По исполненному в цвете эскизу и в результате пробных выкрасок составляется палитра тонов, нужных для выполнения копии. Далее изучаются последовательность и авторские приемы их нанесения.

Если цветы написаны по светлому фону, то наиболее светлые места выполняли обычно за счет цвета самого фона или же прописывали белилами. Подготовку теневых мест выполняли более прозрачными и чистыми тонами, при этом переходы этих тонов были достаточно мягкими. Зелень писали более контрастно, чтобы выделить и подчеркнуть нежность лепестков цветка. Если цветок писали в холодных тонах, то зелень выполнялась в теплых и наоборот. Писать начинали со светлых тонов, переходя затем к темным.

Если роспись цветов выполнена по темному фону, то все колера замешивались обычно с разбелом, наносились плотно. Живопись при этом имела приглушенный колорит (так называемый гуашевый способ росписи).

При письме большого количества одинаковых по цвету цветов, например букета красных роз, васильков, ромашек и т. п., использовали следующий прием. Один цветок делали немного зеленей, другой – немного розовей с тем, чтобы не было однообразия, и букет имел более богатый колорит. Роспись фруктов также выполнялась по этому принципу.

Писали букеты и гирлянды и по цветным подложкам. Для этого после закрашивания рабочего участка фоновым колером переносили на него внешний контур букета или гирлянды и наносили внутри контура теплый коричневатый, сероватый или холодный зеленоватый тон. Для холодной подложки часто использовали волконскоит.

8 Приемы письма цветочных букетов и гирлянд см. в пособии М.Я.Калмыкова, с. 206–213.





Затем припорохом переносили рисунок и приступали к росписи. Начинали средними по тону колерами, оставляя не закрашенной подложку в тенях и рефлексах, что придавало живописи мягкость и даже нежность. После этого самыми светлыми тонами прописывали первые планы. Использовали для этого и пастозно положенные чистые белила. Затем прописывали цветы и листья лессировками. Окончательная отделка выполнялась самыми темными колерами: передний план коричневыми, задний зеленоватыми.

Еще один способ письма заключался в том, что средним тоном зелени делали подмалевок. Сразу писали травинки и листочки, а в середине этой массы уплотняли и утемняли этот тон. После этого поверх нанесенных тонов начинали писать цветы. Светлые тона при этом наносили полупрозрачными, тонкими слоями, в самых светлых же местах писали пастозно. Это придавало живописи лепестков особую нежность и живописность.

Гирлянды и букеты могли начинать в технике «гризайль» и затем покрывать цветными лессировками. Особенно часто это использовали в масляной живописи. Так писали не только цветы, но и другие растительные мотивы.

Чаще всего цветы по любым подложкам (исключая масляную) писали пигментами, разведенными снятым молоком.

Если для копирования выбран фрагмент, где использованы золото или серебро, то для их имитации в копии с успехом можно использовать современные акриловые краски соответствующих металлических оттенков.

При выборе красок нужно отдавать предпочтение сортам, которые после высыхания дают плотный блестящий слой. В красках плохого качества обычно много связующего и мало красящего вещества, из-за чего они бывают малоукрывистыми и быстрее расходуются. Лучшими красками, ими-



150.
Цветы, написанные по светлому фону
151.
Елагин дворец в Петербурге. Роспись плафона одного из залов. Гирлянда, написанная по цветной подложке
152.
Музей архитектуры им. А.В.Щусева. Роспись плафона одного из залов. Цветы, написанные по серой подложке





153.
Растительный орнамент, выполненный в технике «гризайль» и затем покрытый цветными лессировками
154.
Роспись, сочетающая в себе приемы гризайли, покрытой цветными лессировками, и другие приемы декоративной живописи



155.
Зимний дворец в Петербурге. Роспись в технике «гризайль» с использованием золота в качестве фона



156.
Дворец в Петергофе. Использование золота в качестве материала, из которого изготовлены изображаемые декоративные элементы

тирующими различные металлы, можно считать краски английской фирмы Winsor & Newton.

В монументально-декоративной живописи металлы использовались и продолжают применяться в виде тонких листочков так называемого сусального золота или серебра. Обычно они наносятся на специально подготовленную для этого поверхность стены. Подготовка заключается в тщательном выравнивании и шлифовке поверхности, а также в нанесении цветных подложек различных оттенков желтого, красного или красно-коричневого. Цвет грунта можно увидеть в местах потертостей. При использовании акриловых заменителей при выполнении копии следует сначала воссоздать цвет подготовки.

Технология золочения (серебрения) будет изложена в отдельном приложении[9]. Здесь следует упомянуть лишь, что золото или серебро наносились на стены обычно по слою масляного лака «мордан» или по цветному водоэмульсионному грунту сложного состава под названием «полимент». Металл, положенный на полимент, мог выглаживаться специальным инструментом до глянцевого состояния; положенный же на мордан, он имел относительно матовую поверхность. Эту технологическую особенность использовали для создания нужного декоративного эффекта в той или иной живописной ситуации. Глянцевые или матовые поверхности использовались

9 Смотри приложение в конце этого пособия.



157.
Елагин дворец в Петербурге. Роспись плафона одного из залов с использованием золота, положенного в местах бликов

отдельно или в сочетаниях в пределах одной росписи.

Серебро употреблялось гораздо реже золота, поэтому далее будут рассмотрены только различные варианты использования золота.

Прежде всего, золото использовали как фон вокруг живописных изображений.

Кроме того, золотом передавали собственно золото, как материал, из которого изготовлены изображаемые предметы. В этом случае поверх него коричневой краской наносили рисунок и делали притенения, показывая тем самым объем.

Наконец, золотом наносили света или только блики на росписях, изображающих, например, золотой или бронзовый рельеф или круглую скульптуру.

В этом случае золото могли наносить широкими участками, мазками или штрихами. В последнем случае штрихи наносились разной толщины и на разном расстоянии друг от друга, так, что издалека создавалось впечатление тональной растяжки.

Если для копирования выбран фрагмент декоративной живописи, написанной по искусственному мрамору (стуку),[10] то, прежде всего, нужно особо тщательно подготовить грунт на планшете. Он должен быть хорошо выглажен и отполирован до блеска, чтобы

10 В.В.Филатов «Реставрация настенной масляной живописи», с. 20–21.



158.
Елагин дворец в Петербурге. Роспись Фарфорового кабинета по искусственному мрамору

окончательно отделанная поверхность фона, имитирующая мрамор на законченной копии, была ровная и блестящая. Живопись при этом выполняется в технике масла. Поверхность искусственного мрамора в учебном задании может быть тоже воссоздана масляными красками, но нужно при этом представлять, как в действительности мастера в XVIII–XX веках готовили стены под живопись.

Основу искусственного мрамора (стука) в качестве вяжущего составлял специально обработанный гипс. Поверхность стука в отличие от обычных штукатурок живописью сплошь не закрывали, а только украшали центр фигуративными изображениями, а края – орнаментальными росписями. Искусственному мрамору придавали светлые тона, добавляя в массу приготовляемого гипсового раствора минеральные пигменты для получения мрамороподобной кристаллической массы, которую полировали до глянцевого блеска. Гипс же готовили особым образом. Обожженный гипс затворяли раствором квасцов в воде (1 ч. квасцов на 12–13 ч. воды). Массе раствора давали отвердеть. После этого полученный конгломерат обжигали, доводя до красного каления. Полученную массу размалывали в порошок, добавляли нужный пигмент и снова затворяли раствором квасцов в воде. Вместо квасцов можно употреблять рас-



159.
Елагин дворец в Петербурге. Роспись Фарфорового кабинета по искусственному мрамору, разрушенная во время блокады Ленинграда и восстановленная после войны ленинградским реставратором Л.А. Любимовым и художниками И.И. Пиккеевым, Э.В. Ермолиным, О.М. Денисовой, А.А. Бобылёвым и др.

творы сернокислого калия и сернокислого натрия. После нанесения состава на стену и его отвердения поверхность полировали до блеска.

На полированную поверхность искусственного мрамора наносили контур изображений. В пределах контура поверхность под роспись делали шероховатой посредством обработки пемзой или шлифовальной шкуркой, чтобы улучшить связь красочного слоя с грунтом.

Фигуры писали в традиционной для того времени масляной технике по цветной подложке или подмалевку, а орнаменты способами, уже описанными в этом разделе раньше. В роспись часто включали золото, которое прекрасно сочеталось с блестящей поверхностью стука.

ТЕХНИКА: клеевая, темперная, акрил или масло (по выбору).
МАТЕРИАЛЫ: бумага или стенной левкас, гуашь, темперные или масляные краски.
ОБЪЕМ ЗАДАНИЯ: картон, калька, эскиз, планшет 100 x 100 см или более.

Заключение

На протяжении двух с половиной лет студенты выполняют картоны и кальки в заданном масштабе, фрагментарные зарисовки, цветные эскизы и в завершении делают копии живописных композиций, максимально приближенные к оригиналам в выборе материалов оснований и красочных составов. При этом важное значение имеет освоение живописных приемов и технических особенностей стенописи разных эпох и школ.

Следует отметить, что освоение данной дисциплины не будет успешным, если студенты не получат серьезной подготовки по базовой части профессионального образовательного цикла по таким дисциплинам, как «Рисунок», «Живопись», «Общий курс композиции», «Перспектива» и «Пластическая анатомия».

Профессиональное художественное образование должно дать будущим художникам-реставраторам знания основных законов зрительного восприятия окружающего пространства и произведения искусства, теории восприятия цвета, пластической анатомии человеческого тела, разных систем постороения пространства на плоскости (в т. ч. различных видов перспективы) и законов композиции. Они должны научиться применять эти знания в своей практической работе, грамотно строить изображение на плоскости при работе с натуры, по воображению и при копировании, верно передавать цветовые и тональные отношения, характер освещения изображаемых форм, создавать как плоскостные, декоративные, так и пространственные композиции. Они должны также овладеть методами самоконтроля во время работы, различными материалами и техниками в рисунке и живописи.

Все это станет надежным фундаментом будущей профессиональной деятельности по сохранению нашего художественного наследия.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Фотосъемка для пособия проведена Ю.А. Маниным, другие источники иллюстративного материала указаны в разделе «Приложения».

1–4. Варианты выполненных упражнений в построении линейного плоскостного орнамента древнегреческой вазописи. Студенческие работы разных лет.
5–6. Пример орнаментальной древнегреческой вазописи на темном и светлом фоне.
7. Специальный муштабель для работы на стене.
8. Техника проведения линий кистью с помощью линейки.
9–13. Примеры раппортов античного орнамента.
14. Пример росписи интерьера одного из залов Государственного Эрмитажа с разделкой плоскости стены филенками.
15. Роспись кессонированного потолка одного из залов Государственного Эрмитажа с использованием филенок и мотивов античного орнамента.
16–17. Примеры росписей в залах Государственного Эрмитажа с использованием античных орнаментальных мотивов.
18. Копия фрагмента росписи греческого кратера V в. до н. э. «Детство Диониса». Исполнитель А. Звиняцковская, 2008.
19–20. Копии фрагментов росписей древнеегипетских гробниц.
21. Копия фрагмента древнегреческой вазописи. Исполнитель Е. Смирнова, 2006.
22. Деревянная штукатурная терка.
23. Пластиковая штукатурная терка и металлические шпатели разных размеров.
24. Картон в заданном размере. Исполнитель Н. Горбунова.
25. Перевод рисунка с картона на кальку.
26. Готовая копия фрагмента росписи греческого ликифа V в. до н. э. «Сидящая Муза с лирой». Исполнитель Н. Горбунова, 2008.
27. Инструменты для прокалывания рисунка.
28. Прокалывание кальки по контуру для перевода рисунка.
29. Припорашивание рисунка с помощью тампона при его переводе на планшет.
30. Фрагмент росписи кратера «Актеры с масками».
31. Пример росписи древнеегипетской гробницы. Общий вид.
32–34. Копирование фрагмента росписи древнеегипетской гробницы: нанесен рисунок и цветная подложка; работа раскрыта в цвете; завершенная копия. Исполнитель А. Савина, 2006.
35. Пример использования мотивов античной живописи в росписи одного из залов Государственного Эрмитажа.
36. Копия фрагмента росписи плафона Сикстинской капеллы в Риме «Сивилла Ливийская» (Микеланджело).
37. Копия фрагмента стенописи эпохи итальянского Возрождения «Отшельник» (Мастер «Триумфа Смерти»). Исполнитель М. Мохначёва, 2007.
38. Картон с элементами тональной проработки. Исполнитель А. Савина, 2006.
39. Рабочая калька.
40. Мраморная плита и керамические куранты.
41. Плита из толстого стекла, стеклянные куранты и мастихин.
42. Процесс перетирания пигментов.
43–44. Специальная плита перед нанесением на нее штукатурки и после оштукатуривания.
45. Передавливание рисунка сквозь кальку на свежую штукатурку.
46. Графья – рисунок, продавленный сквозь кальку на слое штукатурки.
47. Завершенная копия фрагмента росписи плафона Сикстинской капеллы в Риме «Сивилла Дельфийская» (Микеланджело).
48. Упражнение в построении объемного орнамента с натуры.
49–50. Вариант завершенного задания. Исполнитель С. Покусаев, 2004.
51. Пример храмовой росписи, выполненной в технике «гризайль».
52. Роспись лестничной площадки дворца «Коттедж» в Петергофе, вторая треть XIX в.
53. Образец – гипсовый рельеф.
54. Рисунок с тональным обозначением теней.
55. Рабочая калька.
56. Завершенное упражнение.
57. Вариант завершенного упражнения. Исполнитель Т. Гречихина, 2010.
58. Образец – фрагмент лепного декора XIX в.
59–60. Фрагменты архитектурного декора середины XX в.
61. Таблица обломов.
62. Построение собственных и падающих теней с помощью касательных, проведенных к выпуклым участкам рельефа.
63–64. Процесс выполнения задания: после проработки общей формы перенесен рисунок, роспись собственных и падающих теней. Исполнитель А. Потехин, 2011.
65–66. Примеры завершенных упражнений.
67. Образец для упражнения в построении объемного орнамента – металлического рельефа.
68. Рабочий картон.
69. Завершенное задание. Исполнитель Е. Смирнова, 2006.
70. Завершенное задание. Исполнитель М. Панова, 2006.
71. Картон с тональной проработкой.
72. Выполненное задание. Исполнитель С. Вобликова, 2010.
73. Вариант выполненного задания. Исполнитель Н. Бубчикова, 2008.
74. Изображение металлического рельефа на цветном фоне. Исполнитель Л. Борисенко, 2008.
75. Образец – фрагмент лепного декора одного из залов Государственного Эрмитажа.
76. Завершенное упражнение. Исполнитель Н. Бубчикова, 2008.
77. Картон с тональной проработкой (фрагмент), выполненный студентом Е. Дмитриевой, 2009.
78. Образец – фрагмент декора одного из залов Государственного Эрмитажа.
79. Фрагмент упражнения, выполненный студенткой Е. Дмитриевой, 2009.
80–81. Фрагменты лепного декора и выполненной с него работы. Исполнитель С. Юрьева, 2008.
82. Вариант завершенного задания. Исполнитель Е. Смирнова, 2007.
83. Вариант задания. Исполнитель Е. Орловская, 2005.
84. Упражнение в построении фигуры человека по образцу – горельефу надгробия С.С. Волконской (1782 г.) скульптора И.П. Мартоса.
85. Упражнение в построении фигуры человека по образцу – горельефу надгробия А.Ф. Турчанинова (1792 г.) скульптора И.П. Мартоса. Исполнитель К. Филина, 2003.
86–87. Фрагменты завершенных упражнений.
88. Картон с тональной проработкой. Исполнитель Ю. Манин, 1991.
89. Образец – фрагмент декора дверей одного из залов Елагина дворца в Санкт-Петербурге, первая половина XIX в.
90. Завершенное упражнение. Исполнитель Т. Головина, 2011.
91. Копия фрагмента храмовой росписи XVII в. Растительный орнамент. Исполнитель Е. Орловская, 2006.
92. Копия фрагмента орнаментальной росписи из композиции «Евхаристия апостолов», Сербия. Исполнитель И. Сергиеня, 2006.
93. Картоны с тональной проработкой. Исполнители: С. Вобликова и О. Колпакова, 2011.
94–95. Оборотные стороны планшетов с крестовинами разных типов.
96. Планшет-короб, покрытый водонепроницаемым составом с песком.
97. Первый слой штукатурного раствора.
98. Выравнивание второго слоя штукатурки.
99. Графья на поверхности штукатурного слоя.
100–102. Выкраски колеров и эскизы.
103–106. Этапы выполнения копии орнаментальной росписи: нанесение цветной подложки рефтью; раскрытие в цвете; графическая проработка; готовая копия. Исполнитель Е. Медведева, 2010.
107–109. Варианты выполненных копий. Исполнители: А. Беглярова, Е. Иванова, М. Войтко, 2006.
110. Роспись свода одного из компартиментов церкви Вознесения в Дечанах (Сербия), 1327–1335.
111. Орнаментальное оформление архитектурных членений стены интерьера церкви Христа Пантократора в Дечанах (Сербия), середина XIV в.
112. Плоскостной растительный орнамент, обрамляющий композицию с фигурой Богородицы с младенцем Христом на руках из церкви Христа Пантократора в Дечанах.
113. Орнаменты в композиции «Евхаристия апостолов» церкви Вознесения в Дечанах.
114. Орнаменты, ограничивающие фриз с изображениями мучеников из церкви Благовещения в Грачанице, 1318–1321.
115. Копия фрагмента росписи церкви Протат на Афоне (Греция) «Св. Димитрий Солунский» мастера Мануила Панселина, 1290. Исполнитель Е.А. Землякова, 2006.
116. Фрагмент картона. Исполнитель Е. Медведева, 2010.
117. Картон. Исполнитель Е. Дмитриева, 2010.
118–120. Выкраски и эскизы.
121–123. Постадийное выполнение копии фрагмента росписи церкви Протат на Афоне (Греция) «Св. Константин» мастера Мануила Панселина, 1290. Нанесение рисунка охрой; раскрытие в цвете; готовая работа. Исполнитель Е. Иванова, 2006.
124. Фрагмент стенописи собора монастыря Ватопедиу на Афоне (Греция) «Тайная Вечеря» мастера Мануила Панселина, конец XIII в.

125–128. Постадийное выполнение копии фрагмента композиции «Тайная Вечеря»: раскрытие в цвете, проработка светов на одеждах, рисунка и охрений на ликах.

129. Завершенная копия фрагмента композиции «Тайная Вечеря». Исполнитель Е. Дмитриева, 2010.

130. Копия фрагмента росписи церкви Протат на Афоне (Греция) «Св. Иоанн Дамаскин» мастера Мануила Панселина, 1290. Исполнитель Д. Лукавченко, 2006.

131. Копия фрагмента масляной росписи церкви Преподобного Сергия на Рогожке в Москве «Мученик Лавр», XIX в. Исполнитель А. Девятков, 1994.

132. Калька, выполненная в несколько цветов. Исполнитель Ю.А. Манин, 2003.

133–135. Постадийное выполнение копии фрагмента росписи церкви Протат на Афоне (Греция) «Иисус, омывающий ноги своим ученикам» мастера Мануила Панселина, 1290. Графья на поверхности штукатурки; раскрытие в цвете; завершенная копия. Исполнитель Е. Попова, 2006.

136. Фрагмент росписи «Иисус, омывающий ноги своим ученикам» мастера Мануила Панселина.

137. Фрагмент копии с росписи «Мученик Лавр». Исполнитель А. Девятков, 1994.

138. Пример копии, выполненной группой студентов: Н. Бубчиковой, М. Мохначевой и А. Яковлевичем, 2009.

139. Копия фрагмента храмовой росписи XIX в. Исполнитель И. Сергиеня, 2006.

140. Фрагмент свободной копии росписи «Лоджии Рафаэля» в Государственном Эрмитаже, XVIII в. Исполнитель М. Дроздов. 2000-е.

141. Копия фрагмента росписи плафона вестибюля Михайловского дворца в Санкт-Петербурге, XIX в. Исполнитель Е. Смирнова, 2008.

142. Копия фрагмента росписи плафона, XIX в. Исполнитель С. Маричевич. Начало 2000-х.

143–144. Фрагменты храмовой росписи, выполненные в технике «гризайль», построенной на основе трех исходных градаций тона, падающей тени и подрезки, XIX в.

145. Фрагмент росписи одного из залов Государственного Эрмитажа, написанный тремя исходными градациями тона, с теплыми падающими тенями, выполненными в два приема и подрезками.

146. Роспись с холодной падающей тенью, красноватой подрезкой и утемнениями на светотеневом переломе формы, выполненными полусухой кистью в протирку.

147–148. Пример росписей с использованием фонового колера в тенях на изображениях горельефов (роспись в Михайловском дворце в Санкт-Петербурге и храмовая роспись из Ярославля).

149. Учебная работа, выполненная в технике «гризайль», с теплыми светами по холодному основному тону, 1980-е.

150. Роспись одного из залов Государственного Эрмитажа: цветы, написанные по светлому фону.

151. Роспись плафона одного из залов Елагина дворца в Санкт-Петербурге. Гирлянда, написанная по цветной подложке, первая четверть XIX в.

152. Роспись плафона одного из залов дома Талызиных на Воздвиженке в Москве. Цветы, написанные по серой подложке, XVIII в.

153. Роспись одного из залов Государственного Эрмитажа. Растительный орнамент, выполненный в технике «гризайль» и затем проработанный цветными лессировками.

154. Роспись одного из залов Государственного Эрмитажа, сочетающая в себе приемы гризайли, покрытой цветными лессировками, и другие приемы декоративной живописи.

155. Роспись плафона одного из залов Зимнего дворца в Санкт-Петербурге с использованием золота в качестве фона.

156. Роспись одного из залов главного дворца в Петергофе. Использование золота в качестве материала, из которого изготовлены изображаемые элементы декора.

157. Роспись плафона одного из залов Елагина дворца в Санкт-Петербурге с золотом, положенным в местах бликов на изображаемых горельефах.

158. Фрагмент росписи Фарфорового кабинета по искусственному мрамору в Елагином дворце в Санкт-Петербурге.

159. Роспись Фарфорового кабинета Елагина дворца в Санкт-Петербурге, разрушенная во время блокады Ленинграда и восстановленная после войны ленинградским реставратором Л.А. Любимовым (проект и руководство работами) и художниками И.И. Пиккеевым, Э.В. Ермолиным, О.М. Денисовой, А.А. Бобылёвым и др.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Бергер Э.* Техника фрески и техника сграффито / Под ред. проф. Н.М. Чернышева, В.Д. Загоскиной. М.: Художественное издательское акционерное общество АХРР, 1930.
2. *Виннер А.В.* Фресковая и темперная живопись. Вып. 2: Материалы и техника древнерусской стенной живописи XI–XVII веков. М. ; Л.: Искусство, 1948.
3. *Виннер А.В.* Материалы и техника монументально-декоративной живописи: Стенная, плафонная и декоративная живопись. М.: Искусство, 1953.
4. *Калмыков М.Я.* Альфрейно-декоративные работы. М., 1958.
5. *Киплик Д.И.* Техника живописи. Т. I–V. М.: изд-во «В. Шевчук», 2008.
6. *Колпинский Ю.Д.* Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М.: Изобразительное искусство, 1977.
7. *Комаров А.А.* Технология материалов стенописи: Учеб. пособие для высших художественных учебных заведений. М.: Изобразительное искусство, 1989.
8. *Овчинников А.Н.* Символика христианского искусства. М.: Родник, 1999.
9. *Орлова М.А.* Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII – начало XIV в. Ч. 1 и 2. М.: Северный паломник, 2004.
10. *Партина А.С.* Архитектурные термины: Иллюстрированный словарь. М.: Стройиздат, 1994.
11. *Сарабьянов В.Д.* Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
12. *Суржаненко А.Е.* Альфрейно-живописные работы. Изд. 4-е. М.: Высшая школа, 1986.
13. *Филатов В.В.* К истории техники стенной живописи в России // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М.: Наука, 1968. С. 51–84.
14. *Филатов В.В.* Техника древнерусской монументальной живописи. Обзорная информация // Сб. «Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности» / Сост. и отв. редактор А.В. Рындина. М.: Индрик, 2012.
15. *Филатов В.В., Филатов С.В.* К истории технологии русской религиозной монументальной живописи // Сб. «Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности» / Сост. и отв. редактор А.В. Рындина. М.: Индрик, 2012.
16. *Филатов В.В.* Реставрация настенной масляной живописи. М.: Изобразительное искусство, 1995.
17. *Царевская Т.Ю.* Фрески церкви Благовещения на Мячине («В Аркажах»). Новгород: изд-во «Дмитрий Буланин», 1999.
18. *Ченнини Ченино.* Книга об искусстве, или Трактат о живописи. М.: Изогиз, 1933.
19. *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания. 1823–1919. М., 1953.
20. *Яковлева А.И.* Техника живописи Андрея Рублёва (росписи 1408 г. Успенского собора во Владимире) // Сб. «Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности» / Сост. и отв. ред. А.В. Рындина. М.: Индрик, 2012.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Техника и технология монументальной живописи Древнего Египта

Материалом для данного текста послужил перевод одной из глав книги «La Peinture Egyptienne», выполненный студентом кафедры РМДЖ Кириллом Мироновым.

Текст сопровождается 93-мя иллюстрациями, записанными на CD, и предназначен для студентов 1-го курса кафедры РМДЖ в качестве вспомогательного материала по курсу «Техника живописи и технология живописных материалов (монументальная живопись)». В данном разделе даны не все иллюстрации, однако их нумерация оставлена в соответствии с полным электронным приложением.

Благодаря иллюстрациям и опираясь на документальные свидетельства, мы можем представить живописную технику древних египтян.

Завершенные росписи (в данном случае фиванских гробниц) являются исключением и даже когда стены расписаны вплоть до последнего штриха, всегда один какой-либо элемент оставлен на этапе наброска. Благодаря этой незаконченности, можно отчетливо представить все этапы работы от наложения обмазки (штукатурки) до исполнения последнего слоя живописи.

Прежде всего, надо кратко перечислить памятники, где живопись применялась для украшения барельефов, а затем подробнее рассмотреть настенную живопись по гладкой стене.

Росписи по настенным рельефам

Если материал стены был плотным и прочным, то на ней вырезались барельефы, которые расписывались художниками. Так и поступили в храме царицы Хатшепсут в Дей эль-Бахри (портрет царицы Ахмэс матери Хатшепсут имеет остатки росписи; *см. ил. 5 и 3*).

В Фивах, в гробнице Итета (новое царство, начало 4-й династии), выложенный из камня фасад украшен композициями, исполненными в стиле инкрустации цветными штукатурками, в углублениях, выдолбленных в известняке (*ил. 9*). Внешне это выглядит как имитация живописи. Цветные штукатурки хорошо сохранились и производят эффект, который способны передать средства живописи. Там, где штукатурки исчезли, можно видеть прорези в виде бороздок, в которые они были помещены.

Фиванские храмы в Карнаке, Луксоре, Рамессуме и Мединет-Абу выстроены из крупнозернистого грубого песчаника. Стены с гравированными на них изображениями покрыты слоем белой гипсовой штукатурки, на которой сформирован рельеф фигур. Затем все было расписано красками. Сегодня вся штукатурка с красочным слоем почти полностью утрачена, за исключением редких фрагментов.

В Долине Царей и Долине Цариц, в гробницах, высеченных в известняковой горе, на стенах положена гипсовая накрывка, по которой процарапана композиция и выполнена роспись. Сейчас на известняке стен остались лишь фрагменты процарапанной графьи, а тонкий гипсовый слой утрачен.

В гробнице царицы Нефертари, супруги Рамзеса II (примерно 1298–1235 гг. до н. э.), как и в других гробницах эпохи Рамессидов (в гробнице жреца Амнемнопа № 148, 20-й династии, ок. 1160 г. до н. э.), живопись выполнена на моделированном (рельефном) стуке (гипсовой штукатурке; *ил. 83–85*).







3
84
85

Росписи по ровной поверхности стены выполнены на трех видах основы: выглаженном известняке, стуковой штукатурке и слое самана.

Роспись по выглаженному известняку (фрагменты живописи из Усерхата и Рамоса). Поверхность известняковой стены тщательно выглажена, грубой штукатуркой заделаны трещины и выбоины. Художник начал работу прямо на камне. Поверхность камня при этом читалась сквозь тонкий слой фоновой краски (на *ил. 10, 11* видна выбоина в камне, заделанная штукатуркой; *ил. 27–30, 67, 68*).

Роспись по стуку (гипсовой штукатурке)

Для большей части росписей Фив периода 18-й династии именно стук, а не камень, являлся основой.

На стену наносили в несколько слоев саман (глина или ил, смешанные с соломой), тем самым выравнивая ее поверхность. Затем поверхность покрывалась тонким (ок. 2 мм) слоем обмазки, состоявшей из гипса и измельченного в пудру известняка. Эта обмазка (стук, другой вариант – стюк) позволяла выполнять на ней тонкий рисунок. Поверхность подготовленной под живопись стены имела серый, бежевый или коричневый цвет и затем закрашивалась фоновым колером (*ил. 12*).

Проведение живописной работы

В начале художник делал разметку: делим поверхность горизонтальными линиями на регистры, внутри регистров, если речь шла о значительных сценах в смысле размеров и сюжета, расчерчивал масштабную сетку в соответствии с традиционным каноном, который позволял разместить каждый элемент изображения на своем месте и в определенных пропорциях. Эта сетка отбивалась при помощи шнура, смоченного красной краской (*ил. 6, 7, 13* – на месте незакрашенных волос осталась видна разметка).

Первоначальный рисунок наносился охрой или какой-либо не очень темной коричневой краской. Затем закрашивался фон (*ил. 12, 13, 56*).

Цвет фона в разные эпохи был различен: серо-голубой – в начале и середине 18-й династии (*ил. 15, 16, 18, 19, 21, 45, 51–54, 86, 87*); желтый во времена Кеномона (*ил. 26*); белый в конце 18-й и в 19-й династии (*ил. 11, 27–30, 33–35, 42–44, 93, 74, 75, 77, 78*); снова желтый в эпоху Рамессидов, особенно в Дейр эль-Медине (*ил. 88, 89, 91*).

Работа над фигурой начиналась с открытых участков тела: красная охра разных оттенков использовалась для мужского тела, желтая, розовая или бледно-коричневая (цвет загорелой кожи) – для женского тела (*ил. 10, 11, 14, 16*). Белые одежды писались в несколько приемов полупрозрачными слоями, сквозь которые часто просвечивало тело (*ил. 6, 10, 13, 34, 59, 81, 83–85*). Украшения сначала закрашивались общим колером, затем проводилась деталировка различными цветами (*ил. 14, 16, 49, 66, 76, 79–81*). Прическа писалась в конце. Завершалась работа прописыванием контуров красной (красно-коричневой) краской (*ил. 14* – профиль обведен быстрой и уверенной линией, которая, пропуская крыло носа, отмечает тень между губами, под подбородком и даже ямочку в углу рта, придающую лицу некоторую надменность; *ил. 19, 21, 49, 76, 79–81*). В Дейр эль-Медине в росписях используется черный контур (*ил. 53, 54, 87–92*).

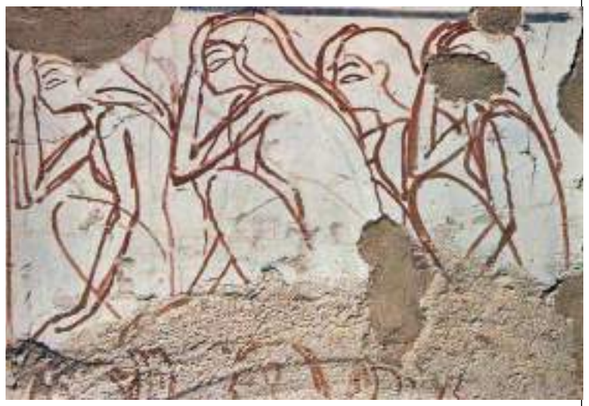


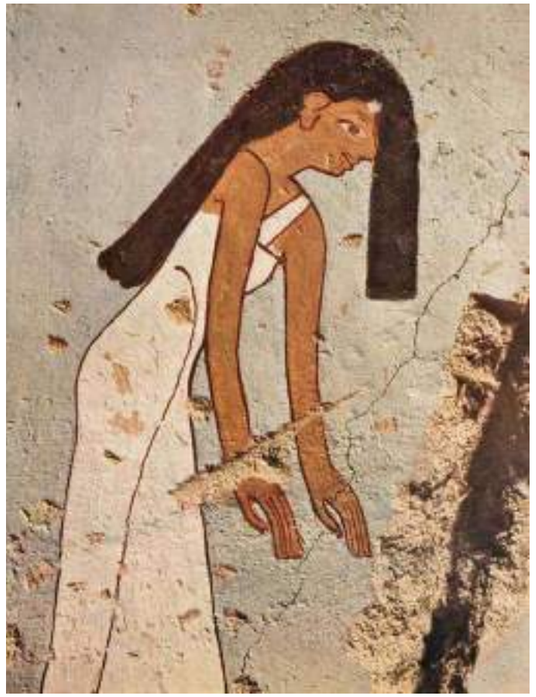




10
11
12



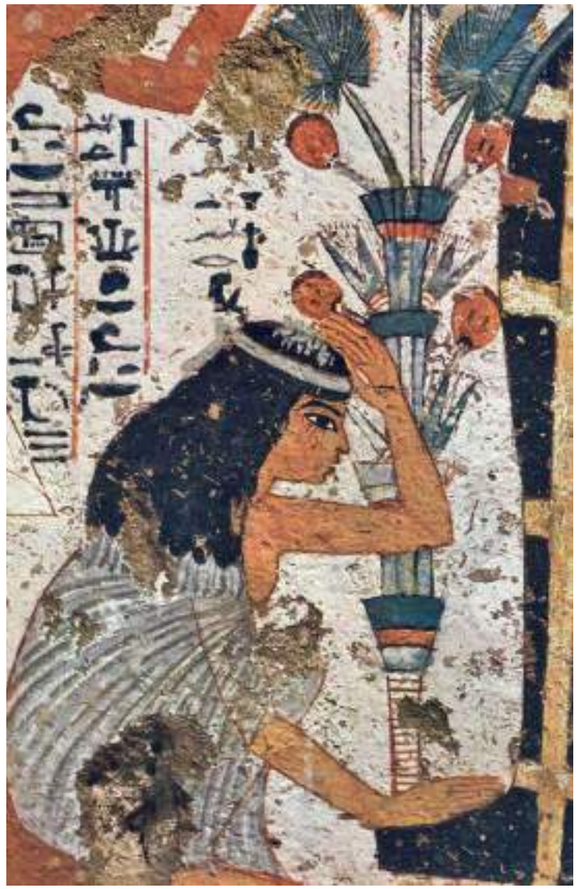




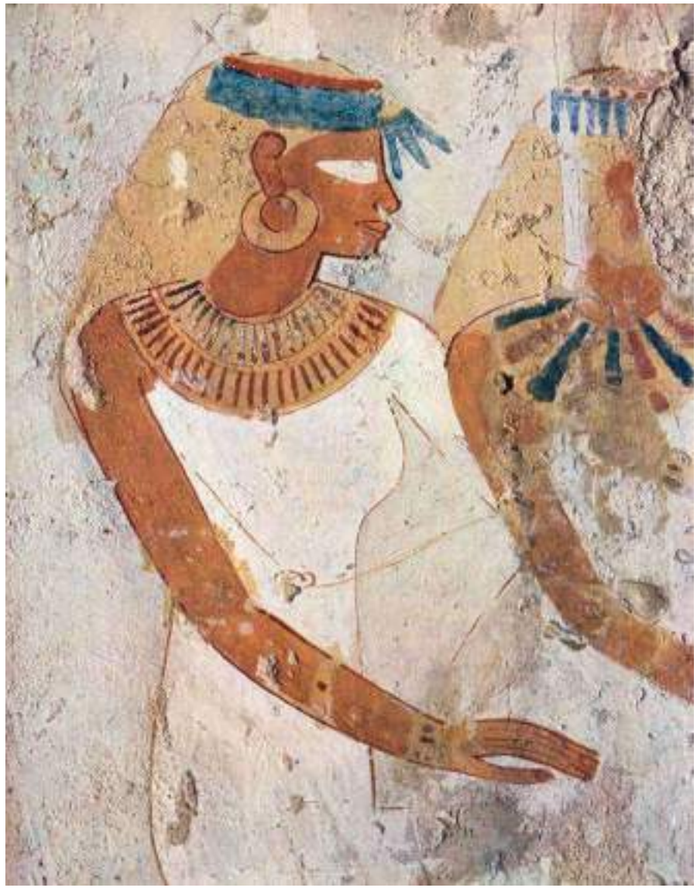


13
56

21
26







77
89
66

По саманной подготовке

Со времени 19-й династии саманная подготовка под живопись становится повсеместной. Например, в портретах Джесеркарасенеб (19-й династия, ок. 1300 г. до н. э.) саман состоит из глины, смешанной с соломой.

По такой штукатурке наносился один слой краски белого или желтого цвета. Старая система разметки уже не применялась и поправки не допускались, поэтому от художника требовалась виртуозность в исполнении рисунка (*ил. 14*), но из-за этого нередко в живописи эпохи Рамессидов чувствуется поспешность (*ил. 72–81, 87–89*).

Работа велась в технике клеевой живописи с использованием камеди (по другим сведениям, связующим красок могли быть как цельнояичная, так и желтковая эмульсии, клей казеин, а также растительные эмульсии, например, сок акации).

В палитре преобладали охры: красная, желтая, коричневая большей или меньшей интенсивности в зависимости от разведения. Охрами писали человеческие тела.

Белый цвет (тонко перетертый мел) прокладывали во вторую очередь, им писали одежды, а в конце 18-й династии – фоны. В зависимости от количества слоев – в один или в несколько – прокладывался белый цвет, и возникало впечатление прозрачности или плотности (*ил. 13*). Смешанный или положенный сверху на красную охру белый цвет выражал нежно-розовый (телесный) цвет женской кожи, цвет животных, животных или плодов в сцене приношения даров (*ил. 45, 46, 54, 55, 82, 86*).

Синий и зеленый также встречаются часто. Оба цвета получали из продуктов обжига медной руды, поэтому иногда их трудно было различить. Для того, чтобы изобразить рябь на воде, синий прозрачно наносили на белый фон, что позволяло получить тонкие цветовые нюансы (*ил. 43 ,47, 90*).

В первой половине 18-й династии синий цвет закрывает все фоны в композициях. На стенах из известняка он смотрится бледнее, выглядит лазурным (azur – цвета небесной лазури); на стуке – более пористом, чем известняк, превращается в серо-голубой тон, нейтральный и более сдержанный.

Зеленый цвет предназначался для изображения листвы деревьев, стрел папируса, цветов, элементов украшений (колье, браслетов, поясов), таких, как жемчуг и эмалированный фаянс. При изображении последнего слой краски настолько толстый, что выглядит на поверхности стены как рельеф (*ил. 13*), хотя возможно это произошло от воздействия влаги на пигмент.

Со временем египетский зеленый во многих местах приобрел ржавый оттенок, что могло быть связано с влиянием атмосферного воздуха.

Зеленый цвет мог также явиться инициатором деструкции штукатурки. Так, в гробнице Менна, где в композициях много зеленого (особенно на изображении льняного поля), живопись разрушилась, одновременно разъедая слой штукатурки, которую живописный слой увлекает за собой, постепенно осыпаясь.

Черный цвет, полученный из сажи, имеет плохое сцепление со стеной и во многих местах потерт или утрачен (*ил. 10, 23, 32*). Он лучше сохранился в смесях. Например, с белым его применяли для изображения птиц и складок платья, в смеси с охрой – чтобы подчеркнуть красный *(ил. 1, 35, 43, 44, 68, 73*).

Цвета в изображениях египетской живописи условны, их немного, но живописное богатство достигается сочетанием плотных (кроющих) красок и письмом полупрозрачными слоями по цветным подложкам, когда колера, перекрывая друг друга, образуют новые оттенки цветов (*ил. 11, 14, 29, 33, 35, 46, 47, 61, 81, 82*).







81
43





20
44



В целом живопись Древнего Египта имеет плоскостно-декоративный характер, чистые тона, она всегда композиционно выверена и ритмична, обладает виртуозным рисунком, передающим характер и пластику изображаемых персонажей, богатство природы и предметного окружения человека, что создает образ мира, свободный от иллюзорности.

Использованная литература

1. La Peinture Egyptienne / Geneva: Skira, 1954; ил. Пер. с франц. К. Миронова.
2. *Кинк Х.А.* Художественное ремесло древнейшего Египта и сопредельных стран. М.: Наука, 1976.
3. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. Очерки основных методов. Гл. 1. Живопись и рельеф Древнего Египта. Художественное черчение. М.: Наука, 1980.

29

Описание некоторых технических и живописных приемов древнерусской и греческой монументальной живописи

Текст является вспомогательным материалом для студентов 2-го курса кафедры РМДЖ при выполнении ими заданий во 2-м семестре.

Древнерусское монументальное искусство (X–XVIII вв.) являлось частью и преемником византийского искусства, которое, в свою очередь, несло в себе традиции античности и вместе с тем творчески перерабатывало технические и художественные достижения других стран христианского Востока.

Росписи наиболее древних русских храмов выполнены греческими мастерами. Они принесли на Русь свою систему работы в технике фрески.

Суть этой системы такова.

В качестве основного вяжущего материала, образующего грунт фрески, применяли известь. Ее получали путем обжига камня-известняка (карбонат кальция – $CaCO_3$). При обжиге известняк выделяет углекислый газ и превращается в оксид кальция (CaO). Это вещество (негашеную известь) средневековые мастера называли «новой известью». В работе использовали тонко измельченную и просеянную известь чистого белого цвета, высшего сорта. Ее заливали (гасили) водой (с избытком воды). Негашеная известь, соединенная с водой, берет от нее молекулу (H_2O) и становится гидроксидом кальция: $CaO + H_2O = Ca(OH)_2$ – гашеной известью. Гашеная известь выдерживалась в творилах в виде известкового теста, залитого на определенное время водой: от нескольких месяцев до нескольких лет. Дело в том, что при обжиге часть извести могла оставаться слабо обожженной. Такая известь гасилась очень медленно. Опасность употребления в дело не вполне погасившейся извести заключалась в том, что непогасившиеся части ее гасились позднее, уже на стене, причем, поглотив воду из воздуха и увеличиваясь в объеме, нарушали целостность слоя штукатурки, приводили к ее растрескиванию. Кроме того, непосредственно перед употреблением известковое тесто (независимо от срока выдерживания в творили) промывали, «перелопачивали» и «убивали дубовыми пестами» (6–7 недель). Известковое тесто очищалось от нежелательных водорастворимых солей, снова присоединяло из атмосферы некоторое количество CO_2, становилось эластичным и вязким.

Штукатурный раствор (стенной левкас) готовился добавлением в полученное известковое тесто наполнителей: цемянки (толченого кирпича или черепицы), толченого известняка, рубленой соломы (для нижних слоев) или, что делалось чаще, рубленого льняного волокна (особенно для верхних слоев), просеянного и промытого песка, толчёного древесного угля.

Все эти компоненты, взятые в том или ином составе и пропорциях, придавали стенному левкасу дополнительные качества, которых не было у известкового теста. Прежде всего наполнители уменьшали усадку левкаса (уменьшение в объеме при высыхании), предотвращая его растрескивание на стене (песок и цемянка), увеличивали его прочность (цемянка, солома и льняное волокно), пористость и продолжительный постепенный и равномерный процесс высыхания (известняк, солома и льняное волокно), обеспечивали атмосферо- и влагостойкость (цемянка и древесный уголь).

Такой левкас наносился на стену, содержащаяся в нем вода, разъединявшая его отдельные частицы и мешавшая им склеиваться в одну массу, начинала постепенно впитываться в кладку стены и одновременно испаряться с поверхности левкаса. Известковое тесто грунта под действием углекислого газа воздуха начинало твердеть. Проходил процесс его карбонизации, протекающий по формуле: $Ca(OH)_2 + CO_2 = CaCO_3 + H_2O$. Полное испарение воды давало в результате $CaCO_3$. Таким образом, известь, пройдя ряд технологических превращений (обжиг, гашение, твердение), вновь становилась куском плотного известняка.

На поверхности стенного левкаса процесс карбонизации проходил сложнее. На влажный слой известкового грунта наносили минеральные краски, состоящие из воды и пигментов. При этом частицы пигмента оказывались окруженными уже не чистой водой, а насыщенным раствором гидроксида кальция. В процессе испарения воды, а также поглощения углекислого газа из воздуха, из насыщенного раствора происходило выпадение образовавшегося карбоната кальция. В результате этого процесса перемешанные с зернами кристаллической извести частицы пигмента оказывались прочно закрепленными на грунте и прикрытыми сверху прозрачной пленкой сросшихся кристаллов карбоната кальция. В составе большинства натуральных, в особенности земляных пигментов содержится значительное количество силикатов и окислов металлов. Они обладают способностью вступать во взаимодействие с выделяемой верхним слоем фрескового грунта влагой, насыщенной гидроксидом кальция $Ca(OH)_2$. В процессе образования поверхностного слоя фрески участвует и оксид кремния SiO_2, содержащийся в составе грунта (механические примеси к извести, наполнители грунта: песок, кирпич, дробленый известняк и др.).

Со временем в результате сложного взаимодействия всех этих веществ образовывался верхний покровный слой фрески, представляющий собой тонкую корку крепкого цементирующего вещества, кристаллического по своему строению и нерастворимого в воде.

Образование первоначальной покровной пленки (карбоната кальция) происходило достаточно быстро (за несколько часов). Процесс закрепления красок, положенных поверх нее, уже не проходил. Для того чтобы задержать образование этой пленки, средневековые мастера заглаживали и полировали грунт железной лопаткой после нанесения основных колеров росписи, давая им предварительно слегка подвять. Благодаря заглаживанию образовавшаяся уже пленка разрушалась, давая возможность насыщенной известью влаге вновь подниматься на поверхность и, встречаясь с углекислым газом воздуха, закреплять новые слои краски. Процесс образования пленки шел уже в замедленном темпе в течение 20–28 часов.

Мастер успевал завершить роспись, оставалось только нанести краски, в состав которых входили нещелочестойкие пигменты, изменявшие свой цвет или разрушавшиеся при контакте с $Ca(OH)_2$. Их наносили на хорошо просушенную поверхность на темперном или клеевом связующем.

Обучившись у греков, русские художники долгое время придерживались их методов в подготовке стен под роспись, в работе с красочными составами и связующими веществами в них. В дальнейшем были выработаны свои модификации грунтов, стилистические приемы в живописи, колорит.

Так, традиционные для греков двухслойные известково-цемяночные (с толченым кирпичем или черепицей) грунты с добавками песка, соломы или льняного волокна и толченого древесного угля (XI–XII вв.) вытеснялись известковыми грунтами с наполнителем из толченого известняка с добавкой песка, льняного волокна и угля (XI–XII вв.) и чисто известковыми с теми же добавками (XII–XVI вв.). Параллельно использовались сложные двухслойные грунты, где каждый слой отличался по составу. На таких грунтах работали артели иностранных живописцев и их ученики XIV в. (Феофан Грек и др.).





1–2.
Эскизные рисунки, выполненные жидкой краской, на нижнем слое штукатурки в церкви Рождества Богородицы в Городне, XV в.[1]

1 Иллюстрации 1 и 2 взяты из книги М.А. Орловой «Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII – начало XVI в.». М.: Северный паломник, 2004.



3.
Эскиз фриза с поребриком на западной стенке прохода из алтаря в жертвенник церкви Рождества Богородицы в Городне, XV в.[2]

2 Там же.

Следуя византийским традициям, русские мастера наносили штукатурку (левкас) на всю площадь предполагаемой к написанию композиции (до 6–9 м²) и работали щелочестойкими пигментами, замешанными на воде, в технике фрески до двух дней и дольше, так как штукатурка, благодаря своему составу и особым приемам обработки ее во время росписи, сохраняла свою свежесть и способность закреплять живопись на своей поверхности. Заканчивали работу красками, состоящими из нещелочестойких пигментов на темперном и клеевом связующем, работая по просохшей поверхности росписи.

Позднее наблюдается отступление от этого метода. Штукатурить (левкасить) стали из расчета на день и даже на полдня работы в технике фрески. Это было вызвано изменениями и отступлениями от византийской системы при составлении и нанесении левкаса, связанными, по-видимому, с утратой традиций в получении высококачественных строительных растворов.

Характерная особенность позднейшей русской стенописи заключается в особой обработке извести для стенной штукатурки. Черезмерно долгое промывание и перелопачивание известкового теста в творилах уменьшало ее вяжущую силу и ослабляло ее способность закреплять краски, наносимые на нее только с водой, вместе с тем укорачивалось и время живописи по сырой штукатурке. Штукатурка, имеющая в своем составе такую известь, уже не могла хорошо держаться на стенах без вбитых в швы кирпичной кладки особых (левкасных) гвоздей и клея, добавляемого в нее перед нанесением на стену.

Такая обработка извести была целиком заимствована у итальянских мастеров, активно работавших в России в XVI–XVII века. Чисто известковые грунты такого типа характерны для XVII – первой половины XVIII века. Теперь по сырой штукатурке успевали лишь раскрыть композицию в цвете. Основная работа затем выполнялась уже в техниках яичной темперы и клеевой.

Описание всех этапов работы на стене

К росписи храма обычно приступали через год-два после завершения его строительства (некоторые храмы стояли без росписи по несколько лет). Это делалось для того, чтобы дать хорошо просохнуть стенам, так как влага, находящаяся в них, в дальнейшем приводила к появлению высолов на поверхности живописи. Известны случаи, когда артели живописцев вопреки требованиям нетерпеливых заказчиков не начинали работу пока стены храма не просохнут.

После того как мастера договаривались с заказчиком об иконографическом составе росписи, они приступали к разработке общей композиции, исходя из архитектурных членений здания. Требовалось определить масштаб изображений, количество регистров, размещённых друг над другом на стенах, и число композиций в них, учитывая наличие оконных и дверных проемов. В отдельных случаях размещение окон могло согласовываться архитектором со старейшиной дружины живописцев.

Общая разметка, определение масштаба композиций и отдельных фигур часто осуществлялись на первом (нижнем) слое штукатурки с помощью графьи (процарапывания или продавливания острым предметом) и синопии (т. е. жидкой краской).

Общая композиция могла по требованию заказчика повторять в основных чертах уже известные росписи какого-либо храма. Для этого проводились обмеры этой росписи и выполнялась зарисовка, уточнявшая местоположение отдельных композиций (см. об этом в книге В.Н. Лазарева «Русская средневековая живопись»).

Подготовка стены перед оштукатуриванием

1. Нанесение водонепроницаемой прослойки. Участки стен, подвергавшиеся действию влаги (из-за плохой гидроизоляции), обрабатывали разогретой на огне смесью черной смолы (асфальта) и небольшого количества конопляного или льняного масла. Для заделки трещин в сводах, через которые также могла просачиваться вода, применяли разогретую смесь древесной смолы с песком (Успенский собор Московского кремля в XVII в.). Тем самым предотвращали отставание штукатурки и порчу росписей.
2. Удаление старой штукатурки (если она была) и зачистку кладочных швов проводили кирками и зубилами. Иногда, если старая штукатурка крепко держалась на стене, на ней просто делали насечку и этим ограничивались.
3. На кладке сводов иногда делали ступенчатую насечку (церковь св. Георгия в Старой Ладоге, XII в.) для более прочного сцепления штукатурки со стеной. По швам кладки вбивали левкасные гвозди с широкими шляпками до 5 см (характерно в XVII в.).
4. Перед нанесением левкаса (штукатурки) поверхность стены несколько раз поливалась водой. Это делалось для того, чтобы стена не всасывала слишком быстро воду из штукатурного раствора, срок просыхания нанесенного левкаса увеличивался, давая возможность вести живопись в технике фрески более продолжительное время.

Техника нанесения левкаса

Нанесение левкаса и роспись храма обычно начинали с верхних его частей – с купола, после чего переходили на барабан, паруса, арки, своды, затем на стены и заканчивали нижними частями стен.

На хорошо смоченную и очищенную от старой извести поверхность стены с силой наметывался первый слой грунта. Его выравнивали, давали подвять и немного «усесться», после этого наносили второй более тонкий слой (ок. 5 мм) – облицовку. Его обычно заглаживали штукатурной теркой, а нередко железной лопаткой.

Иногда между нанесением слоев штукатурки делали длительный перерыв. В этом случае нижний слой наносился на площадь целого компартимента (барабан с куполом, алтарное пространство, целые стены в интерьере), на нем выполнялась первоначальная разметка будущей росписи (см. выше), затем на участки в границах разметки постепенно, в процессе выполнения фресковой росписи наносился слой облицовки.

В отдельных случаях левкасная масса наносилась в один прием.

Толщина штукатурки варьировалась в зависимости от качества поверхности основания, места (своды, стены) и материала кладки от 8 до 50 мм и более.

Заглаживание и полировка левкаса

Заглаживание сырой левкасной массы проводилось железной лопаткой. Поверхность становилась совершенно гладкой, но без сильного блеска, который дает лишь полировка.

Нередко заглаживание проводилось после того, как была закончена живопись красками по сырому грунту. В этих случаях живописная поверхность имела вид полированной.

В XVI–XVII века царскими иконописцами практиковалась полировка левкасной поверхности (после заглаживания железной лопаткой) куском кожи.

Поверхность отполированного таким образом левкаса была совершенно ровной, гладкой и блестящей.

В некоторых случаях вместо кусков кожи использовали тампоны из старого мягкого льняного холста, набитые паклей.





4–5.
Предварительный рисунок, нанесенный жидкой краской по свежей штукатурке. Церковь Рождества Богородицы в Городне, XV в.[3]

3 Иллюстрации 4 и 5 взяты из альбома «Тверская икона XIII–XVII веков». СПб.: «Аврора», 1993.

Нанесение рисунка

Прежде чем приступить к живописи, древнерусские художники делали на стене рисунок будущей композиции. Прежде всего, размечали горизонтальные регистры и их вертикальное членение, отбивая их окрашенной бичевкой (также см. о разметке выше).

Затем кистью очень быстро делали рисунок основных элементов композиции. Иногда, чтобы уяснить для себя повороты отдельных фигур, здесь же на небольшом участке стены делали наброски, которые в дальнейшем закрашивались.

Нанесение рисунка посредством обозначения всех его контуров тонкой линией проводилось щетинной кистью жидкой темно-желтой охрой или красно-коричневой землей, растворенной в воде, циркулем выверяли размеры и пропорции, обводили венцы (нимбы). Это называлось «назнаменить» рисунок.

Назнаменованный контур при необходимости «прографливался», то есть прочерчивался по левкасу каким-либо острым инструментом. Получавшаяся в результате этого рельефная графья оставалась видна под всеми слоями красок, помогая художнику не сбиться.

В росписях до XV века она встречается в очень ограниченном виде – обычно при прочерчивании циркулем нимбов и в прямых линиях, проводимых по линейке, например, в изображении черно-белых крестов (шашечек) на одеждах святых, на пиках святых воинов и т. п.

В живописи XVI века графья встречается значительно чаще, а в следующем столетии постоянно, причем в очень развитом виде. Степень подробности такого прочерчивания зависела от привычки художника к тем или иным профессиональным приемам в разметке, во всяком случае, окончательные контуры изображений часто не совпадали с графьей.

В процессе работы над рисунком и над всей росписью в целом древнерусские мастера (как и их коллеги в Византии и средневековой Европе) использовали образцы. Это могли быть лицевые рукописи, миниатюры которых служили образцами, сборники циклов цветных иллюстраций без текста, предназначенные специально для художников, либо сшитые в тетради рисунки или отдельные листы и свитки, фиксирующие композиционные схемы, мотивы движения фигур и какие-либо примечательные детали. Существовали подробные текстовые описания внешнего вида изображаемых святых, архитектурных объектов, композиций с указанием цветовых сочетаний. Образцы служили в первую очередь ориентиром для иконографии изображаемого сюжета, помогали строить композицию и уточняли местоположение отдельных





6–9.
Фрагмент стенописи собора монастыря св. Дионисия на Афоне, наброски на позёме; середина XVI в.[4]

4 Иллюстрации 6–9 из альбома Iera moni agioy Oi Toixografies tou Kafolikou. Agion Oros, 2003.





фигур. Что же касается детальной разработки сюжета и его художественного воплощения, то здесь у мастера был большой выбор. Кроме того, крупные и опытные мастера (например, Феофан Грек в XIV в.), не нуждаясь в такого рода вспомогательных материалах, сами по просьбе учеников и почитателей своего таланта создавали на бумаге или пергамене изображения, которые в дальнейшем служили образцами.

Палитра древнерусских стенописей

Древнерусские живописцы пользовались красками, приготовленными на основе пигментов минерального происхождения или полученных искусственным путем.

В настенных росписях использовались только известковые белила.

Черным пигментом был древесный уголь, жженая кость.

Среди красных, прежде всего киноварь (минеральная и искусственного приготовления), свинцовый сурик, красные и красно-бурые земли (черлени и болюсы), красные охры, красные органические пигменты растительного происхождения (баканы).

Из желтых – охры разных оттенков, аурипигмент, желтая окись свинца (блягиль).

Зеленые краски, объединяемые общим понятием «празелень», были разнообразны по составу. Медная ярь в зависимости от способа получения (окисления меди) была разных оттенков и кроющей способности. При окислении молочными продуктами, медом и солью получали кроющую краску зеленовато-голубого или грязновато-зеленого цвета, пользовались привозными ярями ярко-зеленого и темного зелено-голубого цвета. Наиболее распространенным зеленым пигментом была зеленая земля или глауконит, значительно реже – малахит.

Одной из часто употребляемых красок была лазурь. Однако это название употреблялось как обозначение синего вообще. Русские мастера уже в XI–XII века знали натуральный ультрамарин из ляпис-лазури и азурит, позднее растительную синюю – крутик, привозную – индиго. В более позднее время стали применять смальту – толченое синее кобальтовое стекло.

Цветовое разнообразие достигалось умелым смешением основных красок и наложением их как плотными слоями, так и тонкими лессировками.

Подробный перечень пигментов с описанием их свойств можно найти в следующих книгах:

1. *Виннер А.В.* Фресковая и темперная живопись; в разделе «Краски, применявшиеся русскими художниками XI–XVIII вв. В стенной живописи, и их приготовление»;
2. *Гренберг Ю.И.* От фаюмского портрета до постимпрессионизма; в приложении «Химический состав и хронология применения пигментов в станковой живописи», составленном С.А. Писаревой;
3. Икона / Сборник статей. Прил. II. Классификация пигментов и красок.

Живописные приемы древнерусской стенописи

После окончания рисунка фон композиции обычно покрывали рефтью – серой (иногда почти черной, а иногда очень светлой) краской, состоящей из толченого елового угля в смеси с известковыми белилами. Рефть служила подкладкой под синие, зеленые, иногда красно-коричневые и лиловые цвета разных оттенков (позём, одежды, архитектура) и задавала общий тон росписи. Оставшуюся поверхность изображения часто прокрывали жидкой охрой, затем раскрывали все в цвете.

Во время составления колеров получаемые красочные смеси проверяли, делая пробные выкраски на стене или специально загрунтованных «левкасных кирпичах».

На этом этапе пользовались большими грунтовальными кистями, изготовленными из длинной свиной щетины. Далее работа шла рисовальными кистями из мягкого





10–12.
Примеры графьи, прочерченной от руки или по линейке. На ил. 11 графья не совпадает с окончательным рисунком складок. Фрагменты росписи церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (Дионисий), конец XV в. [5]

5 Иллюстрации 10–12 из альбома Ю. Холдина «Сквозь пелену пяти веков». «Ифа» и Brepols Graphic Industries, Belgium, 2002.



волоса (белки, барсука, ушного волоса, у греков – из гривы осла, прямых козьих волос, из бороды мула и др.) разных размеров.

В ранний период (до XV в.) была широко распространена живопись ликов по светлому охряному подмалёвку. Этим приемом пользовались также Андрей Рублёв, Феофан Грек и художники их круга. Суть этого приема в следующем. Места изображения нимбов и личного (обнаженных участков тела) покрывались вначале слоем желтой или желто-золотистой охры. Затем выполняли рисунок, писали тени, в местах высветлений прокладывали ту же охру, но с добавлением белил, румяна, чистыми белилами прописывали самые светлые места. Часто движки белил наносили непосредственно на первый слой охры, без промежуточных охрений. Параллельно существовал другой прием с использованием темных санкирей в качестве нижнего слоя живописи личного по принципу постепенного перехода от темных тонов к светлым. Цвет санкиря мог варьироваться от темно-серого (рефть), зеленого, оливкового, до красноватого и вишневого. В дальнейшем (после XIV в.) этот контрастный прием получил широкое распространение. В живописи ликов и обнаженного тела, одежды и пейзажа мастер сперва наносил более темные тона (санкирь на лики, средний тон на одежды и архитектуру), прорабатывал рисунок, затем постепенно переходил к наложению светлых (вохрение на ликах, пробела на одеждах и т. д.), прокладывал цветные притенения и подрумянку (на личном) и заканчивал живопись, усиливая, где было необходимо, темной краской рисунок и нанося белилами световые блики (движки, оживки и пр.). Кроме этого, могли наноситься дополнительные лессировочные слои и штриховка.

В работе учитывалась освещенность того или иного участка стены и отдаленность его от молящихся. Чем меньше света падало на роспись и чем выше было изображение – тем оно писалось контрастнее. Изображения на стене, особенно на искривленных поверхностях (на парусах, в конхах и т. д.), неизбежно воспринимались приходящими в храм в том или ином ракурсе. Это учитывалось опытным мастером, который изменял пропорции и искривлял изображение таким образом, чтобы не возникало нежелательных эффектов, и композиция воспринималась, не смущая зрителя.

Лики и обнаженные участки тела стремились закончить в первую очередь, чтобы краски лучше закрепились в покровном слое фрески.

Часто специально оставляли цветные подложки (рефть, охры, красные и зеленые земли), чтобы потом нанести на них краски на темперном и клеевом связующем (лазурь, киноварь, различные органические краски). Кроме желтковой темперы и растительного клея на завершающей стадии могли использовать в качестве связующих осетровый клей (в наружной росписи), нефть (легкий дистилат сырой нефти) и скипидар. Подбор связующего осуществляли в зависимости от того, насколько тот или иной состав изменяет тон колера после высыхания и насколько прочен и долговечен будет в итоге красочный слой в условиях конкретного интерьера или на фасаде. Иногда участки росписей (фоны, венцы, детали одежд) золотили на олифу.

В отдельные эпохи живописные приемы древнерусской стенописи имели свои, типичные лишь для этого периода особенности. Постепенное изменение некоторых живописных приемов и, наоборот, сохранение из века в век отдельных приемов, ставших традиционными, можно проследить, сравнивая дошедшие до нас росписи в различных памятниках монументального искусства.

Подробное описание приемов письма в основных памятниках XI–XVII веков имеется в упомянутой книге А.В. Виннера, на стр. 142–174; а также в книгах: А.П. Грекова, в разделе «Техника ковалевской росписи»; Т.Ю. Царевской, в разделе «Стиль росписей церкви Благовещения на Мячине»; Т.С. Щербатовой-Шевяковой, в разделе «Описание изображений и разделение их по стилям»; В.Д. Сарабьянова, в разделе «Техника и технологические приемы фресок Георгиевской церкви», написанным В.Г. Васильевым (см. список рекомендуемой литературы) и др.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Виннер А.В.* Фресковая и темперная живопись. Вып. 2: Материалы и техника древнерусской стенной живописи XI–XVII веков. М.; Л.: Искусство, 1948. 192 с.
2. *Греков А.П.* Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалёве. М.: Искусство, 1987. 95 с.
3. *Гренберг Ю.И., Писарева С.А.* От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции. М.: Искусство, 2004.
4. *Гренберг Ю.И.* Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв.: в 2-х т. СПб.: Пушкинский фонд, 1995 (составление, вступительная статья, примечания).
5. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи / Под ред. Ю.И. Гренберга. М.: Изобразительное искусство, 1987.
6. *Дмитриев Ю.* Заметки по технике русских стенных росписей X–XII вв. (живопись и мозаика) // Ежегодник Института истории искусств АН СССР за 1954 год. М., 1954.
7. *Евсеева Л.М.* Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника. М.: Индрик, 1998.
8. *Киплик Д.И.* Техника живописи. V. Монументальная живопись. М.; Л.: Искусство, 1939. М.: изд-во «В. Шевчук», 2008.
9. *Кравченко А.С., Уткин А.П.* составление. Икона. М.: Стайл а ЛТД, 1993.
10. *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись (Древнерусские художники и методы их работы). Статьи и исследования. М.: Наука, 1970.
11. *Сарабьянов В.Д.* Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 448 с.
12. *Щербатова-Шевякова Т.С.* Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М.: Галарт, 2004.
13. *Царевская Т.Ю.* Фрески церкви Благовещения на Мячине («В Аркажах»). Новгород: «Дмитрий Буланин», 1999.
14. *Яковлева А.И.* Техника живописи Андрея Рублёва (росписи 1408 г. Успенского собора во Владимире) // Сб. «Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности» / Сост. и отв. ред. А.В. Рындина. М.: Индрик, 2012. 392 с., ил.

Особенности приемов стенного письма XII века на примере росписи Спасо-Преображенского Собора Мирожского Монастыря[1]

Фрески Спасо-Преображенского собора на сегодняшний день являются одним из наиболее сохранных ансамблей древнерусской и византийской живописи XII века. Они ярко и полно демонстрируют то магистральное стилистическое течение, которое сложилось к 1140-м годам в искусстве Византии и характеризуется повышенным вниманием к «линейной стилизации», в то время как более пластические методы моделировки формы отходят на второй план.

Примером этого направления в столичной византийской живописи могут служить миниатюры Евангелия из монастыря Дионисиат на Афоне 1130-х годов (*ил. 1, 2*), мозаики южной галереи Софии Константинопольской (1118–1122 гг.) и собора в Гелати (ок. 1130 г.).

На Руси линейные приемы встречаются в это же время в росписях башни Георгиевского собора Юрьева монастыря под Новгородом (в живописи ликов, *ил. 3*), во фресках Софии Киевской (в т. н. крещальне).

В более сдержанной форме приемы «линейной стилизации» присутствуют в сицилийских мозаиках в Марторане (*ил. 5, 6*), которые выполнили константинопольские мастера в 1140-х годах.

Развитие этих приемов прослеживается в более поздних росписях церкви св. Пантелеимона в Нерези, в Македонии (около 1161 г., *ил. 4*), а на Руси в смягченной форме в сочетании с пластической проработкой в росписях Спасо-Преображенской церкви Ефросиньева монастыря в Полоцке (ок. 1161 г.).

Главное качество фресок Спасо-Преображенского собора – это художественная целостность ансамбля. Единство технических приемов письма и технологических особенностей росписи достигнуто путем соблюдения определенных условий всего художественного процесса и досконально проработанным замыслом, учитывающим все возможные детали декорации. Задача могла быть решена только артелью художников с четко определенной внутренней иерархией, имевшей большой опыт совместной работы.

Работа художников начиналась, когда в соборе еще велись строительные работы. Начальным этапом явилась поярусная разметка росписи, выполненная непосредственно на кладке широкими черными линиями. Заранее были определены количество, содержание и масштабные соотношения композиций.

Масштабно-пропорциональные соотношения росписей построены по классической схеме, где изображения верхней зоны – купола, своды и арки решены в крупном масштабе, композиции средней зоны даны в уменьшенном размере, а фигуры нижнего регистра – вновь крупные.

Основной объем работ по росписи осуществлялся в технике фрески. Горизонтальные «дневные» штукатурные швы соответствуют горизонтальным отгранкам композиций. Вертикальные стыки, за единичными исключениями, приходятся на грани архитектурных членений. По этим стыкам можно определить, что живопись велась целыми ярусами, включающими в себя, как правило, сразу несколько композиций, которые перетекают одна в другую без жесткого разделения. Площадь росписи, выполняемой по сырой штукатурке, достигала 12,5 м^2 (например, на сводах, где размещаются композиции «больших» праздников).

Таким образом, принципы художественной целесообразности и композиционной целостности создаваемого ансамбля росписей требовали от мастеров выбора определенных технологических стандартов уже на этапе нанесения штукатурного слоя (*ил. 7, 8*).

1 Материал раздела изложен по монографии В.Д. Сарабьянова «Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря». М.: Северный паломник, 2010. 304 с.: ил.



1–2.
Миниатюры
из Евангелия
«Евангелист Лука»
и «Евангелист Марк»
из монастыря
Дионисиат на Афоне



3.
Фрагмент росписи башни Георгиевского собора Юрьева монастыря
4.
«Оплакивание». Роспись церкви св. Пантелеимона в Нерези в Македонии







5–6.
«Успение» и «Св. Иоаким».
Мозаики в Марторане,
Палермо, Сицилия



7.
Роспись сводов центральной апсиды, восточных парусов и купола



8.
Росписи северной ветви подкупольного креста

Работа над компоновкой сцены уже по слою свежей штукатурки также начиналась с общей разметки, которая хорошо видна в утратах живописи (например, в композиции «Распятие» на западном склоне северного свода). Сцена делилась горизонталями и вертикалями, намечались основные направления композиции, после чего художник приступал к предварительному рисунку. Рисунок выполнялся разными красками: желтой охрой, сильно разбеленной рефтью (смесь известковых белил и древесного угля), основные контуры подчеркивались темной рефтью. Рисунок наносился в свободной манере, обобщенно, без деталировки, но при этом мастерски передавал формы, их композиционную связанность, движения и характеры действующих лиц. Обозначались общие контуры голов, абрис причесок, иногда намечались линии носов, надбровных дуг и зрачки, передающие ракурсы ликов и направление взгляда (*ил. 9, 10*).

Еще одной особенностью предварительной разметки является подробная графья, которая наносилась перед тем, как роспись раскрывали в цвете. Все нимбы, как и во всех памятниках XII века, отграфлены циркулем, причем зачастую нимб отграфлялся дважды или трижды, то есть неточно нанесенная графья исправлялась по ходу работы. Но помимо этого изображения также имеют подробную графью, которая сделана уже вручную, то есть без геометрических инструментов, и имеет живые линии, запечатлевшие движение руки художника. Графьей размечены преимущественно контуры фигур, а также основные складки одежд. По контурам она, как правило, имеет бóльшую толщину и положена далеко не всегда, тогда как на складках выполнена острым инструментом и обладает более тонкой и точной линией. Графья не является обязательным элементом: на одних частях облачений она присутствует в подробностях, а на других вовсе отсутствует, многие фигуры не имеют проработки графьей ни по контурам, ни по рисунку одежд. Более того, ни контуры голов, ни лики нигде не имеют графьи, за исключением единственного выявленного случая в композиции «Чудесный улов рыбы», где на лике апостола-старца выполнена подробнейшая тонкая графья. Вероятно, графья наносилась только там, где она действительно могла помочь не сбить рисунок во время быстрой и интенсивной работы колерами.

Основу колорита составляет сочетание плотного и холодного ярко-голубого фона и малахитового позёма.

Фигуры и архитектура написаны сильно разбеленными красками различных, преимущественно холодных оттенков. В написании одежд преобладают сиреневые, вишневые и лиловые, салатовые и светло-изумрудные, серо-голубые и ярко-голубые цвета, поверх которых чистыми белилами проложены высветления складок. Эти светящиеся цвета иногда чередуются с темными коричневыми и синими драпировками, по которым жидким лазуритом написаны тонкие складки. В написании драпировок художники повсеместно прибегали к дополнительным цветам, оттеняющим белильную разделку или заменяющим ее.

Цветовая композиция дополняется желтыми (охряными) нимбами. Желтая охра используется также в живописи ликов, но там она присутствует чаще в смеси с другими пигментами. В одеждах при разбеле она приобретает холодный оттенок. Охре принадлежит определяющая роль в построении колорита, хотя она и применяется в весьма ограниченном количестве в сравнении с другими росписями того времени.

Красная охра в мирожских росписях отсутствует.

Все цветовые вариации – результат сложного смешения немногих исходных красок, они являются строго регламентированными и неизменными для всей росписи.





9.
Волхвы из композиции «Рождество Христово»
10.
Единоборство Иакова с Богом

Палитра росписи: синие – лазурит и рефть (серая с синеватым оттенком); зеленые – малахит и глауконит (зеленая земля); красная – киноварь; коричневая и желтая охры; известковые белила; черная – сажа (древесный уголь).

Живописные приемы

Основная часть изображений выполнена в системе так называемого трехтонового письма, которое имело широкое распространение в византийском искусстве XII века. Эта система сводилась к трем основным элементам – подкладочному (основному тону), рисунку с притенениями и пробелке. Внутри этой общей схемы существовали всевозможные вариации.

Расколеровка, или основной тон, наносилась плотным слоем, который полностью перекрывал грунт и через который не читался подготовительный рисунок. Таким образом, роль последнего сводилась к определению участков будущих раскрасок.

Поверх основного тона делался четкий рисунок, который, как правило, выполнялся более темной краской и наносился толстыми линиями. Эти линии являются графическим каркасом изображения и одновременно из-за своей ширины выглядят как притенения. В некоторых местах притенения выполнены штриховкой.

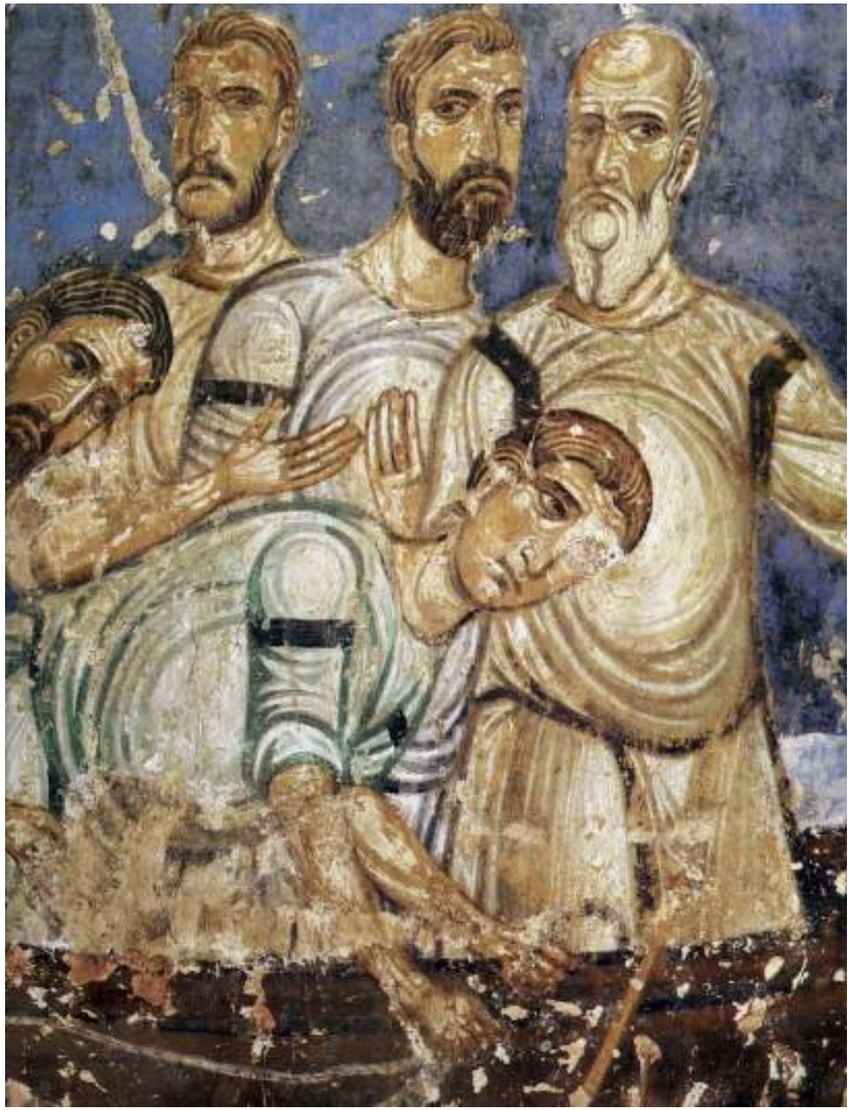
Цвет рисунка варьировался и играл важную роль в колорите росписи. Преимущественно он выполнялся цветом основного тона, но взятым в более насыщенном, темном варианте. Так, по голубому или серо-голубому тону рисунок выполнялся рефтью, иногда подсиненной лазуритом, по светло-зеленым изображениям, исполненным разбеленным малахитом, – чистым малахитом. Темно-вишневой краской рисунок наносился по всем вариациям красных, лиловых и фиолетовых тонов. При необходимости достижения определенных живописных эффектов рисунок мог быть и другого цвета. Например, для глауконитовых одежд использован светло-вишневый рисунок, для некоторых серо-голубых облачений он выполнен чистым лазуритом.

Третьим этапом трехтонового письма являлась проработка формы высветлениями. На одеждах и драпировках они выполнены в трех вариантах. Самый распространенный – это пробелка, то есть проработка формы белильными высветлениями. Пробелка осуществлялась по основному тону чистыми белилами, которые наносились в два-три слоя. Сквозь первый слой еще просвечивал основной тон, второй слой усиливал плотность белил и за счет этого становился светлее, третий слой наносился пастозно в местах самых светлых бликующих участков формы. Пробелка при всей условности точно следовала форме, не выходя за меру достаточности. Это преобладающий метод высветлений в мирожских росписях (*ил. 11, 12*).

Второй, так называемый негативный способ написания складок заключался в том, что вместо рисунка оставляли незакрашенную полосу подкладочного тона, а высветления складок писались каким-то другим, более плотным цветом. Соответственно, рисунок выглядел светлее, чем общее цветовое поле драпировки. Впрочем, этот «негативный» эффект мог появиться со временем в результате утраты верхнего темного слоя краски в местах рисунка из-за его плохого сцепления с поверхностью (*ил. 13, 14*). Такие случаи описаны в «Ерминии, или Наставлении в живописном искусстве» греческого художника рубежа XVII–XVIII веков Дионисия Фурнографиота. Он, в частности, писал, что для прорисовки черным цветом по уже раскрытой в цвете поверхности лучше брать черную краску, «добываемую из сожженой кости; ибо если наведешь ту, которою покрываешь поле (т. е. древесный



11.
Ангел из композиции «Жены мироносицы у гроба Господня»



12.
Апостолы из композиции «Явление Христа апостолам на Тивериадском море»; роспись южной стены





13–14.
Мученики Евдоксий (роспись южной стены) и Макарий (роспись западной стены южной ветви подкупольного креста)

уголь или сажу), то она пропадет»[2]. Тональные изменения могли произойти и по другим причинам[3].

Так или иначе, этот эффект присутствует в тех случаях, когда для подкладочного слоя и разделки складок выбирались близкие тона, работающие не на контрасте (как пробелка), а на сглаженных тональных различиях. Фоном обычно служила рефть, а складки писались чаще всего темно-фиолетовым или синим цветом.

Дополнительные цвета в разделке складок использованы выборочно. Этим приемом выделены лишь единичные персонажи. Наиболее распространенный вариант этого приема использован для написания мафория Богоматери, когда по лиловой или темно-вишневой основе пишутся лазуритовые высветления. Они мягко вписаны в основной тон и усиливаются на наиболее высветленных местах (*ил. 15, 16*).

Еще одно устойчивое сочетание – мафорий одной из жен в композиции «Оплакивание». Высветления написаны там глауконитом светло-зеленого тона по темной зеленовато-серой основе.

Наконец, единственным примером смешанной техники является фигура архангела Гавриила (*ил. 18*), когда обильные белильные высветления в затененной зоне на уровне пояса покрыты прозрачной желтой лессировкой. Этот прием, создающий ощущение драгоценности одежд, появился в византийской монументальной живописи во второй четверти XII века.

В единой системе письма ликов различаются несколько приемов. Так, в крупных ликах композиций барабана, сводов и парусов преобладает сложная техника письма, включающая до восьми последовательно накладываемых слоев краски. Основной тон – коричневый (цвета сиены натуральной). По нему выполнен четкий, конструктивный рисунок вишневой краской. Далее вдоль носа, у бровей и по контуру лика нанесены немногочисленные оливковые притенения. Затем в несколько приемов, утолщаясь к самым светлым местам, выполнено охрение. Вслед за этим накладывался тонкий слой слабо разбеленной охры, который почти полностью закрывал предварительную проработку. Далее следовали несколько слоев все более светлой охры, которые формировали пластику лика. Затем повторялась прорисовка черт лика с усилением главных, структурных элементов черной прорисью. Завершающим этапом становились белильные высветления, которые, рисуя конструкцию лика, отмечали его наиболее выпуклые части (*ил. 19, 20*).

Они нанесены в три-четыре слоя. Завершающие движки пастозные. Большая толщина белильного слоя способствовала его последующей осыпи на многих ликах. Открывшиеся слои промежуточного охрения создают теперь ложное впечатление полной сохранности ликов, в которых на самом деле во многих случаях недостает активной световой проработки (*ил. 17*).

Лики меньшего масштаба имеют основной светло-коричневый тон, по которому выполнены жидкие тени и точный рисунок. Пробела положены без промежуточных подготовок (*ил. 16, 21*).

2 Ерминия, или Наставления в живописном искусстве // Икона / Сост. А.С.Кравченко, А.П.Уткин. М.: Стайл а ЛТД, 1993. С. 62.

3 Суждения, высказанные здесь и в предыдущем примечании, являются нашим предположением и не оспаривают выводы автора монографии.





15–16.
Богоматерь Параклесис (Просительница); роспись восточной стены северной ветви подкупольного креста
и Богоматерь из композиции «Благовещение»; роспись восточной стены южной ветви подкупольного креста



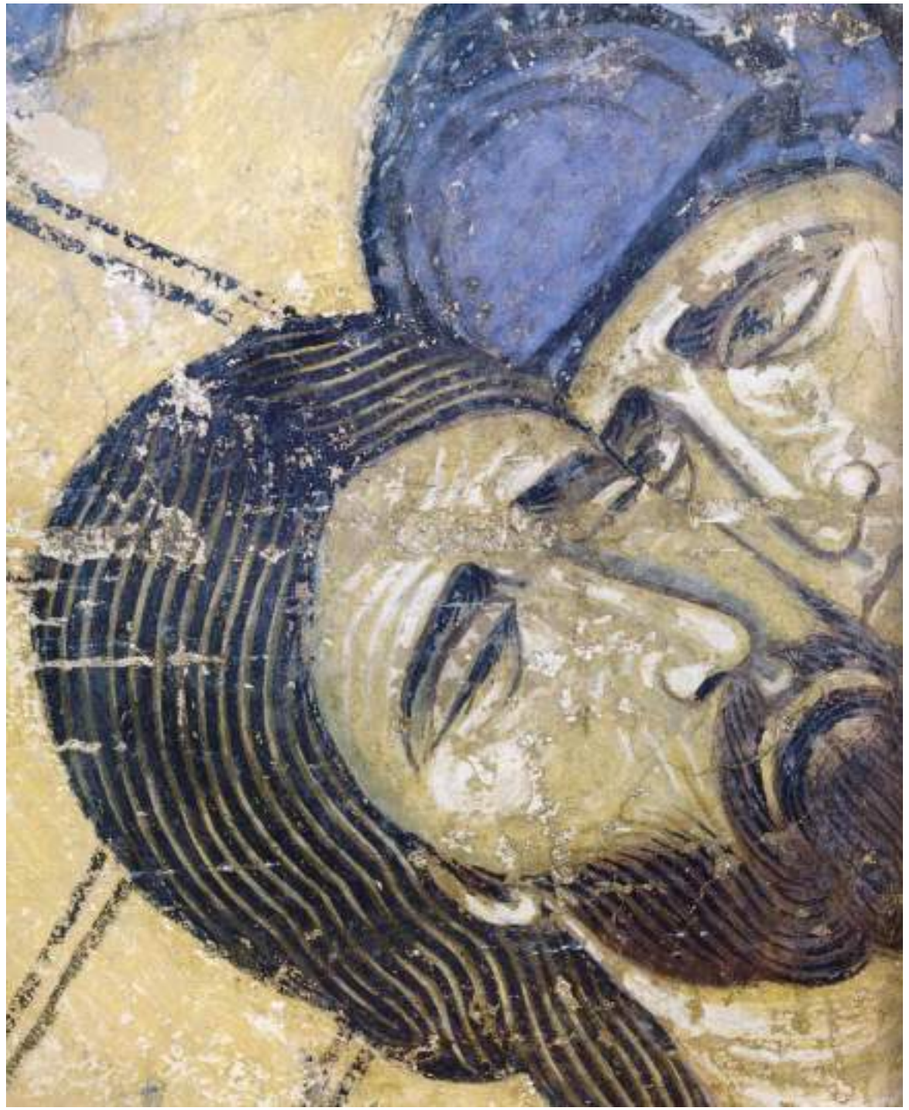
17.
Жены из композиции «Оплакивание»

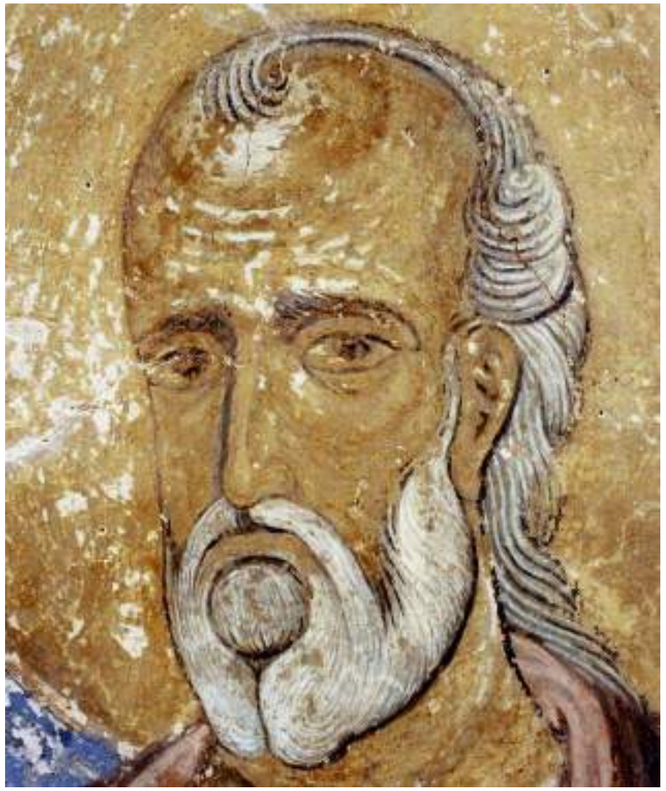


18.
Архангел Гавриил из композиции «Благовещение». Роспись восточной стены северной ветви подкупольного креста



19.
Фрагмент композиции «Оплакивание». Роспись северной стены





20.
Пророк Елисей. Роспись западного склона северной подпружной арки. В результате утраты белильных высветлений стало хорошо видно охрение лика

Следующая разновидность письма ликов характеризуется тем, что живопись часто строится по общей с нимбом заливке светло-золотистой охрой, по которой выполняется коричневый рисунок и зеленоватые притенения, а затем наносится однослойное охрение, довольно плотное и покрывающее значительную площадь лика. После повторной прорисовки одним или двумя слоями накладываются пробела, причем они имеют контрастный характер. Они положены тонкими пастозными линиями, фактурно выступающими над плоскостью красочного слоя, и обладают динамичным, экспрессивным характером (*ил. 22*).

Следует обратить внимание на то, как писались волосы. Седые волосы – белилами по слою светлой рефти (*ил. 23, 24*). Темные с проседью – по коричневому слою высветлялись светлой рефтью и затем белилами (*ил. 25*). Просто темные или русые волосы высветлялись охрой (*ил. 26*). Темные волосы с вороным отливом высветлялись по коричневому слою рефтью среднего тона (*ил. 27*). Рисунок выполнялся коричневым цветом и темной рефтью. Усиления, если это было необходимо, делались черным цветом.

Прослеживается стилистическое совпадение и близость живописных приемов стенописей Мирожского монастыря и росписей Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде (1144 г. – конец XII в.; *ил. 29, 30*).

К этому же кругу произведений принадлежит и новгородская икона «Богоматерь Знамение». Наиболее сохранные на этой иконе образы Иоакима и Анны[4], расположенные на ее оборотной стороне, также обнаруживают прямое сходство с росписями Спасо-Преображенского собора (*ил. 31, 32*)[5].

4 По другим данным это апостол Петр и мученица Наталья (см.: *Салько Н.Б.* Живопись Древней Руси XI – начала XIII века. Мозаики, фрески, иконы. Л.: Художник РСФСР, 1982).

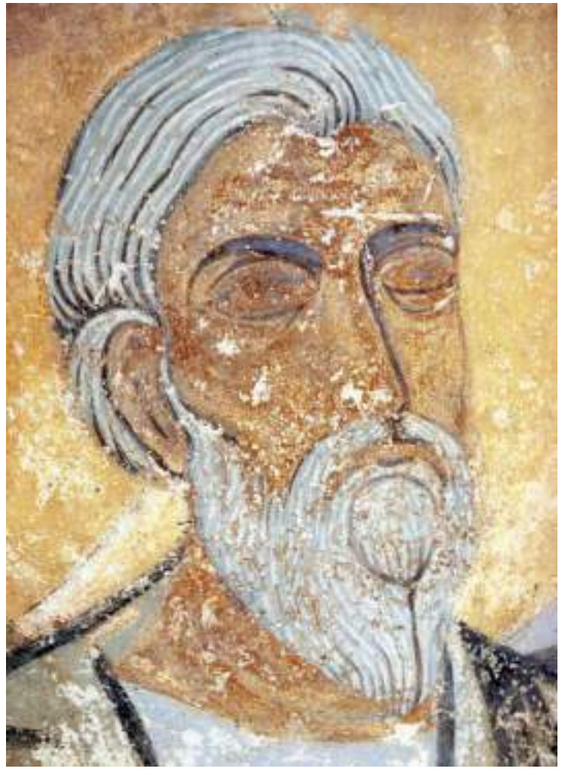
5 Использованы иллюстрации из монографии В.Д. Сарабьянова «Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря» и альбома «Живопись Древней Руси XI – начала XIII века. Мозаики, фрески, иконы» / Автор-сост. Н.Б. Салько, а также предоставлены преподавателем РГГУ Ю.В. Ратомской.



21.
Лик архангела Гавриила из композиции «Благовещение»

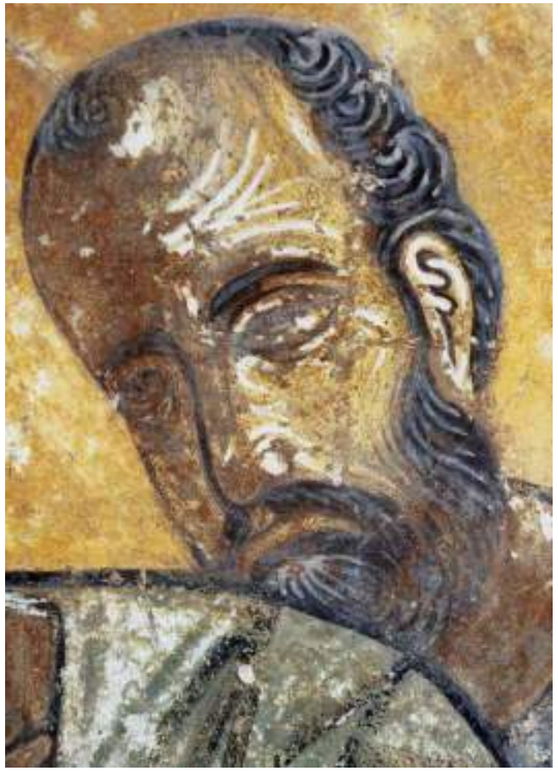


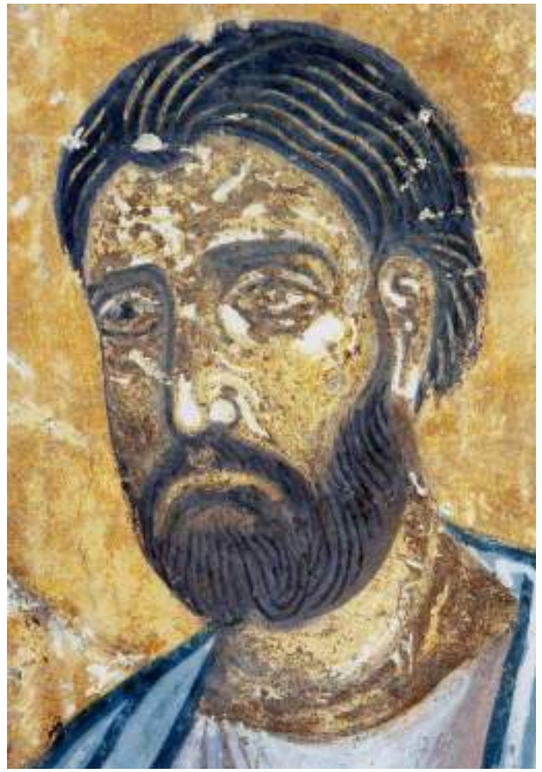
22.
Апостолы из композиции «Явление Христа апостолам на Тивериадском море». Роспись южной стены





23–24.
Апостолы из композиции «Уверение Фомы». Роспись восточной стены южной ветви подкупольного креста

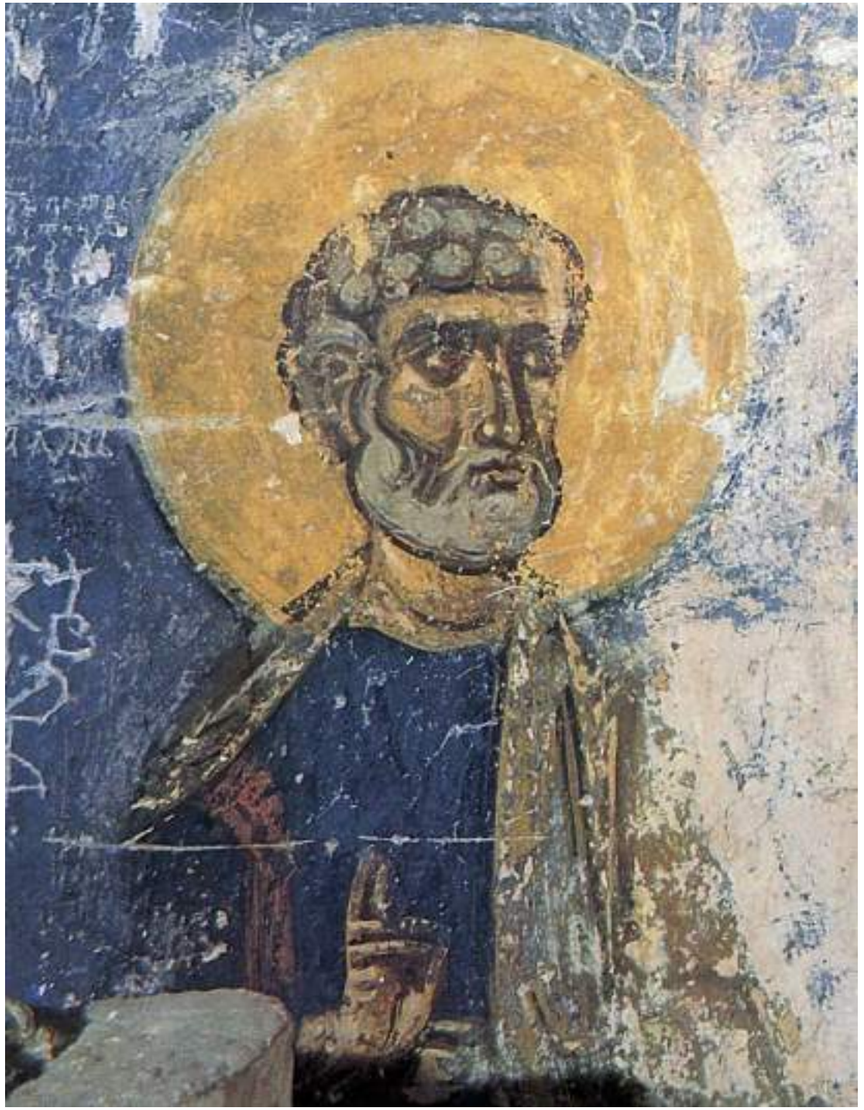




25–26.
Апостолы из композиции
«Уверение Фомы»
27–28.
Мученики Евдоксий
и Ромил. Роспись южной
стены







29–30.
Фрагменты росписи Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде





31–32.
Иоаким и Анна.
Фрагменты изображения
с оборотной стороны
иконы «Богоматерь
Знамение»



Особенности приемов стенного письма греческих и русских мастеров XII века на примере росписи церкви св. Георгия в Старой Ладоге[1]

Одним из интереснейших памятников древнерусского искусства домонгольского периода является Георгиевская церковь в Старой Ладоге, возведенная в последней четверти XII века и тогда же украшенная фресками.

Фрески Георгиевской церкви являются одним из наиболее византизированных памятников монументальной живописи позднего XII века на территории России. В то же время эти росписи нерасторжимо связаны с новгородской живописью этого периода и оказываются принципиально важными для понимания особенностей развития новгородской художественной традиции конца XII столетия и роли в этом процессе византийских влияний[2].

Подготовка стены перед оштукатуриванием

Стены интерьера перед оштукатуриванием выглядели по типу открытой полосатой кладки с утопленным рядом плитняка, закрытого широким слоем кладочного шва, который аккуратно подрезался по краям. Обработанная подобным образом поверхность стен интерьера была традиционно совершенной, а сам храм при размещении в нем икон мог быть пригодным для службы. Такая же обработка стен отмечена исследователями в Софии Новгородской и церкви Успения Богородицы XII века Старой Ладоги.

Нанесение грунта

После просушки стены оштукатуривались под живопись. При общей толщине двухслойной штукатурки 20–40 мм верхний слой составляет 2–5 мм. Штукатурка имеет кремовый оттенок и приготовлена на известковом вяжущем. В качестве добавок в раствор входят 1% цемянки и 4% органических волокон.

Слой штукатурки имеет волнистую поверхность, что придает росписи дополнительные оптические эффекты. Рельефная поверхность для крепления штукатурных слоев на вертикалях стен более надежна, хотя причины волнистости могли быть связаны с простым оседанием массы раствора.

На сводах перед нанесением грунта делались ступенчатые насечки.

Границы участков штукатурки, наносившихся для работы в технике фрески, совпадают с рамками регистров и отдельных композиций, в больших композициях проходят на нейтральных по живописи участках сюжетов (фонах).

Поверхность верхнего слоя выглаживалась лопаткой и даже теперь имеет вид полированной на участках с однослойной живописью или на участках без росписи.

Разметка и нанесение рисунка

Предварительная разметка регистров живописи и композиций проводилась на нижнем слое штукатурки краской и графьей.

Предварительный рисунок по залевкашенному грунту наносился жидкой красной краской. Ему следовали в дальнейшей проработке композиций, изредка внося поправки на сложных по ракурсу изображениях голов.

Масштаб изображений различен. Он выбирался в соответствии с задачами заполнения отдельных компартиментов храма и возможностями плоскостей стен для размещения программной части росписи.

Графья применялась для разделения сцен в сюжетных фризах и орнаментальных мотивов

1 Данный раздел является изложением работы Б.Г.Васильева «Техника и технологические приемы фресок Георгиевской церкви» // Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. История, архитектура, фрески / Автор-сост. В.Д.Сарабьянов. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

2 Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. История, архитектура, фрески / Автор-сост. В.Д.Сарабьянов. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 5.

в декоративной части росписи. Циркульной графьей очерчивались радиусы медальонов и арок, по линейке – строчки для сопроводительных надписей на сюжетных сценах, на свитках, кресты на омофорах святителей. Дальнейшая живопись строго следовала этой разметке.

Техника живописи

Живопись исполнена преимущественно в один – три слоя. Максимальное количество слоев – до пяти в живописи лика Вседержителя в куполе. Там по слою охры, который лежит на нимбе, захватывая личное, проложен желто-коричневый санкирь с высветлениями (три слоя) и притенениями (три слоя).

Первый слой прокладывался везде в технике фрески, то есть по свежей штукатурке. Некоторые сложные по живописному решению изображения личного, одежды и прочего выполнены чистой фреской, однако основная часть росписи выполнена в смешанной технике.

Колорит

В качестве пигментов использовались желтая и красная охры, угольная черная и сажа, зеленая земля (глауконит), ляпис-лазурь, известковые белила, возможно, коричневые земли разных оттенков.

Колористическое дарование и навыки мастеров позволили им на основе небольшого количества исходных пигментов создать необычайно многообразный по богатству колорита ансамбль росписей. Наиболее широко это проявилось в письме одежды и орнаментальной росписи, имитирующей облицовку стен мрамором.

Синий цвет в различной тональности с разбелкой пигмента использовался на фонах (по рефти) и в одеждах.

Черный в чистом виде применялся в прописи некоторых причесок, в разбеле в качестве рефти, в моделировании одежды и ликов, в качестве подложки под синие и зеленые.

Наиболее широко в памятнике разработана тональная гамма красного цвета: от бледно-розового до густого красно-коричневого. Рисунок этого цвета конструирует силуэт и форму фигуры, личного, одежды; определяет ритмику орнаментальных плетений, применяется в разделке под мрамор, в изображениях архитектуры и пейзажа. Красным цветом обрамлены отдельные изображения, разделены регистры росписи. Он был также обязательным для моделирования формы личного.

Желтая охра применялась в личном, в раскраске желтых нимбов, расцветке одежды, пейзажа. Ее тональные вариации разработаны в системе охрений личного, на одеждах и в орнаментах. Большие плоскости, закрытые желтым цветом, вместе с господствующим по ансамблю красным создают основной колористический строй фресок.

Зеленый цвет применялся в оттенениях полос медальонов и колонок с арками, в рисунке мелких орнаментальных побегов стеблей, в одежде. Обязательным компонентом изображений святых в рост служит полоса зеленого позёма.

Белый цвет использовался в качестве фона сюжетных сцен. Везде белой краской исполнены сопроводительные надписи с именами святых, фон белых одежд. Орнаментальные плетения ременного типа покрашены белым цветом. Белый цвет был основным в моделировании личного и одежды.

Большое значение художники придавали гармонизации цветовых пятен в общей композиции росписи. С этой целью не допускалось размещение в одном ряду одинаковой одежды или одежды такого тона, который не воспринимался в ближайшем окружении. Ради этого шли даже на свободную замену цвета одежды одних и тех же персонажей росписи, как это прослеживается в трактовке фигур апостолов в разных сценах.

Приемы личного письма

Первоначально проводилась разметка силуэта головы и фигуры по слою левкаса красной или желтой линией. Этим в артели живописцев занимался опытный мастер-знаменщик. Графьей очерчивался круг нимба, затем прописывался фон вокруг фигуры, и работа над ней начиналась с головы. Первый слой желтой охры охватывал поле нимба, головы и шеи. В отдельных случаях наносился второй слой желтой охры чуть более темного тона по фону головы, шеи и других открытых частей тела. При этой двойной прописке лика единая для всей стенописи рисующая темно-красная линия оказывалась менее заметной, что в определенной степени содействовало более живописной трактовке личного. Далее контуром обозначались силуэт головы с прической, овал лика, брови, глаза, нос, губы, различного рода притенения.

Обязательный набор рисованных деталей дополнялся чертами, определяющими возрастную или портретную характеристику, что выражалось в очерке прически, лба, надбровных дуг, глазницы, щеки. Тени непременно прокладывались в глазнице, по гребню носа, на верхней и нижней губах, на складках шеи и по контуру ключиц. Выборочно среди персонажей притенения ложились на лбу и по контурам щеки. Пробела высветляют лоб, надбровные дуги, скулы, гребень носа, носогубную складку, губы, подбородок, шею, белки глаз и завитки ушных раковин. В некоторых ликах старцев особым приемом – пятном и овальной линией – высветляется нижнее веко у слезника на обращенной к зрителю стороне в трехчетвертном повороте головы. При известной графичности росписи светотеневая моделировка личного не выходит за рамки реальной формы.

За условный образец приема письма личного можно взять пример работы мастера пророческого ряда барабана.

Фон личного на всех пророках написан в один слой. Это важный нюанс для данного ряда фресок, освещенных наилучшим образом в ансамбле. Рисунок отличается точностью и особой изысканностью. Наработанным приемом мастер передает восточный типаж святых отцов с тонким, слегка изогнутым кончиком носа, с классическим византийским миндалевидным разрезом глаз, с изящным рисунком бровей, губ, овала ликов, локонов прически и бороды. Именно эти составные элементы письма личного определяют грекофильский характер стенописи.

В моделировании явно преобладают света, повсюду прописанные по слою промежуточного от фона охрения, составленного из разбеленной желтой краски. Притенения красной охрой проложены местами по овалу лика и повсеместно над верхним веком. В лике молодого Соломона заметны оттенения по гребню носа и под нижней губой, исполненные серо-голубым цветом (серый часто кажется голубым среди охряного окружения). Этим же тоном отмечены белки глаз пророков, дополнительно тронутые по этой подкладке бликами белил.

Лики пророков в ракурсе обязательно сопровождаются данным в двойном изгибе рисунком нижнего века на обращенной к зрителю стороне: выгнутый к носу от слезника и овальный по силуэту глазницы. Эта конструктивная деталь применялась и в ликах старцев, данных анфас, и в молодых ликах других фресок ансамбля, где они представлены в трехчетвертном повороте. Морщины лба и выступающие скулы мастер пророческого ряда прорабатывает линиями теней и светов, сменяя графику на живопись в моделировании выпуклых частей лика царя Соломона. Различия в приеме по возрасту персонажей заметны также в прописи складок шеи святых.

Таким образом, мастер пророческого ряда барабана свободно владел разнообразными средствами рисунка и живописи, соподчиняя их по возрасту и ракурсу отдельных фигур. Технику его письма можно назвать



1.
Царь Соломон из пророческого ряда в барабане



2.
Царь Давид
из пророческого
ряда в барабане



3.
Фрагмент композиции
«Чудо св. Георгия о змие»

живописно-графической при несомненном господстве контура как основного выразительного средства.

Другой живописец в изображении купольного Вседержителя, помимо двойной прописки фона лика, тоньше разрабатывает светосилу теней и пробелов, что заметно в сплавленности высветлений и притенений по краям и в усилении контрастности световых бликов с желто-коричневым санкирём лика. Рисующие линии видны только при ближайшем рассмотрении фрески.

На небольших ликах из сюжетных композиций мастера в одних случаях прописывает высветления без промежуточного слоя охрений и без тоновой подкладки под блики белка глаза, в других подкладки и охрения сохраняются.

Прослеживаются закономерности и в письме женских ликов. Женскому типажу соответствуют и ангельские лики. В отличие от мужских, в женских образах более живописна разделка лба, носогубной складки, щек, хотя в последнем допускаются различные вариации моделирования в соответствии с принятой иконографией (например, впалая, очерченная линией щека в изображении Марии Египетской). Постоянным признаком женского лика, помимо плата, является округлый овал щеки, особо подчеркнутый в трехчетвертном повороте головы.

Приемы письма одежды

Общая наметка композиций и персоналий проводилась по подготовленному левкасу тонкой линией красного или желтого цвета и графьей. В очерке фигур и конструировании складок тканей графья уже не использовалась.

Расколеровка одежды проводилась после завершения письма головы. Фон для персоналий был ограничен белым и голубым цветом. В медальонах дополнительно применялся красный фон. Вслед за разметкой фигур и раскраской фона (фоновой колер иногда служил основным и для одежд) начиналась работа над фигурой. Поверх расколеровки проводилась линейная разделка складок с последующей светотеневой моделировкой, оттушевка теней и прописка светов.

Повсеместно по желтому фону исполнены декоративные элементы одежды, украшенные белыми каплями жемчуга и орнаментальными плетениями темно-красного цвета: поручи, оторочки, подолы, различного рода нашивки, доспехи воинов.

Моделирование одежды производилось в рамках трех основных способов: беспробельным, бестеневым и обычным комбинированным. Моделирование без пробелов включало в себя проработку теневыми линиями складок белой одежды. Отсутствуют пробела на теневых сторонах персонажей сюжетных сцен, данных в ракурсе; пробелами отмечены только части, обращенные к зрителю. Звездами и трехлепестковыми цветками охристого тона поверх теневых складок покрыт темно-красный плащ св. Георгия. Практически не прослеживается светотеневая моделировка темно-красной одежды, кроме строго линейного желтого ассиста на мафории Богоматери в композициях «Страшный суд» и «Вознесение».

Способ выявления объема фигуры пробелами без теней использован на некоторых голубых, светло-серых и светло-зеленых одеяниях, преимущественно на хитонах. Однако в другой живописной ситуации одежды этих оттенков проработаны темно-красными линиями рисунка. На фигуре пророка Соломона и других пророков, написанных в барабане, светлые одежды активно прописаны теневыми линиями складок только от пояса до подола. В данном случае это, вероятнее всего, обусловлено ориентацией мастера в моделировании на условный поток света от скуфьи купола со Вседержителем.

Комбинированный способ лепки фигуры состоит в использовании одновременно теней и пробелов, причем последние количественно преобладают, но не закрывают цветность



4.
Апостол Филипп из композиции «Вознесение». Основной колер хитона – фоновая рефть, на плаще под коленом и на поясе серо-голубой рефлекс



одежды. Теневые линии выполняют основную конструктивную роль в рисунке. Очерк складок строго соответствует форме и характеру движения персонажей. Пробела проложены по ритму теней пятнами света на выпуклых частях фигуры. Широким овальным или треугольным пробельным плоскостям и графическим отсветам складок сопутствуют рядки блистаний различной формы и спиралевидные ленты.

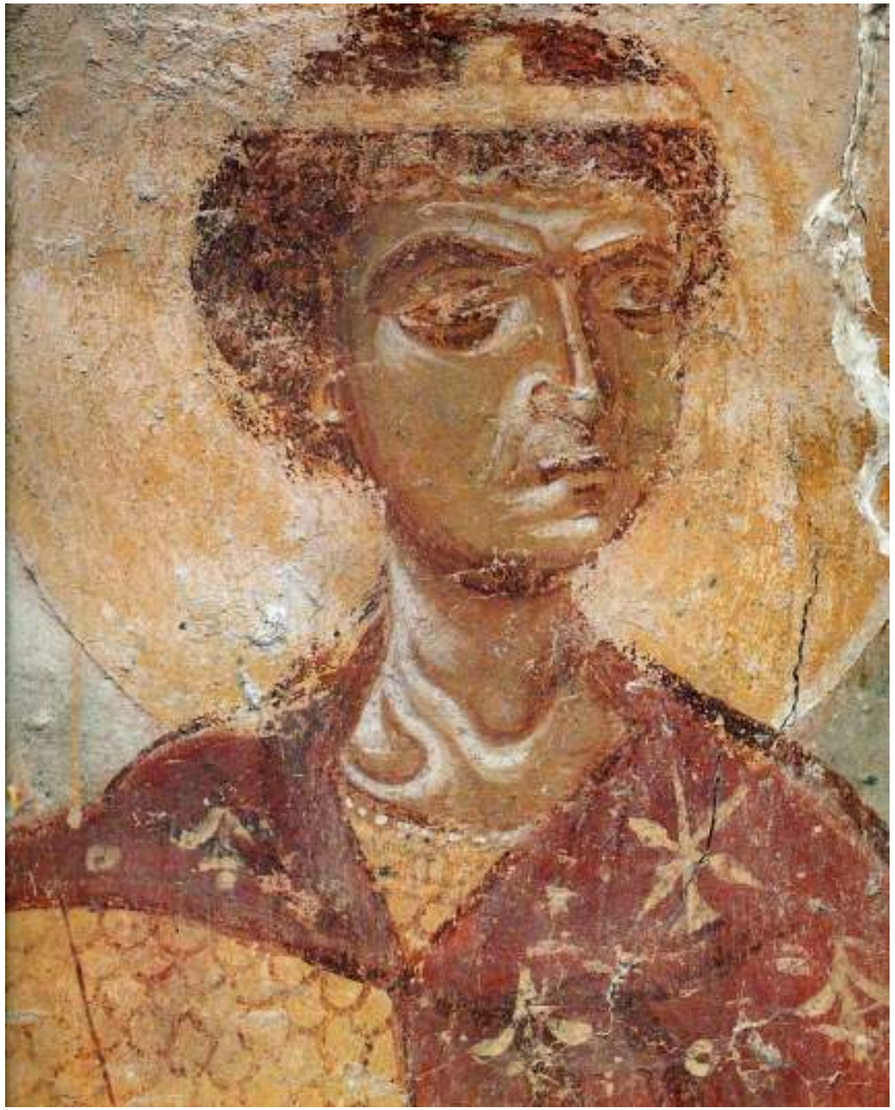
Притенения складок выполнялись преимущественно линиями темно-красного цвета, которые во многих случаях звучали контрастом к тону моделируемой ткани. На многих фигурах, например, в барабане и на алтарной апсиде в композиции «Поклонение жертве», притенения исполнены полосами темно-серого или зеленого цвета. Характер этих линий варьируется от графически жесткого до живописного с растяжкой тона за счет ослабления нажима кисти по краю или при двойной прописке теней. Художники прокладывали и притенения в виде широких полос темно-серого, синего и зеленого цвета на поясе и по складкам гиматия. Пробела изменялись по тону в рамках белого и желтого цвета изменением нажима кисти, двойной прописки, а также последовательным письмом в несколько слоев желтой охрой и белилами. Иногда на одежды наносились цветные рефлексы.

Упомянутые способы моделирования формы определяют в целом реалистическую трактовку в соответствии с постановкой и движением фигуры со спокойно свисающими или развевающимися концами тканей. Этот основной прием соседствует с методом плоскостной декоративной проработки тавлиев на плащах воинов и царей, полос клавов, лоратных лент и омофоров, поручей и оторочек. Плоскостными воспринимаются и персонажи в белой одежде.

Распределение светотени на фигурах фресок ориентировано на единый условный источник освещения от скуфьи купола и от середины интерьерного пространства.



5.
Апостол Иоанн из «Вознесения». Желтые рефлексы на плаще
6.
Царевна из «Чуда св. Георгия о змие»



7.
Св. Георгий из композиции «Чудо св. Георгия о змие». Разделка доспехов и плаща
8.
Ангел из «Вознесения» [3]

3 Иллюстрации из альбома Н.Б.Салько «Живопись Древней Руси XI – начала XIII вв.». Л.: «Художник РСФСР», 1982.



Приемы клеевой техники, существовавшие в Северо-Западной Европе в XII–XIII века, на примере фрагмента настенной живописи с изображением Святых Константина и Елены в Софийском соборе Новгорода[1]

В средневековой Европе существовали художественные школы, мастера которых, игнорируя фреско-темперную технику живописи, писали по сухой штукатурке, замешивая колера на основе животного или растительного клея. Они также руководствовались принципиально иным методом ведения живописи. Для этих произведений характерен очень светлый локальный телесный тон, положенный не на цветной подмалевок, а на белый грунт, а также плоскостная трактовка фигур и графическая манера исполнения.

После описания технологии живописи рассматриваемой здесь композиции станет очевидной ее принадлежность именно к этим художественным школам.

1 Данная глава является адаптированным изложением статьи Ю.И.Гренберга и С.А.Писаревой «Фрагмент настенной живописи с изображением Святых Константина и Елены в Софийском соборе Новгорода. Технологическое исследование» из сборника «Художественное наследие». М.: 2004. № 21 (51). С. 21–26. Использовалась также книга Ю.И.Гренберга и С.А.Писаревой «От фаюмского портрета до постимпрессионизма: История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции». М.: Изд. дом «Искусство», 2004.

Технология живописи

Грунт

Основой живописи служит очень прочная, до блеска заглаженная оранжево-розовая обмазка того же состава, что и строительный раствор кладки стены (гашеная известь + толченая керамика), среди которой выступают темно-вишневые блоки известняка.

Поверхность обмазки и кладки покрыта кистью тонким слоем белого грунта, состоящего из смеси 30–50% гипса ангидрита $CaSO_4$ и тонкодисперсного кальцита $CaCO_3$ (толченого до состояния пудры известняка). В качестве связующего грунта был использован клеевой отвар зерен злаковых растений.

Пигменты и структура красочного слоя

В соответствии с принципами средневековой живописи работа красками начиналась с изображения одежд, выполненных локально в один слой и местами перекрытых прозрачными лессировками.

Одежда Константина выше пояса написана свинцовым суриком, а ниже пояса – смесью сурика с красно-коричневым железосодержащим пигментом. Этим же пигментом с добавлением черной угольной выполнена коричневая одежда Елены. Все теневые участки одежд – лессировки, выполненные основным пигментом с примесью черной угольной или киноварью. Киноварью или суриком, пролессированным киноварью, написан красный орнамент и драгоценные камни на одеждах.

Фон, контуры фигур, отдельные детали и складки одежд – смесь в разных пропорциях известковых белил с черной угольной и чистая черная угольная.

Заканчивают живопись белый орнамент, «жемчужины» и литеры по сторонам креста, выполненные известковыми белилами.

Белые участки одежд, короны и нимбы – оставленный нетронутым белый грунт.



1.
Константин и Елена.
Фрагмент клеевой
росписи XII в. Новгород,
Софийский собор





Легкий налет извести, покрывающий роспись, появился позднее, он придал колориту приглушенный, холодноватый оттенок. Первоначально краски выглядели намного ярче. Ярко-оранжевый сурик, малиновая киноварь, холодного оттенка желтая, глубокий тон коричневого железосодержащего пигмента, белоснежные известковые белила, черная угольная и их разнообразные смеси в сочетании с артистически-изысканным рисунком придавали всей композиции торжественное звучание.

Живопись ликов

Завершало живопись изображение личного. Сначала по грунту был положен телесный тон холодного бледно-желтого цвета – желтый оксид свинца PbO в смеси с известковыми белилами, включающий отдельные частицы киновари. По нему красно-коричневым пигментом обведен контур и основные черты ликов. Киноварью в смеси с суриком положены локальные пятна румян на щеках. По краям ликов, по спинке носа, на шее и в других местах проложен тончайший слой тонкодисперсного угля, а по нему идут лессировки киноварью, что в сочетании с просвечивающим основным тоном давало легкие лилово-розовые тени. Изображение заканчивалось усилением рисунка черной угольной.

2–3.
Константин и Елена. Фрагменты изображения ликов

Выводы

Подбор пигментов, техника живописи и система построения красочного слоя живописи «Константина и Елены» нетипичны для известных произведений русской средневековой живописи. Среди них нет клеевых росписей по тончайшему клеевому грунту, нет белых нимбов, одежд, написанных суриком, оставленных нетронутыми больших белых плоскостей грунта. Невозможно представить себе русскую настенную живопись без традиционных желтых охр, здесь полностью отсутствующих. В то же время во всем строе этого произведения явно просматривается связь с технологическими принципами живописи Северо-Западной Европы.

Способ нанесения кистью на стены тонкого слоя белого известкового грунта был распространен в Нидерландах в XIV–XV века, известна была в Западной Европе в романский период и живопись по сухой стене красками на органическом связующем, доминирующая к северу от Альп до конца готики. Непокрытые красочным слоем большие поверхности белого цвета можно встретить в английской настенной живописи XIII века, использовавшей их как определенный цветовой эффект.

Специфика работы красками, характеризующая работу средневекового мастера определенного региона или школы, наиболее



4.
Елена



5.
Ангел. Фрагмент клеевой живописи на деревянной основе из церкви в Сюндре (о. Готланд, Швеция), около 1200 г.

полно проявляется в живописи личного. Примечательно, что материалы и технические приемы в изображении ликов Константина и Елены соответствуют рекомендациям трактата Теофила «Записка о разных искусствах» (XII в.), отразившего практику романской и раннеготической живописи, времени, которому принадлежит и рассматриваемая роспись Софийского собора.

Основу телесного колера, согласно трактату Теофила, составляют свинцовосодержащие пигменты: «Краска, называемая телесной, которой пишутся лица и голое тело, составляется так: возьми свинцовой белой, то есть белил, которые получаются из свинца, положи в сосуд из меди или железа, поставь его на раскаленные угли и оставь прокалиться, пока они (белила) не превратятся в желтую краску; потом измельчи, добавь свинцовой белой…» (глава 1 «О смешении красок для изображения нагого тела»).

Затем коричневым составным пигментом следует прорисовать контур и основные детали лица: «Когда ты составил телесную краску и покрыл ею лицо и голое тело, смешай празинь и рубею, что пережигается из охры, и немного киновари и сделай пош, которым ты обозначишь брови, глаза, ноздри, рот, подбородок, углубления около ноздрей, окружность лица. Потом смешай с телесной краской немного киновари и немного сурика и составь краску, которая называется розовой; ею подрумянишь обе щеки, рот, низ подбородка и шею…» (глава 4 «О первой розовой»).

Буквально следуя трактату Теофила, поверх розовой на щеках Елены сделаны тонкие черты: «Затем смешай немного киновари с розовой и рисуй в середине рта так, чтобы упоминаемая розовая краска выступала снизу и сверху, сделай поверх розовой на лице тонкие черты на шее и на лбу…» (глава 8 «О второй розовой»).

Параллели с текстом Теофила можно продолжить. Однако произведения живописи, отличающиеся аналогичными техническими приемами, можно встретить во многих художественных школах средневековой Европы XII–XIII веков. К их числу принадлежат фрагменты алтаря 1269 года в соборе Вестминстерского аббатства в Лондоне и находящаяся там же роспись XIII века в капелле св. Веры, а также большая группа норвежских икон, датируемых началом 1250-х годов, и клеевые росписи около 1200 года на панелях, украшающих потолок церкви св. Михаила в Хильдесхайме (Германия). Наконец, аналогичную по технике живопись того периода можно встретить в церквях в Сюндре и Эке на шведском острове Готланд, находившихся в то время в прямых многоаспектных связях с северо-западными русскими землями, в том числе с Новгородом. Все эти произведения отличает не только технологическая, но и стилистическая общность – светлый колорит, светлый, иногда белый тон личного, плоскостная трактовка формы и остро графическая манера исполнения. Доминирующее значение плоскости и та роль, которую при этом играет контур, привели к тому, что в романском искусстве каллиграфия преобладала над живописью. Этими же чертами, не типичными для русской средневековой живописи, отмечено и изображение Константина и Елены, относимое также к XII веку.

Особенности приемов стенного письма греческих мастеров области Халкидики, конец XIII – начало XIV века и XVI–XVIII века

Методические указания для студентов второго и третьего курсов кафедры РМДЖ, пользующихся «Фондом образцов» (разделы 10 и 11), при выполнении свободных копий фрагментов полихромных росписей с изображением полуфигуры и фигуры человека.

В десятом и одиннадцатом разделах «Фонда образцов» помещены иллюстрации, дающие представление о стенных росписях двух периодов монументального искусства Греции: конец XIII – начало XIV века (творчество Мануила Панселина) и XVI–XVII века (росписи в монастыре св. Дионисия на Афоне).

Превосходная сохранность представленной живописи и хорошее качество иллюстраций позволяют студентам изучить существовавшие тогда приемы в процессе выполнения свободных копий во фреско-темперной технике.

Полученные знания и умения будут полнее, если во время работы студенты ознакомятся с изложением нескольких отрывков из текста Дионисия Фурнаграфиота «Ерминия, или Наставление в живописном искусстве», написанного в начале XVIII века. В «Наставлении» среди прочего приводится описание технических и живописных приемов стенного письма, существовавших в практике греческих мастеров XVII – начале XVIII века в Халкидике (северо-восточная область Греции).

Автор текста, сам художник, сообщает, что «…в течение долгого времени, учась живописи с детства, и по возможности подражая Эммануилу Панселину... и видав не только написанные им святые иконы, но и *исторированные* (*т. е. расписанные.* – Здесь и далее пояснения автора) знаменитые храмы на Святой горе афонской… Сие-то искусство, с великим трудом изученное... решился я с полной любовию сделать доступным для многих и полезным для подобных мне художников, объяснив оное в этой книге, и со всею точностию показав размеры Панселина, его очерки святых ликов, телесный колорит и состав красок…»

Как видно из приведенного отрывка, мастер Дионисий утверждал, что описываемые им приемы восходят еще к Мануилу Панселину – художнику конца XIII – первой половины XIV века, почитающемуся в Греции до настоящего времени. Ярким последователем Панселина сейчас является известный греческий мастер Лука из монастыря св. Ксенофонта на Афоне.

Иллюстрации из 10 и 11 разделов «Фонда образцов» показывают росписи, на которых учился Дионисий. Это живопись Мануила Панселина и мастеров, старших современников автора «Ерминии».

Краткое изложение описанных в «Наставлении» приемов стенного письма

После нанесения на стену штукатурки (известковое тесто, замешанное с соломой или пенькой) «уравнивали и углаживали» рабочий участок.

Для разметки отдельных фигур или композиций использовали железный циркуль с прикрепленными к нему деревянными рейками. На одной из них привязывалась кисть, чтобы «ей брать краску для означения размеров и округления венцов».

После разметки пропорций кистью охрой, жидко разведенной водой, выполняли рисунок. Окончательно рисунок обводился густой охрой, но «если она не впилась хорошо в стену» (не впиталась), охру разбавляли известковым молоком для лучшего закрепления на стене и повторяли обводку.

Далее «округляли венцы»: хорошо углаживали железной лопаткой поле (фон) и тотчас покрывали его черной краской (перетертым с водой древесным углем) или рефтью (смесью угля и известковых белил).

1.
Апостол Филипп.
Мастер Мануил
Панселин, 1290 г.
2.
Апостол Павел.
Роспись в соборе
монастыря
св. Дионисия,
середина XVI в.





Потом углаживали место под одежду и прочерчивали там графью «лопаткою, или мозаичным камешком, или костяным ножом». Так же поступали и на личном.

После прочерчивания графьи прокладывали основные цвета и санкирь, который назван в «Наставлении» прокладкой. «Но смотри, после углаженья делай рисунок менее часа, а если промедлишь, то появится кора, которая не принимает в себя красок; и оне впоследствии отпадут. В случае же невольного промедления, поскобли железною лопаткою то место, которое не вопьет в себя краску и потом клади её: тогда она не отпадет».

Следует рассмотреть состав колеров и последовательность их наложения при написании ликов и других открытых участков тела, как это предлагается в «Наставлении».

Первый слой личного: прокладка (санкирь) готовилась из смеси зеленого камня (можно попробовать глауконит), темной охры, известковых белил и черной краски, взятых в равных пропорциях. Все пигменты стирались на мраморной плите.

Далее выполнялась «рисовка глаз, бровей и других членов, на кои наводится телесный цвет. Возьми умры (умбры) или черной краски, и столько же темно-коричневой; смешай их и рисуй глаза, носы, руки и ноги; на ресницы клади одну умру или черную краску, а на зрачки тонко – черную, добываемую из сжженой кости; ибо если наведешь ту, которою покрываешь поле (фон), то она пропадет». Термин «тонко» здесь и далее обозначает нанесение тонким слоем, не корпусно (не пастозно).

Затем плавкой, которая соответствовала первому охрению в русской традиции, начинали делать высветления по прокладке, «утончая ее к краям так, чтобы тут она чуть-чуть покрывала прокладку». Плавку готовили из телесного колера с добавлением в него прокладки. Таким образом, плавка, в отличие от первой охры, у русских иконописцев являлась по цвету более холодным колером, чем лежащий выше телесный.

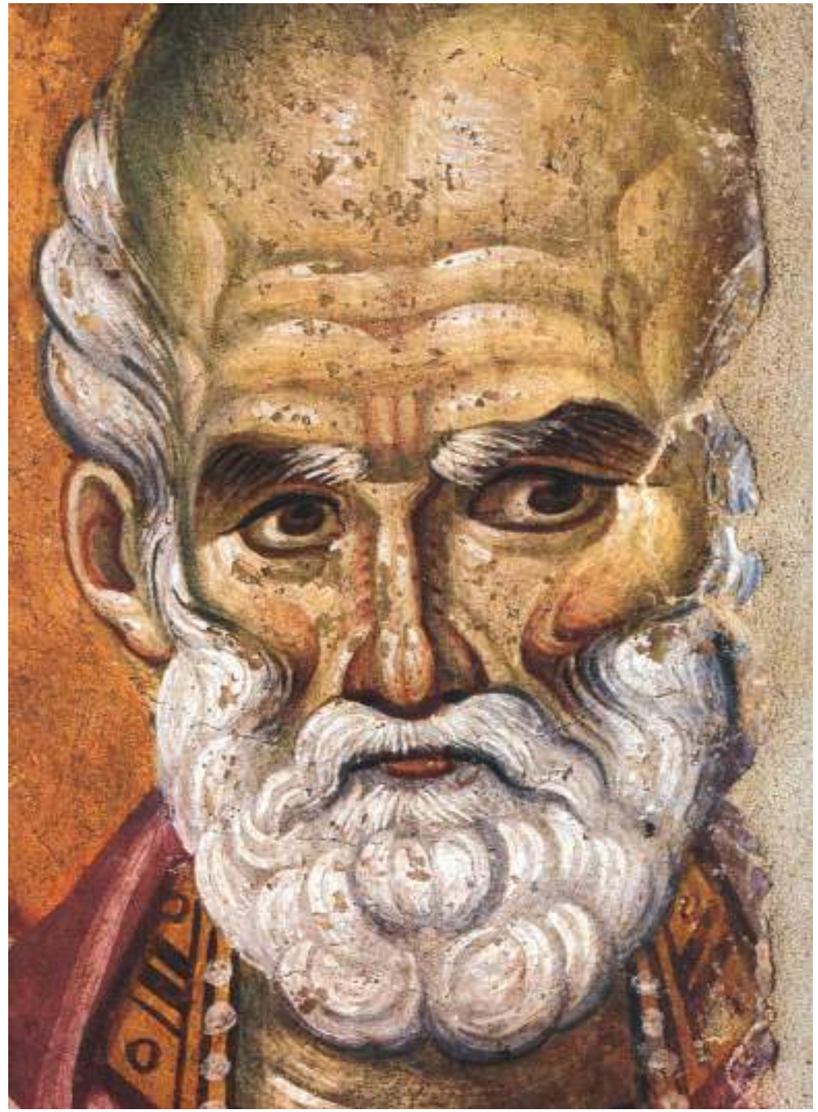
После этого делали второе высветление уже телесным колером. Его получали стиранием на плите в равных пропорциях стенных (известковых) белил, фасоской[1] охры (можно попробовать золотистую) и болюса[2] (земля красного или красно-коричневого цвета); «…но смотри, не делай его очень красным. На плавке наводи (прокладывай) телесный колер на выдающиеся части тела, мало по малу утончая его к краям, как и плавку, и у старцев обозначь им все морщины, а у юных одни углы глаз; наконец к этому колеру подбавь белил столько, сколько признаешь нужным, для того, чтобы сделать его белее, и так наводи его на выдающиеся части, кои надлежит осветить, но наводи, как можно тонее…».

После этого делали освещения (движки) белилами «сперва тонко», а потом усиливая их на бликующих участках тела.

Далее «наводили румянцы». «Уста святых не старых рисуй чистым болюсом, а румянец наводи тонко, смешав болюс с телесным колером. Точно так прокладывай и губы… чуть-чуть разделив их болюсом, а на неосвещенных местах рук и других членов клади чистый болюс весьма тонко. Так рисуй и старцев».

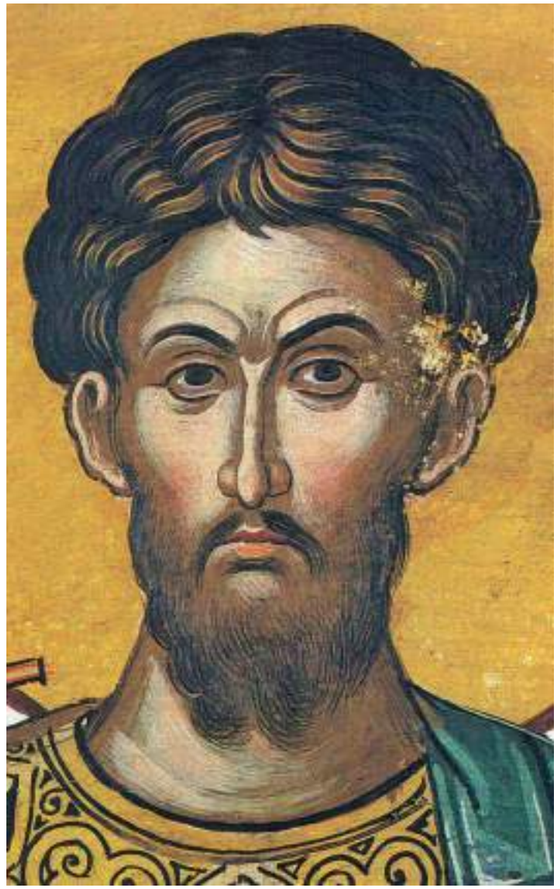
1 Охра, добывавшаяся на острове Фасос, расположенного недалеко от Святой горы Афон.

2 Болюс – красные глины, окраска которых определяется большим количеством входящей в их состав окиси железа. Употреблялся как пигмент и в качестве полимента. Один из лучших сортов болюса – армянский, отличающийся чистотой и насыщенностью цвета.

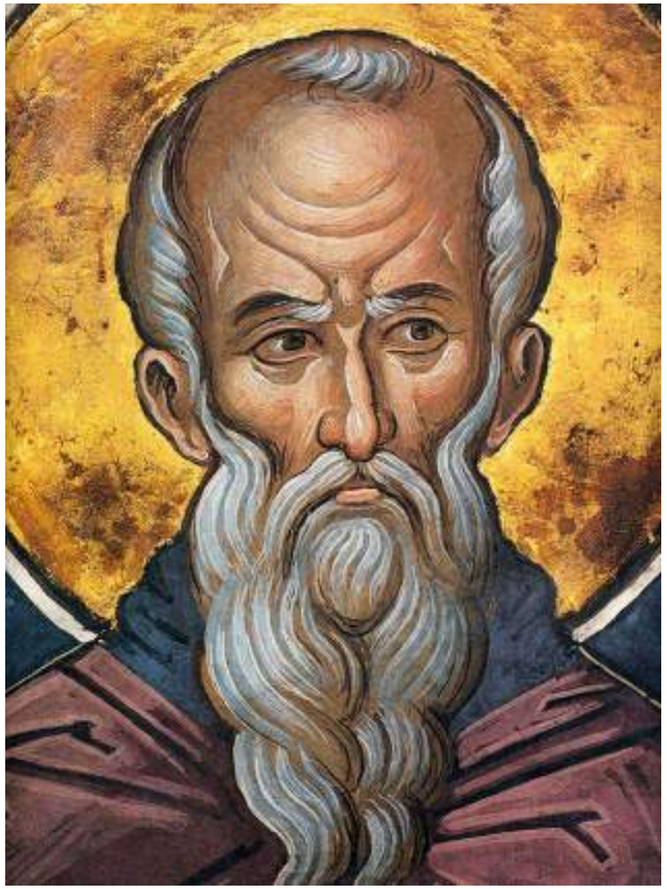


3.
Св. Николай Мирликийский. Мануил Панселин. Роспись церкви Протат на Афоне, 1290 г.





4.
Св. Феодор Тирон.
Мануил Панселин, 1290 г.
5.
Св. Феодор Тирон.
Роспись в соборе
монастыря св. Дионисия,
середина XVI в.



О написании волос и бород в «Наставлении» сказано следующее:

«Возьми темную охру, хорошо пережги ее так, чтобы она сделалась темно-красноватою, и когда будешь рисовать волосы Иисуса Христа и святых, которые были не стары, подбавь к ней немного черной краски, и так прокладывай их. И опять возьми частицу состава (этой) прокладки, примешай к ней немного черной краски и вырисуй и оттени их тонко, а для густых теней употребляй чисто черную краску. При первой же отделке (высветлении на волосах) употреби состав (той же) прокладки и охру, а при второй под блики (т. е. в качестве бликов) клади чистую охру, утончая ее к краям. На ободы глаз (веки) сперва наведи тонко состав (сделанной для волос) прокладки (т. е. оттени их), потом усиль (т. е. высветли или освети) их телесным колером...

А волосы и бороды старцев рисуй так. Возьми белил и немного черной краски, так, чтобы сделался беловатый колер, и им сделай первую прокладку (поверх общего для личного санкиря); потом изготовь колер потемнее и вырисуй волосы, а неосвещенные места отделывай еще темнее. Дабы придать лучший вид бородам, протяни волоски за конец их (т. е. за пределы прядей), но не далеко. Потом изготовь жидкие белила и тонко освети ими волосы.

Для оттенения усов употребляй чисто черную краску... На ободы (веки) глаз их (старцев), если хочешь, клади немного составной плавки, либо вовсе не клади».

6.
Преподобный
Афанасий Афонский.
Роспись собора
монастыря св. Дионисия
на Афоне; середина XVI в.

Из «Наставления» о написании одежд:

«Когда хочешь отделывать одежду, какою угодно краскою; то сперва возьми немного этой самой краски, да белила, приготовь из них беловатый колер, какой требуется для первой работы (по готовой уже роскрыши), и покрой им одежду, где надобно.

Потом эту же самую краску изготовь темнее, и ею вырисуй складки, утончая ее там, где лежат тени (т. е. лессировочно в тенях).

Наконец сделай колер белее того, которым ты прокладывал одежду, и им ярко освети ее там, где падает свет».

Заканчивали работу по просохшей стене.

На фоны наносили лазурь на связующем растительного происхождения: «Возьми отрубей, промой их и процеди, а процеженной воде дай отстояться, потом слей ее с отстоя и скипятив смешай с лазурью, которую и клади на поле стены. Многие живописцы вон выливают ту воду, в которой промыты были отруби, наливают на них другую и долго кипятят ее вместе с ними, потом процеживают; и от того, говорят, бывает хороший клей. И ты, если хочешь, испытай это, но смотри, чтобы стена была очень суха, когда будешь накладывать на нее лазурь».

Так же по сухой стене писали колерами, в состав которых входили нещелочестойкие пигменты.

В «Наставлении» отдельно сказано о киновари: «…о киновари надобно знать тебе, что если расписываешь наружную часть храма на таком месте, где дует ветер, то не клади ее, потому что она чернеет, а замени светло-коричневою краскою. Если же расписываешь внутренность храма; то прибавь к киновари немного стенных белил и константинопольской охры (сиены натуральной) и она не почернеет».

На иллюстрациях, приведенных в этом материале, видно, как одна и та же традиция стенного письма со временем изменилась в части трактовки формы и, накладываясь на индивидуальность мастера, дала две мало похожие друг на друга росписи.

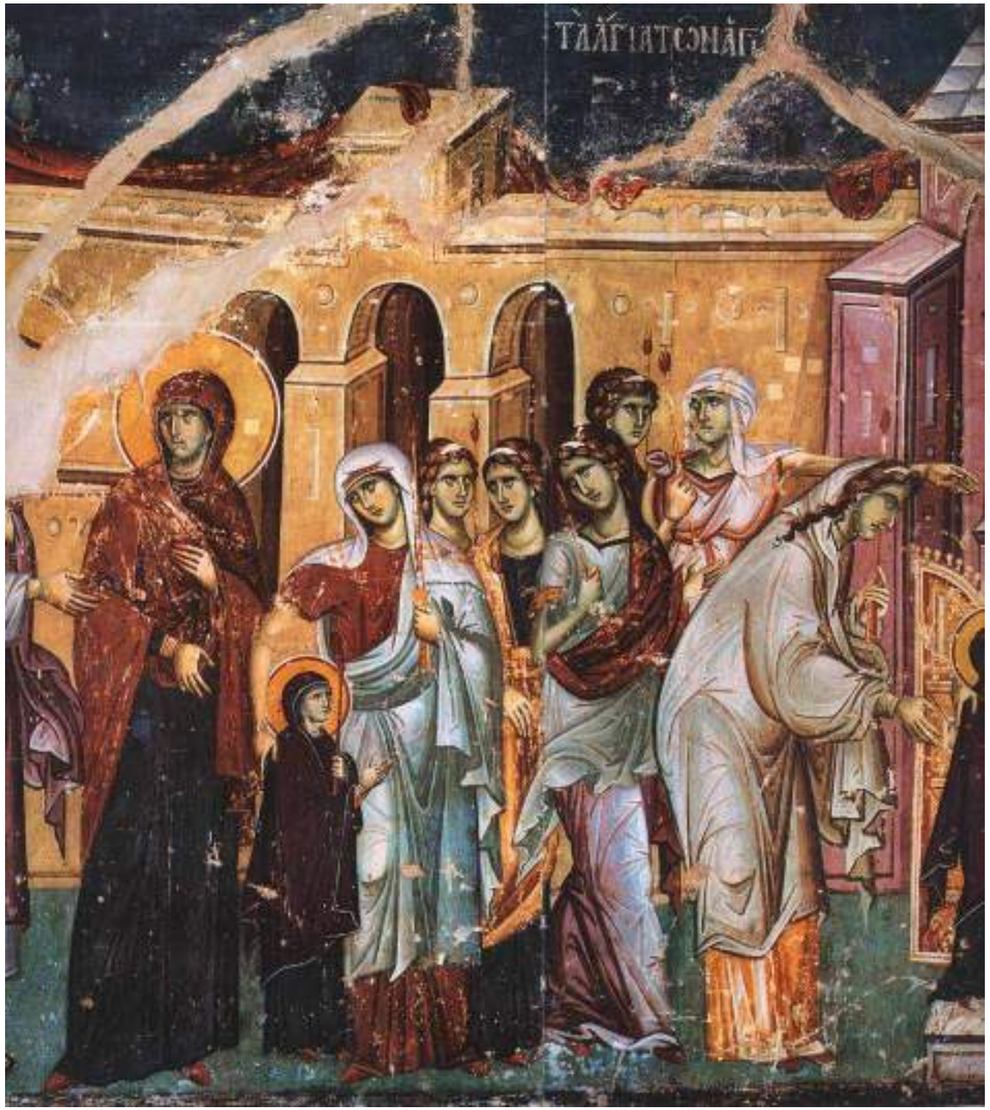
В заключение надо отметить, что письменные наставления никогда не были догмой, а только справочником для художников и не исчерпывали всей практики работы над художественным произведением. Поэтому при визуальном изучении той или иной стенной росписи нужно внимательно исследовать конкретные приемы письма, сопоставляя их с традицией, закрепленной в письменных источниках.

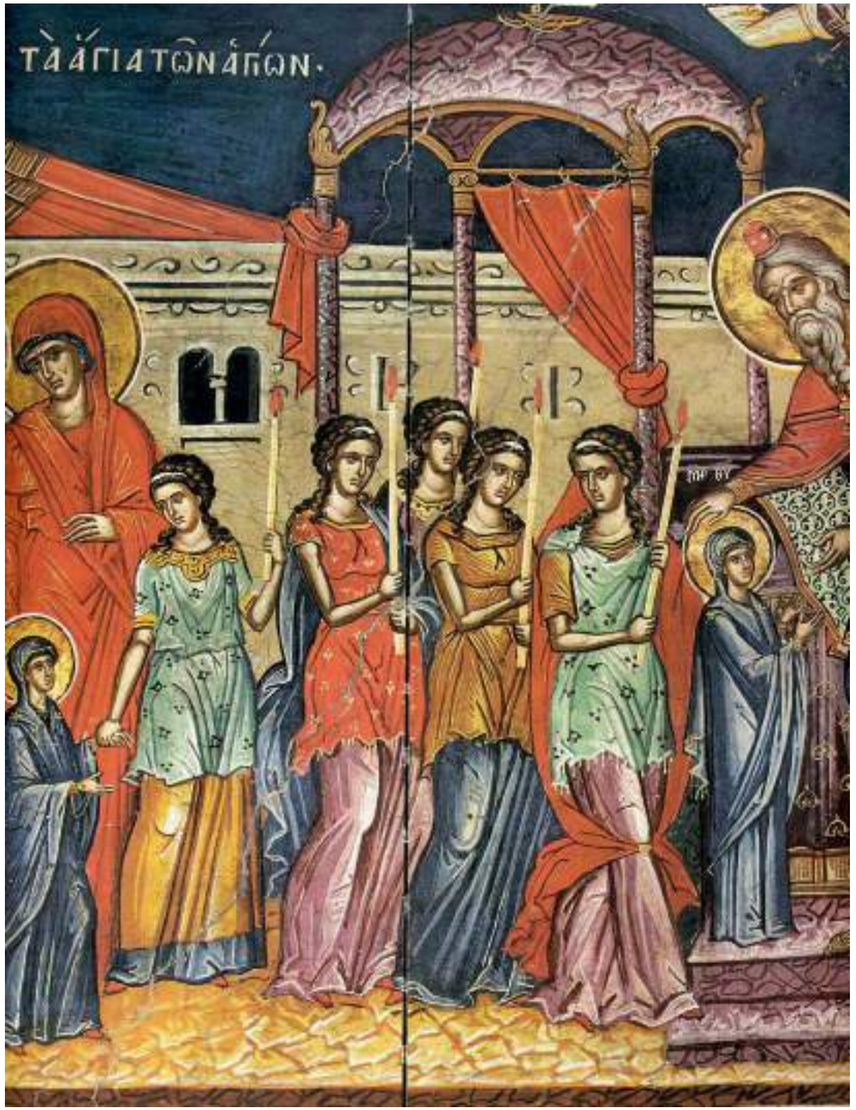
Использованная литература

1. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве // Икона / Сост. А.С. Кравченко, А.П. Уткин. М.: Стайл а ЛТД, 1993.
2. Фрагменты «Ерминии» приведены также в книге А.В. Виннера «Материалы и техника монументально-декоративной живописи» (Часть III. Материалы и техника византийской стенной живописи. М.: Искусство. С. 309–316), но в их изложении допущена небольшая путаница, как и в хронологии при упоминании Дионисия из Фурны и Мануила Панселина.
3. Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв. / Сост., вступ. ст., прим. Ю.И. Гренберга. СПб.: Пушкинский фонд, 1998.
4. Иллюстрации 10 и 11 разделов «Фонда образцов» отсканированы из альбомов: Manuel Panselinos from the holy church of the Protaton. Hagioritiki Estia, Thessaloniki, 2003.
5. Ἱερά Μονή Ἁγίου Διονυσίου. Οἱ Τοιχογραφίες τού Καθολικού. Ἅγιον Ὄρος, 2003.



7.
Мученик Лупос.
Фрагмент. Мануил Панселин, 1290 г.





8.
Введение во храм Богородицы. Мануил Панселин
9.
Введение во храм Богородицы. Роспись собора монастыря св. Дионисия на Афоне, середина XVI в.

О технике росписи храма Спаса Преображения на Ковалёве в Новгороде[1]

Роспись церкви Спаса на Ковалёве – один из самых знаменитых памятников монументальной живописи Великого Новгорода. Она исполнена в 1380 году приезжими южнославянскими мастерами. Здание храма было разрушено во время Великой Отечественной войны, однако значительную часть композиций удалось вновь собрать из сохранившихся фрагментов (работа реставраторов под руководством А.П. и В.Б.Грековых). Довоенные фотографии, копии и вновь собранные изображения позволили на современном научном уровне рассмотреть технику и живописные приемы росписи. Опубликованные в альбомах изображения отдельных фигур и целых композиций дают возможность в процессе выполнения практических заданий изучать эти приемы.

Техника живописи церкви в Ковалёве традиционна для своего времени. По участку сырой штукатурки (стенного левкаса) размером в одну или несколько композиций краской размечался общий рисунок и прочерчивалась графья будущего изображения. Затем по-сырому прокладывались первые слои краски (пигменты, разведенные водой). По такой прокладке по сухому левкасу композиция дописывалась темперными и клеевыми красками, иногда довольно пастозно. В некоторых случаях слой краски достигал значительной толщины и завершался очень рельефными (1 мм) движками. Связующее (желтковая эмульсия или растительный клей – отвар злаков) обычно выбиралось в зависимости от свойств применявшихся пигментов.

Толщина двухслойной штукатурки в среднем равнялась 15 мм, доходя до 30 мм. Первый (нижний) слой был известково-песчаный (1:2), грубый с незначительными включениями угля и цемянки, а также крупных частиц древесины лиственных и хвойных пород. Второй (верхний) – белый и плотный с небольшими включениями угля песка и глины. На некоторых участках стен в раствор верхнего слоя было добавлено значительное количество опилок древесины хвойных пород. В верхних ярусах дьяконника и жертвенника верхний слой наносился в виде тонкой обмазки (4–6 мм) прямо на кладку стены.

Графья выполняла функцию разметки композиции, не совпадая точно с изображением. На некоторых композициях она прослеживается лишь кое-где, очевидно, в местах, где существовала опасность исчезновения рисунка под плотными слоями краски и совершенно отсутствовала в общем рисунке.

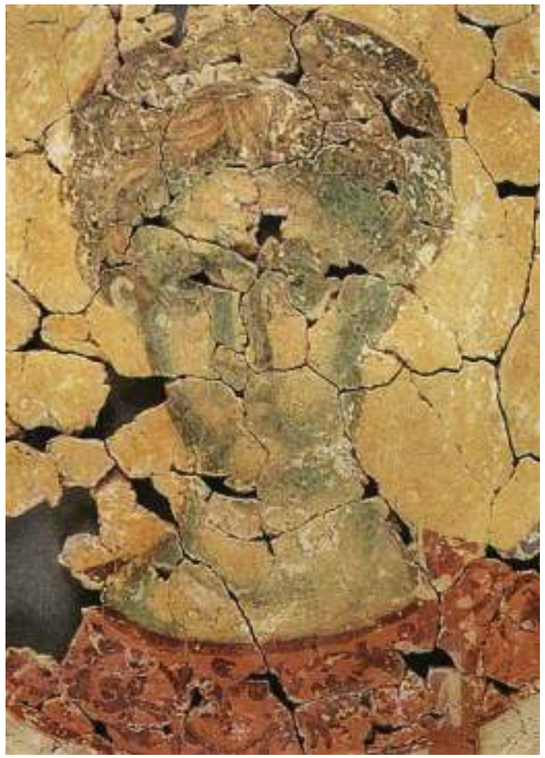
После разметки будущего изображения фон и позём покрывались рефтью. Рефть имела четыре оттенка: светло-мышиный, голубовато-серый, сизо-черный и почти черный цвет. Состояла она из древесного угля и известковых белил, от количества которых зависел тон рефти. Здесь она служила подложкой под синий и зеленый цвета. Рефтью покрывались и другие участки росписи с изображением одежд и даже личного (в качестве санкиря), где играла как подсобную, так и самостоятельную роль.

Фон росписей верхних ярусов был синего цвета. В нижнем ярусе, а также на стенах дьяконника и жертвенника следов синего пигмента на фоне не обнаружено. Возникает сомнение, существовал он вообще и на всех ли композициях в храме.

Позём во всех композициях проложен разбеленной зеленью (глауконит) по рефти, иногда с добавлением охры для получения более теплого цвета.

1 Текст является изложением раздела «Техника ковалёвской росписи» из книги А.П.Грекова «Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалёве». М.: Искусство, 1987.





1.
Диакон. Фрагмент
2.
Юный диакон. Фрагмент

Разгранки толщиной от 4 до 8–8,5 см писали киноварью (иногда сильно разбеленной) по слою краски цвета жженой сиены. В некоторых случаях по краям разгранок шли белые полоски толщиной 1 см.

Технические и живописные приемы трактовки личного

Санкирь в ковалёвской росписи исключительно разнообразен по цвету. Он, как правило, был наиболее темным тоном личного. Вот основной перечень вариантов санкиря: изумрудно-зеленый (композиция «Диакон»), травянисто-зеленый («Юный диакон»), оливковый («Юный мученик», «Мученик старец»), темно-коричневый (император Константин из композиции «Константин и Елена»)[2], розовато-кирпичный (Христос из композиции «Беседа двенадцатилетнего Христа в храме Иерусалимском»), охристый («Св. Евфимий» из притвора), сизо-стальной («Пророк Аарон»), темно-серый (Богоматерь из «Сретения»).

Контуры, тени и их границы, охрения и подрумянка. Все лики и все личное неизменно обводились по теневой стороне более или менее широкой линией разбеленной жженой умбры. Такими же линиями большей или меньшей ширины и густоты тона обозначались иногда дублировавшиеся охрой брови, контур волос, очертания носа и губ с теневой стороны, веки и границы глазных впадин.

Однако характер контуров, манера выполнения и мера их использования у ковалёвских мастеров весьма разнообразны: в одних случаях чувствуется отголосок эллинистических традиций, причем тут же имеет место приверженность к более мягким, плавным овалам, правильным чертам; в других – это быстрые, «эскизные», словно небрежные штрихи, очерчивающие угловатые лики, крупные, грубоватые черты; в-третьих случаях – чисто графические контуры уступают место смешанному обозначению границ, когда вместо линии в качестве контура используется уплотненная тень.

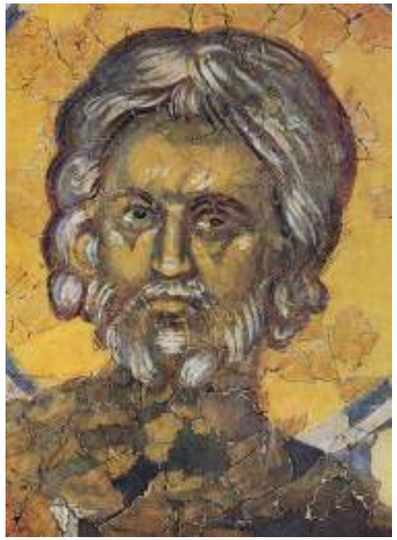
Контрастный санкирный[3] прием письма личного

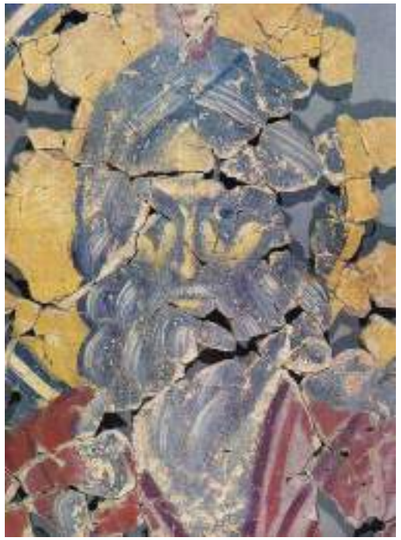
Поскольку в ковалёвских росписях живописное построение объема за редким исключением идет от темного к светлому, то роль теней в личном выполняет оставленный на этих участках санкирь.

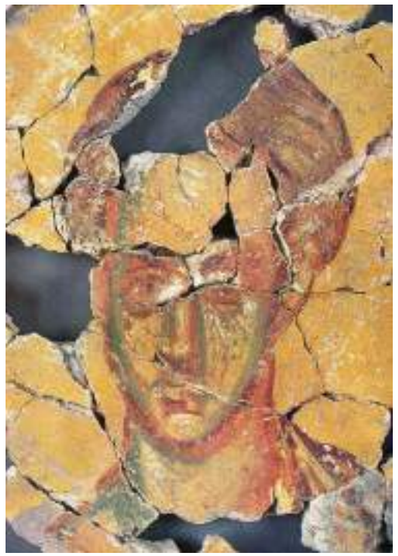
Как правило, у большинства композиций высветления на личном (охрения) сделаны постепенным наложением охры на санкирь таким образом, что самые выдающиеся (освещенные) части тела имеют наиболее плотный и светлый цвет и оканчиваются последним, подчеркивающим рельефность штрихом – белым или белыми движками. В пределах этого метода выявляется несколько приемов живописно-пластической разработки личного, продиктованных характером изображения. Так, наряду с контрастно-объемным охрением по санкирю-тени, встречается охрение контрастно-плоскостное. В основном охрения сделаны «плавью», то есть путем наложения жидких слоев охры с их тончайшей растушевкой для достижения идеально плавного перехода от темного к светлому, также оканчивающегося движком или движками (например, в композиции «Юный диакон»). Но есть случаи, когда охрение накладывалось мелкими мазками кисти («отборкой»), четко читающимися вблизи, с некоторого расстояния смотрящимися плавной растушевкой.

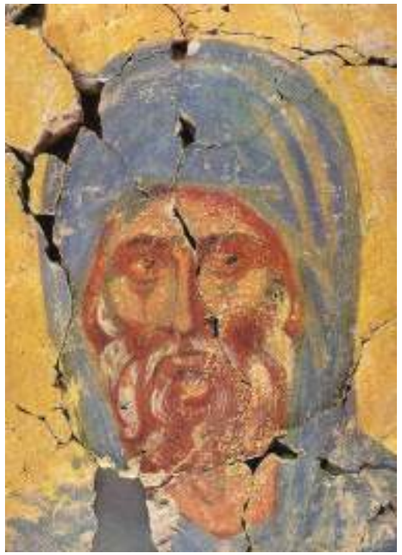
2 Колорит фигуры императора Константина, включая цвет его нимба, вероятнее всего, изменился под воздействием высоких температур во время пожаров и взрывов.

3 О терминологии в описании приемов письма личного смотри исследование А.И.Яковлевой «Техника живописи Андрея Рублёва (росписи 1408 г. Успенского собора во Владимире)» // Сб. «Техника и технология в сакральном искусстве. Христианский мир от древности к современности» / Сост. и ответ. ред. А.В. Рындина. М.: Индрик, 2012.





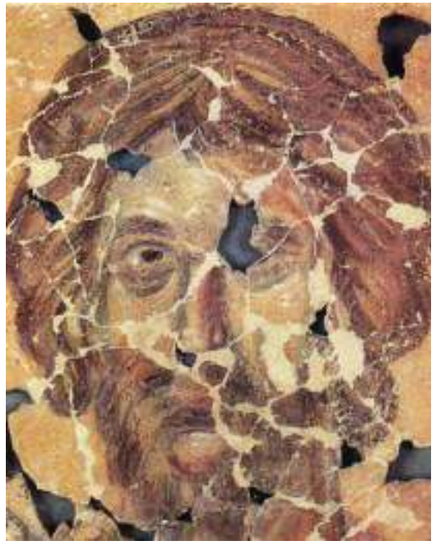
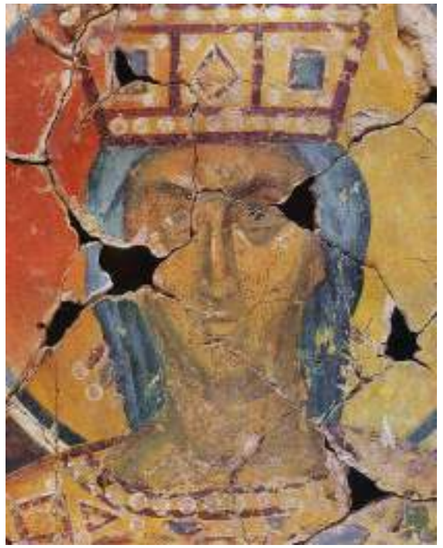




3.
Мученик старец, фрагмент. Копия А.П. Грекова
4.
Пророк Аарон. Фрагмент
5.
Беседа двенадцатилетнего Христа в храме Иерусалимском. Фрагмент (лик Христа)
6.
Антоний Великий. Фрагмент с южной стены притвора





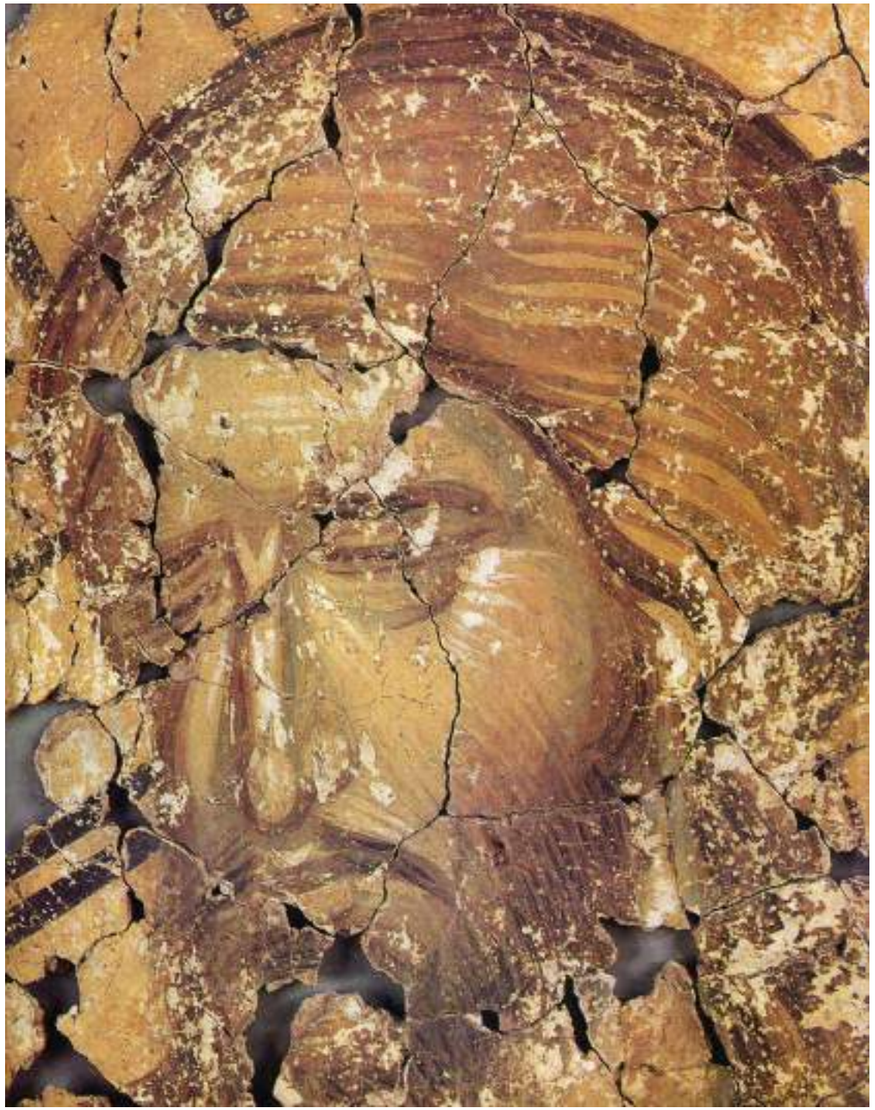




7–8.
Лики Марии Магдалины и апостола Иоанна
9–10.
Лики мучеников с северной и восточной стен жертвенника
11.
Святой средовек с южной стены диаконника
12.
Лик Елены из композиции «Константин и Елена»

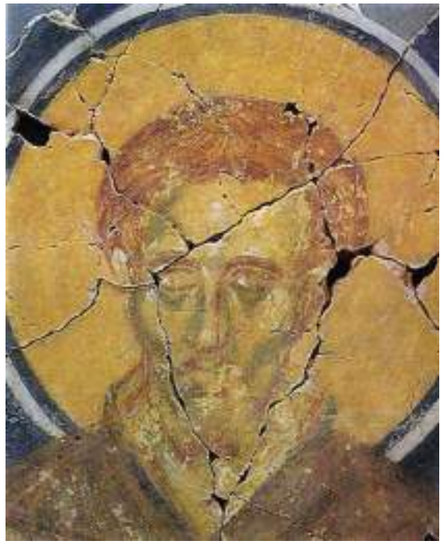
Самым ярким примером такой техники является «Спас во гробе» из композиции «Не рыдай Мене, Мати зрящи во гробе», где прозрачная зеленая тень на правом виске и шее сделана приплеском. Кроме этой особенности, на лике и на губах Христа имеется легкая подрумянка краской цвета жженой сиены. Несмотря на то, что изображение Богоматери является левой половиной той же композиции, техника его охрения обычная, особенностью же является резкая акцентировка красной краской рисунка правой ноздри и верхней губы. Близкую акцентировку, но более мягко выраженную, передающую скорее объем, а не рисунок, можно увидеть на лике святого средовека из диаконника. На левой стороне его лба, подбородке и шее подрумянка дополняется отдельными жидкими мазками цвета жженой сиены, на верхней губе – плотным мазком чистой киновари. Легкая подрумянка заметна на ликах и руках всех персонажей композиции «Положение во гроб». Остатки ее можно видеть на лике «Юного диакона». Ее признаки угадываются и в некоторых других композициях.

Неконтрастный санкирный прием письма личного

Кроме упомянутых способов охрения имелся еще один. Он заключался в том, что вся поверхность нимба и головы покрывалась светлой охрой. По такой прокладке проводились разбеленной умброй линии контурных теней, зеленым приплеском наводились прозрачные полутени глазных впадин, носа, овала лица, шеи, кое-где делалась легкая подрумянка краской цвета жженой сиены или резкий акцент киноварью, белилами ставились движки, прокладывались мазки волос: коричневые или серебристо-зеленоватые – у старцев (например, в композиции с южной стены юго-западной каморы). Таким образом, выступающие (более







13.
«Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе». Фрагмент – лик Христа
14.
Св. Евфимий с западной стены притвора
15.
Преподобный средовек с южной стены юго-западной ка́моры

освещенные) части тела или лика казались писанными охрением, в то время как тут был оставлен первый слой охры, по которому для завершения изображения прокладывались соответствующие тени, легкая подрумянка и движки.

Движки

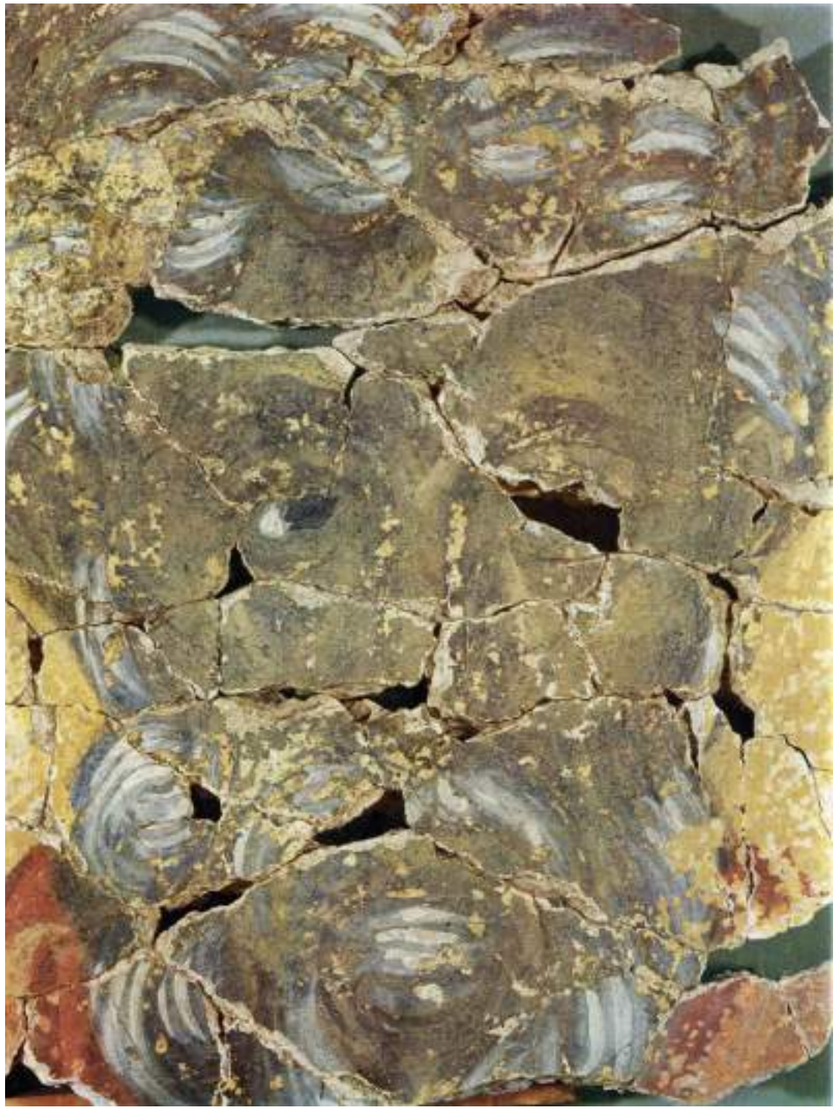
Формы, характер и плотность движков были разнообразны и зависели от индивидуальной манеры художника. Движки, дающие последний, заканчивающий штрих форме и выполненные рукой большого мастера, получали дополнительное эмоциональное звучание. Взаимное расположение и рисунок движков строились так, что их белый цвет усиливал ощущение динамичности, создавал впечатление «пылающего» лика (в композиции «Преображения»).

Глаза – зрачки, белки, переносицы и другие части ликов

Зрачки и радужную оболочку писали единым монохромным пятном, преимущественно черным, иногда серым цветом. Они сделаны как бы одним нечаянным мазком кисти, но таким мастерским, передающим душевное состояние и характер персонажа.

Белки глаз всегда изображены маленьким пастозным мазком (мазками) белил, часто имеющим форму треугольника, помещенного справа или слева от зрачка, в зависимости от поворота головы или устремления взгляда. Иногда под этим мазком белил просматривается охряная подложка большего размера, подобно подложкам под движки на ликах.

В построении переносицы выделяют более десяти приемов написания. Это «галочки» различного характера, Т-образные переносицы и различные переходные варианты.



16.
Моисей Мурин. Деталь

Построение ушных раковин не так разнообразно: в виде продолговатой фасолины, запятой или запятой, перевернутой утолщением вниз, либо угловато-заостренные кверху и др.

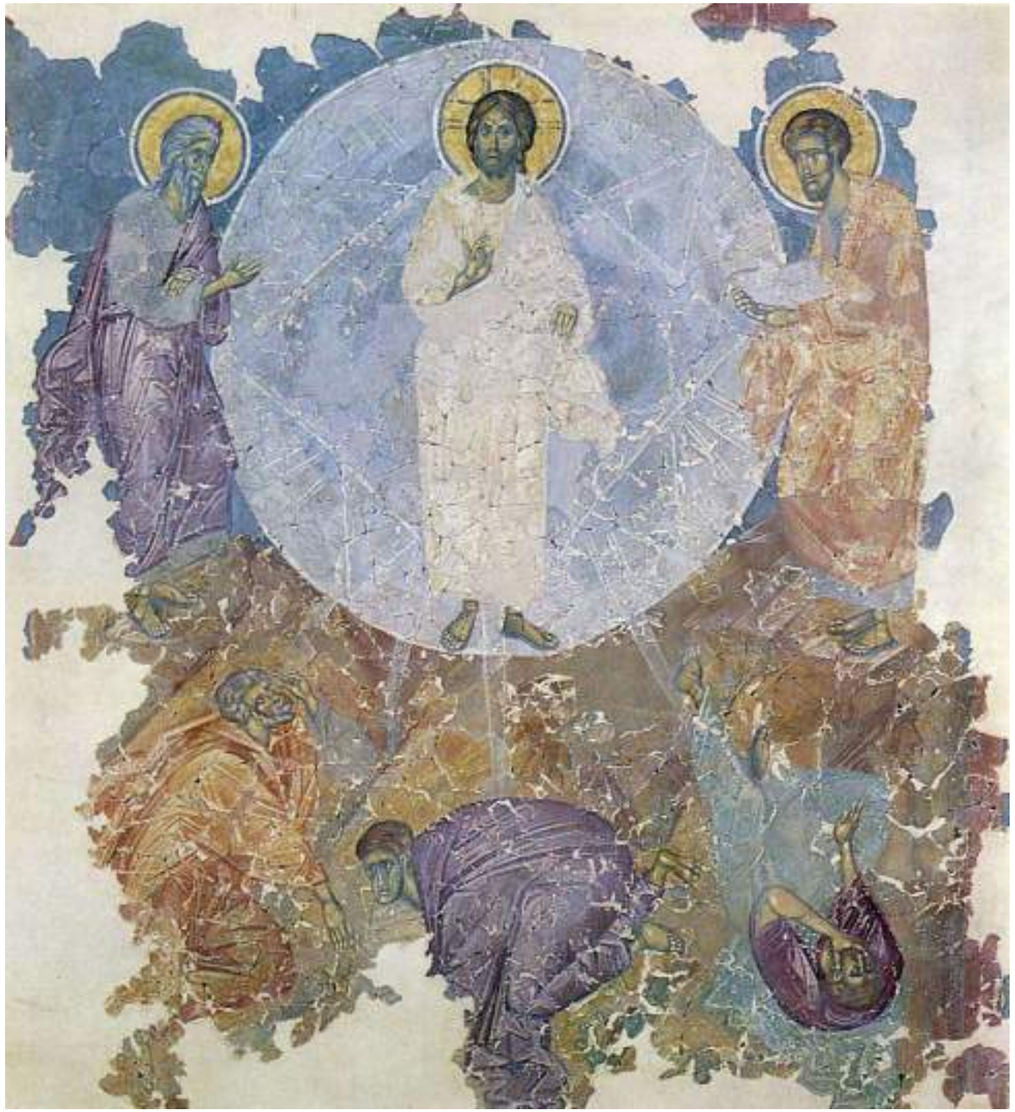
Волосы у персонажей мужского пола, как правило, написаны продолговатыми мазками. Характерно, что, кроме седых, волосы почти всегда с оттенком меди большей или меньшей интенсивности, иногда – русые. У большинства женщин волосы закрыты. Только у великомучениц цариц Екатерины и Варвары волосы, ниспадающие из-под короны с волнистыми, отливающими медью прядями, написаны удлиненными мазками. В написании волос существуют различные схематичные приемы в раскладке прядей.

Нимбы писались в основном светлой, иногда разбеленной охрой. Нимбы красно-коричневого цвета, встречающиеся в нескольких местах росписи, скорее всего, стали такими в результате покраснения светлой охры под воздействием высоких температур во время пожаров и взрывов. Некоторые нимбы позолочены по охряному подмалевку (остатки позолоты можно встретить в композициях «Преображение», «Положение во гроб» и в куполе на нимбе Пантократора). Все нимбы имеют белую опушь, проведенную таким образом, что между ней и охряным нимбом остается темно-серая (рефтяная) полоса. В некоторых композициях нимбы имеют вогнутую к центру поверхность («Юный диакон», «Святой средовек» – с южной стены диаконника).

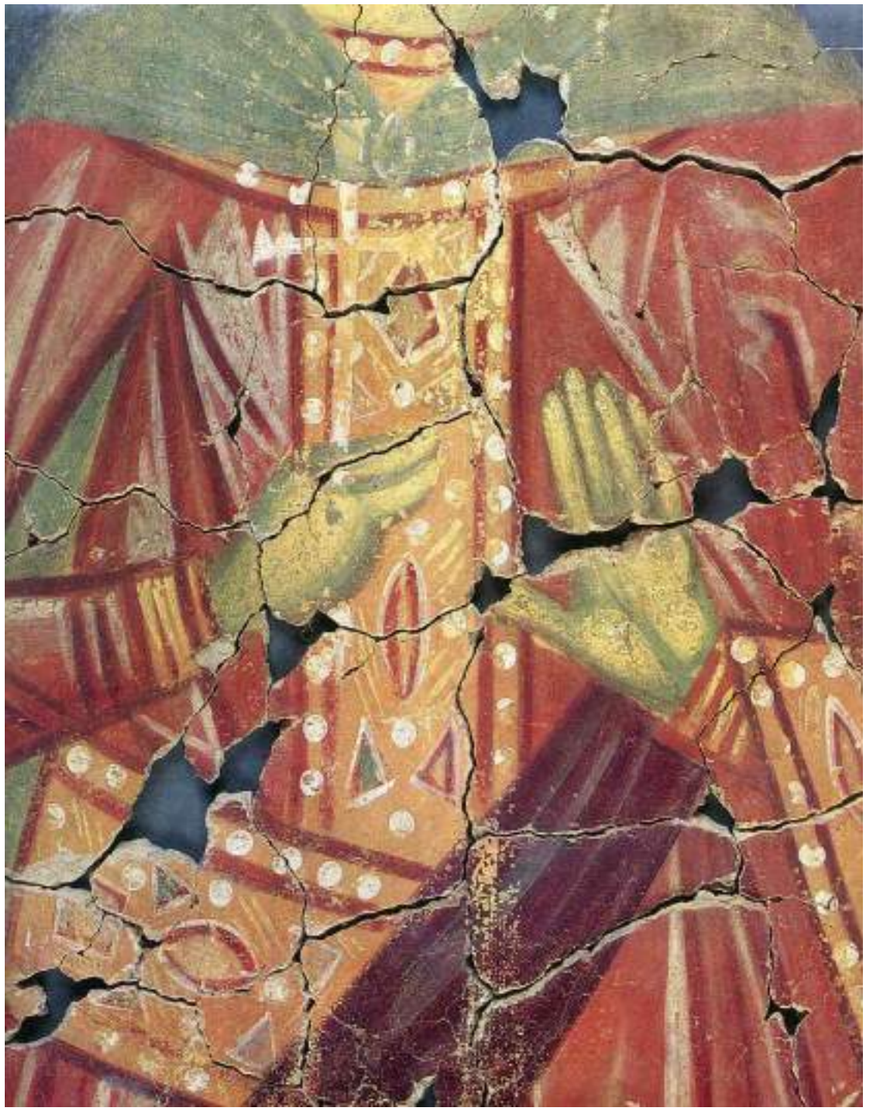
Палитра

Палитра росписей исключительно богата. Художники использовали как чистые цвета, так и их многочисленные комбинации. Они работали как смесевыми колерами, так и по цветным подложкам, создавая сложные оттенки последовательным наложением простых цветов, нанося их тонкими слоями друг на друга в определенной очередности. Каждый цвет встречается не менее пяти – десяти оттенков, никогда в разных композициях и даже в разных элементах одной композиции не повторяется буквально.

Для получения голубого и синего цветов использовались ультрамарин и азурит, которые наносились по одно- и двухслойной рефтяной подложке для достижения необходимой глубины тона. Ультрамарин был с естественной примесью породы (в виде блесток), что создавало эффект слабого сверкания (сияния) цвета. В серых тонах рефти применялся в разной степени разбеленный толченый древесный уголь. Минерал глауконит давал зеленый цвет, который использовался в чистом виде, а также в смеси с другими пигментами и по цветным подложкам, давая множество оттенков. В желтых, оранжевых и красных цветах применяли охры и другие железосодержащие минеральные пигменты (черлени, болюсы и т. д.). Они использовались в чистом виде, но чаще с примесями зеленых, синих и черных пигментов или в форме многослойных систем. Малиново-красный цвет давала киноварь, нанесенная по оранжевому или красно-коричневому подстилающему слою. Коричневый цвет, также железосодержащий минеральный пигмент, но с более существенными добавками зеленого, красного, синего, а также древесного угля в качестве подстилающего слоя. К числу железосодержащих относится и фиолетово-вишневый пигмент, прокладывавшийся как непосредственно по слою штукатурки, так и по слою угля (рефти). В некоторых случаях аналогичный цвет достигался смесью желтого и красного пигментов с древесным углем, тонко пролессированной еще раз древесным углем. Черным пигментом служил древесный уголь, белым – известковые белила. Все пигменты, за исключением ультрамарина, были отечественного происхождения.



17.
Преображение
с северной стены храма.
Копия А.П. Грекова
18.
Великомученица
Варвара. Фрагмент
с западной стороны
южного входа в северо-
западную камору











19.
Мученик. Фрагмент с восточной стороны северного прохода в юго-западную камору
20.
Константин и Елена. Фрагмент (рука Елены) с южной стены храма
21.
Священномученик с восточной стороны южного прохода в жертвенник (деталь)
22.
Преображение. Фрагмент – ноги Моисея с северной стены храма

Живописные приемы орнаментальной росписи в церкви Вознесения в монастыре Дечаны (Сербия, первая половина XIV века)

Роспись интерьера церкви Вознесения в монастыре Дечаны (*ил. 1*) может служить хорошим образцом для изучения живописных приемов средневековых художников-монументалистов.



Особый интерес при выполнении задания по копированию фрагмента полихромной орнаментальной стенописи (четвертый семестр обучения) представляют различные виды орнамента, написанные на сводах и стенах интерьера. На этих изображениях хорошо видна послойная структура живописи и последовательность в нанесении колеров.

Приведем в качестве примера изучения приемов письма этой росписи учебные работы О. Колпаковой, Т. Гречихиной 2011 года и работу Л. Кузнецова, выполненную в 2012 году.

На образце, выбранном О. Колпаковой, изображена пышная цветочная гирлянда, разделяющая поверхность сомкнутого свода на треугольные сегменты, в которых помещены сюжетные композиции. На сером фоне написаны фантастические цветы синего, зеленого, лилового, оранжевого и желтого оттенков. По обе стороны от них вьются золотистые ветви с небольшими бутонами на концах (*ил.2*). Лента орнамента написана сразу на двух плоскостях свода, поэтому некоторые детали видны в ракурсе.

На первом этапе на крафте выполнен рабочий картон, на котором изображение развернуто в одной плоскости. Контуры и тени сделаны черным соусом, блики – белилами. По понятным причинам здесь не требовалась документальная точность, достаточно было создать пластичный и внутренне не противоречивый рисунок (*ил.3*).

Далее выполнялась работа по определению возможного пигментного состава и последовательности нанесения колеров. Все выкраски и эскизы делались по свежей штукатурке в технике фрески (*ил. 4*).

После этого приступили к выполнению копии на рабочем планшете. На свежую штукатурку нанесли графью, продавливая ее сквозь кальку заточенным черенком кисти.

Затем середину рабочей поверхности закрасили серой рефтью, а по краям провели красно-коричневые полосы-филенки (*ил. 5*).

Поверх серого фона нанесли основные колера каждого бутона, написали ветви. Добавили в основные колера белил и сделали высветления. Кое-где подчеркнули рисунок коричневой краской, самые темные места пролессировали черной (*ил. 6*).

На завершающем этапе на всех цветах и ветвях написали пробела, а филенки подчеркнули тонкими белыми линиями (*ил. 7*).

На филенках поверх красно-коричневой покраски предположительно был слой киновари в смеси с белилами. Его остатки можно рассмотреть на фотографии. На копии этот слой решено было не делать.



1
2





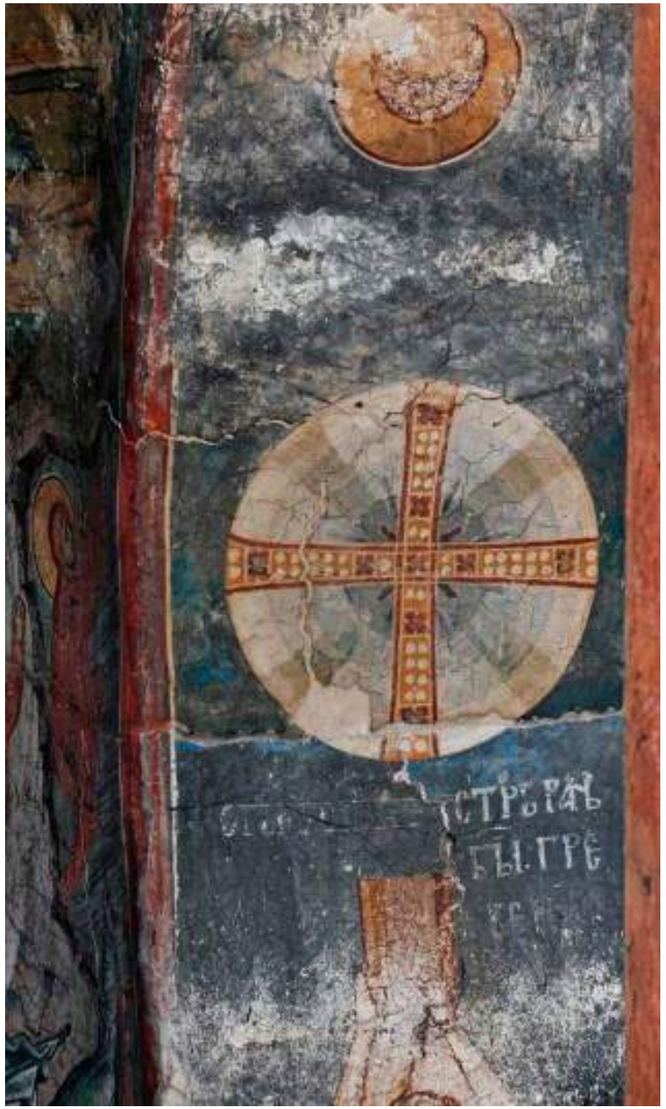
3
4







5
6
7



Все красочные смеси получены на основе пяти цветов:

черный – угольная черная;
серая рефть – смесь угольной черной и известковых белил;
коричневый – смесь угольной черной и красной охры;
красно-коричневый – красная охра;
темно-лиловый – смесь рефти и красной охры с дополнительной добавкой черной;
сиреневый разного тона – смесь красной охры и титановых белил;
синий разного тона – ультрамарин в смеси с титановыми белилами;
зеленый – ультрамарин с небольшим количеством желтой охры;
золотистый – желтая охра с примесью красной охры;
белый – известковые и титановые белила.

Следующий пример – работа Т. Гречихиной. Она выбрала для копирования изображение креста в медальоне. Оно находится в верхней части одной из арок, где на него замыкаются композиции, расположенные на арочных скатах.

Крест цвета желтой охры украшен белым жемчугом и драгоценными камнями в оправах, имеет красно-коричневый контур, подчеркнутый тонкими белыми полосами. Полосы пересекаются в центре креста, образуя квадрат. Крест изображен в медальоне, на фоне четырех концентрических окружностей серого цвета, высветляющихся к краям медальона. Из центра медальона расходятся четыре широких луча бледно-зеленого цвета, образуя косой крест. Кроме этого, в центре медальона видны еще двенадцать коротких лучей серого цвета с белыми контурами (*ил. 8*).

Как и в предыдущей работе, все колера составлены после тщательной их проверки на выкрасках и эскизах (*ил. 9*).

Затем на поверхность свежей штукатурки с заранее прочерченной графьей нанесены пять







тональных градаций серой рефти. Самая темная – на фоне вокруг медальона, остальные внутри (*ил. 10, 11*).

Далее написан основной желтый цвет креста, проведены красно-коричневые контуры и нанесен основной цвет драгоценных камней. Лессировочно нанесены широкие бледно-зеленые лучи. Рефтью сделаны короткие серые лучики и бликующие грани на камнях.

После этого написан жемчуг, оправы камней и все белые контуры.

В завершение нанесена голубая лессировка на фон вокруг медальона (*ил. 12*).

Колера в этой работе составлены на основе шести пигментов:

серая рефть пяти тонов – угольная черная в смеси с известковыми белилами;
красно-коричневый разных оттенков – красная охра в чистом виде и с добавками темной или светлой рефти, смотря по необходимости;
бледно-зеленый – глауконит с добавками белил и желтой охры;
голубой – ультрамарин в смеси с титановыми белилами;
желтый – желтая охра;
белый – известковые и титановые белила.

Третий пример изучения приемов письма росписи церкви Вознесения в Дечанах – работа студента Л. Кузнецова.

Копируемый фрагмент росписи (*ил. 13*) изображает инкрустацию нижней части стены мрамором трех сортов. Основную площадь занимает квадрат с энергично написанными контрастными прожилками разных оттенков серого, красно-коричневого и желтого цвета. В центре квадрата помещен ромб, роспись в котором выполнена сильно разбеленными колерами по желтому фону с коричневыми прожилками, напоминающими тени. Роспись в ромбе по своим приемам очень похожа на гризайль и воспринимается как объемный рельеф. С внешних сторон квадрат окружен розовым мрамором со светло-розовыми пятнами и красно-коричневыми прожилками. Все три сорта изображенного мрамора разделены белыми рамками с черной окантовкой.

Над росписью «под мрамор» имеется черная полоса с изображением элемента античного архитектурного декора «бусы». В изображении теней на «бусах» заметны сильно упрощенные приемы техники «гризайль».

8.
9.
10.
11.



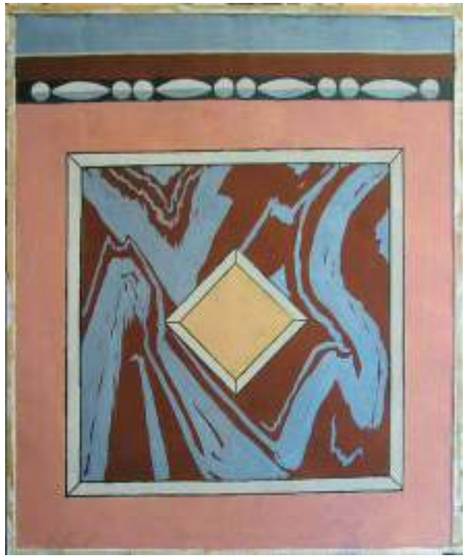
12.

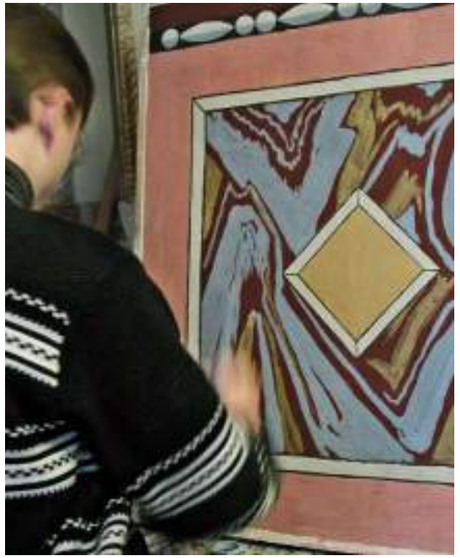


13.











14–17.

После тщательного изучения образца определено количество колеров и последовательность их нанесения. При этом особое внимание обращалось на характер нанесения краски на поверхность: форма мазков и характер линий, толщина красочного слоя – все это подсказывало очередность работы колерами. Все мазки и линии повторены на рабочем картоне, выполненном соусом и белилами в несколько тонов.

На выкрасках по сырой штукатурке и фрагментарных эскизах определен возможный состав каждого колера и проверено его место в многослойной структуре живописи.

Рабочий планшет покрыт известково-песчаной штукатуркой.

На ее поверхность с помощью кальки нанесена графья. Затем проложены основные цвета росписи.

Как видно на *ил. 14 и 15*, первый слой красок состоял из коричневого, нанесенного внутри квадрата и сверху в качестве филенки; розового – вокруг квадрата; желтого – внутри ромба и черного в качестве фона «бус». Полоса сверху, относящаяся к соседнему изображению, закрашена светло-серой рефтью.

18.

В местах белых рамок и «бус» оставлена незакрашенная штукатурка.

На втором этапе по коричневому фону квадрата нанесены прожилки светло-серой рефтью. Ею же проложены тени на «бусах». Желтой охрой по коричневому фону квадрата нанесены желтые прожилки (*ил. 16, 17*). Затем они прозрачно пролессированы фоновым коричневым колером и вновь кое-где высветлены желтой охрой.

По желтому фону ромба проложены тени. Они написаны в два приема: сначала разбавленным фоновым коричневым колером проведены широкие полосы, затем густым коричневым прописаны более темные участки теней (*ил. 18*).

На серых прожилках сделаны высветления розовым.

После этого светло-розовым колером написаны пятна на розовом фоне, высветления на желтом ромбе и самые светлые места на серых прожилках.

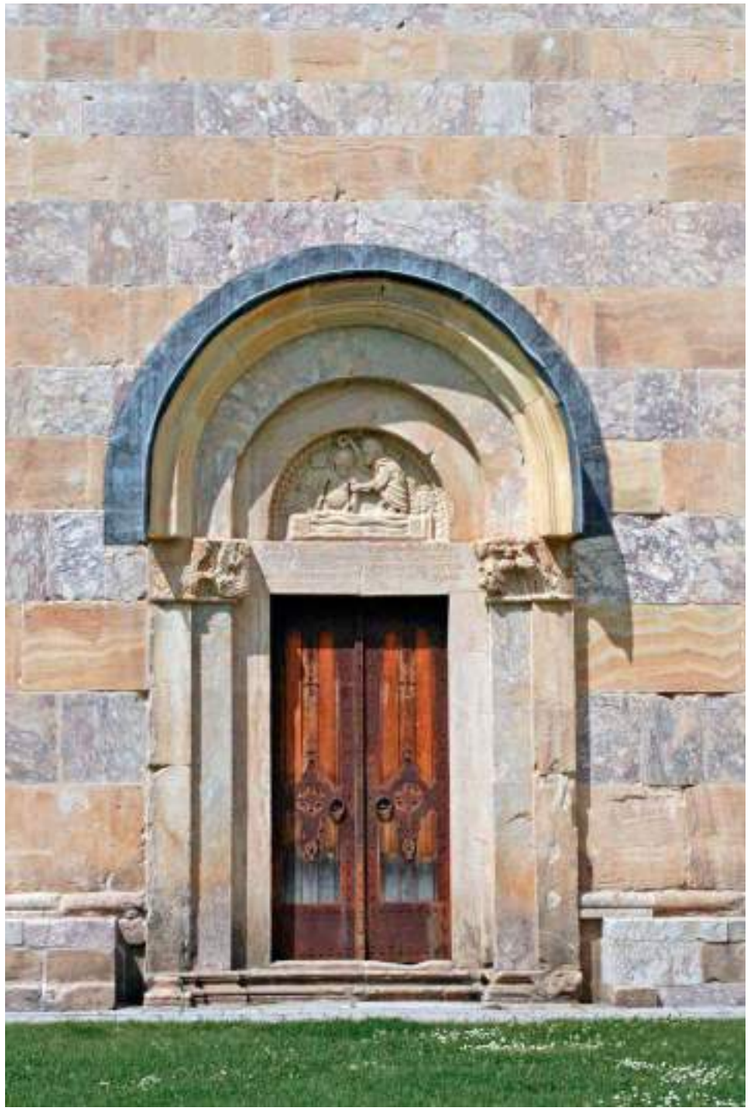
Затем красно-коричневой прописаны коричневые участки на квадрате и прожилки на изображении розового мрамора. В последнем случае прожилки сделаны в два приема: сначала жидким полупрозрачным колером, затем тем же колером, но уже густой консистенции для прописи темных мест.

В заключение белым прописаны самые светлые места на желтом ромбе. Черным колером обведены белые рамки и выполнены самые темные места на коричневых прожилках квадрата (*ил. 19, 20*).



19–20.





21.

Таким образом, вся роспись написана колерами, состоящими из пяти пигментов:

черный – сажа газовая (в этой работе мы нашли возможным для удобства исполнения копии заменить сажей традиционную угольную черную);
светло-серая рефть – сажа газовая и известковые белила;
коричневый – гематит;
красно-коричневый – красная охра;
желтый – желтая охра;
розовый – красная охра в разбеле;
светло-розовый – красная охра в сильном разбеле с добавлением светло-серой рефти;
белый – незакрашенная поверхность штукатурки или белила с добавлением светло-розовой.

При выполнении копии внимательно следили, как на образце нанесены колера: жидко (полупрозрачно) или густо (плотно), так как от этого зависел не только тон, но и оттенки цвета.

В электронном приложении «Фонд образцов» подробно представлена стенопись церкви Вознесения в Дечанах, в том числе и роспи-си «под мрамор». Любопытно сравнить их с настоящей мраморной облицовкой фаса-дов здания этой церкви (*ил. 21*).

О технике живописи XV века алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля[1]

Вскоре после завершения строительства в 1481 году стены Успенского собора были украшены живописью частично, а в начале XVI века расписаны полностью. В XVII веке большая часть росписей была заменена новыми по старым прорисям, затем последовали многочисленные поновительские и реставрационные работы. Сейчас, по мнению исследователей, от первоначального оформления собора конца XV века сохранилась лишь живопись на алтарной преграде, в алтарных приделах и жертвеннике.

Большинство исследователей связывают живопись алтарной преграды с созданием в 1481 году художниками во главе с Дионисием первого иконостаса Успенского собора.

В своей книге «Первая роспись Успенского собора» О.В.Зотова отмечает: «Пилястры алтарной преграды, представляющие по существу несущую конструкцию для рядов иконостаса, свидетельствуют о том, что еще Аристотель Фиоравенти мыслил алтарную преграду как часть предполагаемого иконостаса, а Дионисий и его товарищи, развивая замысел зодчего, стенопись верхней части алтарной преграды органично включили в живописный ансамбль иконостаса. Этот единственно возможный в данном случае способ расположения фресок алтарной преграды, “местных” икон и рядов иконостаса: деисусного, праздничного и пророческого, упоминаемых в летописи, является надежным аргументом в пользу датировки ранних фресок Успенского собора временем создания иконостаса, то есть 1481 годом»[2].

В росписи преграды можно увидеть определенную художественную общность с последующими работами Дионисия и художников его круга. Живопись алтарной преграды дошла до нас мало изменившейся, так как с середины XVI века была закрыта рядом икон. Она представляет собой ряд поясных изображений избранных святых.

Техника исполнения

Исследователи стенописи утверждают, что при изучении композиции в скользящем свете обнаружили графью. Характер линий и их глубина указывали на то, что, вероятнее всего, она была нанесена по сухому слою грунта. Если эти наблюдения верны, то можно предположить, что первоначальный рисунок был выполнен по сырой штукатурке, а затем его контуры были прографлены. Основная живописная работа велась уже по сухой штукатурке на темперном или клеевом связующем.

Колорит росписи

На фоне вокруг изображений синий слой выполнен азуритом по слою рефти. Слой рефти плотный и ровный, содержит частицы древесного угля и известковых белил. Красная краска на разгранке – киноварь. Мастера живописи умело сочетали киноварь с другими пигментами, добиваясь множества оттенков: от теплого телесного и розового в личном: санкирях, охрении, подрумянках до коричневато-вишневого на мантиях преподобных. Коричневые краски представляют собой смесь нескольких пигментов красного железосодержащего[3], киновари, угля и белил. Зеленая краска ниже линии разгранки покрывает всю стену преграды, она также встречается

1 Раздел является изложением статьи В.Н.Ярош и В.С.Окунькова «Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация», опубликованной в издании ГосНИИР (ВНИИР). № 14. 1991.

2 *Зонова О.В.* Первая роспись Успенского собора. М. ; Л., 1970. С. 4.

3 Вероятно, это пигмент, похожий по цвету на современную английскую красную, раньше называвшийся болюсом.



1.
Алексий Человек Божий



в изображении одежд персонажей. Зеленый пигмент в этих красках – природный минерал (зеленая земля). Желтые краски личного письма, нимбов и одежд в качестве пигментов содержат охры очень мелкого помола[4], как правило, в смеси с известковыми белилами. Белая краска свитков, разделки волос и бород – это известковые белила. Черная краска – толченый уголь различной дисперсности.

Приемы исполнения живописи

Техника исполнения живописи довольно сложная. Многослойно написаны света и притенения на одеждах святых, а также открытые части тела и лики.

Из 23 изображений было изучено 12. По составу и технологии приготовления санкиря, а также по составу красок в написании одежд исследованные изображения святых на алтарной преграде разделили на четыре группы.

Первая группа. Алексий Божий Человек, Парфений Лампсакийский, Иоанн Лествичник и Иоанн Кущник.

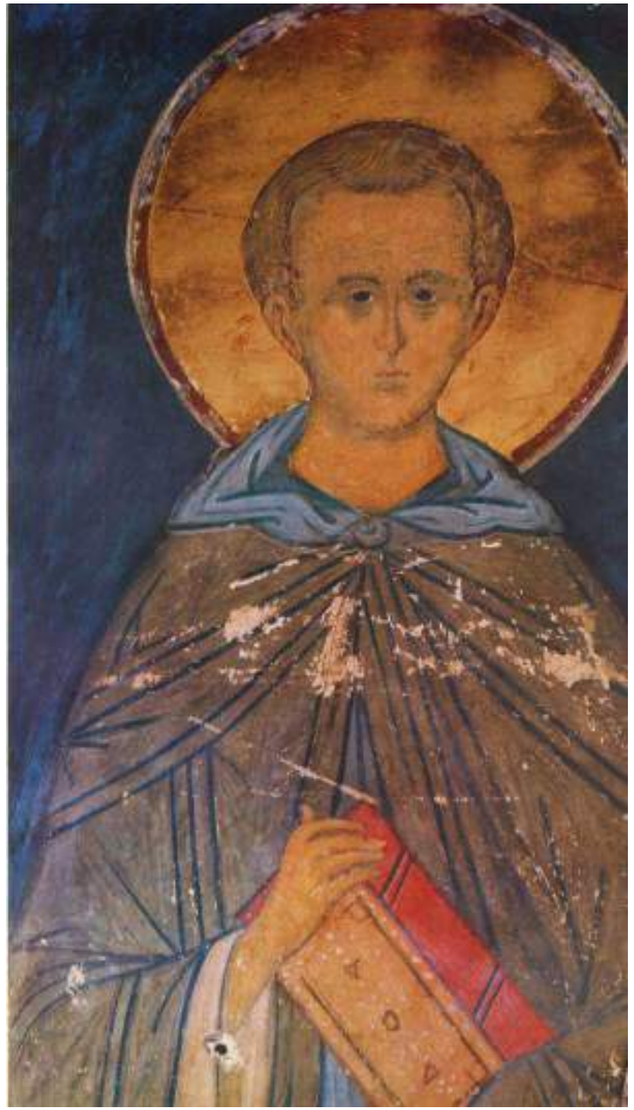
Цвет санкиря в изображениях этих святых желто-зеленого цвета (у Алексия санкирь более желтоватый). В состав санкиря этой группы изображений входят: охра, уголь, зеленый земляной пигмент (крупного помола), красный железосодержащий пигмент, киноварь, белила. Наибольшее содержание киновари и железосодержащего пигмента – в санкире Иоанна Кущника.

По богатству цветовых оттенков и сложности выполнения высветлений, имитирующих мягкие складки одежды, выделяется изображение Алексия Божьего Человека.

Вторая группа. Павел Фивейский, Моисей Мурин, Феодосий Великий, Варлаам.

Третья группа. Исаак Сирин, Ефрем Сирин (Пимен Великий).

4 Известно, что чем мельче перетирается охра, тем насыщеннее становится ее цвет.



2.
Парфений Лампсакийский
3.
Иоанн Кущник[5]

Цвет санкирей во второй группе желтоватый, а в третьей группе – табачного оттенка. В состав санкиря второй группы входят охра, немного угля и красного железосодержащего пигмента, азурит, белила. Санкири третьей группы содержат охру, немного зеленой земли (мелкого помола), белила, уголь (следы).

Четвертая группа – изображение царевича Иоасафа.

Санкирь в личном письме этого персонажа самый толстый – он превосходит все остальные в несколько раз. Цвет его зеленовато-желтый, в его состав входят охра, крупные частицы зеленого земляного пигмента, красный железосодержащий пигмент и белила.

Состав красок в изображениях одежд несколько различается. Так, например, коричневая краска, которой написаны складки одеяния Алексия Божьего Человека, представляет собой смесь охры, красного железосодержащего пигмента, киновари и угля и отличается по цвету.

В других случаях коричневые краски содержат большее количество угля. Коричневый красочный слой в изображении одежды Пимена Великого толще и имеет иное соотношение компонентов.

К общим признакам живописной манеры мастеров, расписавших алтарную преграду, следует отнести одинаковый набор пигментов красок всей росписи, сходную манеру моделирования объемов фигур персонажей, аналогичную технику личного письма. Личное во всех исследованных изображениях выполнено очень сплавленно, сглаженно, с постепенным переходом от темной санкирной прокладки к светам. В теневых участках санкирь оставлен открытым. Охрение весьма плотное, многослойное.

Техника живописи, в частности личного, личного у святых близка к иконной.

Различия в составе красок, в том числе санкирей, свидетельствуют об индивидуальных приемах художников.

Рассмотрим живописные приемы на трех отдельных изображениях.

Алексий Человек Божий

Объем лика, шеи, рук и волос художник передает с помощью светлого охрения по слою зеленоватого санкиря, неперекрытого охрой в теневых участках. Контур рук и верхней части лика выполнен коричневой краской.

Живопись в изображении этого персонажа отличается многослойностью и разнообразием цветовых оттенков. Например, в изображении не менее четырех коричневатых оттенков: красно-коричневый – в линиях складок и контуре нимба, темно-коричневый – в описи лика и рук, светло-коричневый и бежевый – в моделировке складок.

Одежда Алексия написана по розовато-желтой подкладке. Этот нижний желтоватый слой краски состоит в основном из охры с добавлением угля, небольшого количества красного пигмента (возможно, киноварь) и глауконита. Складки одежды написаны в виде широких, сходящихся полос бежевого оттенка. Светлые участки складок высветлены жидкими белилами (возможно, с добавками красной железосодержащей). Контур складок подчеркнут широкими линиями красновато-коричневого цвета. Серый воротник написан разбеленным углем.

Зеленовато-желтый санкирь состоит из охры, угля, зеленой земли, киновари, красного железосодержащего пигмента и известковых белил. Охрение выполнено сглаженно, сплавленно разбеленной охрой, смешанной с железосодержащим красным пигментом и киноварью. В верхних слоях охрения количество белил возрастает. На самых светлых местах по форме проложены белильные движки в виде рядов тонких штрихов. Движки в глазах выполнены в два приема: сначала жидкими белилами, потом тонкими мазками густых белил. Зрачки написаны темной рефтью, поэтому в желтоватом окружении они кажутся синеватыми.

Слева от входа в жертвенник изображены Парфений Лампсакийский и Иоанн Кущник. Личное письмо Парфения Лампсакийского – теплого телесного оттенка с легкой подрумянкой на щеках и губах. Охрение разбеленной охрой с добавлением киновари выполнено по слою зеленоватого санкиря, открытого в тенях. Санкирь состоит из охры, зеленой земли, небольшого количества угля, красного железосодержащего пигмента, киновари и известковых белил. Плавными линиями белил выполнена разделка волос на голове и бороде в два приема, зрачки глаз написаны мазками темной рефти, подчеркнутыми тонкими линиями белильных бликов в два приема – более широкий мазок жидких белил и тонкий мазок густых. Опись головы сделана тонкой линией черной краски. Детали лика написаны очень тонко коричневой краской.

Складки одежды намечены графьей. Зеленоватая мантия написана краской, состоящей из смеси охры, зеленой земли, угля, красного железосодержащего пигмента и белил. Складки на мантии прописаны теми же красками, но с большим содержанием угля или лессировками угольной черной. Света нанесены той же краской, но в разбеле.

Объем тела Иоанна Кущника моделирован также, как и у святого Парфения Лампсакийского. Опись верхней части лика выполнена коричневой краской, а головы – черной. Разделка волос сделана вначале коричневой и светло-желтой красками, а затем графичными мазками черной. На лике видны тонкие движки, выполненные жидкими белилами (в предыдущих изображениях они также присутствовали, но затем были утрачены и сейчас едва просматриваются). Личное письмо такое же, как у предыдущих персонажей. Зеленовато-желтая мантия написана краской, состоящей из смеси охры с углем в разбеле, в краске встречаются редкие частицы красной охры и зеленой земли. Высветления на мантии выполнены той же краской с большим содержанием белил, а притенения обозначены угольной черной, смешанной с охрой.

У Парфения и Иоанна параманды и куколи – серого цвета, как и воротник рубахи Алексия, широкие рукава ряс написаны светло-желтой краской с легкой притинкой складок зеленоватыми мазками и высветлениями светло-желтой краской, еще больше разбеленной.

Синий фон выполнен широкими мазками жидкой синей краски, сквозь которую просматривается рефть.

5 Иллюстрации из книги Т.В. Толстой «Успенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры». М.: Искусство, 1979.

Описание некоторых приемов золочения (серебрения) в декоративной монументальной живописи

В декоративном оформлении интерьеров общественных и частных зданий в XVIII–XIX веках часто применяли сусальное золото и сусальное серебро.

Из предварительно отожженных (для мягкости) металлов посредством ручной ковки получали тончайшие листки сусального золота и серебра.

Листки золота бывали разных оттенков – от зеленоватого до красноватого. Их цвет зависел от количества примеси серебра и меди. Золото зеленоватого оттенка получалось при повышенном содержании серебра. Золото ярко-желтого и красноватого цвета (червонное) имело небольшую примесь меди. Для золочения художники пользовались в основном листками сусального червонного золота. Сусальное серебро использовали реже.

Сусальным золотом и серебром покрывали обычно деревянную резьбу, рельефный декор из гипса, камня, металла, папье-маше и др.

В декоративной живописи золото и серебро использовали на фонах вокруг изображений. Кроме того, ими передавали материал, из которого изготовлены изображаемые предметы. В этом случае поверх них краской наносили рисунок и делали притенения, показывая тем самым объем. Золочение при этом выполняли после нанесения на стену общих контуров будущей росписи и до начала работы красками. Наконец, золотом и серебром наносили света или только блики на росписях, изображающих, например, золотой, серебряный или бронзовый рельеф или круглую скульптуру. В этом случае золото или серебро могли наносить широкими участками, мазками или штрихами. В последнем случае штрихи наносились разной толщины и на разном расстоянии друг от друга, так, что издалека создавалось впечатление тональной растяжки. Золото (серебро) в этом случае наносили поверх красочного слоя после завершения работы колерами (здесь использовали и творёные металлы).

Тончайшие листки металла наклеивали на подготовленную поверхность. Существовали два основных типа золочения (серебрения): на лаковой основе и на водно-клеевых (эмульсионных) составах.

Золочение на лаковой основе

На участки стены, подготавливаемые для золочения, наносили левкас (шпатлевку), который затем тщательно шлифовали, создавая безукоризненно гладкую поверхность.

На подготовленную поверхность в несколько слоев наносили масляную краску нужного цвета, которую затем также шлифовали. В результате этого получали плотную поверхность однородного тона. Под позолоту с зеленоватым оттенком применяли тертую золотистую охру, под червонное золото – тертую мумию красно-коричневого цвета.

При копировании для ускорения процесса грунтовки вместо масляной краски можно использовать темперу, но сверху ее необходимо покрыть быстро сохнущим спиртовым раствором шеллака как минимум в два слоя. Поверхность при этом приобретает слабый блеск. Если этого не сделать, то масляный лак впитается в грунт и не даст равномерную пленку на поверхности. Из-за этого золочение будет невозможно.

После окончательного высыхания грунта на поверхность наносили тонким равномерным слоем масляный лак «мордан».

Его особенность заключалась в том, что в течение 6–12 часов он высыхал «от пыли» (выражение позолотчиков) до состояния «на отлип» и давал отлип в последующие 12–24 часа. В этот промежуток времени проводили золочение.

Состав масляного лака «мордан»:

льняное масло – 1 кг;
свинцовый глёт – 65 г;
скипидар – до рабочей консистенции (до вязкости 28с по вискозиметру ВЗ-4).

Способ приготовления. Отстоявшееся льняное масло нагревали в металлической емкости, затем добавляли свинцовый глёт и варили в течение 4–5 часов, пока масло не загустевало. После охлаждения полученный продукт разбавляли скипидаром и хранили в закрытой посуде.

В настоящее время в продаже имеются различные сорта готового к употреблению лака «мордан» с разными сроками высыхания до состояния «на отлип». Надо учитывать, чем быстрее мордан доходит до кондиции, тем меньше времени остается на золочение. Перед использованием мордан проверяют. При необходимости его дополнительно разбавляют скипидаром (пиненом), так как густой лак даст толстую пленку, которая при высыхании может «сгрибиться», то есть на ней образуются морщины. Готовность к золочению мордана испытывают кусочком ваты на незаметном месте рабочего участка. Если при легком прикосновении лак не забирает ворсинки ваты, то он готов. Если велик отлип, то золото может «утонуть» и потерять блеск. Если мордан пересох, золото не будет прочно держаться и даже не будет приставать, и придется наносить новый слой лака.

При золочении применяли специальные инструменты и приспособления

золото в книжках;

золотарную подушку – дощечку размером 30 х 30 см, обитую замшевой кожей по двум слоям фланели и защищенную ширмой из картона от сдувания с нее золота;

золотарный стальной нож с обоюдоострым лезвием длиной 20–25 см с закругленным концом;

веерообразную кисточку-лапку (лампемзель), которая изготавливалась из достаточно длинного и упругого волоса (4–5 см), обычно беличьего хвоста (от беличьего хвоста отрезался кончик, волосы кончика веерообразно раздвигались и вклеивались между двумя небольшими полосками картона, после высыхания к полученному веерку для удобства мог быть приделан черенок; лапку можно заменить листками бумаги, натертыми парафином);

масленку – кожаную пластинку размером примерно 20 х 15 см, промасленную коровьим маслом;

набор кистей для нанесения мордана (средней жесткости) и обметания излишков золота (мягкие).

Современные приемы золочения

Листок сусального золота вынимают из книжки легким дуновением, от которого он заворачивается на золотарный нож, положенный плоской частью на край листка золота. Золотарным ножом листок переносят на подушку. На подушке листки золота разглаживают и разрезают ножом. При разрезании золота нож следует держать не перпендикулярно к поверхности подушки, а наклонно, по диагонали, что предохраняет замшу подушки от порезов.

Кусочки разрезанного золота берутся с подушки лапкой или листочком бумаги, натертой парафином. Предварительно лапкой проводят два-три раза по масленке, чтобы на ней появился незначительный жирный налет, который и удерживает золото на волосяном веерке лапки (парафин в свою очередь также удерживает золото на бумаге). Если специальной масленки нет, то во время работы используют тыльную сторону ладони левой руки, куда наносят масло. Золото переносят на то место, где должна быть позолота и осторожно поверх веерка прижимают ватой. Надо следить, чтобы ворсинки ваты не прилипали к лаковой пленке, не покрытой золотом.

Если золотят большие площади, то листочки золота накладывают на поверхность прямо с книжки, прикладывая раскрытую книжку страничкой с золотом к стене (планшету) и прижимая ватой или легко проглаживая пальцем.

Удобнее использовать золото иностранного производства, например, немецкое или итальянское. Такое золото можно вынимать из книжки вместе с листочком папиросной бумаги, на котором оно закреплено лишь настолько, чтобы не быть унесенным случайным потоком воздуха. Далее его или прикладывают к рабочей поверхности или кладут для разрезания на любую ровную поверхность бумагой вниз. Разрезать такое золото можно вместе с бумагой острым макетным ножом или ножницами, затем брать пинцетом или пальцами и прикладывать в нужное место, прижимая через бумагу ватным тампоном.

Через сутки или двое (в зависимости от температуры и влажности в помещении и сорта мордана) излишки золота обметают мягкой широкой кистью с подсохшей поверхности. Осторожно простукивают ватным тампоном позолоченные участки, окончательно приглаживая золото. Золото, положенное на мордан, не шлифуется.

Затем золото покрывают защитным слоем спиртового лака (шеллачной политуры) мягкой кистью в два приема или акриловым лаком на водной основе. Лак может быть прозрачным или цветным.

Золочение на водно-клеевых (эмульсионных) составах

Золочение выполняли по так называемому полименту.

Полимент – от французского poliment – вежливо, учтиво; poli – полированный отшлифованный, блеск, глянец.

Полимент для золочения

1-й состав.

Красная глина жирная, отмученная – 1 кг; горячая вода – до сметанообразной консистенции.

2-й состав.

Мыло ядровое (60 %-ное) – 15 г;
пчелиный воск – 10 г;
свиное сало – 10 г;
горячая вода до сметанообразной консистенции.

Способ приготовления.

Состав 1 разогревали до кипения, после чего в него при размешивании вливали состав 2.

Полимент хранили в хорошо закрытой посуде в холодном месте; для работы брали такое количество состава, которое расходовалось в течение дня, выбрасывая излишек, но ни в коем случае не помещая его обратно в хранящийся запас.

Красные глины, входящие в состав полимента, называли болюсами. Их окраска определяется большим количеством присутствующей в них окиси железа. Один из лучших сортов болюса – армянский, отличающийся большой чистотой и насыщенностью цвета.

В настоящее время в продаже имеются и другие полименты и цветные жидкости для золочения на водно-акриловой основе различного состава и различных свойств.

Современные приемы золочения

Хорошо выглаженный рабочий участок проклеивают 7 %-ным водным раствором животного клея.

На подготовленную таким образом и просохшую поверхность мягкой колонковой кистью наносят полимент. Предварительно его разводят 7 %-ным раствором животного клея до тех пор, пока он не будет стекать с кисти густой струйкой. Полимент наносят в 3–4 слоя с перерывами для просушивания каждого из них.

После просушки, когда полимент сделается матовым, его стирают чистой суконкой, чтобы полиментная подготовка стала чистой, ровной и блестящей.

Перед нанесением золота высохший слой полимента смачивают 20 %-ным водным раствором этилового спирта мягкой кистью небольшими участками, на которые сразу укладывают листочки золота, прижимая их кистью или ватным тампоном. Можно сначала приложить листок золота к поверхности грунта, затем беличьей кистью подпустить водно-спиртовой раствор под листок. Раствор распространится под площадью золота и силой своего поверхностного натяжения расправит все морщины на листке.

Через 3–4 часа после золочения с просохшего золота обметают излишки и полируют его специальным лощилом, имеющим форму лопатки шириной 1–3 см из отшлифованного агата. Для полировки изогнутых плоскостей требуются агаты в форме крючков разных размеров. Агаты вставляются в металлические трубки и насаживаются на черенки примерно в палец толщиной, длиной около 15 см. При полировке агатовую лопаточку нужно крепко нажимать обеими руками. Начинают полировать с угла, проводя инструментом по поверхности прямыми штрихами. Если просушка окажется недостаточной, то золото под агатом может свозиться, а если позолота пересохнет, то отполированное золото будет выглядеть суховатым и тусклым. При оптимальном времени просушки золото после полировки будет глубокого сильного тона и хорошо блестеть.

Если сильный блеск не нужен, поверхность не шлифуется.

Работа заканчивается нанесением защитного лакового покрытия.

Серебрение выполняют так же, как и золочение. При серебрении на мордан применяют грунтовку под цвет серебра, состоящую из белил и сажи, а при серебрении на полимент – графит в смеси с сухими белилами (вместо глины в составе полимента).

Серебро во избежание потемнения обязательно после укладывания на поверхность покрывают бесцветным лаком.

Золочение по красочному слою имеет свои особенности. Золото наносят в светах или только в местах бликов. Если роспись клеевая или темперная, то участки красочного слоя, предназначенные под золочение на мордан, покрывают предварительно шеллачной политурой. (Масляная роспись в этом не нуждается.) Затем поверхность красочного слоя вокруг этих участков припудривают мелом. После припудривания прокрывают нужные места морданом или другим клеящим веществом (животным клеем, пивным суслом или соком чеснока) в необходимых границах и наносят золото. Мел не даст приклеиться золоту там, где его не должно быть. Водно-клеевые составы перед нанесением золота слегка увлажняют, как и полимент. Сок чеснока, например, можно увлажнить, просто подышав на него. Несколько секунд после этого он сохраняет отлип.

Современная химическая промышленность предлагает составы для закрепления золота, которые соединяют свойства масляного лака и водорастворимого клея. Так, в продаже имеется водорастворимое «молочко для золочения». Начинать золотить можно через 15 минут после его нанесения и продолжать работу в течение 60 часов.

Использование творёных металлов

Творёные металлы употреблялись главным образом в качестве краски для орнаментальных росписей.

Их изготавливали из листового сусального золота или серебра путем стирания листочков металлов пальцем на блюдце.

Способ приготовления.

Мелко истолченный гуммиарабик кладут на блюдце, добавляют несколько капель

теплой дистиллированной воды и растирают до состояния однородной массы. Смоченным указательным пальцем правой руки один за другим снимают с книжки листки сусального металла и растирают на блюдце кончиком пальца.

Растираемая масса должна быть собрана ближе к центру и не расходиться к краям блюдца.

По мере необходимости в растираемую массу добавляют несколько капель воды, которые должны придать ей достаточную подвижность, но не делать ее текучей.

Процесс растирания листового металла длительный и требует тщательного исполнения. По окончании процесса творёный металл выглядит однородной пастой, не содержащей заметных для глаза отдельных частичек. По достижении такого состояния металл подвергают промывке, наливая понемногу в блюдце воду. Указательным пальцем обмывают края блюдца, собирая золото ближе к центру.

Металл фильтруют через тонкий батист в другое блюдце, затем отстаивают с растворенным клеем. Воду сливают.

Золото (серебро), осевшее на дно, имеет в своем составе достаточно связующего и готово к употреблению, если шлифовальный зубок оставляет на нем блестящий след.

Во время работы творёные металлы разбавляют водой.

Кроме гуммиарабика раньше использовали водный раствор камеди или вишневого клея. Его растворяли до густоты сметаны. На 15 листков металла брали не более 1 г камеди.

Творёные металлы после их нанесения имеют матовую поверхность. Для того чтобы придать им блеск, после полного высыхания их полируют, осторожно выглаживая агатом или зубком.

Приемы золочения в живописи не исчерпываются описаниями, приведенными в данном тексте.

Особенно разнообразны они в станковой темперной живописи. Там существуют иные составы полимента, например, с использованием томленого белка куриного яйца и др.; золото применяется по красочному слою и под ним с последующим проскребанием краски в местах изображения освещенных участков формы (на одеждах, архитектуре) и т. д.

Подробнее ознакомиться с этими приемами можно на курсе «Иконопись».

Использованная литература

1. *Алдошина А.Е., Алдошина Н.Е., Монахиня Иулиания (М.Н. Соколова).* Труд иконописца. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.
2. *Виннер А.В.* Материалы и техника монументально-декоративной живописи. Часть VI. М.: Искусство, 1953.
3. *Гренберг Ю.И., Писарева С.А.* От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции. М.: Искусство, 2004.
4. Икона / Сост. А.С. Кравченко, А.П. Уткин. М.: Стайл а ЛТД, 1993.
5. *Калмыков М.Я.* Альфрейно-декоративные работы. М.: Трудрезервиздат, 1958.
6. *Моисеичев В.М.* Работа мастера-позолотчика. Л.: Госстройиздат, 1957.
7. Реставрация икон: Методические рекомендации / Под ред., ил. М.В. Наумовой. Часть 1 (5.1.6.). М.: Изд-во ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря, 1993.
8. *Суржаненко А.Е.* Альфрейно-живописные работы. М.: Высшая школа, 1986.

Манин Юрий Аркадьевич

Техника монументальной живописи
и технология живописных материалов

Учебное пособие

Дизайн: В.И. Сорокина
Корректор: Н.В. Яшина

Подписано в печать 30.11.2013
Формат 70x100/12
Печать офсетная
Гарнитуры: AkzidenzGrotesk, Swift
Печ.л. 24. Тираж 500 экз.
Отпечатано
в МГХПА им. С.Г. Строганова

ISBN 978-5-87627-060-3





Учебное пособие предназначено для преподавания дисциплины «Техника монументальной живописи и технология живописных материалов». Учебное пособие составлено на основе рабочей программы, с учетом Федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования (ФГОС ВПО) по направлению подготовки дипломированных специалистов с квалификацией художник-реставратор (монументальная живопись).