

Перед тем, как приступить к знакомству с выдающимися творениями живописи Древней Руси, погружению в их духовную составляющую и любованию художественной выразительностью, познакомимся с техническим аспектом создания иконы, узнаем, какие материалы используются в этом непростом деле и как происходит процесс создания образа Божия.

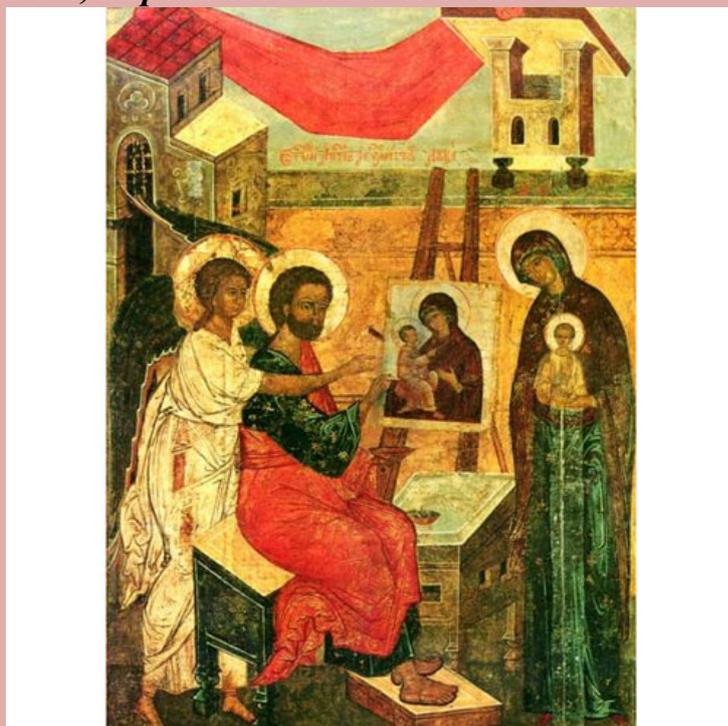
:

Говоря о процессе написания иконы, ее технике и технологии, невозможно не коснуться вопроса о личности иконописца. Как сами себя смиренно называли изографы, «мы всего лишь кисть в руках Божьих», каким же должен быть он, этот удивительный и самый сложный «инструмент» в иконописном деле?

Борьба с грехом, нравственное очищение, уподобление Богу – важнейшие составляющие в деле христианского спасения души. Часто в святоотеческой литературе человек именуется иконой Бога. Взирая на человека, христианин должен видеть в нем Первообраз. Икона в более узком смысле – как живописный образ, призвана явить тайны горнего мира и лик Творца. Созерцание Бога посредством иконы более очевидно и прямолинейно. Не удивительно, что иконописец, перед которым ставится столь непростая задача - показать красками духовный мир, должен собственной жизнью стремиться к богоподобию, вести беспорочный образ жизни. Ведь невозможно написать, изобразить то, что не пережито на собственном опыте. Правдиво сказать о чем-либо можно только пережив это на себе, и святость, к которой призваны все христиане, не исключение.

Поместный Стоглавый Собор Русской Церкви 1551 г. (43 гл. Стоглава) предписывает иконописцу быть **«смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистнику, не пьяници, не грабежнику, не убийцы; особенно хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением, и подобает живописцам часто приходиться к отцам духовным и во всем с ними совещаються, и исповедываються, и по их наставлению и учению жити в посте, молитве и воздержании со смирением... Если же кто-либо из учеников начнет «жити не по правилам заветания, в нечистоте, пьянстве и бесчинстве, тех от дела иконного отнюдь отлучати и касаться того не велети, боящяся реченного: проклят человек, творяй дело Господне с небрежением (Иер. 48, 10)».**

Так же из постановлений Собора можно узнать, как Церковь повелевала собственно заниматься иконописным делом: *«Подобает с превеликим тщанием (старанием) писати образ Господа нашего Иисуса Христа, и Пречистыя Богоматери, и святых по образу, и по подобию, и по существу, и по лучшим образцам древних иконописцев; а от самосмысления бы и по своим догадкам Божества бы не описывали».* Поселянам же и невеждам, которые по сие время писали иконы, не учася, самовольством и самочинием, не по образу, строго наказать, чтобы учились у добрых мастеров; и которым Бог даст эту премудрость, тот бы писал, а кому не даст, тот должен в конец от такового дела престати», чтобы имя Божие ради плохого письма не хулилось, ибо «не знают, что делают, и греха себе того не ставят».



. 1. Евангелист Лука, пишущий Богородицу  
Икона середины 16 века. Из церкви Евангелиста Луки в городе Опочке  
Псковской области.

По сути, иконописание – это церковное служение, иконописцы в древности приравнялись к младшим клирикам. Лучшим вариантом для иконописца считалась монастырская жизнь, полностью помогающая сосредоточиться на духовном делании.

1

*Каких иконописцев, причисленных к лику святых, вы знаете? Отразились ли их имена в отечественной культуре и каким образом?*

:

Процесс традиционного иконописания, выработанный в древности, оставался неизменным на протяжении многих веков (актуален он и в наши дни). Также неизменной по большей части остается и материальная база для написания иконы.

Икона как физический объект состоит из четырех основных составляющих:

- 
- 
- 
- 

В качестве \_\_\_\_\_ чаще всего использовалась деревянная доска, которая может быть изготовлена из таких пород дерева как липа, сосна, ель, ольха, лиственница (в северных районах России), пихта, кипарис, бук (в южных районах). Лучший материал для доски – это кипарис, липа и ольха, абсолютно непригоден дуб из-за своей структуры, которая способна разрушить нанесенный на него грунт.



## . 2 Иконная доска с лицевой и тыльной стороны

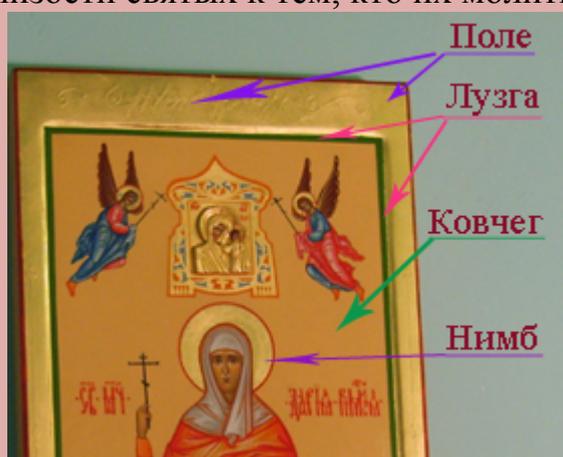
Перед изготовлением доски дерево должно быть хорошо высушено. В древности просушка велась на открытом воздухе весьма длительное время. Для предохранения доски от деформации, в тыльной ее части, обязательно поперек древесного волокна, делаются расширяющиеся вглубь доски прорезы, в которые вставляются **шпонки**.



### . 3 Шпонки, вид с боку

На лицевой стороне доски вытесывается плоское углубление, вокруг которого оставляется нетронутое поле. Углубленная часть доски называется . Уступ, находящийся между полем и ковчегом, носит название

. Поле иконы выполняет роль рамы для изображения и в то же время символизирует наш, земной мир. Часто можно встретить изображения, выступающие из зоны ковчега на поле, например, часто художник выводит на поле ногу или нимб святого. Такой прием символизирует связь двух миров, и говорит о близости святых к тем, кто их молитвенно призывает.



### . 4 Части иконы

в иконе, или , выполняет важнейшую роль, являясь посредником между основой (доской) и красочным слоем. С одной стороны, он призван объединять их, с другой – ни в коем случае не допустить проникновение красочного слоя на деревянную поверхность. Левкас должен быть очень прочным по составу, ровным и гладким, и, безусловно, максимально неподдающимся разрушающим факторам.

Левкас представляет собой специальным образом приготовленную смесь измельченного алебастра или мела с животным или рыбьим клеем. В Древней Руси чаще изначально использовался алебастровый левкас, рецепт которого был перенят из Византии. Несколько позже в употребление прочно вошел меловой вариант как более дешевый, однако, меловой левкас не столь прочен и долговечен.

Перед нанесением левкаса доска обрабатывается специальным образом – доска процарапывается регулярной насечкой для лучшего проникновения в деревянную поверхность клея, которым в несколько слоев обрабатывается доска. После этого на доску приклеивается ткань с прореженным волокном –



#### . 5. Паволока на доске, сквозь которую просматриваются насечки.

Паволока не только способствует более прочному сцеплению левкаса с доской, но и предотвращает деформацию деревянной основы. После полного просыхания клеевых слоев и паволоки, на доску в несколько слоев наносится левкас. После просушки последнего слоя поверхность грунта зачищается, до максимально гладкого состояния. Основа для живописи готова!

в традиционной темперной иконе состоит из перетертых пигментов со связующим веществом. Пигменты бывают минеральными, полученными из растертых земель и камней, полученными из металлов (окисей свинца), органическими – полученными из растений и насекомых. В качестве связующего вещества чаще всего используется желтковая эмульсия. Однако в качестве связующего не обязательно употребляется именно желток, в древности чаще использовалась белково-желтковая и белковая эмульсии, которые делают живописную технику более сложной, однако, способствуют лучшей сохранности красочного слоя.



## . 6. Процесс растирания пигмента

Древнерусская живопись до сих пор поражает своими словно самоцветными, немеркнущими, яркими красками. Как поразительной сохранности, так и светоотражающим свойствам красок способствует особая технология их послойного наложения. Каждый мазок наносится только после полного высыхания предыдущего. Красочные слои механически не смешиваются, отчего возникает особый оптический эффект. Свет, проникая через все слои, и отражаясь от белой поверхности левкаса, подсвечивает красочную поверхность изнутри. Структура каждого слоя, состоящая из уникального каждого раз состава частиц краски, определяет цветовую насыщенность колорита и их визуальное смешение в определенный цвет.

Набор красок для иконной живописи может быть ограничен всего несколькими цветами. Для древнерусской иконы традиционен следующий набор:

– ярко-красная ртутная краска, , ,  
 , , ярко-желтая мышьяковая краска , ,  
 (ультрамарин), , , различные , ,  
 (коричневый), , , – в  
 качестве черного цвета, .



## . 7. Пигменты

Многие цвета на палитре древнерусского художника составлялись из смесей пигментов. Например, голубой цвет часто создавался не путем разбеления дорогого лазурита, а в определенной пропорции соединенными пигментами шунгита (черного), белил и глауконита (зеленого). Подобный способ прекрасен для создания полноценного синего цвета и весьма экономичен.

выполняет не только функцию защитного слоя иконы от различных разрушительных факторов, но и играет важную роль в придании всей живописи общности и законченного технического состояния. Олифа делает цвета более глубокими, а красочным слоям придает еще большую прозрачность и углубленность, она сообщает всей живописи обобщающий золотистый тон и слегка блестящую поверхность.



#### . 8. Процесс олифления иконы

Олифа для иконописи варится специальным образом со смолами из льняного масла, выстоянного на солнечном свете в течение двух лет. Сам процесс олифления иконы проводится в несколько слоев, до того момента, пока поверхность иконы не становится равномерно блестящей.

К сожалению, олифа - не идеальное покрытие для живописи, поскольку очень сильно впитывает в себя пыль и копоть. Краски достаточно быстро темнеют, и живопись теряет свою яркость и прозрачность. Именно поэтому древние иконы, не прошедшие реставрацию, часто имеют вид черных досок.

Процесс создания иконы строго выверен и имеет определенную последовательность. Каждое действие в этом процессе имеет не только функциональное, но и символическое значение. Написание иконы уподобляется процессу создания Богом-Творцом мира, поэтому в процессе живописи первым на иконе пишется или наносится золотом                     , как в иконописи называется фон, затем раскрывается                      (земля) и вода, пишутся горки, затем растения, животные, здания, одежды, последним на

иконе появляется лик человека – такая последовательность соответствует ветхозаветному повествованию о

Однако, до того как приступить к живописи, необходимо создать рисунок будущей иконы. Наиболее распространенным на Руси приемом изображения задуманной иконы было непосредственное нанесение рисунка (знамение) кистью, углем или карандашом на левкасе доски. Часто использовался прием перенесения рисунка с помощью **припороха** со свода готовых **прорисей** –



#### . 9. Способ перенесения рисунка с помощью припороха

*Посмотрите видеофрагмент, демонстрирующий, как знаменитый современный иконописец Георгиос Кордис выполняет иконописный рисунок.*

2

После создания рисунка и золочения фона, можно приступать к собственно живописному процессу. Последовательно наносимые прозрачные слои краски постепенно скрывают первоначальный рисунок, поэтому иногда использовалась графья – процарапывание отдельных элементов, чаще всего контуров.



## . 10. Прорись

Все изображения в иконе создавались послойно, однако **доличное письмо** и **личное** различаются как количеством этапов, так и их сложностью. Для написания отдельных фрагментов ландшафтного и архитектурного фона брался единый средний тон, на основе которого составлялось несколько колеров путем добавления белил. живописи предметной среды начиналось с в меру плотных, но прозрачных слоев, в то время как раскрытие света, наоборот, начиналось с нанесения максимально прозрачных мазков. Регулировка прозрачности последовательно наносимых слоев живописи влияет на окончательный живописный эффект.



## . 11. Роскрашь

Моделировку объема осуществляли белилами, так называемыми пробелами, которые так же наносились в несколько слоев, постепенно формируя пластические акценты изображаемого предмета или фигуры. В пейзаже высветляются плоские ступенчато расположенные вершины горок - лещадки, в архитектуре – определенные архитектурные элементы, в одеждах – объем складок. Пробела не обязательно создаются чистыми белилами, для придания большей живописности в них часто добавляются другие пигменты, или же проводится легкая лессировка цветом по белильным **движкам**.



## . 12. Высветления

После завершения работы со светами, моделировка формы продолжалась с помощью . Притенения - либо более темный вариант основного колера роскраши, либо же наносятся совершенно другой краской. Контрастный прием чаще всего можно наблюдать на изображениях одежд.



### . 13. Притенения

Этапы личного письма более сложны и имеют специальные названия:

1. Роскрашь личного называется \_\_\_\_\_ или \_\_\_\_\_. Поверх санкири ведется последующая живописная моделировка. Санкирь может иметь как охристый телесный тон, оставаясь основным цветом лика, так и перекрываться верхними слоями, оставаясь видимой в тенях. В зависимости от живописного предназначения, цвет санкири может варьироваться от желтовато-коричневатого до оливково-зеленого, болотного, темно-коричневого.

2. После роскраши личного производится « \_\_\_\_\_ », который на данном этапе еще просвечивает сквозь красочный слой. Впоследствии рисунок неоднократно уточняется в процессе работы над ликом, наносясь более точными линиями и плотными красками.

3. Притенения личного тесно связаны с повторным нанесением рисунка, они словно мягкая его оттушевка, оттого и написана зачастую той же краской. Работа над притенениями так же производилась неоднократно в процессе написания иконы.

4. Охрение или плавка – важнейший этап написания лика. В несколько слоев, постепенно сужаясь к более выпуклым точкам лика, тонкие слои охры наносились по форме лика, формируя его объем. Колер плавки в отличие от темного и холодного подклада санкири намного светлее и теплее по тону. Обычно он состоит из светлой охры, белил и киновари. В нижние слои

вохрений для обеспечения более плавного перехода от санкири часто добавлялись пигменты прокладки: глауконит и шунгит.

5. Поверх охрений наносился последний слой, самый светлый – оживки или движки, называемый так же . Движки ставились на самых выпуклых частях изображения и наносились максимально плотными, непрозрачными мазками. Способы нанесения движков невероятно разнообразны: это могут быть и отдельные каплевидны мазки, и штриховка, и мягкое, расплывчатое пятно. Прием нанесения «оживков» зачастую самый очевидный момент для различения местных иконописных школ.

6. В последнюю очередь на лик наносились , подцвечивающие губы и щеки, крылья и спинку носа алым киноварным цветом.

7. Завершающим этапом написания личного было уточнение рисунка, который на поверхности живописных слоев именуется .

Сложный технологически процесс написания иконы и его строгая последовательность подчеркивают, что святой образ - не плод авторской фантазии художника. Он постепенно проявляется в иконе с помощью мастерства иконописца, используемых материалов, благодаря опыту и предписаниям Церкви, но в первую очередь – Божией благодатью. При этом, несмотря на огромное количество неукоснительных правил и максимальной традиционности иконописного процесса, в иконописании художник максимально может творчески проявить себя. В этом мы убедимся, приступив к изучению тем, посвященных древнерусской живописи.