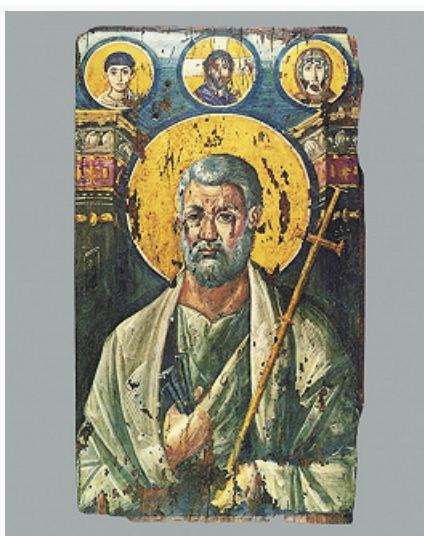


ИКОНОПИСЬ

Авторы: И. Л. Бусева-Давыдова

ИКОНОПИСЬ, область живописи, процесс создания *икон* — моленных образов. Греч. слово εἰκών (изображение, образ) служило общим наименованием священных изображений в восточно-православном мире, поэтому к И. в её традиц. понимании, помимо собственно икон, относили также фрески, мозаики (их создание называлось иконописанием), книжную миниатюру, священные изображения на предметах иск-ва малых форм (на крестах, потирах, панагиях и т. п.).



«Апостол Пётр». Энкаустика. 6 в.
Монастырь Святой Екатерины на
Синайском полуострове.



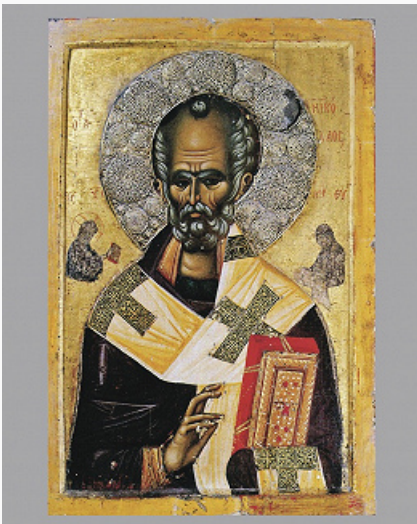
«Богоматерь с Младенцем».
Энкаустика. 2-я пол. 6 в. Музей
искусств имени Б. и В. Ханенко
(Киев).

Наиболее раннее известие о написанных красками на досках образах Христа и апостолов Петра и Павла содержится в «Церковной истории» (VII, 18) *Евсевия Кесарийского*. Рассказ об исполнении красками образа Христа включён в сир. апокриф «Учение Аддая» нач. 5 в. Возможно, уже в 6 в. существовало предание о создании образа Богоматери евангелистом Лукой. Первые сохранившиеся иконы датируются 6 в. («Христос Вседержитель» и «Богоматерь с Младенцем, ангелами и св. мучениками», обе — мон. Св. Екатерины на Синайском п-ове). 7-й Вселенский собор (787) определил предмет И. («священные изображения») и подчеркнул, что иконописание «совсем не живописцами выдуманно, а напротив, оно есть одобренное законоположение и предание кафолической церкви... Живописцу принадлежит только техническая сторона дела...» (Деяния Вселенских соборов. 2-е изд. Казань, 1891. Т. 7. С. 226–227). Собор отметил, что созерцание «иконной живописи» является воспоминанием богоугодной жизни святых людей. «Что́ слово сообщает через слух, то живопись показывает молча через изображение» (Там же. С. 249). И. изначально считалась благочестивым занятием, однако в греч. Церкви статус, моральные и проф. качества иконописцев официально не регламентировались. На Руси такая регламентация была осуществлена Стоглавым собором (1551), определившим, что живописец должен вести добродетельную жизнь, учиться у хороших мастеров и иметь талант, данный от Бога. Морально-этич. требования, предъявляемые к художникам, практически совпадали с требованиями к священнослужителям; архиереям соответственно предписывалось беречь иконописцев «паче простых людей».

Техника и худож. приёмы И. в первый период её существования были общими с эллинистич. живописью и тяготели к иллюзионизму (письмо восковыми красками на доске или холсте, с передачей объёма и фактуры



«Благовещение». Нач. 14 в. Из церкви Святого Климента в Охриде (Македония).



«Святитель Николай Чудотворец». 14–15 вв. Монастырь Преображения (Метеора, Греция).



«Фёдор Стратилат». Мозаическая

изображаемого). Начиная с 9 в., в послеиконоборческий период, в И. параллельно с изменением техники и приёмов письма кристаллизуются качества, ранее проявлявшиеся эпизодически и свойственные ср.-век. изобразит. иск-ву в целом. Иконописцы стали использовать преим. темперные краски – минер. пигменты, растёртые на яичном желтке или камеди; реже встречаются техники мозаики и керамики. В качестве основы в темперной И. использовались доски с углублением-ковчегом в центр. части. Доски предварительно грунтовали левкасом – смесью мела или алебаstra с рыбьим клеем; под левкас для лучшего сцепления с доской наклеивали ткань (паволоку). На гладкий левкас наносили кистевой рисунок, иногда процарапывали графьёй контуры нимбов и фигур (в поствизантийской И. и др. элементы композиции). Способы письма упростились, получил распространение санкирный способ, когда лики и открытые части тела исполняются по тёмной подкладке – санкирём. Санкирь (обычно смесь охры и сажи) оставляли открытым на затенённых участках (по контуру лика, в глазницах, в носогубных и подбородочных впадинках), остальное высветляли, покрывая несколькими слоями охры (вохрение) с постепенно увеличивающейся добавкой белил. В некоторых местах наносили красную краску или её смесь с охрой (подрумянку). Наиболее светлые места подчёркивали мазками чистых белил – оживками. Охру могли наносить отд. мазками или жидкой краской, где мазки сливались (плавью). Вохрение мазками, нередко крупными, характерно для визант. и домонгольской русской И., плавь приобрела широкое распространение на Руси с кон. 14 – нач. 15 вв. Одежды писали локальным цветом, придавая объёмность с помощью пробелов (белильных лессировок) и затинок (тональных притенений). Иногда белильные пробелы заменяли цветными, контрастными по цветовому тону, или листовым золочением – инакопью. С 17 в. рус. иконописцы пользовались для пробелов творёным золотом, т. е. краской из перетёртого листового золота, что давало возможность изменять плотность мазка.

В иконописных мастерских, очевидно, издревле существовало разделение труда. Раскопки усадьбы новгородского иконописца 12 в. выявили, что доски для икон изготавливал мастер по обработке дерева; вероятно, краски готовил также не сам живописец. Скорее всего, в древности на подсобных работах использовали учеников. Деление мастеров на «личников» и «доличников» («платечников») известно с 17 в., оно, по-видимому, определялось не собственно худож. факторами, а большими объёмами заказов. Однако такое деление не означало сужения специализации иконописца, который мог написать икону и целиком (напр.,

икона. Нач. 14 в. Византия.

Эрмитаж (С.-Петербург).



«Святые Дмитрий и Георгий». 16 в.
Монастырь Варлаама (Метеора,
Греция).



«Чудо Георгия о змие». 15 в.
Третьяковская галерея (Москва).



«Святой Георгий с житием». 1838.
Иконописец Димитр Канчов из

палехские мастера 19 в.).

Основа творч. метода в И. — копирование образцов, хотя официально оно было закреплено на Руси только Стоглавым собором. Поскольку все иконы считались восходящими к сакральным и неизменным первообразам, иконописец был ориентирован не на новации, а на воспроизведение первообраза через древний и «добрый» образец. Это способствовало имперсональности И., нивелированию авторского начала. Тем не менее, как правило, воспроизводилась только иконографич. схема; колористич. решение повторялось в самых общих чертах, детали обычно варьировались. Художник стремился к узнаваемости сюжета или чудотворного оригинала, но не ставил себе целью создать абсолютно идентичную копию. Такой подход обеспечивал достаточную степень свободы иконописца и возможность развития и обогащения И. Вместе с тем создаваемый образ должен был соответствовать догматам веры. Использование прорисей и лицевых подлинников (иллюстриров. пособий для иконописцев) известно только с 16 в., хотя есть предположение об их существовании ещё в доиконоборческую эпоху. Прориси и подлинники служили подсобным материалом для построения композиций и при изображении малоизвестных святых и сюжетов. В поствизантийском искусстве в качестве прорисей-образцов использовали зап.-европ. гравюры, позволявшие обновить набор иконографич. схем и использовать новые формы передачи объёма и пространства.

Темперная техника, санкирный способ письма ликов и ориентация на образцы устойчиво сохранялись в Новое время в традиц. И., практически целиком старообрядческой (у православных иконопись эволюционировала и уже не была традиционной, даже если сохранялись традиц. приёмы письма), и в широко распространённых «золотопробельных» иконах, считавшихся «греческим письмом». Консервация иконописных приёмов у старообрядцев была программной; у иконописцев, принадлежавших к офици. Церкви, эти приёмы продолжали бытовать, т. к. позволяли привнести в И. черты барокко, не изменяя сложившейся методики обучения. В И. академич. направления (с кон. 18 в.) использовались материалы, техника и приёмы светской живописи (письмо маслом на холсте по чистому грунту или тонкому цветному подмалёвку; в кон. 19 в. в качестве основы иногда применяли цинк). Круг иконографич. образцов расширился, включив произведения выдающихся европ. мастеров. Эта ветвь И. полностью отошла от ср.-век. приёмов передачи изображения. Совр. И. в осн. ретроспективна.

Литература

Трявны. Исторический музей
(Велико-Тырново, Болгария).

Лит.: Филатов В. В. Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. М., 1961; Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М., 1983; Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. 3-е изд.

М., 1984; Флоренский П. А. Иконостас. М., 1995; Евсеева Л. М. Афонская книга образцов XV в.: О методе работы и моделях средневекового художника. М., 1998; История иконописи: Истоки. Традиции. Современность: VI–XX вв. М., 2002; Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. // Ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2003.