

Рустам Джамал • Елена Братчикова

# современная ИКОНОПИСЬ



АСТ

Рустам Джамал

**Современная иконопись**

«Питер»

2013

УДК 75.05  
ББК 85.146.56(2)

**Джамал Р.**

Современная иконопись / Р. Джамал — «Питер», 2013

ISBN 978-5-4461-0097-2

Современная иконопись переживает период активного возрождения. Восстанавливаются православные традиции, в том числе традиции церковных искусств, как в России, так и за рубежом растет число иконописцев, иконописных школ и мастерских. В настоящее время современная иконопись общепризнана и востребована во всем мире. Эта книга, созданная на базе школы искусствоведения Российской академии художеств, знакомит читателей с наиболее яркими представителями современной иконописи, как широко известными, так и долгое время работавшими для узкого круга ценителей. Всех их отличает умение сочетать в своем творчестве индивидуальность стиля, высокое техническое мастерство и традиционный символический язык древней религиозной живописи.

УДК 75.05  
ББК 85.146.56(2)

ISBN 978-5-4461-0097-2

© Джамал Р., 2013  
© Питер, 2013

# Содержание

Вступление	6
Глава 1. От искусства к «письмам», от «писем» к промыслу	9
Роль Гёте в современной иконописи	10
Глава 2. Технология современной иконописи	15
Доска	16
Левкас	20
Иконописный рисунок	23
Золочение	24
Чеканка	32
Роспись под эмаль	34
Пигменты	35
Цвет в иконе	39
Живопись	40
Защитное покрытие	45
Глава 3. Современные иконописные мастерские	47
«Палехский иконостас»	48
Конец ознакомительного фрагмента.	49

# **Рустам Джамал, Елена Братчикова**

## **Современная иконопись**

© ООО Издательство «Питер», 2014

\* \* \*

## Вступление

Эта книга – о современной иконе, об иконе, созданной на рубеже XX–XXI веков. Принято считать, что некоторые произведения приобретают художественную ценность лишь со временем. Большое, как известно, видится на расстоянии. Но мы не стали ждать, когда икона, написанная сегодня, покроется пылью веков и обретет тот высокий статус, который позволит рассматривать ее не только как предмет культа, но и как произведение искусства. Мы не стали ждать, когда живопись будет испещрена сеткой кракелюр, – при желании «составить» можно и новую икону – так иногда поступали иконописцы прошлого, когда хотели придать произведению дополнительный «вес».

Современная икона еще долго не потрескается, потому что создается с применением новейших технологий, с использованием инновационных материалов, в частности покрывных лаков, способных решить проблему «черной доски». Да и сама икона сегодня не безымянная, а подписное произведение во все времена считалось гарантом высокого качества и хорошей сохранности.

Икона третьего тысячелетия – совершенно новое искусство. Оно создается людьми, у которых не было за плечами иконописной практики, но была смелость, позволившая вновь обратиться к иконе после столетий ее полного забвения. По сути дела, они всё начинали сначала. В этом их неоспоримое преимущество перед теми, кто передавал иконописное творчество «из рук в руки», в этом их ответственность за тех, кто продолжит иконное дело в последующие времена.

Современные иконописцы дорожат своим именем. Помимо высокопрофессиональных качеств сегодня они должны также обладать менеджерскими навыками – только тогда они смогут успешно продвигать свое искусство на быстро развивающемся художественном рынке. Они больше не оторваны от мира, не замкнуты в стенах своих мастерских. Они всегда на связи с теми, для кого работают.



**Чудо Георгия о змие. Елена Парамонова. Мастерская «Палехский иконостас»**

Авторы книги – люди не случайные в иконописном деле. Физик-ядерщик по профессии, Рустам Джамал уже в зрелом возрасте получил специальность искусствоведа. Его дипломная работа называлась так же, как и книга, которую вы держите в руках. Одним из первых в Санкт-Петербурге Рустам начал коллекционировать современную икону, объехал центры, где ее создают, познакомился и подружился с мастерами. Произведения многих из них представлены в созданной им галерее «Русское искусство. Санкт-Петербург». Можно сказать, что и эта книга создавалась им. Рустам стал автором идеи, собрал вокруг себя людей, которые помогли ее осуществить. Его, без сомнения, можно назвать организатором этого частного проекта.

Елена Братчикова – кандидат искусствоведения, специалист по миниатюре русской рукописной книги, книжности старообрядцев, современной иллюстрированной книги, в том числе

и детской, искусству иконописи и лаковой миниатюры Палеха, Холуя, Мстеры. Елена является автором более 50 публикаций, создатель электронного издания «Сийское Евангелие – памятник культуры XVII века». Более 10 лет она проработала в Палехе. Преподавала в Палехском художественном училище им. Максима Горького. Большинство из тех, о ком вы прочитаете в этой книге, – ее ученики.

Глава «Технология современной иконописи» написана самой молодой участницей проекта, студенткой Санкт-петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Анастасией Юсковой. Наблюдая за тем, как работает ее отец Виктор Юсков, художница последовательно изложила и проиллюстрировала весь технологический процесс создания современной иконы, не утаив при этом даже некоторых профессиональных секретов мастера.

В эпоху перемен жить сложно, но интересно. Мы все – свидетели того, как обустраиваются старые и открываются новые храмы. Наша книга – о том, как богоукрашается православный мир, о том, как преображает духовное пространство современная икона.



## Глава 1. От искусства к «письмам», от «писем» к промыслу

Современная икона – какая она, где ее пишут и кто этим занимается? Почему «современная» – потому что ее создают наши современники? Но ведь у предыдущих поколений были *свои* современники. Когда же появилось понятие «современная икона» и есть ли в России такие пределы, для которых икона оставалась современной всегда?

Почти 1000 лет писанием икон занимаются в землях, прежде относившихся к Владимиро-Суздальскому и Муромо-Рязанскому великим княжествам. Сегодня здесь расположены Владимирская, Костромская, Ярославская, Ивановская и Нижегородская области.

На земле, освященной образом Богоматери, именем Александра Невского, любовью Петра и Февронии, гением Андрея Рублева, во все времена развивалось иконное дело: появлялись новые центры, рождались новые мастера. Никогда не угасал интерес к средневековому русскому искусству, более того, в каждую из эпох он поддерживался знаковыми для своего времени фигурами. Одной из таких фигур, заставившей в начале XIX века пересмотреть отношение к исыякшему, как утверждали, иконописному промыслу, стал «великий веймарец» Иоганн Вольфганг Гёте. Именно он стал тем «мостиком», который соединил прошлое и настоящее в иконописном наследии России.

В 1896 году в первом томе «Известий отделения русского языка и словесности» (ИОРЯС АН) появилась небольшая заметка «О суздальском иконописании». Ее автор – Д. Ф. Кобеко – академик, член Совета министра финансов, а впоследствии – директор Императорской Публичной библиотеки (ныне РНБ), опубликовал под этим заголовком письма из собрания петербургского коллекционера Е. Н. Тевяшова. Публикация не получила тогда большой огласки и долгое время оставалась незамеченной – уж слишком специфическим было издание, в котором она появилась. Вспомнили о ней много позже, уже тогда, когда в иконописных центрах суздальских земель создавались не иконы, а лаковая миниатюра.

Что же побудило специалистов лаковой миниатюры Палеха, Холуя и Мстеры с завидной настойчивостью ссылаться на статью Кобеко? Ответ прост: в ней упоминалось имя Гёте. Немецкий писатель, любознательность которого была безгранична, вдруг пожелал получить сведения о современной суздальской иконописи. Его запрос в Петербург и ответные письма из Москвы и Владимира составили увлекательнейшую историю с участием отечественных и зарубежных членов императорской фамилии, высокопоставленных чиновников, известных писателей, историков, иконописцев.

## Роль Гёте в современной иконописи

Герцогиня Саксен-Веймарская Мария Павловна была дружна с Гёте, который за широкий размах культурной деятельности называл ее не иначе как «княгиней мира». Третья из дочерей императора Павла I и императрицы Марии Федоровны стала герцогиней 23 июля 1804 года, когда сочеталась браком с наследным принцем Саксен-Веймарским Карлом Фридрихом, сыном великого герцога Карла Августа и принцессы Луизы-Августы Гессен-Дармштадтской. Знакомство Гёте с Марией Павловной состоялось в ноябре 1804 года и не прерывалось до самой смерти писателя. Своих гостей герцогиня принимала в загородной резиденции Бельведер, где, по ее желанию, был разбит парк – точно такой же, как в ее родном Павловске. На одном из приемов в Бельведере и произошло событие, попавшее впоследствии на страницы многих российских изданий.



Молодой Гёте. Ангелика Кауффманн, 1787

В ходе одной из бесед с Марией Павловной Гёте пожелал получить сведения о «суздальском иконописном искусстве». Чем был вызван интерес писателя к русской старине, доподлинно неизвестно. Возможно, этому способствовала общая атмосфера начала XIX века, насквозь пропитанная вниманием к России в связи с победным завершением военной кампании Александра I. Возможно, были и другие предпосылки. Так или иначе, но великая герцогиня сообщила о желании Гёте в Петербург своей матери Марии Федоровне, а та обратилась к российскому министру внутренних дел О. П. Козодавлеву.

Козодавлев для выяснения вопроса разослал весной 1814 года несколько писем. В одном из них, адресованных историку Н. М. Карамзину, министр писал: «Славному и, без сомнения, Вами любимому Гёте захотелось иметь исторические сведения о суздальском иконописном искусстве. Независимо от тех сведений, которые в самой Владимирской губернии будут собраны, я надеюсь, что и Вы не откажетесь одолжить такого человека, который, вероятно, не без цели, любопытен и который теперь, после Гердеров, Виландов, Шиллеров, остался в Германии как головня после пожара, которая, однако же, не совсем погасла и бросает искры прежнего огня...».

Карамзин, которого в художественных кругах Петербурга почитали как создателя «Записок русского путешественника», ставших для многих наших соотечественников настоящим «окном в Европу», отправил министру учтивый, но краткий ответ. Он написал, что суздальская иконопись, которой в этих землях начали заниматься со времен Андрея Боголюбского, была подражанием византийской и не изменялась в течение веков. Что греческие иконописцы были учителями русских, из которых наиболее известен св. Алимпий Печерский. Что последним событием в истории отечественной иконописи следует признать Стоглавый собор, на котором постановили писать иконы по образцам Андрея Рублева. И что подтверждений дальнейшего развития иконописи в суздальских землях нет.

Примечательно, что министр и историк писали друг другу раньше и, судя по задушевному тону писем, Карамзин был хорошо знаком с семьей Козодавлева. Видимо, это послужило причиной того, что чиновник обратился к историографу – не только как к знатоку русской старины, но и как к своему хорошему другу. Однако известно, что Карамзин также переписывался и с вдовствующей императрицей. Остается только догадываться, почему Мария Федоровна напрямую не обратилась к Карамзину, а направила свою просьбу Козодавлеву. В отделе рукописей Российской национальной библиотеки сохранились документы, свидетельствующие о том, что Мария Федоровна, не будучи лично знакома с Карамзиным, состояла с ним в переписке с 15 апреля 1813 года. Этой датой помечено письмо, в котором императрица благодарит И. И. Дмитриева, предоставившего ей случай «вступить в отношение» с давно известным писателем. Судя по документам 1814–1815 годов, Карамзин уже в это время работал над «Историей государства Российского», и Мария Федоровна систематически получала из Москвы новые главы его сочинения.

В одном из писем, датированном 27 августа 1814 года, Мария Федоровна писала: «Я всегда любопытствую слышать нашу отечественную историю из уст самого Сочинителя, но не одобряю намерений ваших заключить ваш труд историей Иоанна Грозного, после которого остается существенно предметов, достойных вашего пера». Это подтверждает уже известный нам факт того, что древнерусский был для Карамзина наиболее интересным периодом отечественной истории. Ни XVII век, ни последующие эпохи не занимали его в тот момент настолько, чтобы он взялся их анализировать. Этим, возможно, и объясняется нежелание Карамзина описывать современное ему состояние иконописного промысла Суздаля.

Николай Михайлович понимал, что его ответ вряд ли удовлетворит министра, поэтому посоветовал обратиться за разъяснениями в Академию художеств. Но Козодавлев решил иначе. Он направил запрос прямо по месту назначения – губернатору города Владимира. А. Н. Супонев собрал материал о современном состоянии иконописного промысла во вверен-

ных ему землях и поручил лучшим мастерам выполнить несколько образцов, подтвердив тем самым факт существования и непрерывного развития местной иконописной традиции.

В первом письме, датированном 17 мая 1814 года, губернатор сообщал, что иконописное искусство суздальцев (о них, как мы помним, и спрашивал Гёте) было развито в этих землях в те времена, когда города Владимир и Суздаль входили в состав одного административного образования и «тамошний уезд распространен был более, нежели ныне...». После генерального размежевания губернии и в самом Суздале, и в его уезде иконописный промысел практически сошел на нет. Напротив, в Вязниковском уезде Владимирской губернии в этом деле преуспели три селения – Холуй, Палех и Мстера. Только эти центры, по свидетельству губернатора, и могут в XIX веке характеризовать иконописное искусство «прежних суздальцев».

Первым из трех центров к иконописному искусству приобщился Холуй, стиль которого, как сообщал губернатор, сформировался на художественной продукции древнего Суздаля, Владимира, Москвы и даже самой Греции. Переходившее из поколения в поколение иконописное ремесло считалось здесь крестьянским занятием. К началу XIX века в холуйской слободе числилось уже до 700 помещичьих и казенных крестьян, и все без исключения пробовали себя в иконописи.

В помещичьем селе Палех начали заниматься иконописью на 100 лет позднее, но очень быстро палешане превзошли в своем мастерстве холуян. К моменту составления губернатором писем в Палехе занималось иконописью около 600 человек. Особенно преуспели в этом деле «Андрей и Иван Александровы Коурцевы», содержавшие у себя немало работников.

В губернаторской записке отмечались также и технические особенности работы. Обращалось внимание на то, что каждая икона в процессе ее создания проходит через руки нескольких мастеров: один делает абрис, другой пишет лик, кто-то обрабатывает «платье», в последнюю очередь подписывается имя изображенного святого. «Из сего следует, что один и тот же образ не начинается и не оканчивается одним художником», – заключает губернатор.

В составленной для министра справке указано, что и в Холуе, и в Палехе иконопись была единственным видом промысловой деятельности. Во Мстере же писание икон считалось делом избранных, и занималась им лишь небольшая часть слободчан. Зато и иконы здесь писались, как прежде, по древним образцам, которые хоть и были ветхи, но сохранялись еще в церквях и даже в частных домах. Готовых образцов, наглядно подтверждающих сведения о сельских иконописцах, под рукой не оказалось, поэтому губернатор пообещал выслать их сразу же, как только они будут выполнены.

Уже через месяц, 15 июня 1814 года, было составлено второе письмо, в котором Супонев уведомлял Козодавлева о том, что получил из села Палех и слободы Холуй четыре иконы, предназначенные для отправки в Петербург. Две из них, небольшие, с изображением Богоматери и двенадцатых праздников – произведения славных палешан Каурцевых. Два образа, на одном из которых Спаситель, а на другом Богородица, – размером больше и написаны в селе Холуй также лучшими в своем роде мастерами. Иконы были отправлены в Петербург, однако что стало с ними, нам неизвестно. Попали ли они в столицу, были ли отосланы Гёте в Веймар? И вообще, имела ли эта история свое зарубежное продолжение и знают ли о ней на родине писателя?

С этим вопросом мы обратились к директору музея Гёте в Дюссельдорфе, доктору Фолькмару Ханзену. Он был приятно удивлен, что личность Гёте до сих пор вызывает интерес в России, но, к сожалению, вынужден был сообщить, что ему об этой истории ничего не известно и в справочной литературе о ней не упоминается.

На этом, казалось бы, можно закончить гётевскую историю, если бы не книги Евы Хаупштан-Барч и Ивана Бенчева. В изданных ими альбомах представлены экспонаты Музея икон в Реклингхаузене. В этом самом большом в Германии иконописном собрании немало произве-

дений старых мастеров из Палеха и Холуя. Однако иконы, сделанные для отправки Гёте, в них не значатся. Тем не менее сама история о «суздальском иконописании» упоминается.

Иван Бенчев уверен, что желание познакомиться с русской иконописью возникло у Гёте благодаря общению с Марией Павловной, а привезенные из России иконы писатель мог видеть как в ее доме, так и в русском храме, возведенном в Веймаре в 1804 году. Иконописание заинтересовало Гёте настолько, что он лично в 1814 году направил российскому царскому правительству запрос о предоставлении сведений о суздальских иконах и о присылке в его адрес нескольких образцов. Эти сведения, по сообщению Ивана Бенчева, были опубликованы в 1910 году, а подтверждающие их документы хранятся в архиве Гёте и Шиллера в Веймаре. И только после того, как ответа из России не последовало, – пишет далее Иван Бенчев, Гёте обратился к Марии Павловне, чтобы та посодействовала ему в осуществлении желания.

Очевидно, Ивану Бенчеву эта история известна в ее российском варианте. В своем очерке он приводит имена министра Козодавлева, историка Карамзина и губернатора Супонева, но не делает ссылки на статью Кобеко. Не публикует Иван Бенчев и материалы Веймарского архива, в котором, по его сообщению, хранятся документы, проливающие свет на эту историю.

И все же история с Гёте еще раз показала, что Россия является частью европейского пространства, россияне – частью европейского общества, а российская культура, в какой бы глубинке она ни развивалась, – частью европейской цивилизации. Благодаря запросу Гёте активизировалась деятельность российской научно-исторической мысли. По поводу современной писателю владими́ро-суздальской иконописи были сформулированы тогда два противоположных мнения, отразивших, по сути дела, два пути в изучении проблемы.

Точка зрения академической науки, представленная Карамзиным, впоследствии была поддержана академиком Н. П. Кондаковым. Прославленный русский археограф, автор фундаментальных трудов по истории византийского и русского искусства считал, что стилистические признаки, по которым можно было бы различать позднюю провинциальную иконопись, настолько незначительные, что вряд ли стоит посвящать их изучению хоть сколько-нибудь времени. Он не вводит понятие «современная иконопись» и не употребляет термин «современная икона». И все же ученый не мог не почувствовать перемен в искусстве. Исследование, в котором он высказал свое видение проблемы, было создано им в самом начале XX столетия, и называется оно уже по-новому – «Современное положение русской народной иконописи».

Второе направление – метод историко-статистического описания, к которому прибегнул губернатор Супонев, в дальнейшем широко распространилось и было развито такими специалистами, как П. В. Безобразов, Г. Д. Филимонов, Н. Н. Ушаков, В. Т. Георгиевский (Илларионов). Эти «подвижники» исколесили провинцию, описывая все, что сохранилось в сельских приходах и заброшенных храмах. Опубликованные ими материалы в большинстве случаев носили характер путевых заметок и были основаны на личных впечатлениях по поводу вновь открытых русских земель, которые для многих еще оставались чем-то вроде *terra incognita*. Не претендуя на статус глубоких научных выводов, эти труды и сегодня являются ярким документом своего времени, значение которого с каждым годом лишь возрастает.

Для самого Гёте интерес к «суздальскому иконописному художеству» оказался случайным и дальнейшего развития не получил. Но именно Гёте пробудил интерес россиян к иконе Нового времени, причем случилось это на полвека раньше, чем началось научное исследование иконописи древнерусского периода. Благодаря Гёте стали известны мастера русских сел, для которых иконопись была единственным профессиональным занятием. Палех, Холуй и Мстера выдержали все испытания, выстояв даже в те времена, когда икона была под запретом. Тогда сельскими художниками из российской глубинки был создан новый вид творчества – искусство лаковой миниатюры, которое позволило не только сохранить традиции древнего

мастерства, но и в дальнейшем приступить к возрождению русской иконописи, начавшемуся в 90-е годы XX столетия.

## **Глава 2. Технология современной иконописи**

Технология изготовления иконы дошла до нашего времени через века. Сохранились так называемые иконописные подлинники XVI–XVIII веков и мастеровики – сборники рецептов, как сделать левкас, как приготовить краски, как и чем правильно покрыть икону для защиты. Города и деревни, где занимались иконописанием (Новгород, Псков, Москва, Ярославль, Палех, Мстера), разделяло огромное расстояние, сообщества иконописцев были закрыты как друг от друга, так и от западных влияний. Поэтому школы с определенного момента развивались сами по себе, «варились в собственном соку»: рецепты мастерства передавались из поколения в поколение, от отца к сыну. Времена, тяжелые для всей страны, – монголо-татарского ига, страшных пожаров, войн и междоусобиц – иконопись «пережила» благодаря православной вере русского народа. И даже период насаждения атеистических законов советской власти не смог, несмотря на все старания, сломить веру народа и разрушить традиции древней живописи. Такие иконописные центры, как Палех, Мстера и Холуй, через века пронесли секреты своей школы и воплотили их в новом виде декоративно-прикладного искусства – лаковой миниатюре. Сегодня с уверенностью можно сказать, что этот выход был наилучшим: сохранились основы мастерства, а также традиции накопления и передачи художественного опыта новым поколениям.

## Доска

Основа иконы – деревянная доска. Лучший материал для нее – липа, но могут быть использованы также кипарис, ольха, лиственница, сосна, ель. Липа привлекательна своей мягкостью, она легко поддается обработке. Но, увы, это дерево слабо сопротивляется насекомым, поэтому его дополнительно пропитывают составом, их отпугивающим. В южных районах отдают предпочтение кипарису, поскольку он обладает важными характеристиками: не коробится и, благодаря природной пахучей пропитке, его не едят жучки-точильщики. Издревле кипарис используют в изготовлении церковной утвари, строительстве, судостроении. Известно, что египтяне использовали его для саркофагов. Недостатком древесины кипариса является большое количество сучков. Ольха не отличается прочностью, но она водоустойчива, имеет красивый красноватый оттенок и достаточно равномерное строение, что облегчает ее обработку.

Дуб является самой спорной основой для доски. Те, кто выступает против использования дуба, говорят, что его древесина подходит скорее для изготовления шпонок, чем для самой доски, что дуб, увы, трескается под левкасом. Другие ссылаются на иконы на дубовых досках, которым уже не один век, и они прекрасно сохранились. Также не слишком подходит для изготовления иконной доски древесина сосны, лиственницы, кедра и ели. Недостаток этих пород – обильная смолистость. Смола может проходить сквозь живопись и проступать с лицевой стороны иконы. Но и эти породы часто идут на иконные доски, потому что они дешевы. Древесина березы и тополя слишком мягкая, поэтому для изготовления иконных досок ее практически не применяют.

Изначально для изготовления икон использовали колотые доски, то есть такие, которые откалывали от ствола. Колотые доски имели большое преимущество: они редко трескались и не коробились. Позже начали использовать пилу и, соответственно, пиленные доски. В одной из своих книг древнеримский архитектор Витрувий (I век до н. э.) описывал, как правильно заготавливать древесину: «Лес... должно рубить осенью и в течение всей зимы, так как в эту пору деревья возвращают себе из корней всю силу и крепость, которые тратят весной и летом на листья и плоды; рубить его надо, когда нет луны, ибо в это время он бывает беден тем соком, который разрушительно действует на древесину; теперь и впредь он не будет страдать от червя и древооточца. Дерево надо надрезать только до половины сердцевины и в таком виде оставлять его сохнуть; тогда начинает просачиваться наружу сок, производящий гниение. Срубленный лес должен быть сложен в такое место, куда не проникает ни солнечный жар, ни резкий ветер, ни дождь; и особенно должно беречь тот лес, который вырос сам, не будучи посаженным. Для того же, чтобы бревна не растрескивались и сохли равномерно, их надо смазывать коровьим пометом. Переносить же лес следует не по росе, а после полудня. Также не следует его обрабатывать мокрым от росы или чересчур сухим, потому что в первом случае он легко подгнивает, а во втором губит всю работу. Он не раньше трех лет будет достаточно сухим для постройки полов, дверей и окон» (точная цитата из Витрувия по книге «Прорезная резьба» Семенцова А. Ю.).







Правильная сушка дерева – один из залогов качественно подготовленной доски, от нее напрямую зависит состояние всей иконы. После сушки дерево отмачивали при температуре не менее 50 °С. Это делали для того, чтобы свернулась белковина, которая ускоряет порчу дерева. После этого доску опять высушивали и обрабатывали средством от насекомых. Из просушенного и обработанного дерева вырезали доску нужного размера, определяли, где будет лицевая сторона. На лицевой стороне нередко вытесывали плоское углубление с отступлением на поля – *ковчег*. Поля при такой обработке играют роль рамы. Отступ носит название *лузги*, он не должен быть очень большим: у маленьких досок – 2 мм, у больших – до 4 мм. Важно, чтобы мастер-дощаник правильно рассчитал ширину полей. Если он сделает их слиш-

ком маленькими или, наоборот, чересчур большими, это испортит вид будущей работы. Икона должна быть идеальной по пропорциям, материалу, образу.

Деревянные доски делятся на две группы. Первую составляют доски, вырубленные или выпиленные из целого куска дерева. Ко второй относятся щиты, скрепленные из двух или нескольких досок. Такие доски подгонялись друг к другу и приклеивались столярным клеем, а с тыльной стороны вставлялись шпонки – деревянные брусья, идущие поперек досок щита. Для XIV–XVIII веков характерны врезные шпонки: они не прибивались, а врезывались в доску, в ее толщу, для чего в доске делали вырез сужающимся и углубляющимся к концу. Такая форма паза называется «ласточкин хвост». Для небольших досок делали один паз, для больших – два. Пазы вырезались на одну треть или во всю ширину доски. Шпонки делали преимущественно дубовыми из-за особой твердости этого дерева. Для еще большего укрепления с конца XVII века шпонки стали врезать в торцы доски.

Сучки из древесины убираются, так как они со временем сильно усыхают, и меловой грунт над ними начинает деформироваться. Вместо сучков с помощью столярного клея вклеивают вставки, которые должны быть с лицевой стороны и не глубже середины доски. Лицо доски отстругивается зубчатым рубанком (цинубелем), чтобы грунт сильнее прикрепился к доске.

Мастер, который готовил доску иконы, был таким же искусным творцом, как и художник. У каждого были свои профессиональные секреты, в работе они полагались только на свой опыт, вкус и мастерство. На мастере-дощанике лежала не меньшая ответственность, чем на других участниках процесса создания иконы.

## Левкас

Подготовленный щит доски дальше попадает в руки левкащика, который покрывает доску левкасом – грунтом, приготовленным из мела и клея. Для начала поверхность доски промазывается клеем, хорошо просушивается. Далее на доску натягивается редкая ткань – паволока, например серпянка, которая вымочена тем же клеем средней консистенции. Паволока на древних иконах встречается крайне редко – ее стали накладывать только с середины XIV века. Далее, слой за слоем, наносится левкас. Древнерусские мастера готовили левкас по византийской рецептуре – на основе алебаstra. Со временем алебастровый левкас заменился меловым, в состав которого входит очищенный от каких-либо примесей, измельченный до состояния порошка мел и клей – рыбий, мездринный, столярный или другие.





Вот несколько рецептов приготовления левкаса.

- Рецепт первый: взять 1 часть 10 %-ного клея и 9 частей воды, смешать с мелом до консистенции жидкой сметаны, постепенно (с каждым слоем) увеличивая густоту и уменьшая процент клея. Накладывают 7–9 слоев.

- Рецепт второй: взять 1 часть 10 %-ного клея, разогреть его и смешать с 3 частями сухого измельченного мела, тщательно размешать, добавить немного олифы (1 столовая ложка на 0,5 литра левкаса).

- Рецепт третий: 14 частей клея развести в 6 частях воды и добавить сухой, измельченный до состояния муки мел, до такой консистенции, чтобы стояла ложка.

В Палехе, например, грунт для иконы делают на основе мела, желатина, меда и льняного масла. Наносят до 12 слоев, первые накладывают прямо рукой, вмазывая левкас в паволоку. Когда она полностью скрывается под левкасом, слои начинают наносить широким металлическим шпателем. Последний слой грунта выравнивают мелкой наждачной бумагой, а после лощат (так говорили в старину, но говорят и сейчас) мокрой ладонью. После нанесения каждого слоя доска должна хорошо просушиться при нормальной комнатной температуре 20–25 °С. При более жаркой или холодной температуре или при ее перепадах левкас может потрескаться. Необходимо также следить за самим составом грунта. Недопустимо, чтобы какой-то из компонентов к моменту изготовления левкаса был несвежим (протух). Работать по такому грунту невозможно – будут отслаиваться краски. После нанесения последнего слоя и просушки грунт выравнивают пемзой с водой, после чего он становится чистым, ровным, готовым для росписи темперой.

## Иконописный рисунок

Теперь на подготовленную поверхность доски нужно нанести рисунок. Существует множество способов нанесения рисунка, и каждый художник выбирает наиболее подходящий. Казалось бы, самый простой способ – нарисовать на доске изображение карандашом или углем. Но именно он, оказывается, и самый сложный. Только опытный и наделенный природным талантом иконописец может самостоятельно выполнить на доске рисунок. Наибольшее же распространение получил другой способ.



Издревле с икон делали *списки*. Существуют целые пособия с подборкой *прорисей*, сделанных с известных и почитаемых икон. Всегда было востребовано умение «переводить» рисунок. Один из старых способов перевода называется *припорох*: нужно взять листочек с изображением, на нужных местах проделать иглой маленькие дырочки, потом наложить подготовленный листочек на доску и тихонько постучать по нему марлевым мешочком с измельченным углем, загоняя угольную пыль в дырочки.

Наиболее же современный способ – это использование кальки, которую накладывают лицевой стороной к иконе, сверху кладут нужный рисунок и повторяют линии карандашом, переводя изображение на доску. Можно не использовать кальку и просто плотно затушевать заднюю сторону переводимого рисунка, например, карандашом большой мягкости (5В, 6В, 7В). После *перевода* изображения нужно повторить линии карандашом, чтобы рисунок «проявился».

Но просто сделать рисунок на иконе недостаточно – при первом же нанесении краски художник закрасит все важные для прорисовки детали. Поэтому необходимо все нужные линии процарапать иглой или специальным приспособлением – *цировкой*. После этого смахнуть чуть влажной тряпочкой лишнюю пыль от процарапывания и приступить к золочению.

## Золочение

Золото обязательно должно присутствовать на иконе: золотым может быть только нимб, может быть золотым весь фон и даже поля. Золото может накладывать сам иконописец, если у него есть такие навыки, но чаще это делает мастер-позолотчик. Необходимо отметить, что для золочения икон идет материал высшей пробы. Здесь невозможно использование имитации – золотой потали – более грубого, толстого материала, фольги, имитирующей, но не способной заменить золото.

В древности, если не было возможности использовать настоящее золото, предпочитали просто закрасить места под золото подходящей для этого светлой краской, чем использовать фольгу. Для икон нужно золото теплого оттенка, зеленоватое золото в иконописи стараются не использовать. Листы сусального золота предельно тонкие, каждый из них тоньше человеческого волоса. Например, книжка золота, состоящая из 60 листов размером 91,25 × 91,25 мм, может весить чуть больше грамма.

Существуют три основных способа золочения иконы. Один – твореным золотом, два других – наложением листов сусального золота на мордан или полимент. Рассмотрим все три варианта.





**Золочение нимба. Икона Господь Вседержитель. Мастерская Виктора Юскова**

**Золочение твореным золотом.** Во-первых, нужно его приготовить – *потворить*. Для этого необходимо: 5 листов золота, *гуммиарабик* (смола, хранящаяся в твердом состоянии), разведенный до консистенции кефира, кусок ткани, чашка, посуда для воды, ровное блюдо. Чтобы развести гуммиарабик, нужно взять небольшой его кусочек, залить теплой водой в отдельной посуде и оставить в теплом месте на 3 часа.



**Золочение фона. Икона Господь Вседержитель. Мастерская Виктора Юскова**

*1-й этап:* капнуть на дно блюдца каплю гуммиарабика (1 капля на один лист золота) и растереть каплю пальцем. Затем тем же пальцем взять лист золота и положить равномерно на блюдце. Легкими ударами перпендикулярно блюдцу разбить лист на мелкие частички (то же проделать с остальными листами золота). Творить с легкой растяжкой в течение 40–45 минут.

*2-й этап – смешивание с гуммиарабиком:* налить в блюдце гуммиарабик (на 5 листов – каплю диаметром 2 см) и продолжить творение, как на первом этапе, 20–40 минут. При высыхании также добавлять воду.

*3-й этап:* налить в блюдце 1/3 или 1/2 воды и быстро, но тщательно размешать золото, а затем процедить его через мокрую тряпочку в пустую чашку.

*4-й этап – отстаивание золота:* блюдо тщательно вытереть, вылить в него золото, помешивая содержимое чашки, и накрыть его стеклом, оставив на 40–45 минут. Золото осядет на дне блюда. После этого резким движением вылить воду. Затем блюдо с золотом высушить в наклонном положении, остатки воды можно выпарить или слить, – золото готово для росписи работ. Чтобы начать им расписывать, нужно капнуть немного воды на блюдо с золотом. После того как твореное золото нанесено на икону, его необходимо *отполировать*. Для этого используется *волчий зуб* или *агат* (для удобства художников они обычно уже прикреплены к деревянной ручке).



#### **Агат и волчий зуб**

Два других способа сходны между собой и отличаются лишь материалом, который служит связующим между левкасом и золотом.



**Золочение ковчега и полей. Икона Господь Вседержитель. Мастерская Виктора Юскова**

При нанесении **на мордан** золото светится приятным матовым светом. Мордан – это масляный лак на основе янтаря. Перед его нанесением нужно загрунтовать поверхность, например, кинovarью или охрой, потом выровнять поверхность и немного отполировать. Далее на тщательно высушенный грунт можно наносить кистью мордан. После нанесения нужно взять марлю и убрать излишки, затем растереть, пока не пропадет мутный слой. Затем надо проверить: если вата легко скользит по поверхности, не застревая, мордан готов. Время выжидания зависит от консистенции мордана, температуры и влажности в помещении и в среднем составляет 10–12 часов. Когда мордан подсох и готов для накладывания золота, необходимо достать лист сусального золота, нарезать его на кусочки нужного размера острым скальпелем



или лезвием. Необходимо помнить, что золото очень легкое и может улететь при малейшем движении воздуха, будь то сквозняк или шумный выдох мастера. Чтобы поднять эти тонкие кусочки, необходимо воспользоваться специальной кисточкой, в которой волоски собраны веером, она называется *лампомзель*. Изготавливается он следующим образом: от белчьего хвоста отрезается самый кончик, волоски которого веерообразно раздвигаются и вклеиваются между двумя небольшими картонками. После просыхания его вделывают в деревянный черенок, и получается веерообразная кисточка. Чтобы золото не оставалось лежать на столе, а пристало к лампомзелю, нужно намазать часть руки кремом, растереть, потом по этому месту провести кисточкой. При этом на волосках кисточки осядут микроскопические капельки крема, которые и будут удерживать золото на кисточке. В другую руку надо взять ватку или кусок капрона (лучше капрон, например чулки хорошего качества, так как от ваты могут остаться волокна на неприкрытом золотом мордане), положить золото на нужное место и, придерживая тканью золото, убрать кисточку. Таким образом следует выложить всю площадь.



### Лампомзель

Золото, положенное **на полимент**, сильно блестит и приобретает приятный теплый оттенок. Этот способ является самым трудоемким. Поверхность должна быть тщательно загрунтована, потому как малейшие царапины могут проявиться при золочении и повредить полирующий агат. Сам полимент хранится в кусках. Перед золочением отскабливают нужное количество полимента и разводят жидкостью: 2–3 яичных белка и воды (в пропорции 1: 3), которой дали 3 дня потухнуть. Потом эту дурно пахнущую жидкость необходимо процедить, смешать с растертым полиментом, доведя до густоты молока или кефира. Этой жидкостью необходимо покрыть все площади, предназначенные для золочения, 2–3 раза (последний слой обычно делают более разбавленным), после чего икону оставляют на 20 минут хорошо просохнуть и потом полируют тканью. Когда полимент полностью высохнет (проверяют это постукиванием по нему: если звук равномерный – значит, он уже высох), можно приступать к наложению на него листового золота.

Есть способ накладки золота на полимент, который называется *подпуском*, потому что под наложенное золото подпускается жидкость, состоящая из спирта и яичного белка (взятых в пропорции 1: 2). Доску наклоняют на себя, сверху под золото кисточкой добавляют приготовленную жидкость, и она проникает под золото, распределяясь под ним (можно поворачивать доску, помогая жидкости правильно распределиться). Когда полимент под золотом почти высохнет, настает время полировки агатом или волчьим зубом.



**Сусальное листовое золото**



**Гуммиарабик**

В современных условиях популярность приобрел еще один вид клеевого вещества под золото. Он представляет собой синтетический материал молочного цвета на водной основе.

Он имеет множество названий – *мордан на водной основе, эмульсия на жидкой основе, жидкость под позолоту на водной основе* и др. Этот материал наиболее легок в использовании. Поверхность покрывается эмульсией, выжидается указанное на упаковке время (допустим, 15 минут), нужная поверхность покрывается еще раз, потом снова ждут какое-то время, и после этого уже можно начинать накладывать золото, утрамбовывая его кусочком ваты. Такая основа под золото удобна для малых площадей из-за быстроты высыхания. Если нужно покрыть золотом большую поверхность, то жидкость необходимо развести водой в пропорции 1: 4 и нанести соответственно 4 слоя подготовленной разбавленной жидкости, давая каждому слою полностью высохнуть.



### **Твореное золото**

## Чеканка

Объемный узор на иконе сразу выделяет ее на фоне других произведений.

Чеканка по золоту – трудоемкий процесс, который заключается в формировании левкаса через позолоченную поверхность. Левкас под чеканку должен быть мягким и пластичным, но не рыхлым. На левкас несколькими слоями на клей или полимент накладывается позолота. По фону и полям иконы чеканится рисунок. Чеканщик может сам изготавливать чеканы и рисовать образцы чеканки. Рисунки для полей, фона и венцов чаще всего разные. Рисунок фона делается мягче. Нимбы, как правило, чеканятся лучами или изящным узором. В XIX – начале XX века операциями по золочению иконы и чеканке по левкасу занимался мастер, специализировавшийся только на этих видах работы. В дореволюционном Палехе золочение и чеканка осуществлялись двумя разными специалистами.

Инструменты, которыми работает чеканщик, можно купить, а можно сделать и самому. Главный инструмент чеканщика – чекан. Чеканы имеют наконечники с выбитыми на них узорами. Прикладывая чекан к поверхности иконы и ударяя молоточком по его противоположному концу, можно чеканить всевозможные орнаменты и узоры.



**Чеканка по левкасу**





**Чеканка по золоту. Икона Казанской Богоматери. Мастерская Виктора Юскова**

## Роспись под эмаль

Еще один из способов украсить икону – расписать ее под эмаль. Для этого нужно по чеканке, сделанной на полях или по фону, в нужных местах закрасить фрагменты орнамента, имитируя древнерусскую финифть.



Роспись под эмаль. Икона Господь Вседержитель. Мастерская Виктора Юскова



## Пигменты

После того как образ на доске нарисован или переведен, все линии процарапаны и наложено в нужных местах золото, можно приступать к раскрытию композиции в цвете. Иконы пишут *темперой* – это далеко не самые легкие в работе краски. Учиться накладывать тона, делать объем, прописывать складки и писать лики нужно в иконописных школах или, к примеру, в училищах, где учат декоративному искусству, основанному на иконописи (Палех, Холуй, Мстера).

Темпера – одна из самых древних красок, ее используют уже более 3000 лет. В России XVII века темперу потеснили масляные краски (масло менее трудоемко в использовании и написании изображений), но при этом она не ушла полностью из живописи. Темперой продолжали пользоваться наряду с маслом. В иконописи масло полностью так и не заменило темперу, ею пишут иконы и по сей день.



### Сухие пигменты

К XVI веку в русской иконописи окончательно утвердились названия и перечень используемых темперных красок. Основные из них – это белила (белая), охра, лазурь, киноварь, празелень.

Самыми распространенными *белилами* были, несомненно, свинцовые. В XVII веке их изготавливали в Кашине, Ярославле, Вологде, они были весьма высокого качества. Белила служили для нанесения пробелов, ими разбавляли основные краски. Свинцовые белила – одна из самых древних красок, которая изготавливалась искусственным путем. Свинцовые полоски помещали в горшок с уксусом, неплотно его прикрывали и помещали в навоз, где протекали

реакции окисления. Через 4 недели горшок доставался, получившиеся белила освобождали от оставшегося свинца и измельчали.

К группе красных красок относятся *киноварь*, *сурик*, *бакан*.

Самое известное место приготовления природной *киновари* в Европе – село Никитовское в Украине. Уже в XVII веке было налажено производство искусственной краски. Ее рецептура такова: ртуть с серой смешать в отношении 1: 2 (позднее стали смешивать в пропорциях 1: 4).

Киноварь часто заменяли *суриком* – более дешевой краской. Сурик практически не упоминался в иконописных подлинниках. Всякий раз, когда при описании икон появлялась необходимость обозначить красный цвет, автор почти всегда писал – «киноварный». Есть множество старинных рецептов приготовления сурика. Самый популярный – это обжиг свинцовых белил. На Руси сурик производили в городе Кашине. Ценился также сурик, привозимый из-за границы. Цвет сурика можно достичь, смешав киноварь и желтую краску.

На Руси были широко известны разные виды *бакана*: просто бакан, бакан флорентийский, венецианский и немецкий. Самым лучшим и самым дорогим считался венецианский бакан, который добывали из сандалового дерева. В Мексике сандал приготавливали из кошенильного червеца.

*Черлень* – земляные красно-бурые краски, сделанные на основе безводной окиси железа. Известны немецкая и псковская черлень.

*Охра* использовалась для написания ликов, рук, пейзажа, одежд. Входила в состав многих сложных красок. Была дешева. Различали охру немецкую, греческую (самая дорогая) и русскую.

*Празелень* – так древнерусские иконописцы называли зеленую краску, составленную по самым разным рецептам – в основном из соединения сини и желти. Если нужна была светло-зеленая, к ней добавляли белила. Если нужна была темно-зеленая, добавляли черную. Эту краску в основном использовали для написания земли, деревьев – то есть фона. Использовалась и другая зеленая краска – *ярь-медянка*, получаемая при взаимодействии меди с кислотами. Зеленая краска, именуемая *зеленью*, – очень дорогая и часто заменялась более дешевыми аналогами, той же празеленью.

*Лазорь*, или *лазурь*, – краска светло-синего цвета. Эти естественные пигменты, распространенные в основном в Афганистане, так редки, что лазорью называли почти любую светло-голубую краску. К XVII веку лазурью называют берлинскую лазурь. Лазуритовая лазурь, получаемая из минерала лазурита, называется *ультрамарин*.

*Голубец* – так на Руси называлась любая голубая краска, независимо от ее состава. Чаще всего это соединение синей краски и белил в отношении 1: 2.

Кроме основных цветов были и сложные цвета, имеющие свою рецептуру и название, – *санкирь*, *рефть*, *багор* и *дичь*.

*Санкирь* – краска, которой покрывали поверхности ликов, рук и других частей тела, если они были открыты (например, в «Богоявлении»). Это достаточно сложный темный цвет, который намешивался из желтой, красной, зеленой и черной красок. Иногда добавляли умбру. Надо знать, что это самый темный цвет в лике, дальнейшие слои краски будут его высветлять в нужных местах.

*Рефть* – сложная краска серого цвета. Для иконописи требовалась более светлая рефть, для стенописи – более темная. Иногда ее накладывали, чтобы усилить цвет, например, синий.

Еще одна сложная краска, не имеющая определенного состава, – *багор*, в основе состоящий из красного цвета (например, киновари или бакана) и черного.

*Дичь* – самые темные на иконе цвета, неопределенного оттенка. Вот один из рецептов: смешать белила, голубец, бакан.

Таким образом, у древнерусского художника-иконописца была довольно широкая палитра. Многие краски, редкие и дорогие, можно было заменить другими, более дешевыми,

или смешать нужный цвет из имеющихся красок. Краски были земляные (охра, умбра), искусственно изготовленные (свинцовые белила), изготовленные из минералов (лазурит, малахит), растений (сандала), насекомых (кошенили).



### **Яичная эмульсия**

Темперные краски получают в результате соединения хорошо измельченного пигмента со связующим, в качестве которого выступает яичная эмульсия. Известно немало рецептов ее приготовления: с добавлением гуммиарабика, казеина, уксуса. Рецепт нежирной эмульсии палехских иконописцев такой: взять желток свежего куриного яйца, воду, уксус. Взять яйцо и пробить в тупом конце скорлупу, вылить содержимое яйца, отделяя желток от белка (ненужный белок выливается, в скорлупе остается желток). Чтобы убрать лишнюю жирность с желтка, нужно аккуратно промыть его под струей воды, после этого покатавать его в руках, чтобы остатки белка осели на них, потом разорвать пленочку на желтке и вылить его обратно в чисто вымытую скорлупку. Оставшийся объем скорлупы заполнить уксусной водой (она должна быть слегка кисловатой, нерезкой, равной кислоте хлебного кваса – ведь раньше делали эмульсию именно на квасе), перелить в подходящую емкость и тщательно взболтать. Эмульсия должна быть определенной жирности: излишняя или недостаточная жирность плохо скажутся на живописи. Нужная консистенция добывается опытным путем. Нужно также учитывать «происхождение» яйца (деревенские яйца более жирные, чем магазинные) и время года (если яйца из деревни, летом они будут более жирными, чем зимой). Такая яичная эмульсия является прекрасным связующим для приготовления красок и может храниться в холодном месте до 3 недель.

Сейчас пигменты всего цветового спектра доступны в открытой продаже в художественных магазинах, их покупают и смешивают с приготовленной дома эмульсией. Расте-

рают их на стеклянной поверхности специальным инструментом – *курантом*, а потом сливают в емкость для краски, обычно это небольшие открытые чашечки.

В настоящее время промышленным способом производятся два вида темперы – казеин-масляная и поливинилацетатная (ПВА). Темпера на основе ПВА легка в использовании и все больше набирает популярность у художников, так как многие природные пигменты редки даже в наше время, а ПВА-темпера имеет весь перечень всевозможных оттенков.



**Твореные краски**

## Цвет в иконе

Те, кто разбирается в иконописи, знают, что цвет имеет в иконах два значения – зрительный и символический. Каждый из основных цветов ассоциируется с определенными понятиями.

- Золотой цвет в иконописи – цвет Божественный, цвет небесного мира, где никогда нет ночи.
- Пурпурный цвет – цвет царя, владыки, Бога на небе и императора на земле.
- Красный цвет – цвет любви, жизненной энергии, с одной стороны, и цвет мучений Христа – с другой. В красных одеждах изображали мучеников.
- Белый – цвет чистоты, святости, Божественного света. В белом изображают праведников, невинных младенцев, ангелов.
- Синий и голубой – цвета Богоматери, цвет небес, символ вечного мира.
- Черный цвет – цвет зла в одних случаях или тайны в других.

## Живопись

После того как краски готовы, можно приступать к живописи на уже отлевкашенной, позолоченной иконе с готовым для росписи рисунком. Покрывать участки изображения красками можно только в строгой последовательности: фон (если он не позолочен), горки, архитектуру, одежду фигур, открытые части тела. Нанесение первых основных красок называется *роскрышию*. В том случае, если композиция сложная, многоклеимовая, у художника есть возможность раскрыть сразу несколько мест одним цветом. Поверх первой роскрыши лучше повторно нанести линии рисунка более темной краской того же оттенка. После этого можно приступать к постепенному высветлению выпуклых деталей изображения. Иконописцы называют этот этап выбеливанием, а сами места высветления – *пробелами*. Чтобы набрать краску для пробелов, нужно взять краску основного тона и добавить сначала небольшое количество белил, с каждым слоем увеличивая их долю. Заканчивают выбеливать чистыми белилами. Иногда разбеливали краску не основного фона, а, например, для пурпурных одежд делали зеленые или белые пробела. В Палехе часто делали не пробела, а блики твореным золотом.





**«Роскрышь». Икона Господь Вседержитель. Мастерская Виктора Юскова**



**«Личное» письмо. Икона Господь Вседержитель. Мастерская Виктора Юскова**

После пробеливания иконописцу необходимо было притемнить места, не занятые пробелами, тончайшим лессировочным слоем. Такая аккуратная лессировка называлась *приплесками* и делала переход от темного к светлому очень мягким. Для раскрытия тела применялся санкирь – краска зеленовато-коричневого цвета. По санкирю художник наносит темной краской сначала основные черты, потом начинает постепенно высветлять (процесс называется *вохрение* или *охрение* – от названия применяемой здесь краски охры). Самые светлые блики называются *оживками*. Между охрами иногда делали слой неяркого красного цвета – *румяна*. Иногда на иконе можно сразу увидеть переходы между охрами – значит, писали их с использованием белил, – или, наоборот, не заметить их, потому что они плавные и незаметные. После этого этапа необходимо было опять подчеркнуть темной краской (типа умбры) теневые места,

иногда весь лик дополнительно лессировали тонким слоем охры, что придавало живописи еще большую мягкость.



**Образец золотого блика на одеждах. Икона Иоанн Богослов в молчании. Мастерская Виктора Юскова**





Образец орнамента на полях. Икона Господь Вседержитель. Мастерская Виктора Юскова

## Защитное покрытие

Живопись необходимо защитить от повреждений, для этого икону покрывали олифой. Нередко олифой ошибочно называют вареное конопляное масло, но для покрытия икон нужна совершенно другая жидкость. Иконная олифа – это льняное масло, осветленное дневным светом в течение 2 лет и после этого варенное со свинцовыми белилами при температуре до 285 °С и смешанное с растворенным янтарем. Такая олифа проникает в краски, дает изображению дополнительную глубину и защищает его от внешних воздействий. Но кроме положительных качеств олифа имеет и недостатки: она хорошо принимает в себя копоть, а также при смене температуры может потрескаться. В русских храмах с недостаточным естественным освещением, повышенной влажностью, множеством коптящих лампад уже через 50 лет защищенная олифой икона становилась темно-коричневой. При реставрации снять олифу без потери живописи практически невозможно. Поэтому сейчас художники отдают предпочтение современным покрытиям – лакам (алкидный лак, ПФ-283 (бывший 4С), копаловый масляный и др.). Лак должен быть высокого качества и давать не очень блестящую поверхность (лучше использовать лаки матовые и полуглянцевые).

После покрытия иконы олифой или лаком в несколько слоев (каждому надо дать хорошо просохнуть) необходимо доработать поверхность иконы – устранить неровности или следы от кисти. Делается это негрубой наждачной бумагой (№ 800–2000). По ходу процесса надо использовать все более мелкую наждачку и завершить доработку бумагой номером 2000, что даст ровную, гладкую, полуматовую поверхность. Напоследок по иконе необходимо пройтись тряпочкой, смоченной каплей растительного масла, и натереть фланелью.



**Образец красочного пробела на одеждах. Икона Анастасия Римская. Мастерская Виктора Юскова**

### **Глава 3. Современные иконописные мастерские**

В 1991 году в Палехском художественном училище, специализировавшемся на подготовке мастеров лаковой миниатюры, был введен трехгодичный курс иконописания. С тех пор обучение иконописи было поставлено на профессиональную основу. Уже воспитано не одно поколение иконописцев, которые находят работу в частных иконописных мастерских, созданных по образцу тех, которые существовали в Палехе с конца XVII столетия. Каждая мастерская стремится найти свой, характерный только для нее, путь развития иконописной традиции Палеха. Все вместе они восстанавливают исторически сложившиеся «палехские письма» и создают современный стиль палехской иконописи.

## **«Палехский иконостас»**

**Мастерская «Палехский иконостас»** основана в августе 1996 года потомственными палехскими художниками Анатолием Влезько и Юрием Федоровым. Сегодня они – руководители большого современного производства, какого не существовало в Палехе ранее. Начинать же свое дело приходилось с нуля: не было ни базы, ни капитала, ни исторического опыта, на который можно было бы опереться.



## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.