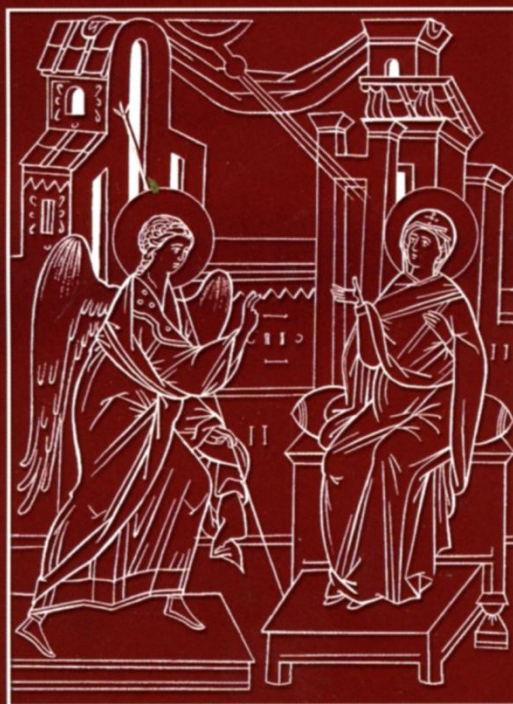


Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет

Шеко Е.Д., Сухарев М.И.

Основы иконописного рисунка



Учебно-методическое пособие

ВВЕДЕНИЕ

Данное учебное пособие содержит теоретическую часть курса «Иконописный рисунок», разработанного для студентов факультета Церковных художеств Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета.

Рисунок – основа всякого изображения, в том числе и иконы. Прежде чем взяться за краски иконописец должен подготовить рисунок будущей иконы. Рисунок определяет стилистику изображения, композицию, пропорции фигур, характер и расположение линий – одним словом тот каркас, который необходим для работы цветом. В иконе не может быть случайных, хаотичных цветовых пятен. Это один из главных принципов иконописания. Вся структура разделки деталей, пробелов одежды и охрений ликом определяется исходным рисунком.

Техника иконописания сложна и своеобразна. Традиции этого искусства выработаны многовековой практикой византийских и древнерусских мастеров. Наиболее совершенные произведения иконописи XII–XVI вв. являются непревзойденными образцами, к которым обращались иконописцы всех последующих веков, включая и наших современников. Эти образцы используются на Факультете Церковных Художеств ПСТГУ в качестве основных учебных пособий. Таблицы для курса «Основы иконописного рисунка» также подобраны из числа лучших и наиболее сохранных из них. Для изучения этих образцов необходимо копирование – как главный метод обучения иконописца.

Поместный Стоглавый Собор Русской Православной Церкви 1551 г. (43 глава) предписывает иконописцу «с превеликим тщанием 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 самосмышления бы и по своим догадкам Божества бы не описывать». Копирование как метод обучения применялся, судя по документальным свидетельствам, всеми без исключения мастерами



и в эпоху Возрождения, и в школах эпохи классицизма: как копирование через прозрачную бумагу, так и срисовывание образцов. И в академических художественных школах вплоть до конца XIX в. использовали копирование учебных таблиц как метод обучения основам мастерства. И только ниспровержение академических основ рисунка адептами авангардизма рубежа XIX–XX вв. объявило копирование «догматическим», «вредным», «приводящим искусство рисунка к тупику». Отголоски такого отношения к копированию до сих пор присутствуют в наших художественных школах. Безусловно, копирование (в смысле калькирования, создания абсолютно точного подобия оригиналу) не может быть методом работы профессионала (хотя создание хорошей копии это тоже дело художника). Но на стадии обучения, как метод «погружения в материал» – копирование необходимо будущему иконописцу.

В настоящее время в России иконописание находится в стадии подъема. В Москве, Петербурге и других городах действуют многочисленные школы и курсы иконописи, церковные и частные мастерские. В интернете легко найти множество публикаций современных икон. Но, к сожалению, следует отметить, что средний уровень качества создаваемых произведений иконописи пока недостаточно высок. Выбор образцов и стилистики зависит от вкуса и образования иконописцев. А вкус, знание иконографии и традиций иконописания, по всей видимости, еще не сформированы в должной мере.

Особенно сложная ситуация в системе обучения иконописанию. Здесь пока не существует даже общей концепции. Методики обучения в каждом случае исключительно авторские. Для обучения начинающих в настоящее время используются две основные методики: традиционное академическое рисование (в понимании социалистического реализма) и копирование образцов. Обе методики имеют и свои достоинства, и недостатки.

Академическая школа рисунка, на принципах которой обычно строится обучение рисованию в России, до сих пор остается единственной серьезно работающей методикой. Система обучения рисованию разработана в течение нескольких столетий многими поколениями художников-педагогов и дает хорошие результаты с точки зрения академической традиции. В основу обучения положены геометрия и перспектива. Геометрические построения помогают видеть и понимать форму изображаемого объекта, что особенно необходимо при изображении объемного предмета на плоскости. Применение геометрических построений основано на изучении правил и законов прямой перспективы. Это необходимые навыки для живо-

писцев академического направления. В иконописи тоже применяются геометрические построения, однако они подразумевают «обратную перспективу». Получается очевидное противоречие, когда некоторые профессиональные художники-реалисты, принимаясь за иконописание, начинают исправлять построения и композиции древних образцов в сторону академической «правильности». В последние годы появились иконы с нарочито утрированными диспропорциями фигур и ликов. Как правило, это происходит от непонимания внутренней логики иконописного рисунка. В произведениях современных художников чаще всего внимание уделяется только внешнему подобию – получается «муляж», имитация иконы, что неизбежно приводит к деградации содержания.

Перед современными мастерами церковного изобразительного искусства стоит проблема выбора образцов иконографии среди множества икон, написанных за всю историю христианства. Поэтому воспитание вкуса и культуры иконописного рисунка является одной из важнейших задач обучения на факультете Церковных художеств ПСТГУ.

Главной темой предлагаемого курса является изображение фигуры и лика средствами иконописного рисунка. Изображение других элементов – горок, палаток, деревьев, и т.д., рассматривается только обзорно. Рисование этих предметов обычно входит в подготовительный цикл обучения. К изображению фигуры и лика учащиеся приступают после освоения вышеназванных элементов.

Учебное пособие «Основы иконописного рисунка» предназначено для будущих иконописцев и реставраторов. Это только вспомогательный материал для практических занятий под руководством преподавателя, работающего индивидуально с каждым студентом, дающего задания в зависимости от уровня подготовки и способностей учащегося и контролирующего выполнение заданий.

Учебные рисунки-копии лучших древнерусских и византийских икон выполняются не при помощи калькирования репродукции, а рисуются учащимися с образца самостоятельно – без измерений или сетки направляющих. Параллельно с занятиями иконописным рисунком для развития глазомера и упражнения руки проходят уроки академического рисования с натуры.

Теоретические основы обучения иконописному рисунку

I

Иконописание ставит перед собой задачу изобразить невидимое. Отсюда символизм, идеальность и бесстрастность иконы. Отсюда единообразие иконописных ликов, отсутствие глубины пространства и объема, реалистичной светотени как иллюзии материального мира. Отсюда графичность изображения. Все лучшие образцы икон отличаются четкими и уверенными контурами, поэтому иконописцу необходимо иметь твердую руку. Процесс обучения иконописца невозможен без профессионального обучения рисованию.

Многие исследователи говорят о канонах иконописания. Действительно, на всем протяжении истории Церкви мы видим сложившиеся традиции изображения Спасителя, Богородицы, праздников и святых. Но при этом мы имеем такое многообразие «стилей», «школ», направлений, такие яркие индивидуальности знаменитых и безымянных мастеров, что говорить о каноне как о жесткой схеме, подобной древнеегипетскому канону, в иконописи невозможно.

«Каноном» иконописи можно назвать ряд характерных особенностей изображения, которые сводятся к следующему:

– Икона – это священное изображение, «знамение и предначертание истины» (Правило 82, VI-го Вселенского Собора).

– Перед иконописцем всегда есть некий абсолютный Первообраз – Христос и Его святые последователи, или их изображение, уже существующее в Церкви. Поэтому, приступая к написанию новой иконы, художник опирается на уже известный иконографический тип.

– Изображение на иконе статично (за исключением праздников и житийных композиций), поскольку изображаемое лицо является объектом созерцания. Изображение на иконе находится вне сиюминутной реальности или, можно сказать, в иной реальности.

– Есть четкая грань между портретом в его прямом понимании, то есть обычным образом человека, и иконой – образом, указывающим на соединение этого человека с Богом. Икона отличается от портрета своим содержанием, и это содер-

жание обуславливает язык иконы, особые, свойственные ей формы выражения, которые и выделяют ее из всякого другого рода изображений. Икона не «трогательна», не чувствительна. Цель ее – направить все наши чувства, так же как и ум и всю нашу человеческую природу на путь преобразования, очищая нас от всякой экзальтации, которая может быть только нездоровой.

Естественно, что внутренний строй человека, изображенного на иконе, отражается и в его движениях: святые не жестикулируют – они предстоят Богу, священнодействуют, и каждое их движение, и само положение их тела носит характер сакраментальный, иератический. Обычно они повернуты прямо к зрителю или сбоку, в повороте на три четверти. Эта особенность характерна для христианского искусства с самого его зарождения. Святых почти никогда не изображают со спины или в профиль (только очень редко в сложных композициях, где они обращены к композиционному и смысловому центру).

Искусство христианской Церкви изначально должно было принципиально отличаться от искусства окружающего языческого мира. Но к моменту возникновения христианской Церкви в изобразительном искусстве уже существовали определенные традиции, преемственно развивавшиеся на протяжении нескольких тысячелетий.

К началу новой эры искусство в своем развитии как бы завершило определенный цикл: от строго регламентированного канона древних сакральных изображений египетского искусства до бытового портретного натурализма римской эпохи. Искусство античного мира достигло высочайших вершин мастерства в изображении иллюзорной реальности. В области техники икона опиралась на уже готовый аппарат технических приемов. В дохристианский период были разработаны фресковая, мозаическая, энкаустическая и темперная техники живописи, традиции орнаментики, системы монументальной росписи. «В выработке своего образного языка Церковь принимала и формы, и символы, и даже мифы античного мира, то есть способы выражения языческие. Однако, принимая их, она очищала и воцерковляла их, наполняя новым содержанием. Как и св. Отцы использовали в своем богословии весь аппарат античной философии, так изобразительное искусство Церкви унаследовало лучшие традиции античного мира»¹. Оно впитало в себя элементы искусства греческого, египетского, сирийского, римского и др., воцерковило все это сложное и богатое наследие, изменяя его в соответствии с требованиями

¹ Успенский А.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 55.

христианского учения. Истоки иконописания восходят к «христианской античности». Ранняя живопись римских катакомб основана на приемах именно античной живописи. Росписи катакомб исполнены легко в свободной импрессионистичной манере. Часть сохранившихся фрагментов живописи достигает высокого уровня мастерства, сравнимого с росписями римских вилл первых веков нашей эры. Следует учесть, что художники – христиане, украшавшие катакомбы, не были, вероятно, самыми знаменитыми мастерами. Настоящие профессионалы античного искусства извлекали доходы из своего мастерства, выполняя заказы языческого мира. Вспомним, например, бунт художников Эфеса против христианских проповедников, описанный в книге Деяний апостолов (Деян 19; 24-29).

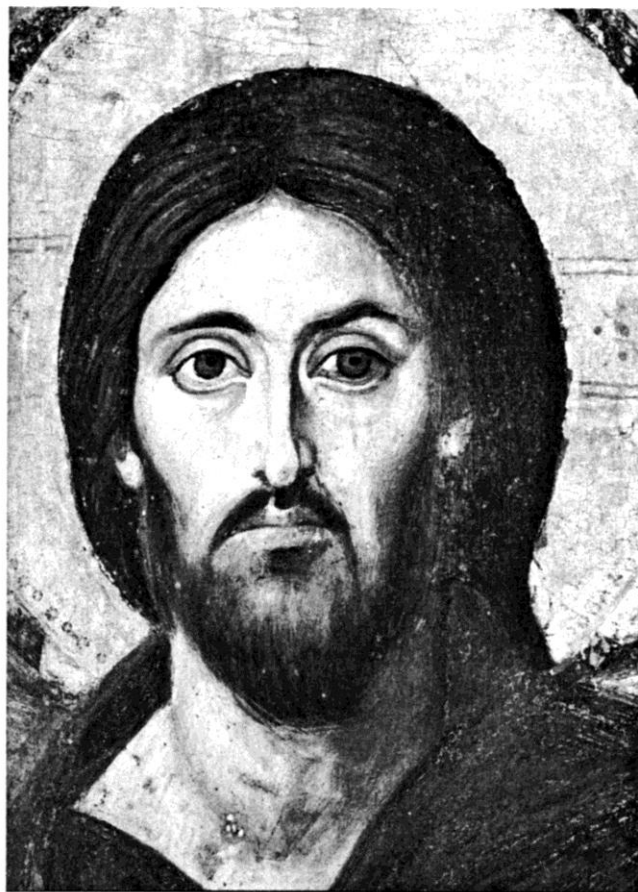
Живопись катакомб еще не была иконописью в собственном смысле слова. Художники античного мира, в том числе и те, кто работал в катакомбах, не ограничи-



Катакомбы Комодиллы. Кубикула Льва. Рим. IV в.

вались только линейным рисунком, но старались передать средствами светотени (тона) объем и фактуру предметов, доходя до иллюзорности. В иконописи соблазн подобного реализма существовал с самого начала. Об этом свидетельствуют и древнейшие сохранившиеся до наших дней иконы. Их отличают свободные фактурные мазки кисти и реалистичная, даже скорее импрессионистичная портретная трактовка ликов (например, иконы Спасителя и апостола Петра VI века из собрания монастыря Св. Екатерины на Синае).

С другой стороны, на страже «чистоты веры» стояли иконоборцы, опиравшиеся на ветхозаветный запрет изображений человека (Исход 20, 4; Втор 5, 12-19). «Возможно, что иконо-



Фрагмент иконы Христа Пантократора. Монастырь Св. Екатерины. Синай. VI в.

борчество также старо, как иконопочитание» – писал Л.А. Успенский. Быть может, древних икон сохранилось столь мало, именно потому, что образы, исполненные в реалистичной манере античности, в первую очередь уничтожались в эпоху иконоборчества. Портретная живопись античности и ветхозаветный запрет изображения Бога – это те два исходных берега, которые определили русло развития иконописания.

Для иконы постепенно был выработан свой собственный стиль из самых противоречивых элементов, «в одинаковой степени растворивший в себе и античный сенсуализм, и примитивные экспрессионистические тенденции Востока. Сохранив в основе эллинистический антропоморфизм, Византия наполнила его тем новым духовным содержанием, которое выражает сущность восточного христианства» – писал В.Н. Лазарев².

Изобразительный язык иконописи настолько своеобразен, что позволяет любому, даже неискушенному зрителю отличить икону от картины. Тем не менее, боль-

² Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 10.



Икона свв. Космы, Дамиана и Иакова брата Господня. Новгород. XVI век.

сти того или иного святого. Но иконописное изображение всегда обобщенно и идеализировано, поскольку образ святого в вечности преображается, приближается к идеалу красоты и гармонии, воплощенной во Христе.

Идеальную красоту и совершенную гармонию черт искали и находили в своих шедеврах художники античной Греции еще до рождения Христова. Многие художественные приемы и находки античных мастеров использовались и византийскими иконописцами. Это и идеальный канон пропорций (которому соответствует далеко не каждое реальное лицо и фигура), идеальный рисунок каждой детали: лица – носа, глаз, губ (опять же встречающийся далеко не на каждом лице), и свободная пластика движений и ракурсов. Все эти особенности характеризуются искусствоведами термином «классицизм» – классическое наследие выдающихся мастеров античной Греции, которое в течении веков постепенно утрачивалось, растворяясь в смешении различных местных школ и традиций. Поэтому все обращения иконописцев от обобщенно-схематизированных изображений к более пластичным, объемным и изысканным формам принято называть «ренессансом» –

шинство исследователей византийской и древнерусской иконописи в описании икон часто употребляют термины, применяемые обычно к произведениям живописи: «реализм», «классицизм», «ренессанс».

Действительно изображение ликов и фигур святых по-своему реалистично и основано на анатомическом строении человека. Черты лица – лоб, нос, глаза, губы, уши, волосы – необходимые элементы реалистического портрета, основанные на реальной анатомии. Все это необходимо изобразить и в иконном лике. Хотя очевидно, что икона – это не совсем портрет, но даже в иконописи сохраняются некоторые элементы портретной узнаваемости, характерные особенности внешности

возрождением античного наследия. Но от итальянского Возрождения – византийский палеологовский ренессанс отличается принципиально. Итальянские мастера возрождали не только живописные приемы, но и содержание: языческие символы и формы, тот дух «ветхого мира», который не совместим с высокими идеалами христианства.

Иконописное изображение человеческой фигуры имеет следующие особенности:

– Изображение находится в плоскости картины (доски или холста). Объемность изображаемых фигур обозначается геометризованными высветлениями – «пробелами». Важнейшую роль играет контурная линия – «опись», а также подчиненные ей линии складок и деталей одежды.

– Пропорции фигур соответствуют классическим пропорциям частей тела. Не следует думать, что это «реалистические» пропорции. Реальные пропорции фигур конкретных людей практически всегда имеют те или иные отклонения от классических. Наиболее гармоничное для восприятия соотношение размеров головы и туловища 1 : 8 (иногда 9). Пример подобных идеальных пропорций дает отпечаток фигуры Христа на Туринской Плащанице.

– Рисунок складок одежды определяется анатомическим строением человека. Имеется в виду то, что линиями складок фиксируется положение тех суставов, которые скрыты под одеждой – это расположение и форма плечевого пояса, торса, рук и ног, а также их размеры по отношению к фигуре (их положение соответствует реальному).

II

Исторических сведений о методах обучения иконописанию сохранилось очень мало. В основном мы имеем сведения о способах подготовки основы и приготовления красок и олифы. О том, каковы были особенности методики обучения рисунку судить достаточно трудно. Нет точных сведений о том, изучалось ли будущими иконописцами анатомическое строение человека, а если изучалось, то каким образом; пользовались ли они измерениями, линейкой, циркулем (помимо построения нимбов). Можно только строить предположения как именно складывались иконописные «стили» и «школы».

Что же известно о процессе работы и обучения художников эпохи расцвета иконописания? Обзор публикаций на эту тему можно найти в книге Л.М. Евсеевой «Афонская книга образцов XV в.» (о методе работы и моделях средневекового художника).



Св. Афанасий афонский. Прорись.
Афон. XVI век.

Это объясняется малым количеством сохранившихся документов о византийском искусстве (в том числе и об образцах для художников-иконописцев), почти полным отсутствием архивных материалов, где должны были бы содержаться такого рода данные: документов мастерских, финансовых счетов, писем и завещаний художников, обычных на Западе. Наиболее древние документальные свидетельства относятся к XV веку. В венецианском архиве сохранилось датированное 1436 г. завещание известного константинопольского художника Ангелоса Акотантоса, работавшего на Крите в середине XV века. Согласно завещанию, Ангелос оставляет своему ребенку образцы в виде рисунков – это была серия «образцов с изображением фигур различных святых» на 54 листах³. Были ли это копии или оригиналы рисунков других мастеров, или эскизы работ самого Ангелоса, сказать трудно. Через 40 лет (в 1477 г.) эти рисунки достались в наследство брату

Иконописание изначально связано с принципом работы по образцу, т.е. копированием образца – первообраза. В Актах VII Вселенского собора 787 г. подтверждается истинность древних образов, существовавших в Церкви с апостольских времен, подтверждается необходимость их повторения, а именно: «Хранить установленные для нас церковные предания, одно из которых есть иконового живописания изображение, как согласное евангельской проповеди». «Хранить» – это значит всегда и точно повторять, переписывать, распространять, как распространялись тексты Евангелия. Поэтому очевидно, что копирование как метод работы иконописца закреплено соборным определением.

Византийские образцы, специально предназначенные для работы художников, неизвестны. К сожалению, и документальные сведения чрезвычайно

Ангелоса, критскому художнику Иоаннису Акотантосу, который, в свою очередь, продал их за большую сумму иконописцу Андреасу Рицосу с условием, что последний не будет передавать их другим мастерам. Эти образцы рисунков во многом определили творчество всей мастерской Рицосов⁴.

Таким образом, документально подтверждается, что в мастерских Крита во второй половине XV в. существовал следующий метод работы по образцу: произведения ведущего мастера мастерской, творца иконографических изводов и нового стиля, точно копируются другими, менее искусными художниками мастерской, т.е. по сути – тиражируются. Такая работа давала возможность исполнения больших заказов, доходивших до нескольких сотен икон в год (о чем говорят архивные документы). Этот принцип работы впоследствии получил повсеместное распространение.

В музеях России, Греции и некоторых других европейских коллекциях хранятся целые собрания рисунков – прорисей, относящихся к XVII–XIX векам. Как правило (до конца XVII в.) – это рисунок кистью, у некоторых мастеров он весьма высокого качества. Наиболее ранние из них (XVI в.) имеют однотонные притенения по форме. В большей же части распространенных в XVII в. графических образцов использован другой прием: опись сделана черным тоном, а красным отмечены освещенные места, которые в живописи художник проходит белилами.

После XVII века распространяются так называемые «налепные» образцы: оригинал прорисовывался краской с клеем и отпечатывался на листе бумаги. Такой метод создания рисунка предлагается и в знаменитой «Ерминии» Дионисия Фурноаграфиота (XVIII в.). Внедрение такого метода копирования образцов заметно снизило качество рисунка, а следовательно, и самой живописи. Хотя в среде старообрядцев этим методом пользовались настоящие мастера, прекрасно владевшие кистью, для максимально точного копирования старинных икон.

«Ерминия или Наставление в живописном искусстве», Дионисия, иеромонаха из Фурны, постоянно привлекается в научной литературе как основной источник сведений о методах работы иконописца – наиболее древний из сохранившихся до наших дней. Отношение к этому источнику постоянно меняется: то он объявляется поздней компиляцией ремесленника, то высказывается мнение, что в этой работе монах Дионисий, несомненно, использовал более ранние источники. Первая

³ Евсева А.М. Афонская книга образцов XV в. М., 1998. С. 16.

⁴ Евсева А.М. Там же. С. 27.

известная «Ерминия или Руководство стенному письму» была написана на Афоне безымянным автором во второй половине XVI века. Ее текст вошел в более обширную по составу Ерминию Дионисия Фурноаграфиота, также составленную на Афоне между 1701 и 1745 годами. Эта книга, безусловно, замечательный памятник своего времени, в том числе и как учебное пособие. В начале своего труда Дионисий Фурноаграфиот дает следующие «предварительные наставления всякому, кто желает учиться живописи»:

— «Желающий научиться живописи пусть... несколько времени упражняется в черчении и рисовании без всяких размеров, пока навькнет. Потом пусть совершится моление о нем Господу Иисусу Христу пред иконою Одигитрии».

Следует обратить внимание на следующие слова Дионисия: «Итак, любознательный ученик, знай, что когда ты пожелаешь заняться этим художеством, постарайся найти опытного учителя, которого скоро оценишь, если он будет учить тебя... Когда же попадется тебе учитель неграмотный и неискусный, то начни с того, с чего начал я». Вероятно, сам Дионисий Фурноаграфиот был в некотором смысле самоучкой, поскольку в начале XVIII века трудно было найти учителя традиционной иконописи. Именно поэтому он рекомендует снимать прорись «на отлип», т.е. обводя линии рисунка иконы-образца краской на чесночном соке, затем, приложив лист бумаги к иконе, получать точный отпечаток. Это предлагается именно тем начинающим, которые не имеют опытного учителя – как один из методов освоения ремесла. Затем Дионисий советует: отыскать «произведения кисти славного Мануила Панселина, и, изучая их долго, рисуй так, как я укажу тебе ниже, пока поймешь его размеры и начертания святых ликов; потом побывай в расписанных им храмах и копируй тамошнюю живопись, как я наставляю тебя ниже. Но не делай своего дела просто, и как попало, а со страхом Божиим и благоговением; ибо дело твое богоугодно».⁵

Для более совершенных учащихся он предлагает следующую систему пропорционирования фигуры человека: «Ученик мой! Знай, что естественный рост человека от чела до подошвы измеряется девятью яйцами, или мерами» (под яйцом подразумевается мера головы). «Сначала размерь голову, разделив ее на три части: в первой из них помести лоб, во второй нос, а в третьей остальную часть лица, волосы же пиши за чертою сего яйца, на меру носа. Что касается до шеи; то она имеет меру носа».

Далее описывается система пропорционирования всех частей фигуры (принимаемая за крупный модуль размер головы по вертикали, а за меньший, составляющий

⁵ Икона. Секреты ремесла. Сборник статей. М., 1993. С. 23.

1/4 высоты головы, – длину носа). Именно такая система пропорционирования (также со ссылкой на произведения Панселина) предлагается в современных пособиях по технике иконописи, издаваемых в Греции, где возрождение традиций древнего иконописания началось несколько раньше, чем в России.

Владение методом пропорционирования фигуры позволяет мастеру-иконописцу самостоятельно решать все композиционные и художественные проблемы изображения, основываясь на знании образцов иконографии и технических приемов иконописного рисунка.

Один из основоположников изучения древнерусского искусства – Ф.И. Буслаев – однозначно представлял метод работы средневековых художников как творческий процесс с использованием образцов, которые определялись и как серии специальных вспомогательных рисунков, и как самостоятельные произведения. Сохранившиеся рисунки иконописцев до XVII века, атрибутируются не как прориси для перевода или калькирования, а как модели для художника, вполне владевшего рисунком (например рисунки-образцы небольшого размера для написания больших икон, которые мастер рисовал свободно).

Исключительно по своей значимости известно письмо 1415 г. Епифания Премудрого, направленное архимандриту тверского Спасо-Афанасьевского монастыря Кириллу, в котором рассказывается о работе Феофана Грека: «Когда же все это он рисовал или писал, никто и нигде его не видел смотрящим на образцы, как это делают отдельные наши иконописцы, которые, во всем сомневаясь, постоянно ими пользуются, глядя туда и сюда, не столько работая красками, сколько принуждая себя смотреть на образец. Он, казалось, писал сам по себе и беспрестанно двигался, беседовал с проходящими, но, обсуждая все нездешнее и духовное, внешними очами видел земную красоту»⁶. Здесь иконописец Феофан Грек предстает перед нами как истинный художник, свободно владеющий всеми приемами мастерства. Судя по сохранившимся произведениям византийской иконописи и фрески, подобный уровень отличал многих художников XII–XV вв. В этот период, по свидетельству знаменитого живописца и историка Джорджо Вазари (жившего в XVI в.), именно греческие художники признавались «лучшими и единственными в своей профессии»⁷. Однако после окончательного разделения Церквей, особенно после

⁶ Вздорнов Г.И. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983. С. 43.

⁷ Вазари Дж. «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». М., 2001. Т. 1. С. 163.



*Икона Казанской Богоматери.
Ипатьевский монастырь, Кострома. XVII век.*

падения Константинополя, греческая иконопись была объявлена Католической церковью «грубой и неуклюжей». Итальянские мастера горделиво пожелали превзойти греков в совершенстве художественных произведений. Искусство католического мира пошло по пути реализма, «возрождая» живопись античности. Иллюзия материальной реальности изображаемого была возведена в принцип, противопоставлена вневременной символической реальности иконы, которая сохранялась в Православной Церкви.

В XVII веке и русская художественная культура все более заинтересованно

обращалась к опыту Западной Европы, используя его в соответствии с собственными традициями и вкусами. Контакты с западной культурой были самыми разнообразными. Это и использование гравюр западноевропейского происхождения в качестве иконографических образцов, и работа в Москве приезжих художников-иностранцев, и приток в столицу Русского государства мастеров из украинских и белорусских земель, долгие годы находившихся в сфере польского влияния и воспринявших многие формы и идеи западного искусства. В придворной иконописной мастерской зародился и расцвел новый иконописный стиль, так называемое «живоподобие», изменившее традиционный характер иконного образа.

Постепенно в образованных слоях русского общества сложилось мнение, что в иконописании просто необходимо использование выразительных средств академической живописи. В XIX веке обучение иконописцев приемам реалистической живописи рассматривалось в качестве «необходимых мер к улучшению иконописания». При этом в качестве основного предмета заботы в области традиционной иконописи выступает не сохранение ее особого знаково-символического содержания, а вполне конкретные проблемы, связанные с низким художественным качеством иконы — «ремесленной фактурой», «малярством», лубочной композицией, рутинностью изображений, чудовищной уродливостью рисунка, анахронизмами в аксессуарах» и т.п. На рубеже XIX—XX вв. специально для исправления этих недостатков был создан

«Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи» (1902–1903 гг.), деятельность которого была прервана в 1917 г.

III

Процесс возрождения православного иконописания в России начался только в 80-х годах XX века. Традиции обучения были полностью утрачены, художникам приходилось осваивать технику иконописи, собирая по крупицам разрозненные сведения, часто следуя только собственной интуиции.

Единственным изданием, специально посвященным традициям иконописного рисунка стал альбом «Стилистические традиции искусства Палеха», изданный в 1981 г. Его автор – Н.М. Зиновьев, палешанин – иконописец, свыше сорока лет преподавал в Палехском художественном училище. Сборник учебных образцов, выполненных автором, предназначен для обучения студентов-палешан традициям древнерусского искусства. Таблицы с изображениями элементов пейзажа, «горок и палаток», деталей одежды и ассиста актуальны и сегодня. Что же касается изображения фигур и «личного», то следует отметить, что оно выполнено в специфической палехской манере. В настоящее время появились возможности работать с более широким кругом образцов как древнерусских, так и византийского круга.

В 1995 году была впервые издана книга монахини Иулиании (М.Н. Соколовой) «Труд иконописца». М.Н. Соколова с середины 20-х гг.



Таблица из учебника Н.М. Зиновьева
«Стилистические традиции искусства Палеха»



Учебный рисунок монахини Иулиании
(М.Н. Соколовой).

отлип), а потом на левкас. Очевидно, что наибольшую опасность для начинающего иконописца она видела в самочинии.

М.Н. Соколова писала: «Начинающим заниматься иконописью в современных условиях, даже и владеющим рисунком, не следует самоуверенно полагаться на свои силы и знания, так как рисунок иконы очень своеобразен. Необходимо, хотя бы первое время, пользоваться «переводами», то есть приемами, широко применявшимися в прежних иконописных мастерских, основанными на вековом опыте и дающими положительные результаты. И впоследствии, когда кто-то перейдет к снятию рисунка на глаз, необходимо, чтобы такой рисунок был проверен более опытным иконописцем»⁸.

В своих записках Мария Николаевна почти дословно повторяет текст «Ерминии» Дионисия Фурноаграфиота, широко доступной в России, благодаря нескольким публикациям XIX века. Безусловно, она была известна и М.Н. Соколовой.

Однако следует учесть, что рукопись книги монахини Иулиании создавалась в те годы, когда ни о каких иконописных школах не могло быть речи. Только в настоя-

XX в. занималась иконописью, посвятив этому всю жизнь, несмотря на тяжелейшие условия антирелигиозной пропаганды в России. Ее опыт, изложенный в книге, является ценнейшим руководством для иконописцев, восполняющим разрыв традиций обучения иконописанию.

Книга «Труд иконописца» обращена к широкому кругу начинающих иконописцев-любителей, в том числе и не владеющих рисунком. Поэтому в ней рекомендуется копировать рисунок со старинной иконы на кальку или пользоваться готовой «прорисью». Мария Николаевна подробно описывает различные способы перевода рисунка образца на бумагу (в том числе и на

⁸ Иулиания (Соколова), мон. Труд иконописца. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. С. 71.

щее время стало возможным в рамках учебных заведений Русской Православной Церкви начать разработку методики преподавания церковных художеств, в том числе и иконописного рисунка.

В недавно опубликованном сборнике «История иконописи», рекомендованном Учебным Комитетом Русской Православной Церкви в качестве учебного пособия, в разделе «Техника иконы» подробно рассматриваются техника темперной живописи, стадии работы цветом средневековых художников, процесс создания иконы от грунтовки доски до покрытия олифой. Однако о рисунке сказано буквально следующее: «рисунок, то есть первоначальный очерк изображения, наносился на белый грунт кистью жидкой черной (реже цветной) краской. Рисунок мог быть элементарным, даже примитивным и неточным или, наоборот, очень подробным и тонким, даже изысканным, с детальными, почти «академическими» штриховками и оттушевками. Независимо от этого в завершенном образе обычно он был скрыт верхними красочными слоями, но в некоторых случаях художники учитывали эффект просвечивания внутреннего рисунка сквозь верхние слои, и тогда его линии могли играть роль тени»⁹. Но как создавался рисунок – непосредственно на доске или сначала делался эскиз, и как именно это происходило в «Истории иконописи» не указано.

Икона не только начинается с рисунка, но и рисунком линий – «описей» заканчивается. После всех этапов роскрыши и письма цветом бывает необходимо во многих местах подчеркнуть уверенной красивой линией и темные контуры, и наиболее яркие «пробела». Здесь нужна твердая рука мастера, в совершенстве владеющего кистью. Лучшие образцы византийской и древнерусской иконописи свидетельствуют, что такие важнейшие элементы и приемы изобразительного искусства как линия, контур, знание строения и пропорционирования человеческой фигуры и всех ее частей – необходимы для иконописца.

⁹ История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. М., 2002. С. 34.

Влияние рисунка на стилистику изображения



Прорись с иконы архангела Михаила (XVI в.).



Прорись 1903 г. из собрания ГИМ.

Мастерство иконописца проявляется, прежде всего, в рисунке. Композиция и пропорциональные соотношения задаются художником с самого начала работы над иконой. Стилистические особенности изображения также зависят от рисунка. Им определяется место и характер пробелов, ассиста, орнамента, степень детализовки изображения.

Рассмотрим два варианта рисунка фигуры Архангела Михаила. Иконография в данном случае идентична: фигура в римских воинских доспехах, в правой согнутой руке – меч, в левой, опущенной – ножны. Крылья симметрично фланкируют фигуру. Однако при формальном сходстве композиций очевидно принципиальное различие в мастерстве художников. Художник XVI в. свободно компокует фигуру в обрамлении двух симметричных крыльев. Легкое и непринужденное движение, с опорой на левую ногу, характерное для этой иконографии в более древних византийских аналогах, осмысленно прорисовано русским иконописцем XVI века.

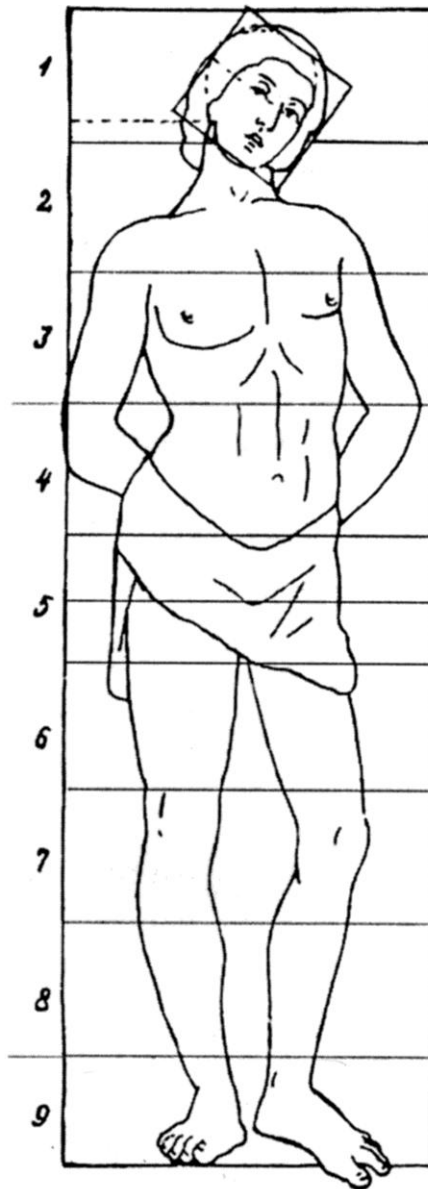
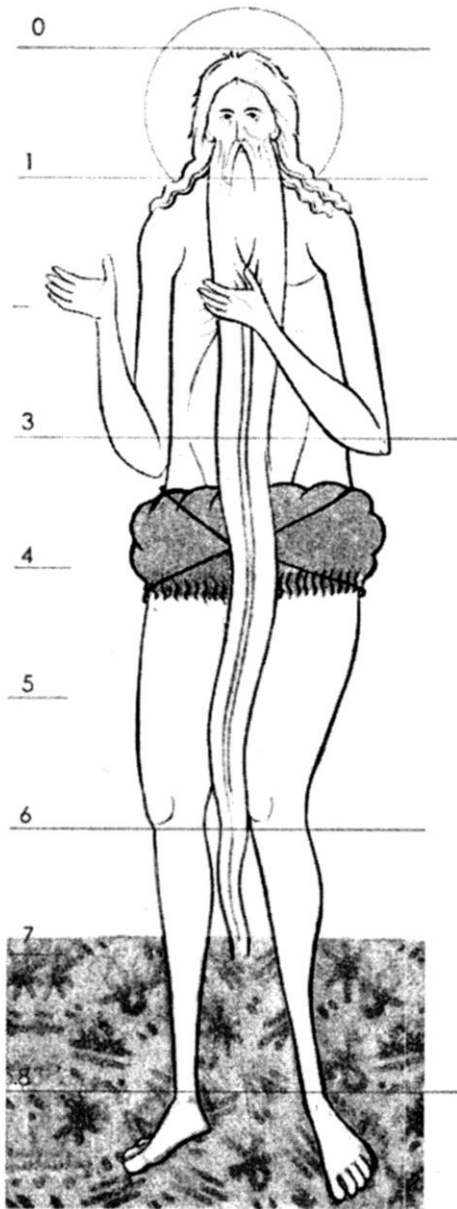
Рисунок 1903 г. утратил эту легкость и пластику. Фигура, утяжеленная обилием мелких сложных деталей, стоит на тонких «деревянных» негнущихся ногах. Дробные формы складок и кудрявых облачков – это попытка не только приукрасить рисунок, но и скрыть неумелость изображения фигуры. Здесь древняя иконография повторена формально, утратив живое содержание образа.

Пропорции

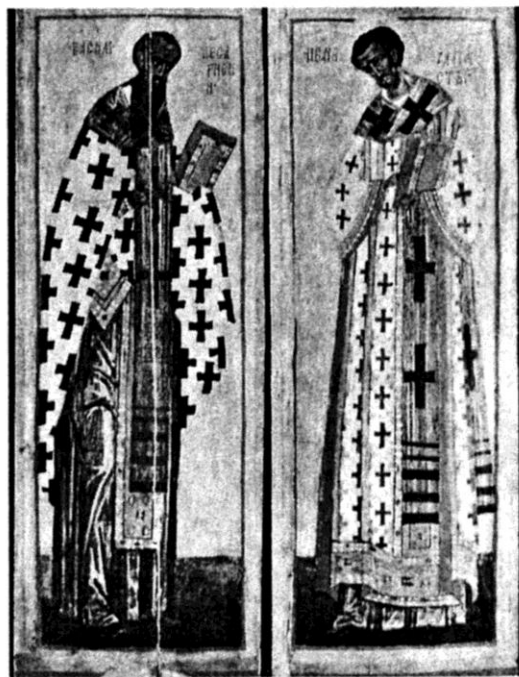
Сравним пропорции изображения фигуры пустынноика с новгородской таблички (XV в.) и канон пропорций, разработанный Боттичелли (тоже XV в.).

Единица измерения – размер головы. Высота обеих фигур – 8 с половиной голов.

Очевидно, что положение локтей, таза, щиколоток – совпадает. Отличие заключается в изображении мышц тела. С точки зрения анатомического строения фигуры пустынноик на иконе изображен не реалистично: его конечности слишком длинные и истонченные, что символизирует аскезу и пренебрежение плотью. Тогда как у Боттичелли фигура мясистая, плотная, твердо стоящая на земле.



Пропорции фигур на иконах «северных писем»



Соотношение размера головы к высоте фигуры 1 : 5,5 (левое фото); 1 : 10 (правое фото)



Оптимальные пропорции на иконе трех святых 1 : 8 (фото внизу). Очевидно, что пропорции 1 : 5,5 и 1 : 10 искажают облик изображаемых святых (фигуры слева слишком коротконогие, а правые неестественно вытянутые).

Изобразительный язык иконы по своему реалистичен.

Слева фото мраморной римской скульптуры апостольских времен из Коринфа. Особенности костюма, складки одеяния переданы скульптором абсолютно достоверно, как на живой модели. Справа – византийская икона апостола Иоанна Богослова XIV в. Сравнивая эти изображения можно убедиться, что иконография апостола отражает исторические реалии – детали костюма, расположение складок, движение рук и ног (гиматий так же перекинут через плечо, левая рука завернута в ткань).



Еще одна особенность античных скульптур – контрапост – положение, при котором опора фигуры сосредоточена на одной ноге, в то время, как другая нога свободна, хотя и не отрывается от подножия.

Эта позиция широко использовалась в античном искусстве еще со времен Поликлета, поскольку она позволяла избегать окаменелой статичности фигуры. Для византийской иконописи этот прием изображения стал каноническим.

Направления и формы складок одежд, характерные для положения контрапоста в античной скульптуре, затем использовались (с разной степенью понимания) византийскими и древнерусскими художниками.

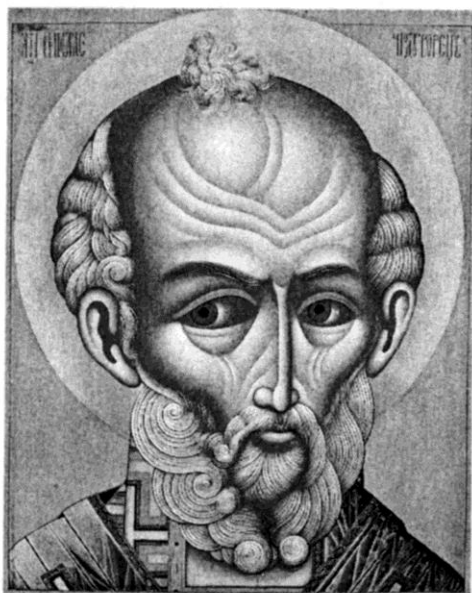


Иконописный лик

Лик – главное содержание иконы. От выразительности лика зависит весь образ святого. Все остальные элементы изображения могут быть сведены к минимуму. В лике должно быть сосредоточено все мастерство иконописца.

Рисунок деталей лика также играет важнейшую роль. Контуры носа, глаз, бровей, рисунок прядей волос – избираются художником. По его выбору лик может быть более объемным или более плоскостным с четкой графикой деталей.

Хотя основные элементы иконы предусматриваются иконописным каноном, но окончательный результат зависит от таланта и вкуса художника.



Варианты изображения лика Николая Чудотворца на византийских и древнерусских иконах.

Рисунок и стилистика лика

Очевидно, что уже в исходном рисунке заложены те недостатки, за которые так порицается поздняя икона.

На рисунке XVIII в. (справа вверху) гипертрофированы детали лика: большие, выдвинутые вперед губы, нос и глаза прорисованы крупно и слишком натуралистично.

Очевидно, что все эти недостатки будут выявлены художником в процессе работы цветом. Примеры икон, написанных по подобным рисункам, представлены на следующей странице.



XVIII в.



Конец XVIII в.

Рисунок конца XVIII в. (справа в центре) наоборот слишком сухой, детали схематизированы. Они слишком тонкие, как бы уподобленные древним образцам, но только поверхностно и неумело.

Рисунок 1835 г. (справа внизу) вполне натуралистичен, «живоподобен», с элементами портретного сходства. Такой рисунок предполагает академическую манеру письма.



1835 г.

Фрагменты прорисей XVIII и XIX вв. из Каталога датированных и подписных иконных образцов из собрания ГИМ.

Примеры влияния рисунка на стилистику изображения

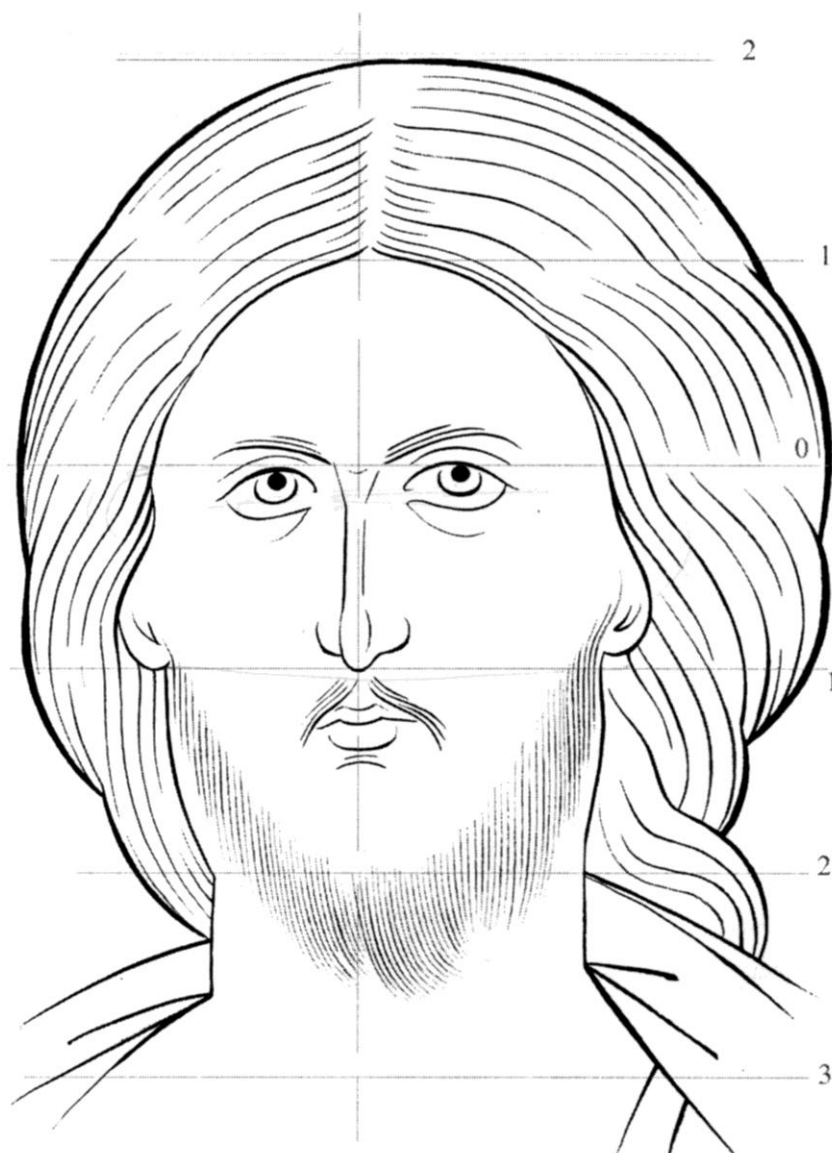


Слева сверху русская икона XVI в. традиционного письма.

Справа сверху икона конца XVII в. с характерными изменениями черт лица (увеличенные глаза, подчеркнутые ноздри и губы). Слева внизу икона конца XVIII в. с жестким неумелым рисунком деталей. Правая нижняя икона 1878 г. выполнена в академической манере.



Пропорции лика

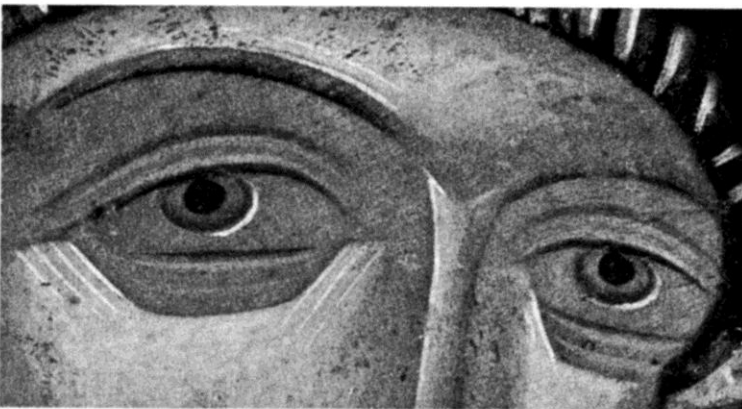
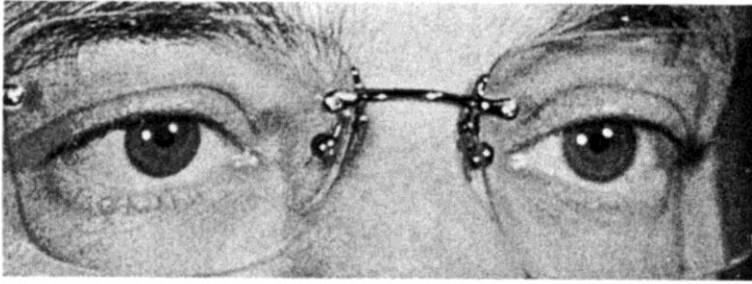


Черты лица (лика) на византийских иконах согласуются с реальными пропорциями анатомически правильного лица человека.

Размер носа равен размеру лба (до волос), и высоте верхней части головы, а также размеру нижней части лица (от основания носа до края подбородка). Нижний край уха находится на одном уровне с основанием носа.

«Сначала размерь голову, разделив ее на три части: в первой из них помести чело, во второй нос, а в третьей остальную часть лица, волосы же пиши за чертою сего яйца, на меру носа. Кроме сего от носа до конца подбородка отмеряй три ровные части, из коих две составят подбородок, а одна рот. Что касается до шеи; то она имеет меру носа» – такой метод создания рисунка предлагается в знаменитой «Ерминии» Дионисия Фурноаграфиота, составленной на Афоне между 1701 и 1745 гг.

Изображение глаз



Изображение глаза на иконе является схемой реального анатомического строения человеческого глаза (см. верхнее фото). Максимум раскрытия верхнего века соответствует положению зрачка. Нижнее веко прогибается в противоположную сторону – к наружному углу глаза. Зрачок приближен к верхнему веку.

На иконах слезник глаза не изображался вплоть до XVII века. Между линиями верхнего и нижнего века оставлялся разрыв, что отражает реальный блик на слизистой слезника (см. верхнее фото).

Варианты рисунка глаза на иконах XV–XVIII веков:

Рисунки 1 и 2 – классический вариант иконописного изображения.

Рисунки 3 и 4 – «любительские» (прориси икон конца XVII–XVIII вв.)



1



2



3



4

Изображение глаз



Таблица из современного греческого пособия «Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΑΙΟΓΡΑΦΙΑ»

Внутреннее состояние человека характеризуют его глаза. Выражение гнева или покоя, безразличия или внимания отражается на положении зрачка и радужной оболочки глаза.

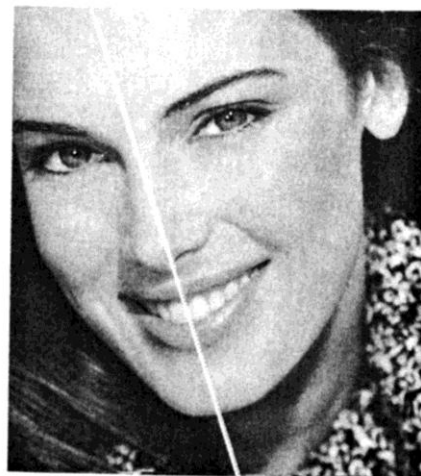
Иконописному изображению свойственно состояние вневременного покоя. Чтобы передать это состояние зрачок приближается к линии верхнего века, но только прикасается к ней. Форма радужной оболочки глаза близка к миндалевидной (а не круглой). Слева на схеме показаны и другие варианты – искажающие гармонию образа.

Изображение носа

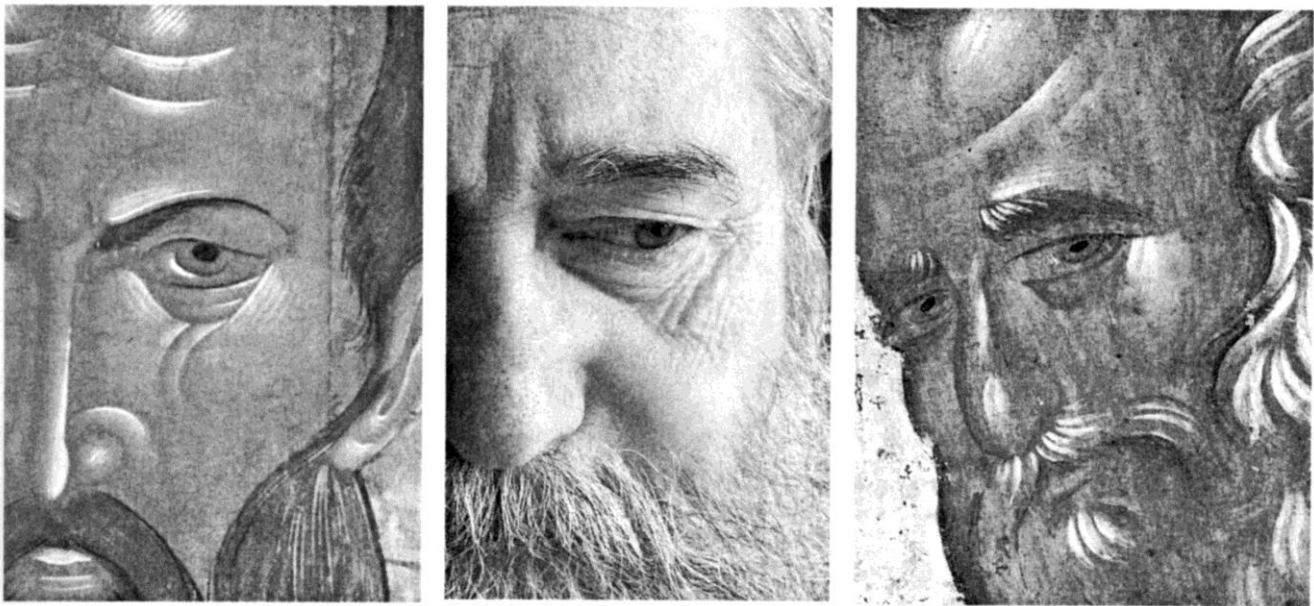


На иконе нос обычно рисуется в $\frac{3}{4}$ повороте, даже если лик изображен фронтально. Темная линия описи обозначает теневую сторону. Другая сторона рисуется бликом – линией «движек».

Темная линия описи носа рисуется не по вертикальной оси лица, а под наклоном к ней. Этот прием дает возможность показать на плоскости лица выступ носа.



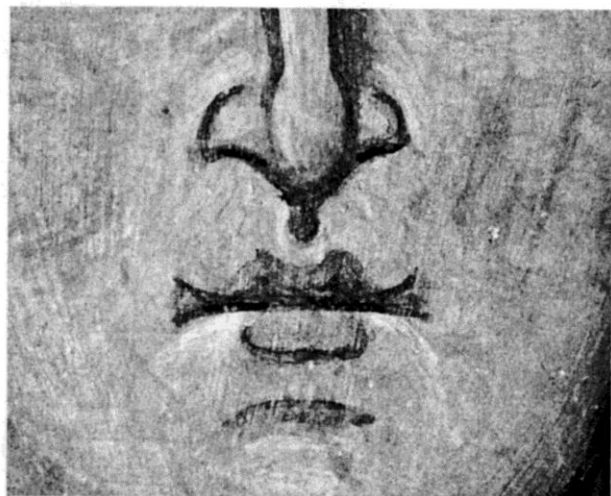
Пластика формы лица и свет



Распределение света в иконном пространстве не направлено, т. е. не распределяется из конкретного источника по законам начертательной геометрии. Тем не менее, форма выявляется именно при помощи света и тени: светлого и темного цветового тона, и темных и белых линий рисунка. Форма носа и глазниц, контур лица всегда подчеркивается тенью, а наиболее выпуклые места обозначаются высветлениями. Некоторые искусствоведы пишут о «живости и кажущейся непреднамеренности взаимопроникновения света и гибкой податливой формы» в иконах. Но любому художнику и иконописцу очевидно, что форма лица обусловлена строением костей черепа. Если ее изобразить гибкой, совсем «не по законам земного распределения света и тени», то форма исказится и потеряет человеческий облик, что никогда не встречается в лучших образцах византийских и древнерусских икон.

Анатомическое строение черт — лба, носа, скул, подбородка — может быть выявлено как с помощью графики линий и плоскостей, так и живописными «плавками» — более объемно. Однако увлечение плавной объемностью привело в поствизантийский период к «живоподобию». Поэтому, как правило, в иконописи сочетаются оба приема: плавкость тональных переходов дополняется графичными штрихами сухой кистью. Самые выпуклые места — лоб, надбровные дуги, верх скул под глазницей, нос, середина подбородка — подчеркиваются линиями белильных «движек». Эти линии появились не случайно. Они следуют форме черепа и движению лицевых мышц. Сетка морщин возникает с возрастом у многих людей именно по таким направлениям (см. фото вверху в центре).

Детали лика: губы



Иконописный рисунок губ на иконе соответствует их анатомическому строению. Следует обратить внимание, что линии описи губ в лучших иконных образцах не смыкаются по углам. На некоторых древних иконах линия верхнего края губ и линия разреза расходятся в углах губ, образуя «притенения», соответствующее реальной объемной тени (см. фото справа).

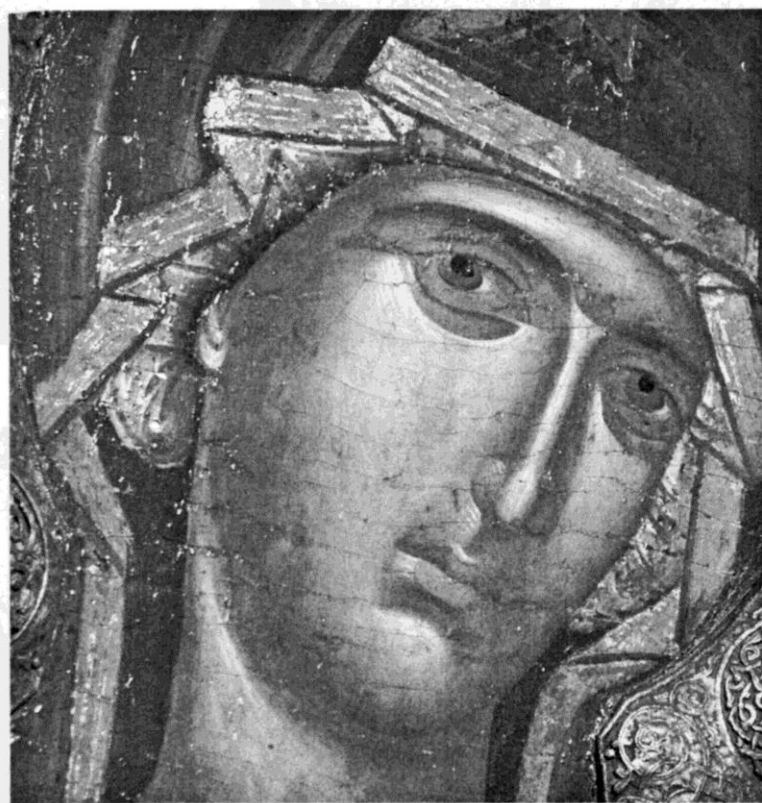
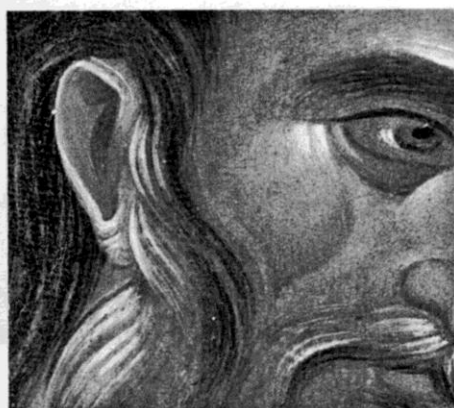


Верхняя губа изображается длиннее нижней, что дает возможность подчеркнуть линию разреза снизу бликами справа и слева. Верхний край (подчеркивается «движкой»), линия разреза и нижний край губы описываются отдельными контурными линиями. По углам контура нет, только полутона (см. схему).

Детали лица: уши

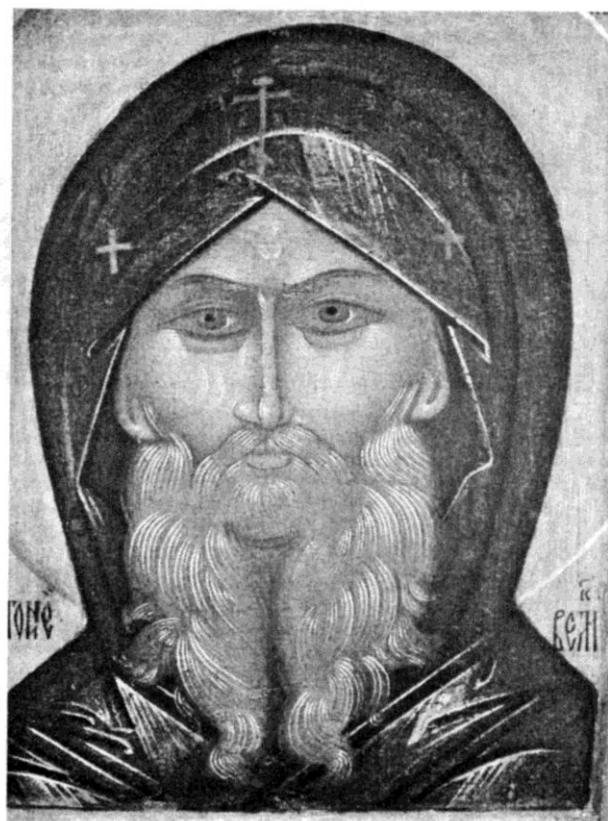
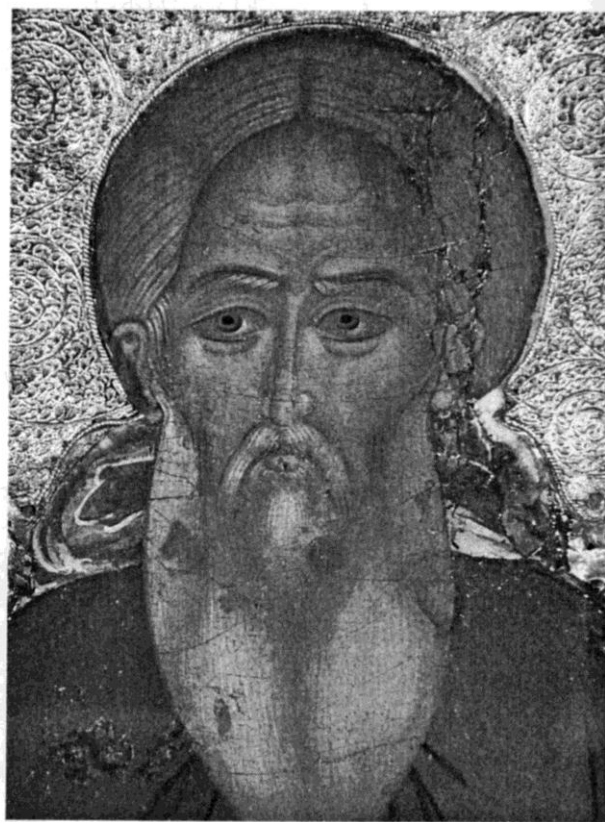
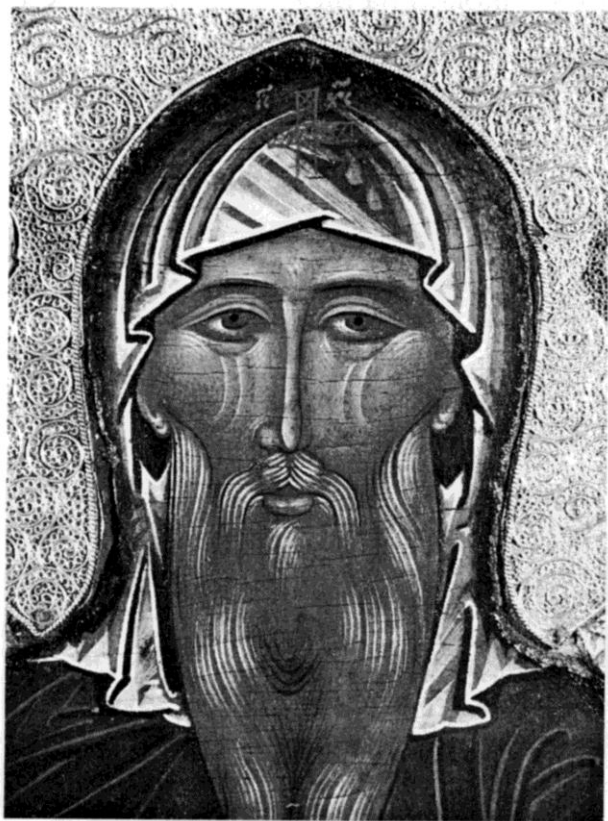


Изображения форм ушных раковин на иконах очень разнообразны, впрочем как разнообразны и реальные формы ушей у людей разной массы и возраста. Во многих случаях ухо рисуется схематично. Как правило, световыми бликами подчеркиваются контуры верхнего завитка и внизу – мочка уха. Иногда верхний край скрывается длинными прядями волос.



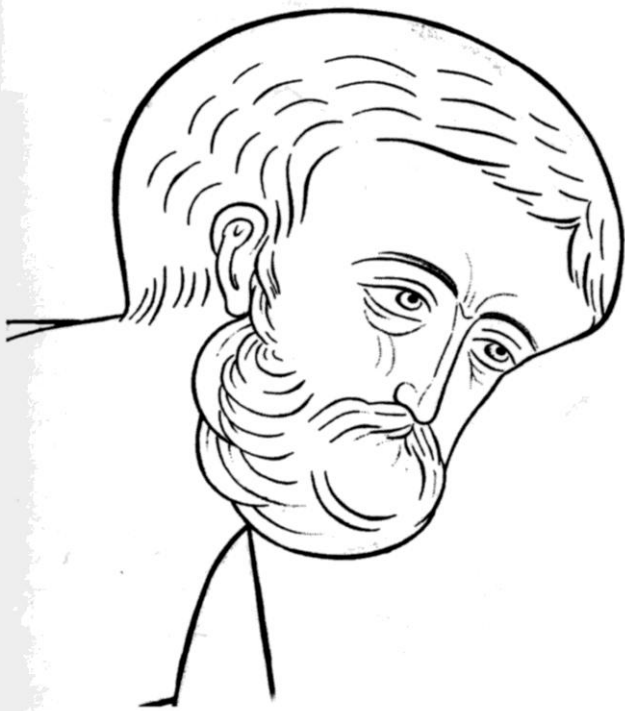
Святые жены обычно изображаются на иконе с покрытой головой. Тем не менее нижний край мочки уха почти всегда (за редким исключением у преподобных жен) бывает виден из под головной повязки. То же касается и изображений преподобных в схиме. В данном случае ухо символизирует «слышание» Слова Божия.

Примеры изображения седой бороды
на иконах и фресках XII–XVI вв.



Волосы и бороды

Разделка волос и бороды подробно описана в книге мон. Иулиании (Соколовой) «Труд иконописца». Волосы в иконописи изображаются параллельными штрихами. Пряди волос всегда изогнуты или волнисты. Даже прямые волосы изображаются округлыми линиями по форме головы.



Линии изгибов отдельных прядей волос также параллельны друг другу. По форме прядей волосы могут быть гладкими и «кудреватыми», по тону – темными, седыми или «с проседью», что зависит от иконографии данного святого.

На прориси показываются темными линиями границы прядей. Между ними уже поверх раскрыши и плавей, повторяя их движение, проводятся светлые линии (кроме темных волос – где только черные линии описи).



Схема построения нимба и деталей лица

Для рисунка лица начинающим иконописцам удобно использовать оси, принятые в академическом построении лица.

Средняя линия, проходящая по середине лба, переносицы, основания носа и подбородка может иметь наклон (в зависимости от поворота головы).

Оси, фиксирующие парные детали лица – глаза, брови, уши, ноздри, линию рта – перпендикулярны этой средней линии.

Нимб должен симметрично описывать контур головы, независимо от ее наклона.



Изображение головных уборов



Если святой изображается в головном уборе (обычно это святые цари или князья), то нимбом описывается вся композиция вместе – и лик, и корона. На некоторых изображениях верх короны касается описи нимба.

Изображения святителей в митрах или монахов в камилавках появились позже. Первыми в головных уборах изображались святители Кирилл Александрийский (в крестчатой скуфье) и Спиридон Тримифунтский (в плетеной митре-корзинке).





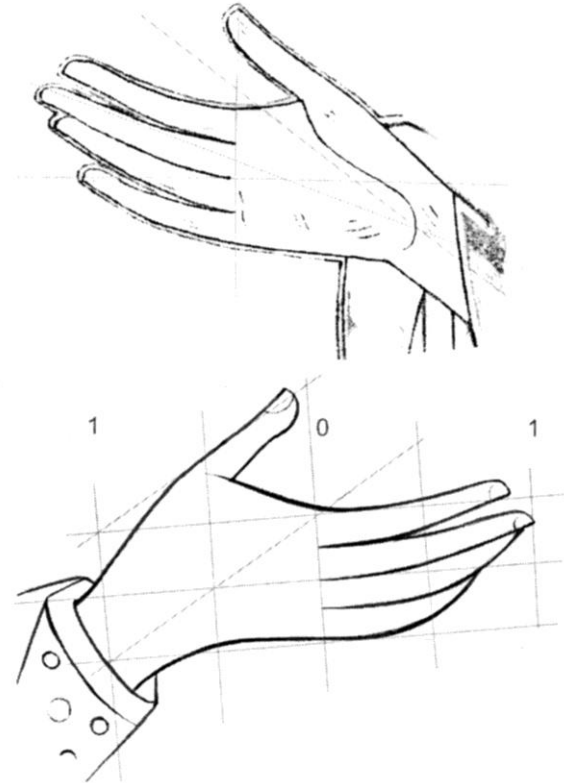
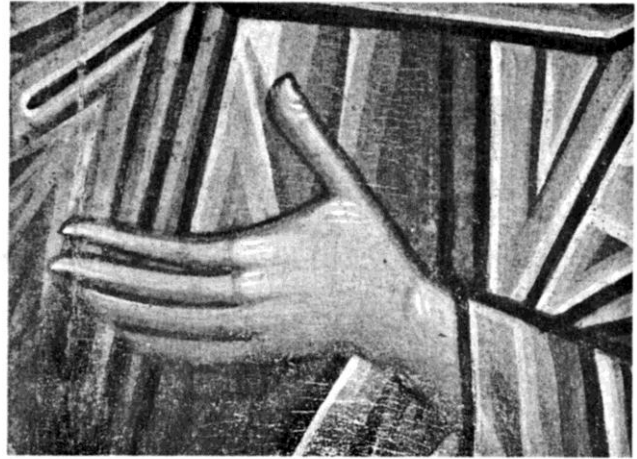
Изображение рук

Для изображения рук на иконах чаще всего используются три стандартных положения:

- прямая раскрытая ладонь (или ее тыльная сторона),
- рука, держащая крест, книгу, свиток, или оружие (знак воинского звания),
- рука, сложенная в благословляющем жесте (на иконах Спаса или святителей).

Изображение раскрытой ладони на иконах имеет следующие характерные особенности:

- Длина пальцев равна длине кисти руки.
- Все пальцы примерно равны по толщине, а по длине соответствуют реальной анатомии кисти руки человека.
- Внутренние мышцы большого пальца на боковой стороне ладони образуют характерную S-образную линию.





Жест благословения

Символическое значение соединения двух и трех пальцев в жесте благословения основано на толковании числа 2, как двух естеств во Христе, а числа 3 – по числу Лиц Святой Троицы. На древних иконах Спаса, святителей и преподобных отцов обычно встречается такой жест благословения правой рукой, как сложением двух пальцев – большого и безымянного (с простертыми тремя: указательным, средним и мизинцем); так и сложением большого пальца с безымянным и мизинцем (с простертыми вместе двумя: указательным и средним). Такой вариант изображения был одним из излюбленных аргументов старообрядцев в споре о двуперстном крестном знамении.

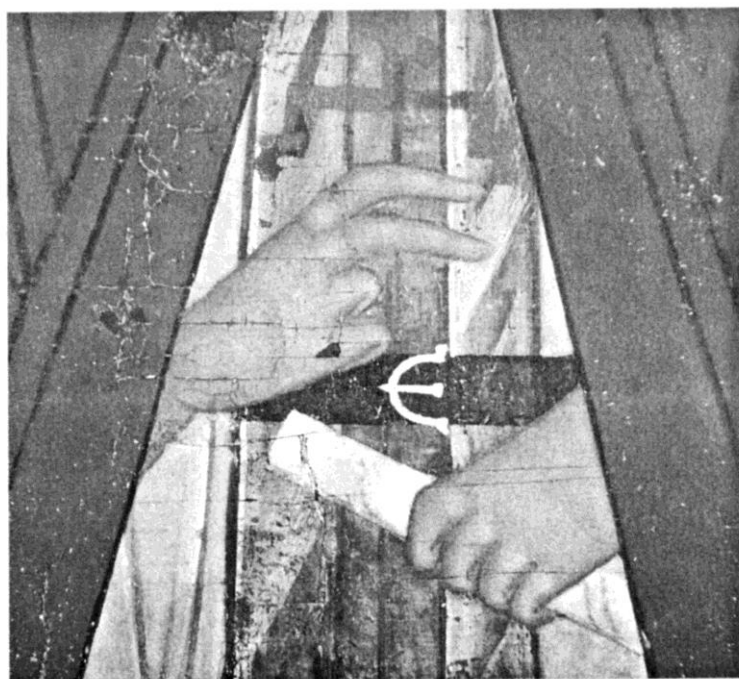
В этих спорах родилась теория «именословного перстосложения», которое определялось в XIX веке как особое сложение пальцев правой руки, которое употребляется только архиереем или священником для благословения (см. стр. 42). Но возможно, что это перстосложение восходит к традиционным жестам древнегреческого ораторского искусства. Вероятно, когда Христос и Апостолы обращались с проповедью к народу, то они использовали подобный жест как знак оратора для привлечения внимания и установления тишины.



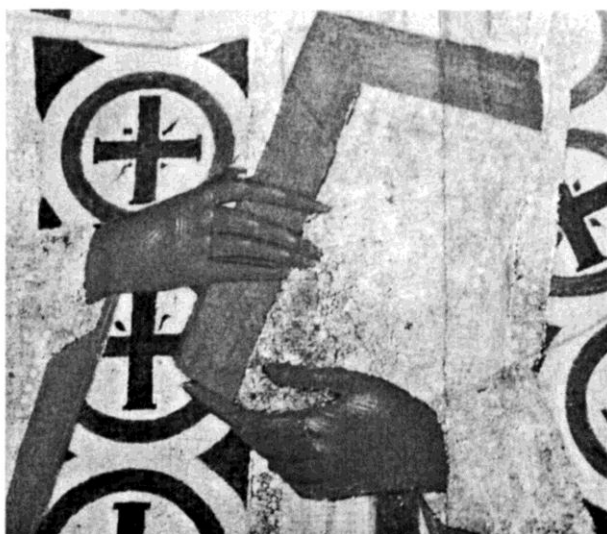
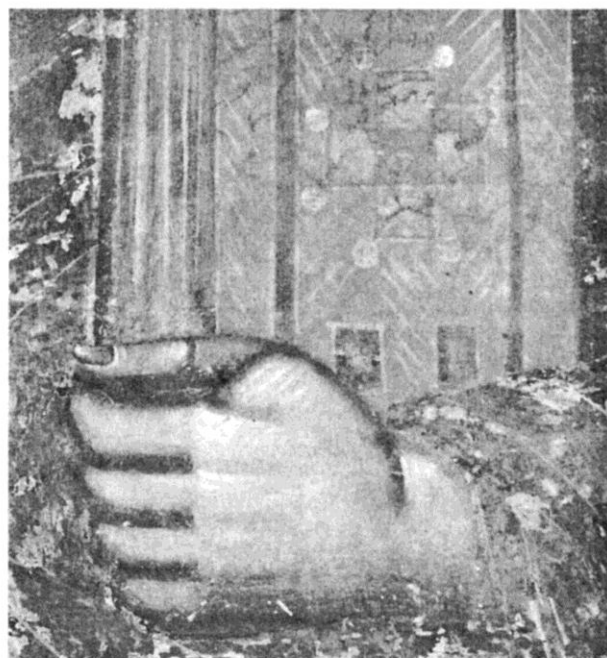
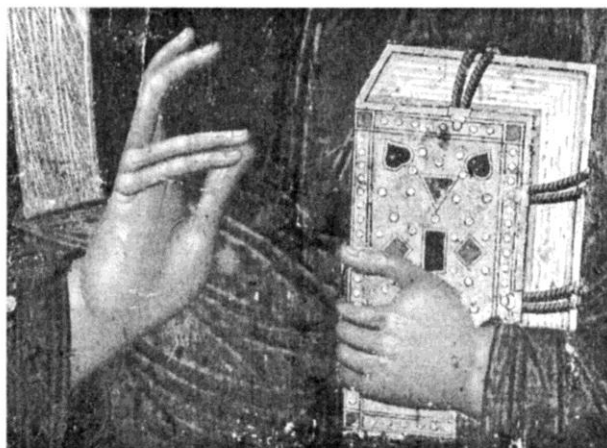
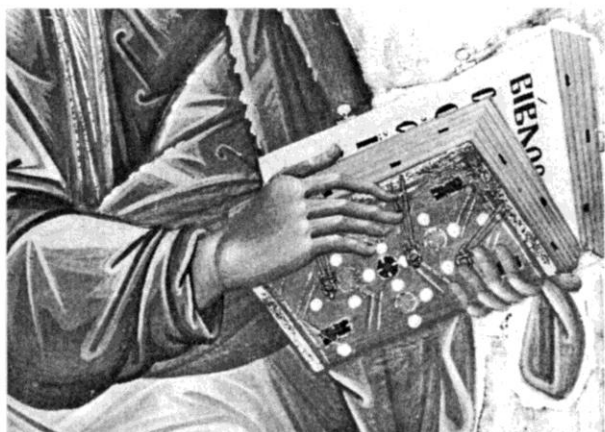


Каждый палец именованного перстосложения изображает букву греческого алфавита, что составляет монограмму имени Иисуса Христа – IC XC (указательный палец вытянутый, что составляет литеру I, средний слегка согнут и похож на литеру C, большой палец скрещивается с безымянным и получается литера X, мизинец слегка согнут и похож на литеру C).

Рука, сложенная в благословляющем жесте иногда изображалась и с тыльной стороны. В этом случае большой палец скрыт, безымянный (и иногда мизинец) согнут, и простерты только два пальца – указательный и средний.



Изображение рук, держащих книгу

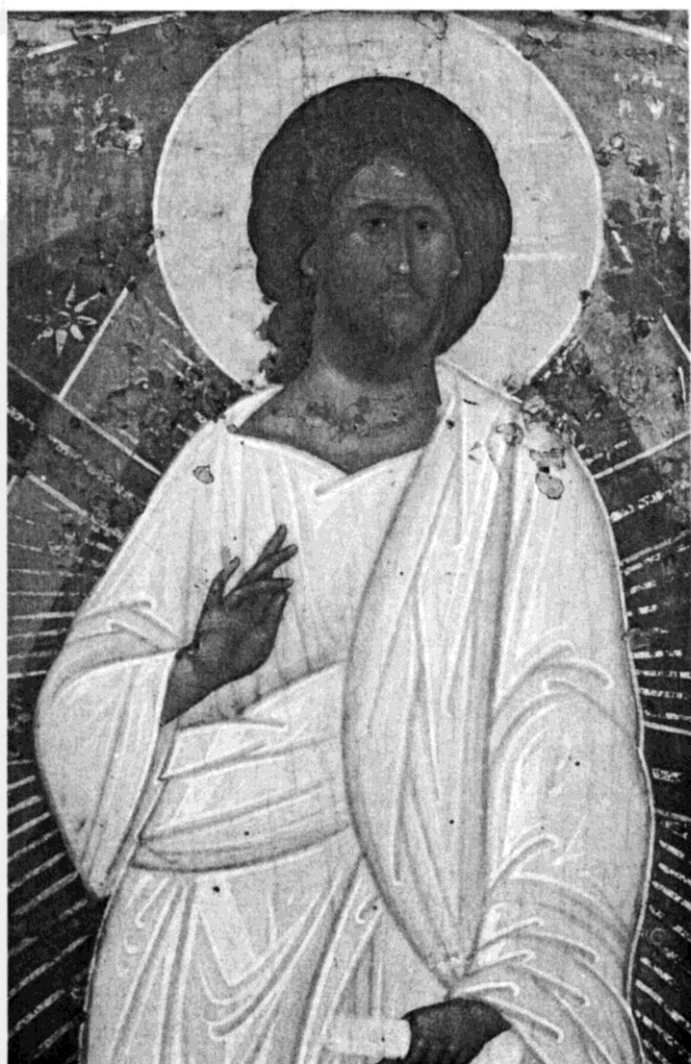
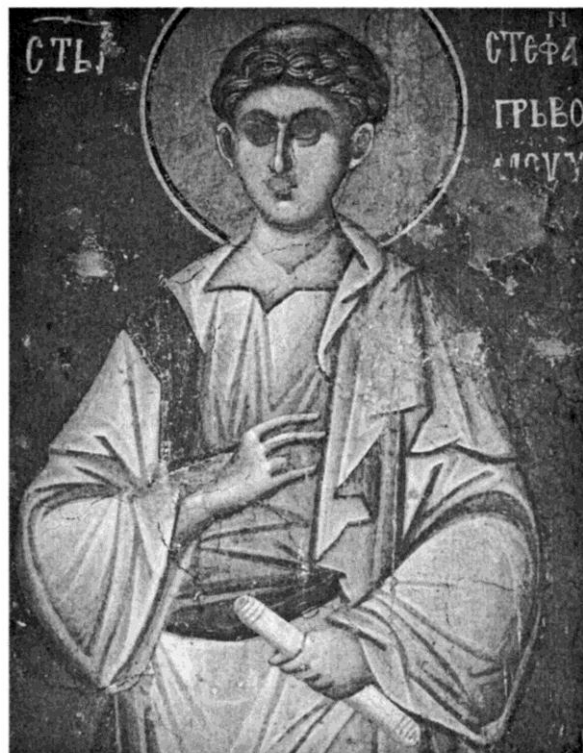
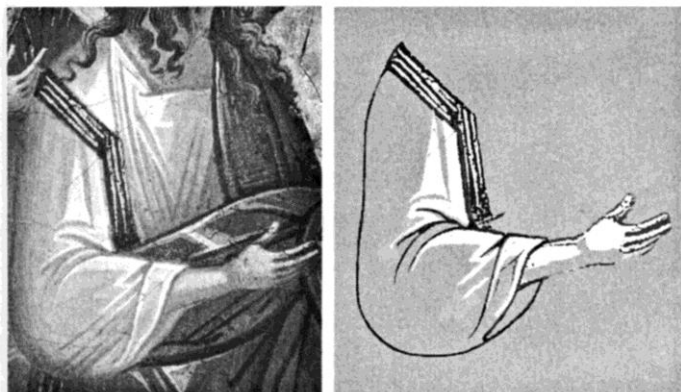


Изображение руки, держащей свиток, крест, оружие



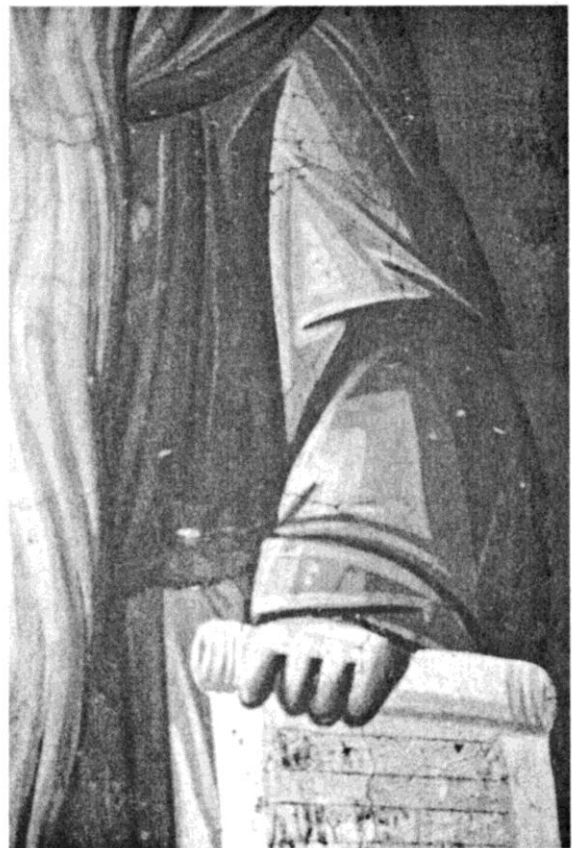
Изображения согнутого локтя и рукавов одежды

На сгибе локтя обычно изображается сдвоенная (иногда строенная) складка. Сверху в нее острым углом «врезаются» складки, нисходящие с плеча. Верхний контур руки перед локтем подчеркивается закругленным пробелом. Эта стандартная схема с небольшими вариациями повторяется и в византийских и в древнерусских иконах.



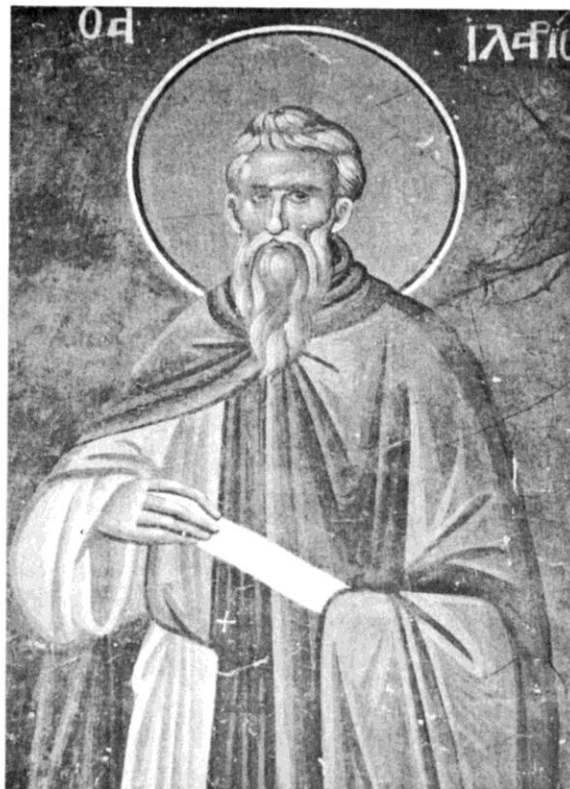
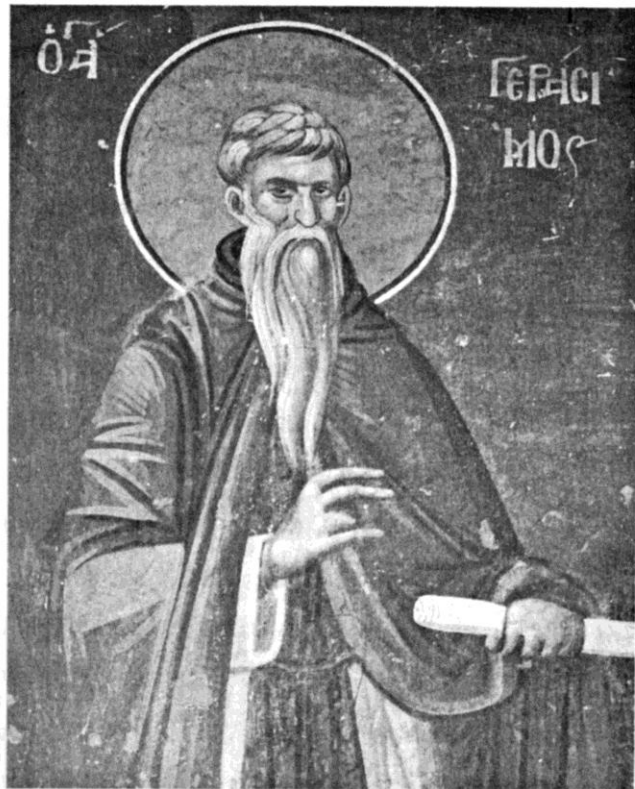


Варианты изображения согнутого локтя
и рукавов одежды



Изображения согнутого локтя под мантией

Локоть – важный элемент конструкции человеческой фигуры, и древние художники иконописцы подчеркивали его, даже под широкими складками плаща или мантии. Сгиб локтя руки, скрытой мантией, обозначается характерными складками.





Изображения ног

Изучая особенности изображения ног на иконе, следует обратить внимание на две основные позиции фигуры:

- стоящей или идущей в боковом повороте,
- прямо обращенной к зрителю.

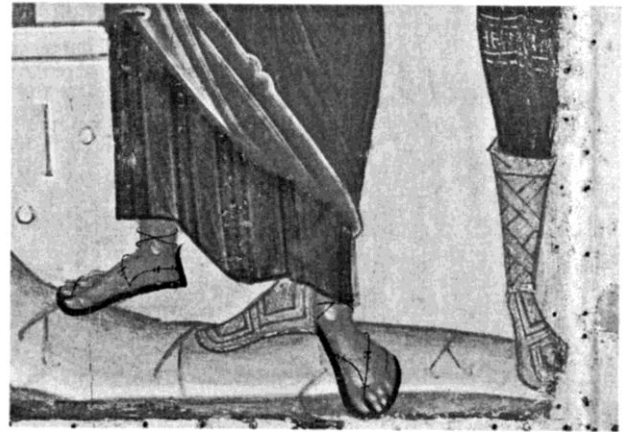
В боковом повороте две характерные позиции:

- внутренний край стопы, изображается профилно, как бы вид сбоку. За большим пальцем видны еще два пальца (в сокращении);
- наружная сторона стопы широкая – как вид сверху. Хорошо видны все пять пальцев.





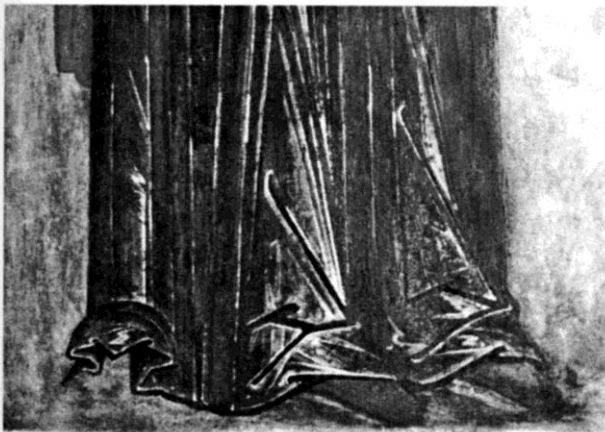
Прямая позиция ног характерна для контрапоста: опорная нога (чаще правая) – стоит боком параллельно плоскости картины, другая нога изображается сверху, в небольшом повороте так, что виден внутренний изгиб стопы и пятка.



Обувь времен апостольских – сандалии (подошва изображается толстой черной обводкой стопы) и несколько легких тонких линий, изображающих шнуровку. Высокие сапоги – характерная особенность изображений воинов.



Обувь на ногах святителей, преподобных и святых жен скрыта складками длинных одежд (чуть видны мыски обуви треугольной формы).



Изображения крыльев

Еще один важный элемент иконописного рисунка, встречающийся на многих иконах и требующий знания канонических правил – это изображение ангельских крыльев.

История иконописи показывает разные варианты влияния стилистики, принятой в ту или иную эпоху, на рисунок крыльев, но общие принципы их изображения остаются неизменными.

Как правило, крыло состоит из горизонтальной «плечевой» части; приподнятой округлой «вершины», и три или пять длинных перьев, спускающихся вниз каскадом. С внутренней стороны крыло имеет подкрылки – «папортки» алого или голубого цвета. Их контур повторяет внутренний край крыла, а концы (два или три) спускаются каскадом ниже перьев самого крыла.

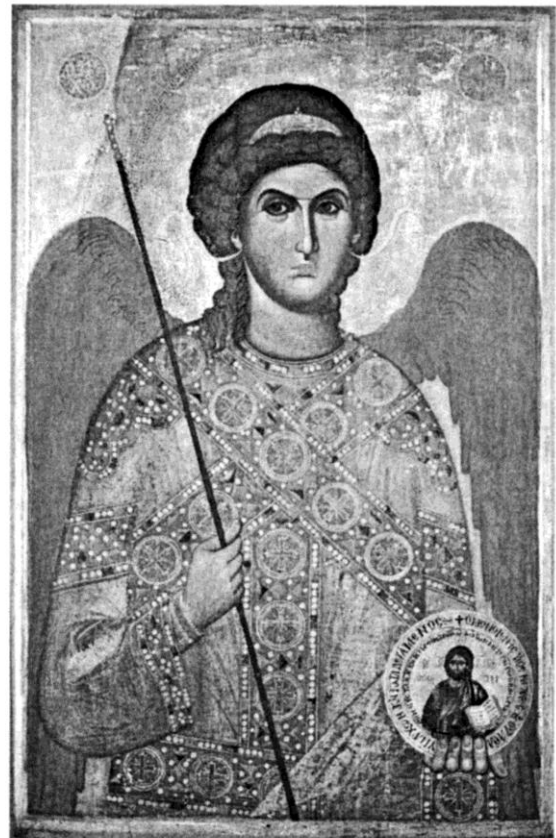


Ангелы могут изображаться на иконах различно. Чаще всего они изображаются подобными человеку с крыльями за спиной в длинных одеждах апостольских времен.

В евхаристических композициях ангелы часто облачены в белые стихари, и держат в руках рипиды с изображением херувимов. Иногда ангелы изображались в виде летящих полуфигур (без ног), например в композициях «Распятие», «Оплакивание».

Архангел Михаил – часто изображается в воинских доспехах, как воевода, или в царских одеждах с перекрестием лора, унизанного жемчугом.

Изображения шестикрылых херувимов и серафимов изменялись в разные эпохи под влиянием вкусов времени. Более древние изображения – аскетичные, с маленькими, почти скрытыми крыльями ликами, и длинными крыльями. Позднее крылья постепенно укорачивались, а головы увеличивались. В XVII–XVIII веках появились изображения католического толка, в виде детских голов с шейей, и маленькими крылышками под ней.



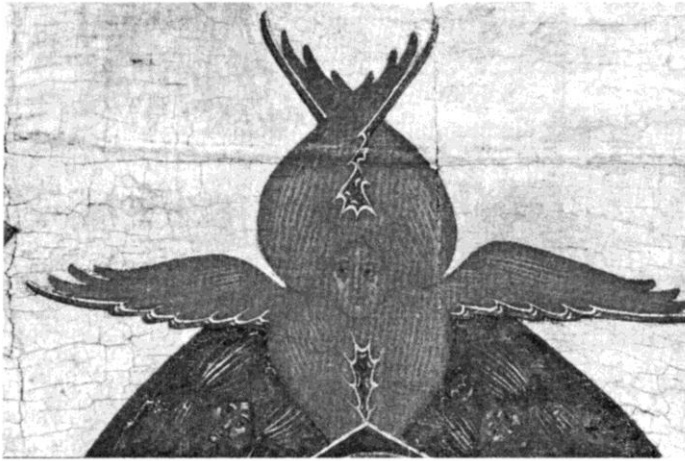


Рисунок ассиста

Одно из самых волнующих зрительных впечатлений, которые дарит иконописное изображение, — это сияющая золотом графика ассиста. Своим каскадом золотых линий, орнаментами, ассист производит яркий изобразительный эффект. Это дополнительное украшение, усиливающее символический смысл иконы, ее светочность, ещё более поднимает образ над земным миром. По традиции ассистом расписываются, прежде всего, одежды Христа, например, на иконах Воскресения, Вознесения, Успения Пресвятой Богородицы, а также Христа-Младенца. Часто расписываются ассистом крылья Ангелов, престолы, сидища, царские и княжеские (под парчу) одежды.

Линейный строй ассиста требует тщательной разработки ещё на стадии подготовительного эскиза, в синтезе с иконописным рисунком, в самом начале работы. Необходимо расставить крупные пятна — центры расходящихся линий в соответствии с реальной анатомией человеческой фигуры. Акценты должны подчеркивать плечо, локоть, колено, бедро — наиболее выпуклые элементы. Линии ассиста должны выявлять форму тела, а не ломать ее.

Для придания большего объема эти линии утончаются и исчезают у теневого края формы. В зависимости от выбранной стилистики рисунка линии ассиста могут быть как строго прямыми, параллельными или расходящимися лучами, так и округлыми — по форме тела. Они группируются вокруг складок одежд, также, как если бы эти складки прописывались цветом.

Начиная с XVII века, художники «фряжской» школы вместо ассиста стали широко применять метод росписи твореным золотом «в перо». Золотом прописывали те места, где должны быть пробела, иногда закрывая им почти всю поверхность изображаемой фигуры.



Пример ассиста на иконе Одигитрии XV в. — линии редкие и прямые.

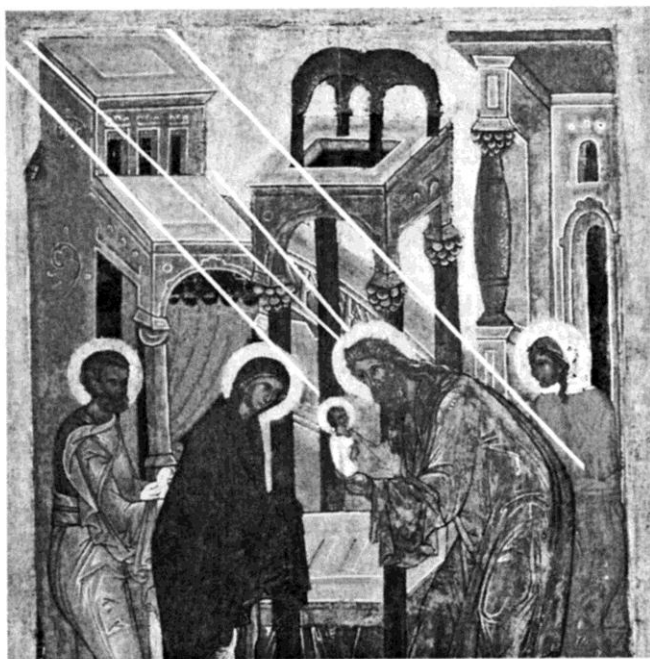


Ассист на иконе Одигитрии вт. пол. XVI в. — частая сетка линий по форме тела.

Перспективные построения в иконе

То, что в иконописи называют «Обратной перспективой» – весьма условное название. Оно вовсе не означает, что параллельные линии изображаемых конструкций (архитектуры, престолов, книг, горок и т.д.) должны обязательно расходиться в глубину композиции. Это не так. В одной и той же иконописной композиции можно найти перспективные линии самого разного направления. Разумеется, ни линии горизонта, ни точек схода, как в прямой перспективе, в иконописном изображении нет. Оптические законы иллюзорного подобия (являющиеся частью науки «начертательная геометрия») на область иконописного языка не распространяются. Однако есть закономерность, которой подчиняется перспективный рисунок геометрических конструкций в иконе. Все линии проводятся с целью достижения композиционной гармонии и с целью создания художественного образа. Ведь в иконе главное – изображение святого человека – по образу и подобию Божию. Идеальный человеческий образ. Ему подчинено всё – и архитектура, и пейзаж, и предметы, и всё, что окружает человеческие фигуры.

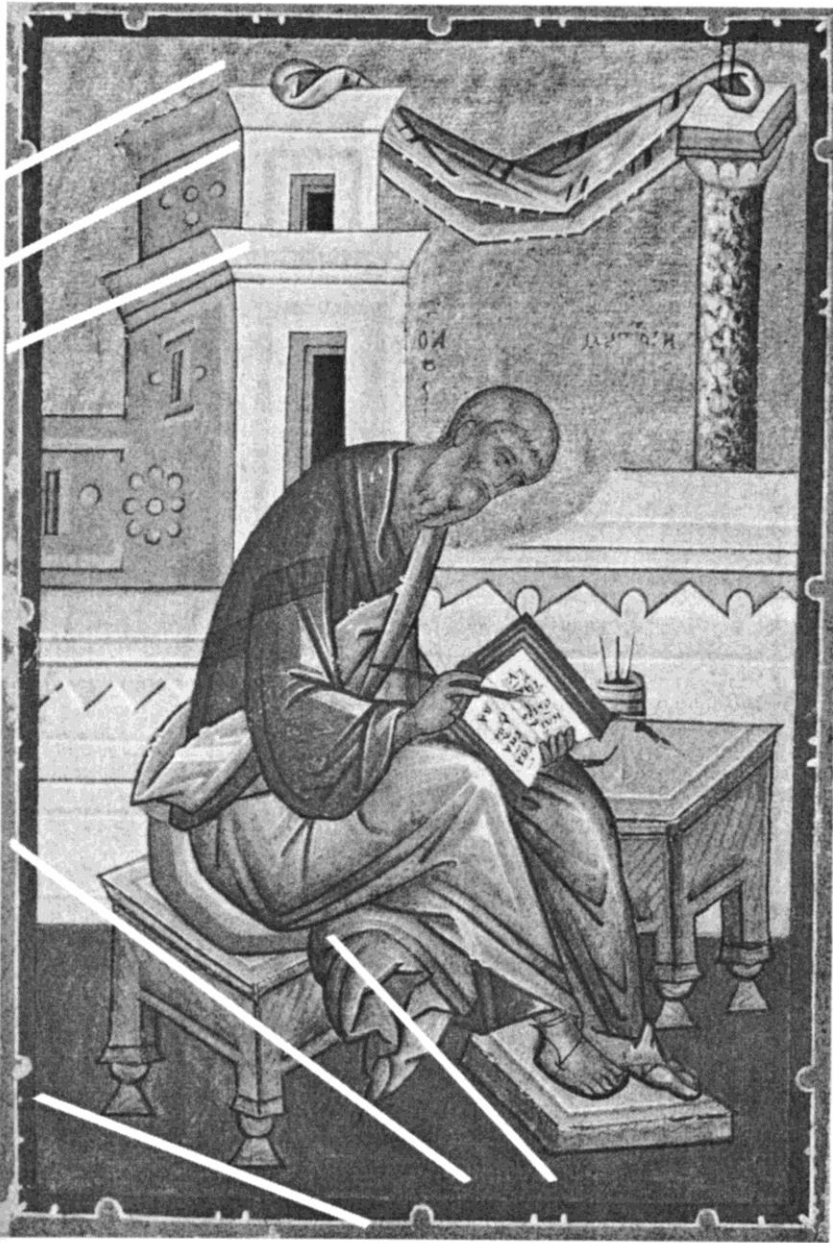
Перспективные линии, из которых складывается изображение предметов, своим взаимным положением не только выражают устройство конструкций, но и направляют взгляд к композиционным центрам, подчёркивают положение, очертания и движение и фигур, вторят им, зрительно усиливая ритмы силуэтов. (Пример – икона «Сретение Господне», Псков, XVI век.)



Линии крыши указывают на Младенца, Богородицу и Симеона Богоприимца.



На св. Иосифа и Богородицу указывают и линии карнизов и арок надпрестольной сени.



Пример сочетания в одном изображении параллельных горизонтальных, наклонных и расходящихся перспективных линий. (Миниатюра «Евангелист Матфей». XV в.).



Пример «обратной» перспективы в изображении небольших предметов. (Фрески XIII века).

Прямая перспектива даёт чувство остановки в одной точке пространства и неподвижного созерцания в направлении главного луча зрения, который уходит к линии горизонта, где собраны точки схода. В так называемой «обратной» перспективе нет ни линии горизонта, ни точки схода, ни луча зрения. Поэтому возникает чувство пространственной свободы, открытости пространства и свободного развития его во все стороны. Поэтому иконописную перспективу правильнее было бы назвать «свободной» перспективой. В ней ради высшей художественной выразительности допускается всё: и схождение параллельных линий в глубину, как в пря-



мой перспективе (но, разумеется, вне всей ее научной системы), и параллельное изображение линий, и расхождение параллельных линий конструкций вглубь, что собственно и называют «обратной перспективой». Линии могут уходить в глубину, оставаясь как абсолютно параллельными, так и сближаясь – сходясь, как в прямой перспективе. «Художник различным образом изображает один и тот же предмет, т.е. использует своё право трансформации не для того, чтобы искать наилучший способ изобразить стол, как таковой, а для того, чтобы наилучшим образом скомпоновать картину в целом»¹⁰.

¹⁰ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975. С. 76.

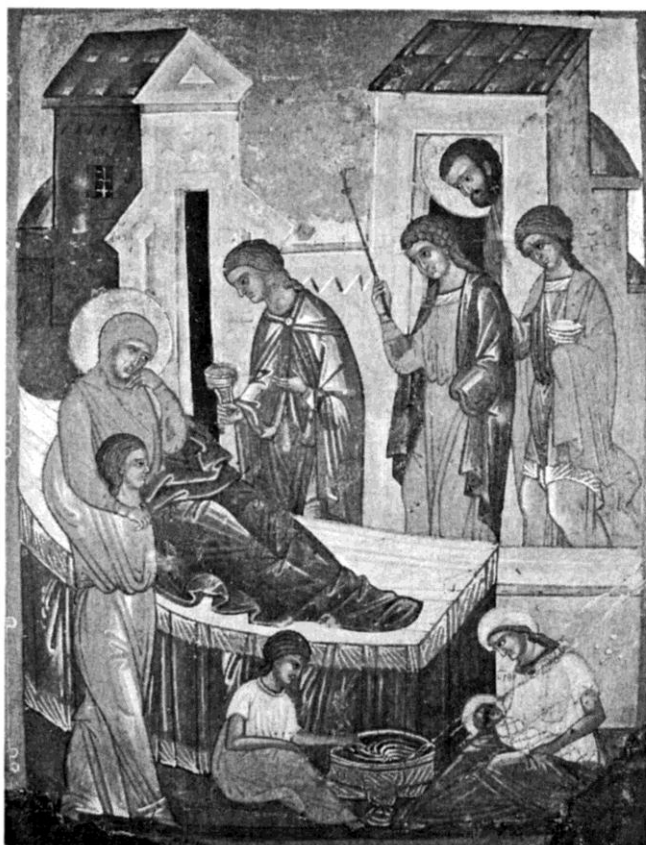
Приёмы использования канонических закономерностей иконописного изображения предметов можно вначале проследить на простых конструкциях. В изображении даже одного предмета можно найти как схождение линий в глубину, так и их расхождение, а также параллельное их изображение, что в целом позволяет наиболее выразительно показать предмет.

Например, в изображении (раскрытой или закрытой) книги Библии в росписи Феофана Грека в куполе собора Спаса Преображения в Новгороде контуры книги в руке Спасителя характерны именно для обратной перспективы. Оплечный образ Пантократора вписан в круг. Этой композиции подчинено всё, в том числе изображение Евангелия. Конструкция закрытой книги разворачивается от Спасителя, как от центра, вовне, к краю, закругляясь по сфере купола. Линейное построение книжного блока так ясно и выразительно, что Феофан даже счёл возможным срезать краем круга большой угол книги. Такая смелая кадрировка хоть и редка, но, конечно же, возможна, особенно, в аналогичных круговых композициях компактных оплечных образов.

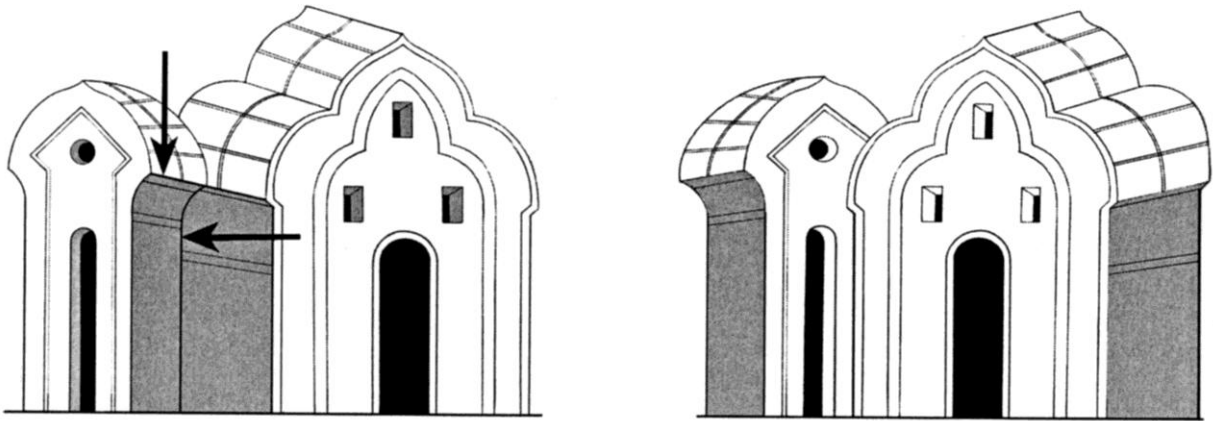
Известно, что прижимание изображения к краю формата и срез части предмета, расположенного близко к



Пример сходящихся перспективных линий в изображении ковчега праотца Ноя. (Фреска церкви Спаса на Ильине. Новгород. 1378 г.)



Пример сохранения масштаба фигур первого и второго плана. («Рождество Богородицы», Сергиев посад, XV в.)



Ошибочное соединение линий (вертикальной и наклонной) объектов первого и второго плана.

Правильное изображение. Объект первого плана загораживает постройку второго плана.

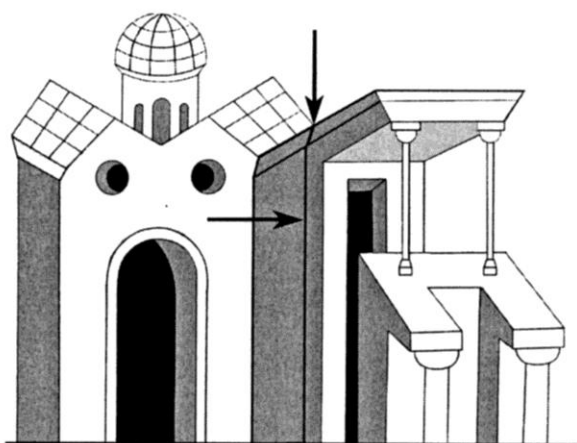
краю, считается композиционным недостатком. Такой композиционный приём можно применить только как вынужденную меру, для сохранения и подчеркивания главного в образе. Однако необоснованное использование таких фрагментарно обрезанных предметов по периметру композиции и акцент на них лишает образ художественной цельности.

Для изображения архитектурных конструкций в иконописи характерно **свободное** расположение частей конструкций друг по отношению к другу. Самодовлеющую цель достоверного и точного изображения архитектуры иконописец не преследует. Иконописное изображение построек создаёт общие, символические образы архитектуры. Рисунок архитектурных конструкций строго и всецело подчинен композиционному строю всего изображения. В иконописи здания играют символическую роль, и безусловно, уступают изобразительное и образное первенство фигурам. Изображение предметов и архитектуры в иконописной перспективе подчиняется следующим закономерностям:

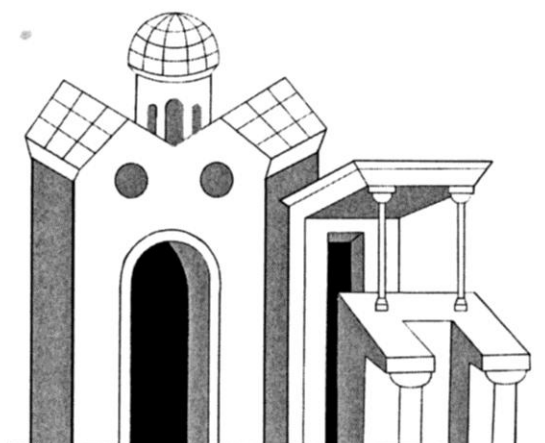
1. Масштабного перспективного сокращения, уменьшения предметов и фигур в глубину композиции в иконописи, как правило, нет. Уменьшение одних фигур по отношению к другим и соотношение размеров архитектурных построек по отношению к фигурам бывает обусловлено иконографией данного сюжета и требованиями художественной целостности композиции.

2. Загораживание дальних предметов ближними должно быть ясным, четким, определённым, хорошо читаемым. Мелкие перекрытия одного силуэта другим – изобразительный недостаток рисунка.

3. Ближний и дальний предметы, соседствующие друг с другом, не должны иметь ни одной общей линии и ни одного общего угла.



Ошибочное соединение разных объектов перспективной и вертикальной линиями.



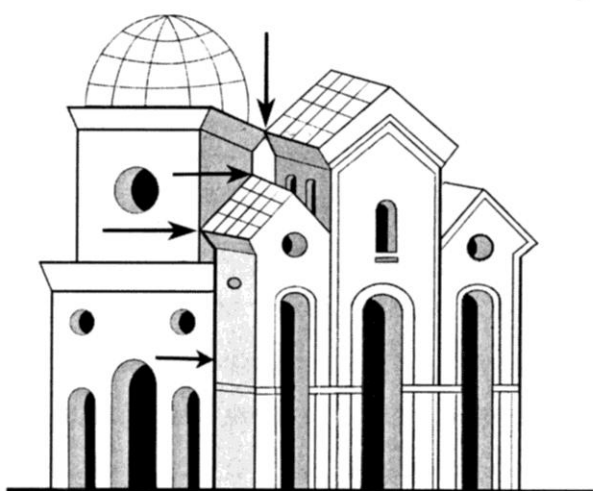
Правильное сочетание перспективных и вертикальных линий разных конструкций.

4. Соседние предметы и фигуры, стоящие рядом, не должны соприкасаться друг с другом по сколько-нибудь протяжённому контуру.

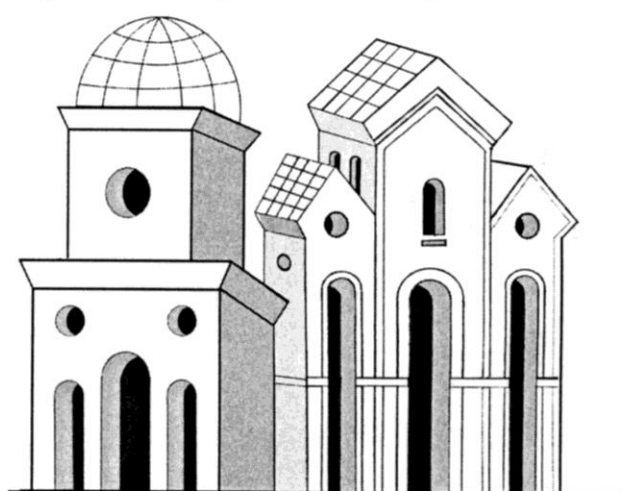
5. Вертикали не должны отклоняться в стороны, а оставаться строго параллельными боковым краям иконной доски. Таково изображение Креста, тронов, а также стен, колонн и другой архитектуры.

6. Строго горизонтальных линий в иконописном рисунке гораздо меньше. Однако линии перекладин Креста, позёма, престолов, кровель и преград чаще всего бывают параллельны верхнему и нижнему краям доски. Строго горизонтальными линиями изображают также и днища стоящих сосудов.

Отступления от этих закономерностей искажают конструктивную ясность форм. Ближние предметы объединяются с дальними, и соседние – друг с другом в неразборчивые гибриды. Изображение теряет гармонию и художественную выразительность. Такие пластические ошибки часто встречаются у начинающих иконописцев.



Неверное изображение. Совпадение линий и смыкание углов объектов 1 и 2 планов.



Правильное изображение. Ясное и чёткое заграживание дальнего объекта ближним.

Изобразительные ритмы

Ритмические группы помогают художнику организовать любую сложную композицию в единое целое. Создание ритмов – это закономерное распределение последовательно повторяющихся, похожих или одинаковых элементов – параллельных или зеркальных. Например, одинаковая ориентация направлений движений разных персонажей в одну сторону, к одному центру, или вокруг центра. Расстояние между параллельными элементами изображения может быть равномерным, сокращаться или увеличиваться. Паузы (расстояния) между параллельными,



Пример центрического «веерного» ритма, сжатого к центру композиции.



Дуги эллипса связывают изображение парными ритмами, подчёркивая содержание образа. Икона «Благовещение». Псков. XVI в.

похожими, повторяющимися элементами обычно нарастают по мере удаления от композиционного центра и по мере приближения к краям композиции. Частый приём – либо сгущение ритмов вокруг композиционного центра, либо большая пауза – пространство вокруг него.

Значение ритмов в композиции обязательно нужно учитывать, особенно в учебной работе. Опытные иконописцы используют выразительную силу ритмов интуитивно, творчески, изыскивая из множества возможных вариантов единственно точное ритмическое построение. Ритмы помогают не толь-

ко усилить выразительность изображаемого действия, но и выявить его глубинный внутренний смысл. Так например, в композиции «Благовещение» движение руки Архангела Гавриила традиционно повторяется параллельными складками велума над этой рукой, что подчеркивает направление действия. Склонённый силуэт фигуры Богоматери обычно бывает повторён параллельным ритмом полукруглого купола, либо полуциркульной аркой над Её троном, что замыкает, останавливает движение.

В творчестве иконописца бывает так, что интуитивно созданная композиция, вдруг начинает производить впечатление дисгармонии, хаотичности, несобранности, дробности. Говорят, что композиция «разваливается». Это тем более досадно, что контрастирует с возвышенным содержанием иконописного образа. Тогда на помощь может прийти знание о возможности организовать изображение с помощью каркаса композиционной схемы.

Ритмический каркас и расположение главных силовых линий композиции могут быть намечены художником интуитивно – на глаз и от руки, а могут быть вычерчены в результате геометрических построений с помощью линейки и циркуля. Главными «инструментами» построения могут служить простые геометрические формы: квадрат, его диагональ, окружность, оси симметрии.

Так в композиции «Троицы» преподобного Андрея Рублёва, отчетливо прочитывается гармоничная схема с близким к окружности эллипсом, связывающим все три фигуры Ангелов, и с двумя диагоналями, выходящими из верхних углов и соединяющимися в центре у нижнего края изображения.

Однако, следует помнить, что такая схема – лишь средство для проверки общего равновесия элементов композиционного решения. А полнота гармонии – в формах, линиях и красках творчески завершённого художественного образа.



Схема композиционного построения иконы «Троицы» Андрея Рублева (по Н.В. Гусеву).

Формат изображения

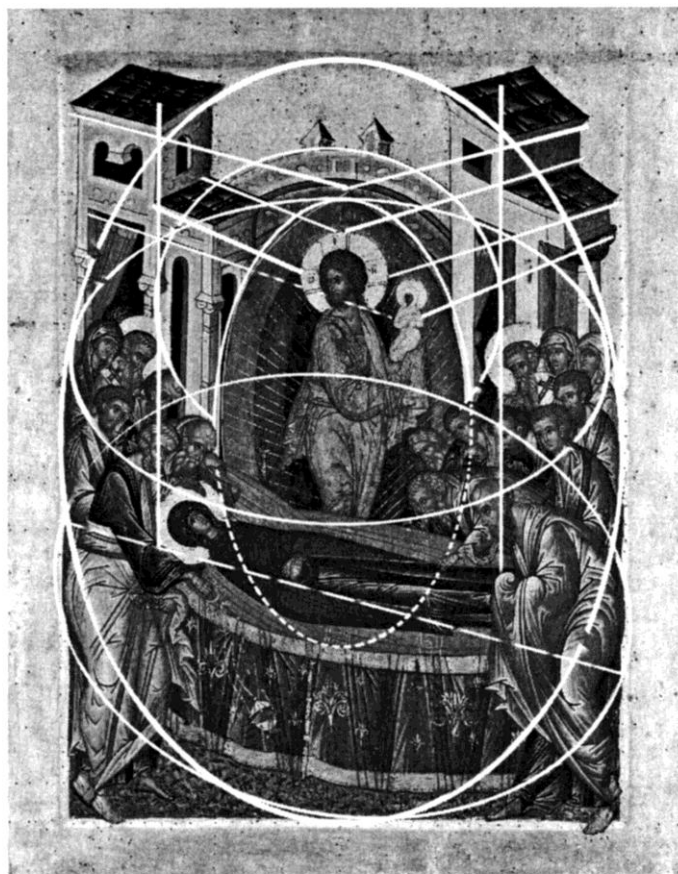
Часто художнику приходится менять композицию в соответствии с заданным форматом и новым размером доски, сохраняя иконографию образа и его канонические особенности. Изменяя композиционную организацию изображения, необходимо в новых художественных условиях сохранить и гармонию, и выразительность образа. Чтобы перекомпоновать изображение без потери содержания и формы, следует изучить принцип организации исходного иконографического извода в его лучших образцах. Нужно также разобрать логику его композиционного построения, ведь главные приёмы компоновки создают художественную основу для создания образа.

Рассмотрим, например, иконы праздника Успения Пресвятой Богородицы, написанные на досках разного формата – горизонтального, вертикального и близкого к квадрату. Здесь можно проследить как сохранение иконографического канона, так и логику изменения компоновки сюжета в зависимости от выбранного варианта.

Композиция всех икон этого праздника канонично построена по осевой симметрии, где центром (осью) является фигура Христа. В иконографии этого праздника всегда сохраняется приём уравнивания асимметричных элементов – двух групп апостолов по сторонам одра Богоматери, и двух зданий по краям композиции.



Горизонтальная композиция. Икона «Успение Богоматери», XVII в. ГИМ.



Вертикальная композиция. Икона «Успение Богоматери», XV в., Кирилло-Белозерский музей.



Композиция, вписанная в квадрат. Икона «Успение Богоматери», XVI в., Русский музей. СПб

В горизонтальном варианте композиции правая и левая группы фигур организованы по разным окружностям – одни апостолы склоняются к изножию ложа Пресвятой Богородицы, а другие апостолы – к изголовью (в отличие от вертикального варианта, где эти группы сжаты к краям композиции).

Самые ближние к ложу фигуры апостолов Петра и Павла во всех трёх композициях объединены с фигурой Спасителя, как бы вписаны все вместе в единый овал, внутри которого помещается ложе Богородицы. Можно заметить, что эллипс, продолжающий центральную мандорлу Спасителя, на всех вариантах захватывает одну из конструктивных линий ложа Богородицы (верхнюю – на квадратном и вертикальном, и нижнюю границу – на горизонтальном варианте).

Ближе к краям изображения отличия в композиционном построении отдельных фигур и элементов становятся более отчетливыми.

Таким образом, даже в разных форматах одной и той же композиции иконописец не позволяет себе полной свободы творчества (что так характерно для «живописных» икон XVIII–XIX веков), а всегда сохраняет при перекомпоновке главное структурное ядро извода.

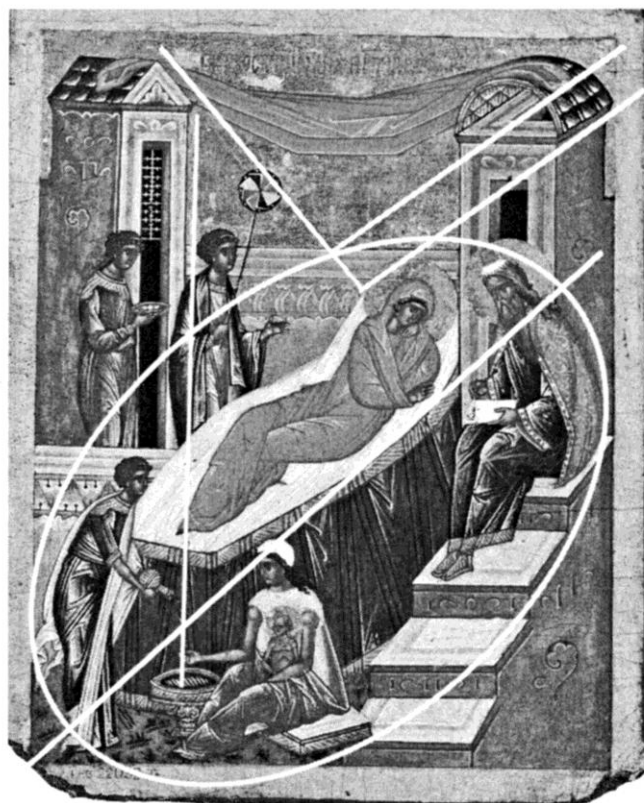
Композиция в иконописном рисунке

Создание иконописного рисунка начинается с разметки общей композиции изображения: она может быть построена симметрично, или на основе взаимного уравнивания асимметричных частей. Намечают главный композиционный центр. Иконописец должен достичь равновесия всех частей композиции – гармонии масс, линий, ритмов, цветовых пятен, движений. Гармония иконописного изображения – это упорядоченное, совершенное размещение частей изображения друг по отношению к другу. Иконописные каноны, продуманные и отрисованные многими поколениями художников, помогают достичь изобразительной гармонии. Без достижения гармонии невозможна полноценная образно-художественная выразительность иконы.

На первом этапе создания эскиза организовать и скомпоновать изображение в избранном формате помогает процесс нахождения композиционных узлов, направлений главных линий, организующих композицию, – движений и жестов фигур, а также членение изобразительного поля на пропорционально гармоничные части. Ниже представлен пример двух различных вариантов композиции одной и той же иконографии – праздника «Рождество Иоанна Предтечи».



Рождество Иоанна Предтечи (икона нач. XVII в., Пермская художественная галерея).



Рождество Иоанна Предтечи (Новгородская икона-таблетка, XV век).

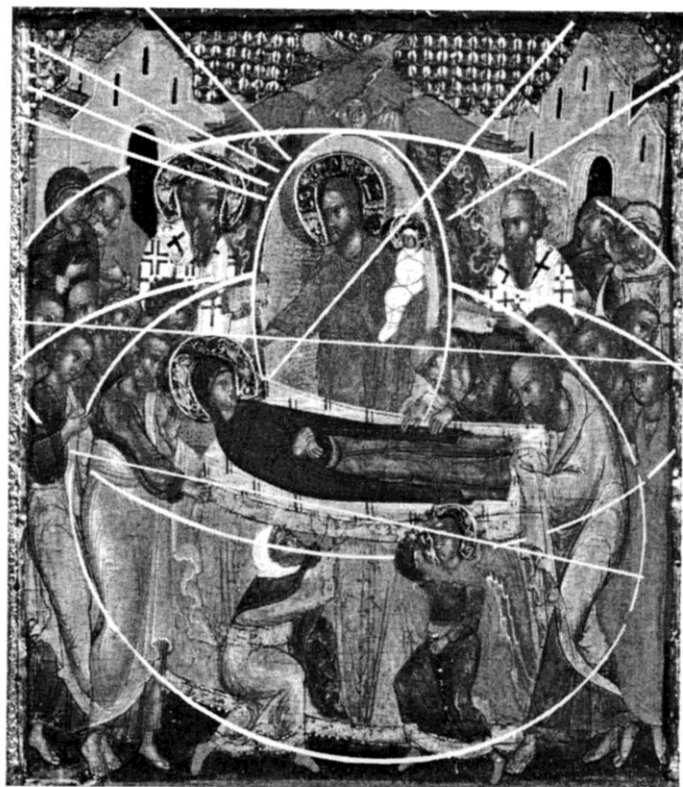
Симметричное построение композиции

Это самый распространённый и наиболее гармоничный вариант построения. С помощью симметрии можно ясно и максимально выразительно показать всю иерархию изображения, выстроить её от главного до второстепенных и удалённых деталей. В симметричной композиции всегда хорошо прочитывается центр. Часто он совпадает с точкой пересечения диагоналей, там и располагают главный образ иконы. Такая композиция полна покоя, торжественности, ясности. Вертикальная ось симметрии делит композицию на две зеркальные, схожие симметричные части. Однако полной симметрии в иконописи мы не найдём. Правая и левая половины изображения полностью никогда не совпадают, но бывают лишь очень похожи. Асимметричные детали должны уравновешивать друг друга – в этом состоит тонкое искусство композиции. Уравновешивание парных деталей приводит к композиционной гармонии формы, а их сюжетная и пластическая взаимосвязь дополняет содержание художественного образа.

Ниже представлены два варианта симметрично построенных композиций: иконы «Вознесение» (с отчетливой вертикальной осью симметрии) и «Успение Богоматери» (более свободный вариант симметрии).



Пример симметричной композиции. Икона Андрея Рублева «Вознесение», 1408 г., ГТГ.



Пример симметричной композиции. Икона «Успение Богоматери», XVI в., Русский музей, СПб.

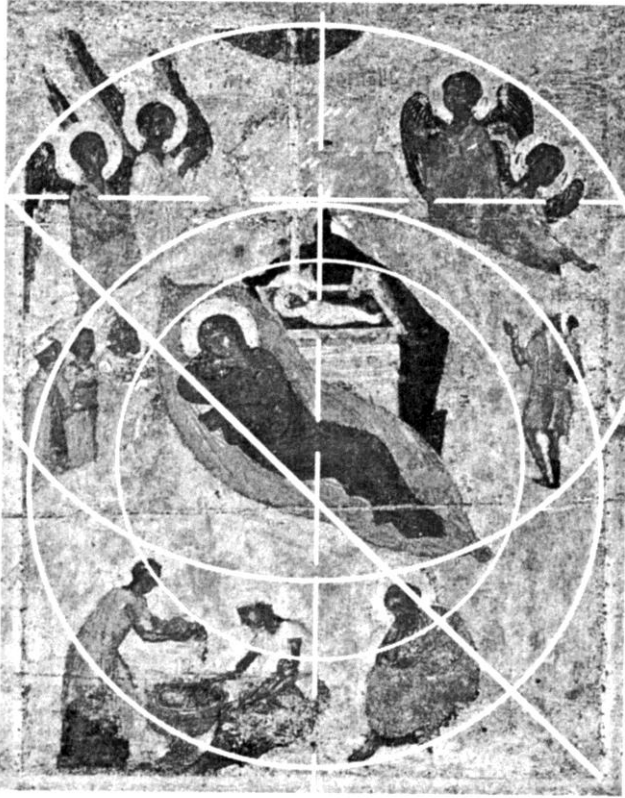
Диагональное построение композиции



Главной организующей осью в такой композиционной схеме становится чётко выраженное общее диагональное движение, проходящее через всю композицию. В такое пронизывающее и организующее структуру формата действие могут сливаться несколько форм, когда каждая из них сориентирована в одном и том же наклоне, направлении – т. е. диагональном положении. Например икона «Чудо Архангела Михаила» (см. верхнее фото) построена на диагонали из левого верхнего угла в правый нижний. Этому движению подчинено направление рук, копья, головы и взгляда Архангела, изгиба ручья, силуэта склоненной фигуры Архиппа. Расположение храма и горок уравнивают это диагональное движение. Фиксированная вертикаль храма контрастирует с главной диагональю, останавливая ее движение, и вместе с тем, делает композицию весьма напряжённой и активной.

Еще один пример диагональной композиции – икона Ильи пророка в пустыне. Здесь фигура пророка, занимающая весь центр изображения, разворачивается, вступая в диалог с вороном в правом верхнем углу. Этому движению вторят и линии горок, построенные точно по этой диагонали (илл. слева внизу).

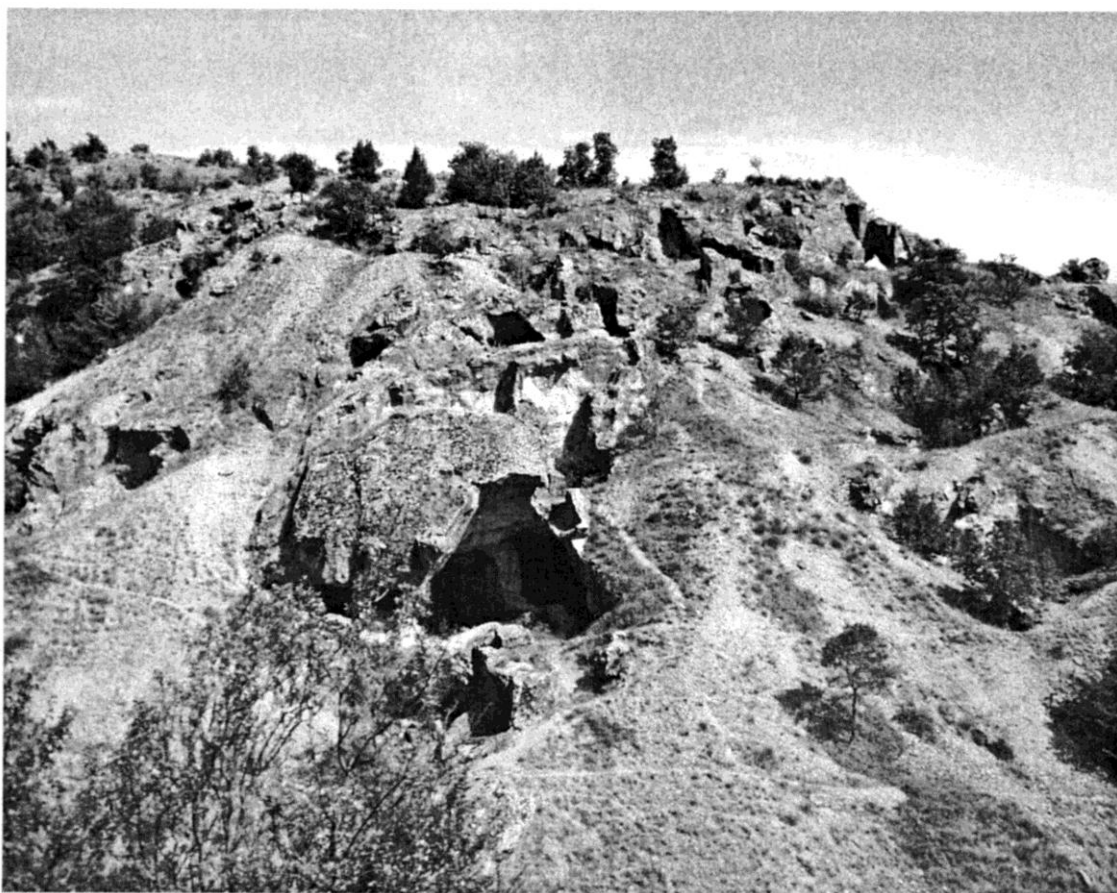
Круговое построение композиции



В круговой композиции главные элементы изображения распределены, упорядочены вдоль воображаемой линии окружности, на которую как бы нанизаны силуэты главных форм. Воображаемая окружность может охватывать как всю композицию, так и часть её. Такой приём помогает собрать все элементы изображения в целостную структуру, придать композиции законченность и необходимую иконе гармонию. Однако, важнее то, что невидимые, мысленно проведённые художником линии, по которым выстроена композиция иконы, способны увлекать путешествующий по изображению взгляд зрителя, последовательно направлять движение глаза от одних деталей к другим, разворачивая повествование и указывая на главное. Эти внутренние линии обязательно связаны с линиями силуэтов фигур и предметов. Скользя по их изгибам и граням, луч зрения, неотрывно описывая заданные художником движения, всегда возвращается к главному центру композиции. Так композиционное мастерство помогает созерцать смысл, символическое содержание иконописного образа.

В качестве примера можно рассмотреть построение композиции иконы Рождества Христова, где расположение всех фигур строится вокруг центра – лежащей на одре Богоматери, и знаменитую икону Пресвятой Троицы Андрея Рублева, построение которой вошло во все учебники по композиции.

Изображение элементов природы



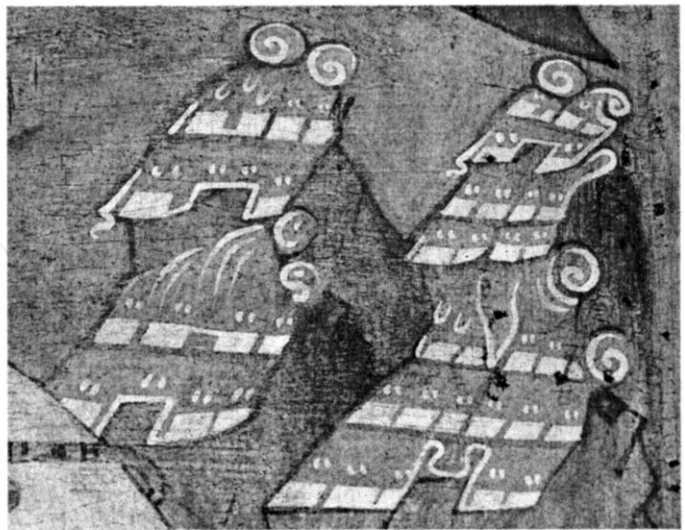
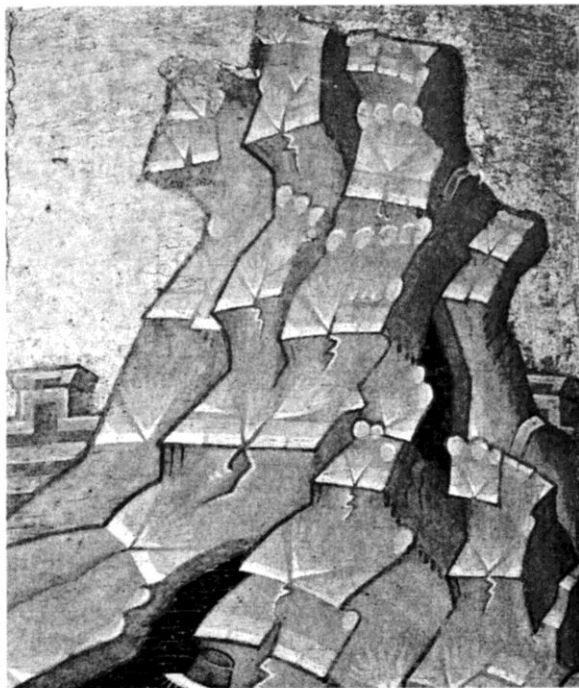
Иконописное изображение горок на первый взгляд может показаться фантазией художника. Русский пейзаж – леса и степи. Гор, особенно скалистых, как на Ближнем Востоке или на Балканах, у нас нет. Поэтому уже в XVI веке, когда русская иконопись практически оторвалась от византийских образцов, рисунок «горок» приобрел характерную фантастичную «кучерявость», которая в последствии в искусстве Палеха была доведена до своего апогея. На византийских же иконах рельеф гор показан довольно реалистично, настолько, насколько вообще реалистичен язык иконописи. В горах Балкан и Греции участки плавного подъема перемежаются со скалистыми, что и создает ритм, схожий с ритмом лещадок на иконах. Часто среди скалистых уступов встречаются и пещеры, подобные тем, что изображаются на иконах Рождества Христова или Ильи Пророка (см. фото вверху).

Горки на иконе komponуют планами – силуэты дальних групп горок загораживаются силуэтами ближних горок. Обычно горки располагаются каскадами, уменьшающимися вверх, а сами плоскости лещадок часто сужаются в глубину. Так делают не в угоду реалистической прямой перспективе, а для усиления зрительного впечатления движения, для композиционной гармонии и для лучшей передачи

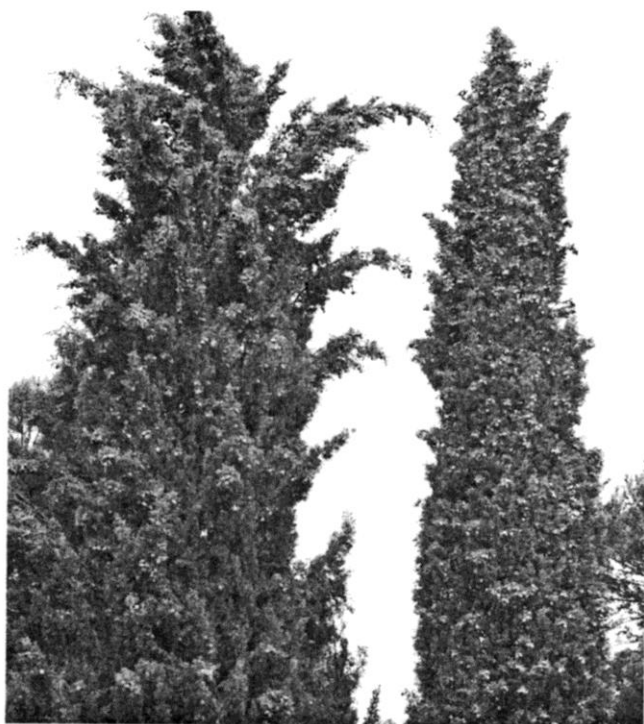
геологического характера и конструкции рельефа, в итоге – для создания вневременного, символического образа земной тверди.

Среди разъятых горок или в плоскости позёма иногда обозначают многоугольный абрис водоёма – озера, источника, реки. На всём протяжении границ водоёма показывают небольшой обрыв – высоту берегов.

Рисунок волн реки изображается приёмом создания вьющихся полос с разделкой параллельными белыми линиями (так же, как пишутся волосы или бороды), а волны озера или моря изображаются подобными параллельным аркам или завиткам.



Изображение растений



Растения в иконописи изображают в виде символических чудных райских древ, либо напоминающих южные, юго-восточные средиземноморские породы, либо в виде огромных цветков, бутонов, трилистников – на длинных, гибких, склонённых, будто покачивающихся стеблях. Излюбленным деревом византийских иконописцев был кипарис. Его стройный вертикальный силуэт особенно часто встречается на иконах Рождества Христова. В природе ветви кипариса иногда «разваливаются» раскидистыми ветвями, усыпанными мелкими шишечками. Такой вид тоже очень часто можно увидеть на иконах среди ландшафтов гор.

Направление роста и форма ветвей древ имеет большое композиционное значение, направляет движение глаза к главному, подчёркивает ритмы композиции, уравнивает композиционные массы, расположенные на иконной плоскости. Деревья изображают не только стоящими на земле и произрастающими из-за стен града, но и парящими вокруг храмов. Будучи вкомпонованными среди прямолинейных архитектурных форм, они создают желаемые гармоничные закругления, живые, упругие формы, усиливая декоративный эффект – образ цветущего райского сада. Темные кроны часто бывают разделаны линиями ветвей, украшены красными «ягодками» или ассистом.



Изображение кипарисов. Фрагмент русской иконы «Церковь воинствующая», XVI в., ГТГ.

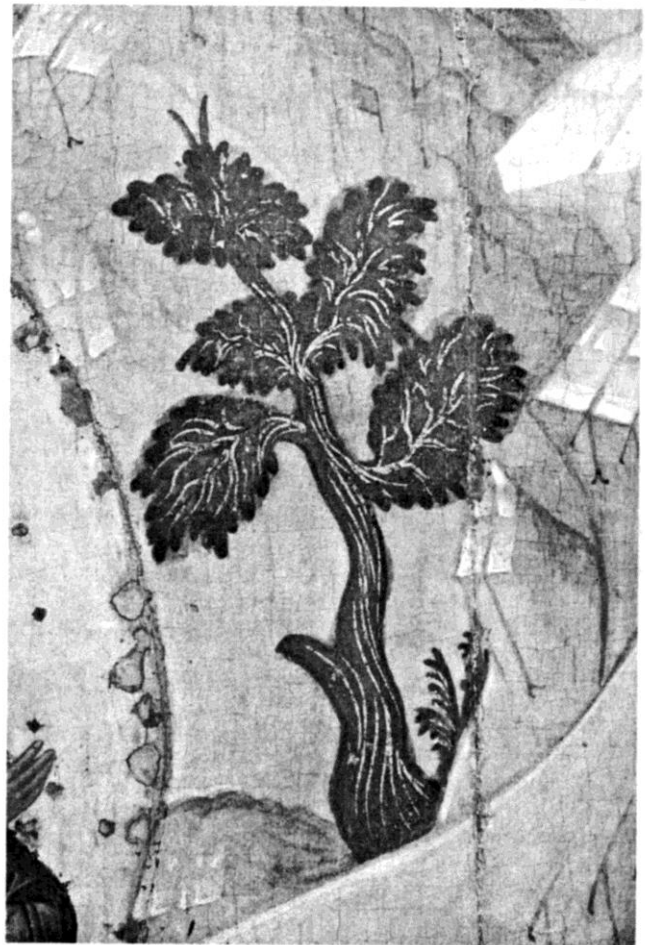


Рисунок кистью

Когда рисунок полностью завершён и переведён на залевкашенную доску, требуется вновь обвести едва заметные линии кистью. Прорись кистью, на картоне или на доске – особое искусство. У профессиональных иконописцев накоплена богатая и изысканная культура линейного рисунка тонкими кистями. Она отличается от рисования другими инструментами – графитным карандашом, углем или острым штифтом – графьёй. Важно обращать внимание на характер линий, наносимых кистью. На их утолщение или утончение, направление, изгибы, повороты, закругления, протяжённость.

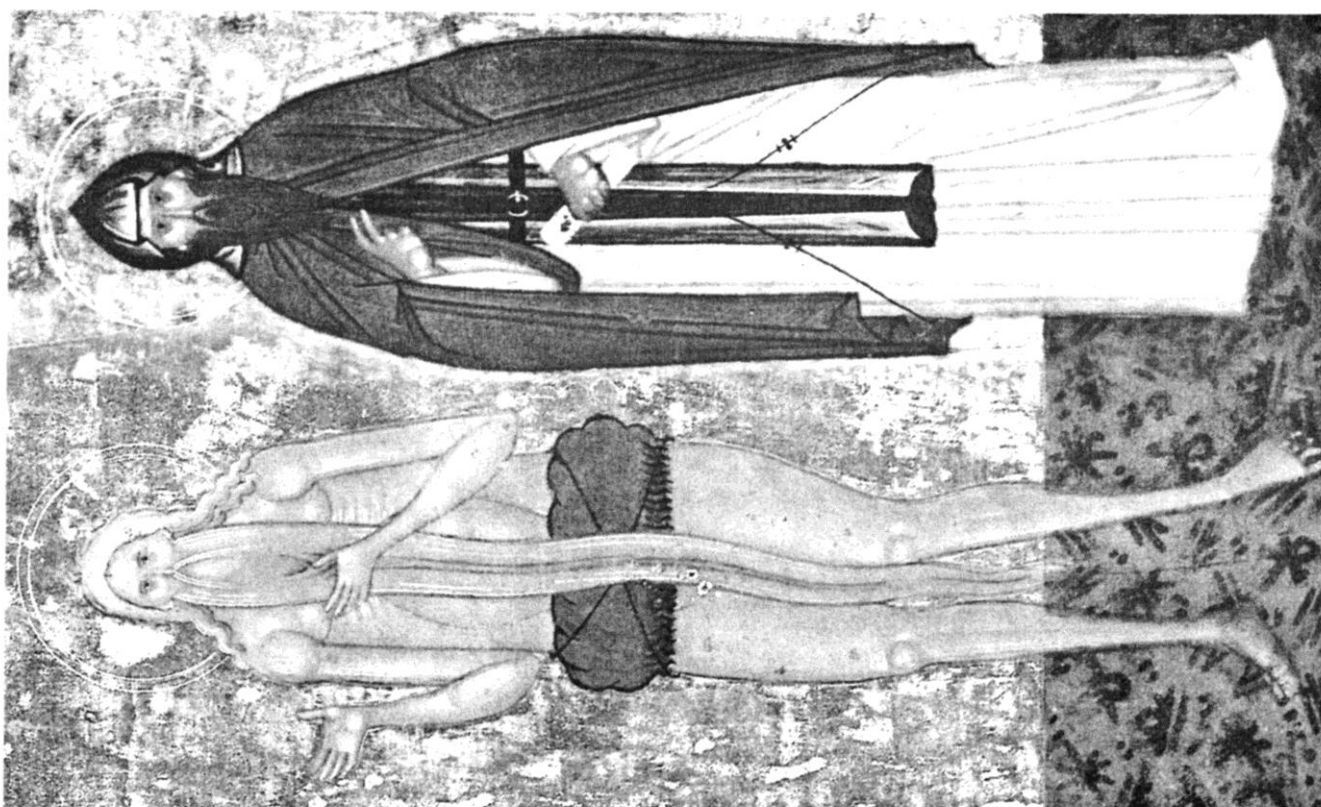
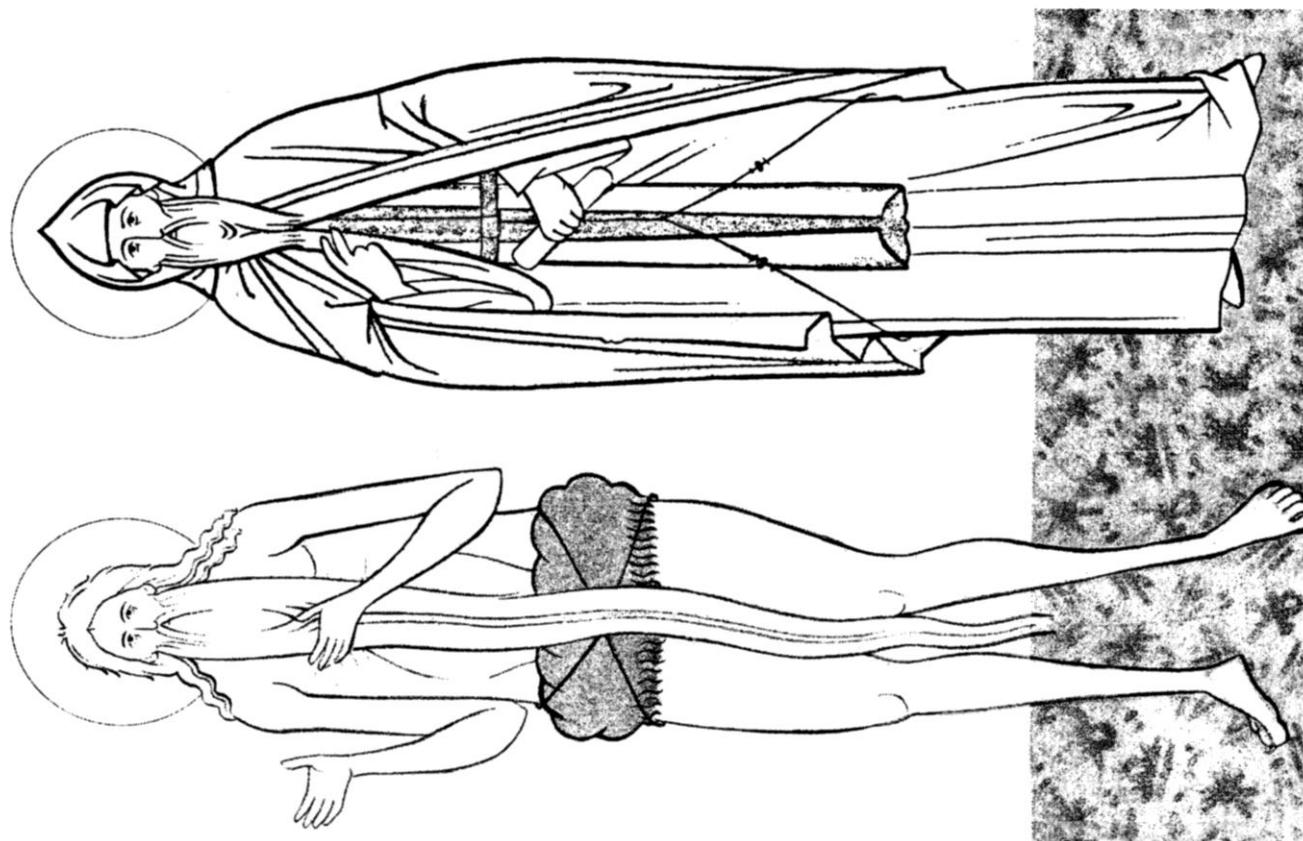
Необходимая профессиональная виртуозность кисти достигается упражнением и опытом. Все изгибы и характер линий рисунка и все живописно-тональные переходы, живут в иконе в полной взаимной зависимости друг от друга, в сложном и гармоничном слиянии. В первую очередь, графический контур связан в единое целое со светотеневой лепкой формы внутри этого контура. Невозможно изменить силуэт, не меняя расположения и форму линий и границ пробелов внутри изменённого контура. На изменения же светотени непременно откликнется и линия силуэта. Также все мелкие линии и короткие штрихи связаны с живописными тонами вокруг них.

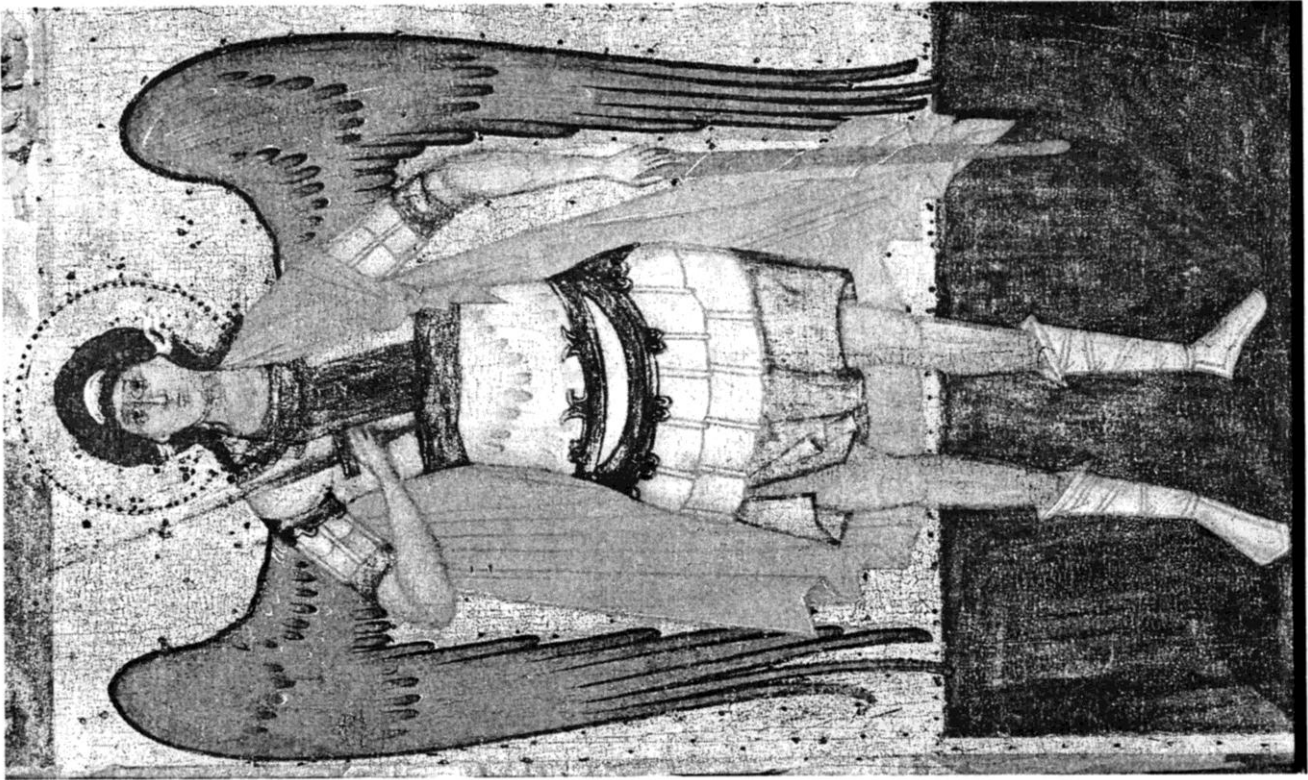
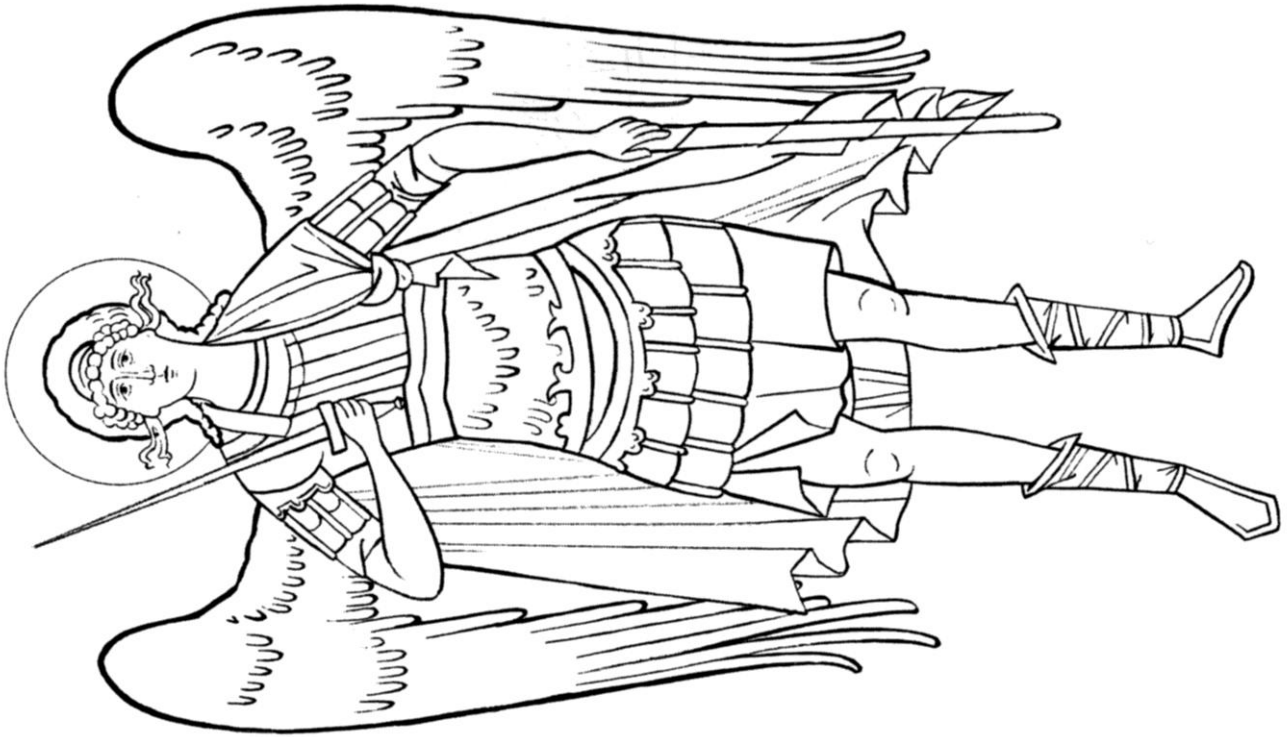
Иконописцу необходим учебный опыт и большая практика линейного рисования кистью. Чем кисть более упруга, тем легче ею руководить, и тем точнее, энергичнее и выразительнее получится рисунок. Колонковая кисть поэтому более подходит для рисования сложных, разнообразно изогнутых и изменяющихся по толщине контуров. Умело управляя таким инструментом, можно использовать известный всем художникам эффект – как будто самостоятельного, гибкого скольжения пучка колонковых волосков вслед за нажимом, наклоном, поворотом черенка кисти. Они пружинисто и мягко следуют за движением руки и доводят каждую линию до изящного завершения. Линия приобретает законченную красоту своего движения, от развития до плавной остановки.

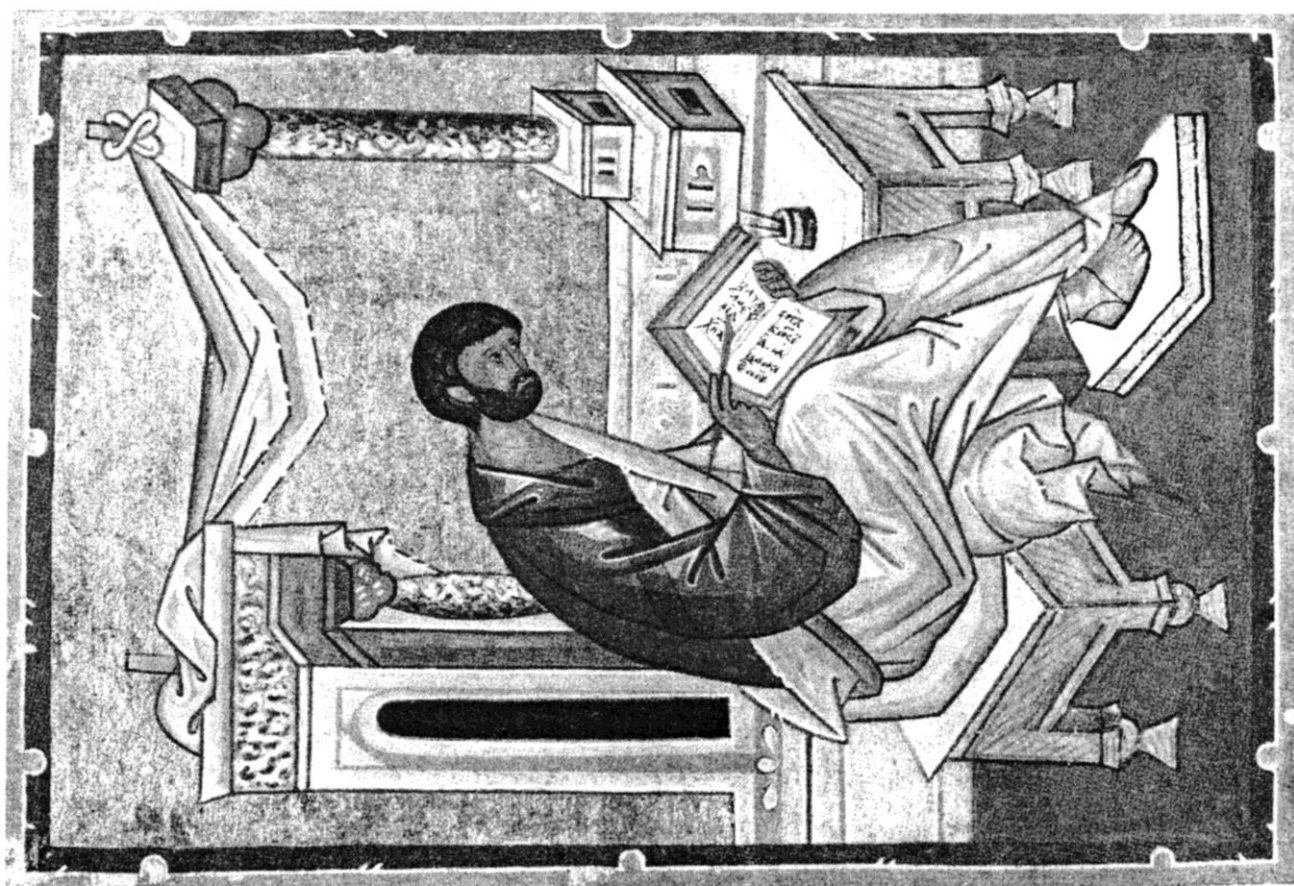
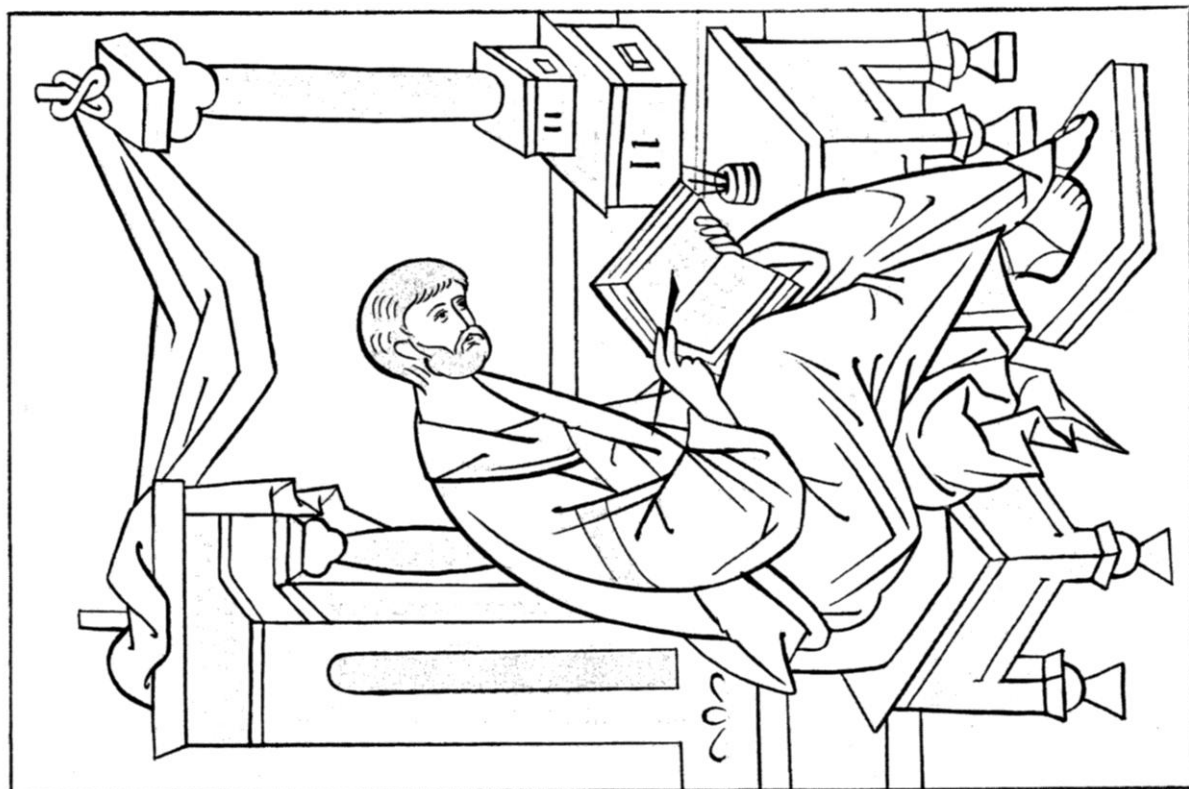
Кроме линий и штрихов, иконописный рисунок может изобиловать и мелкими графическими украшениями – точками, орнаментами, инокопью. В завершении работы над иконой требуется вновь расставить графические акценты, не только тёмными, но и светлыми линиями, учитывая, что под олифой современные (не свинцовые) белила «проседают» – теряют яркость.

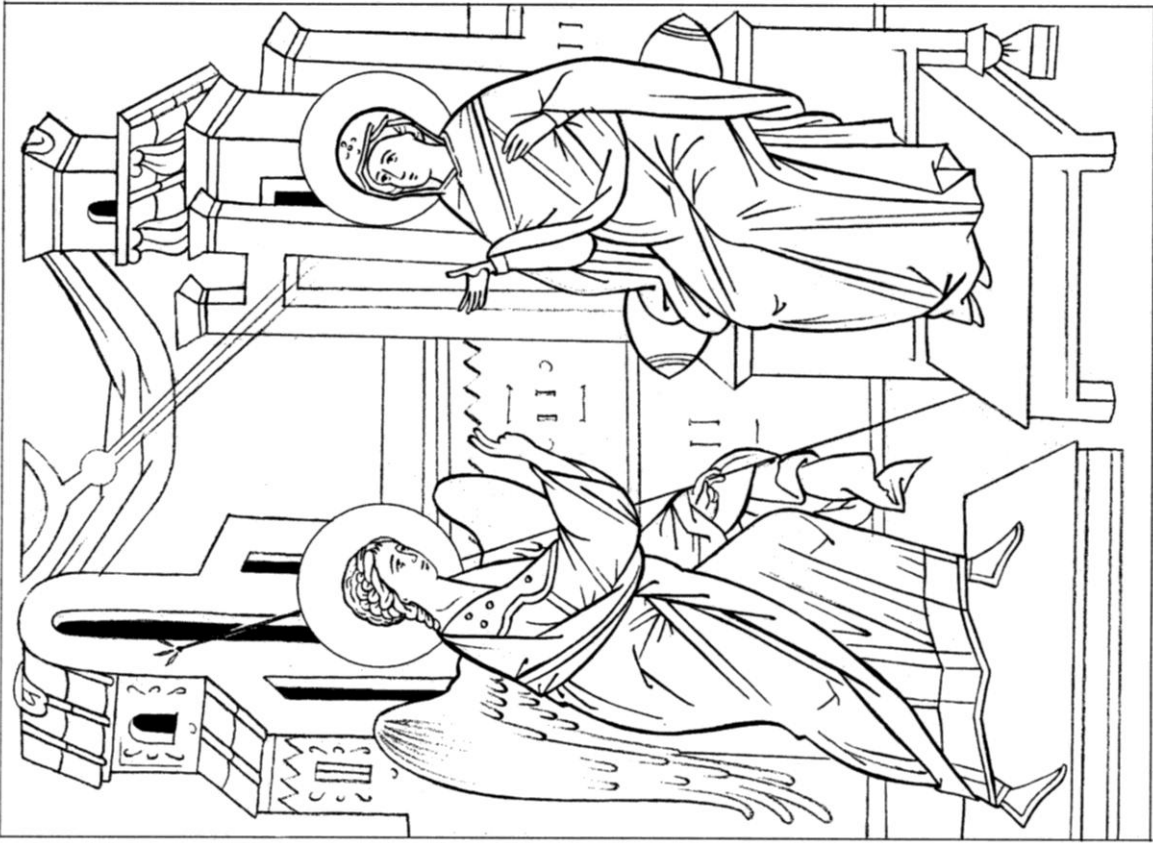
ПРИМЕРЫ ВЫПОЛНЕНИЯ ЗАДАНИЙ

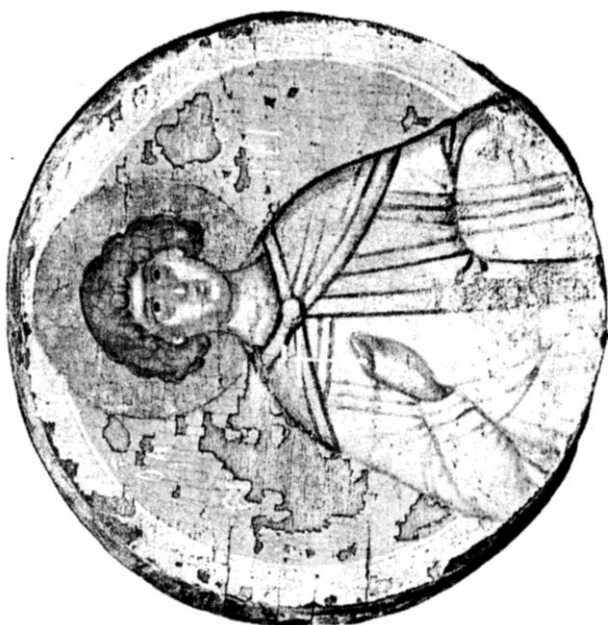
По курсу «Основы иконописного рисунка»





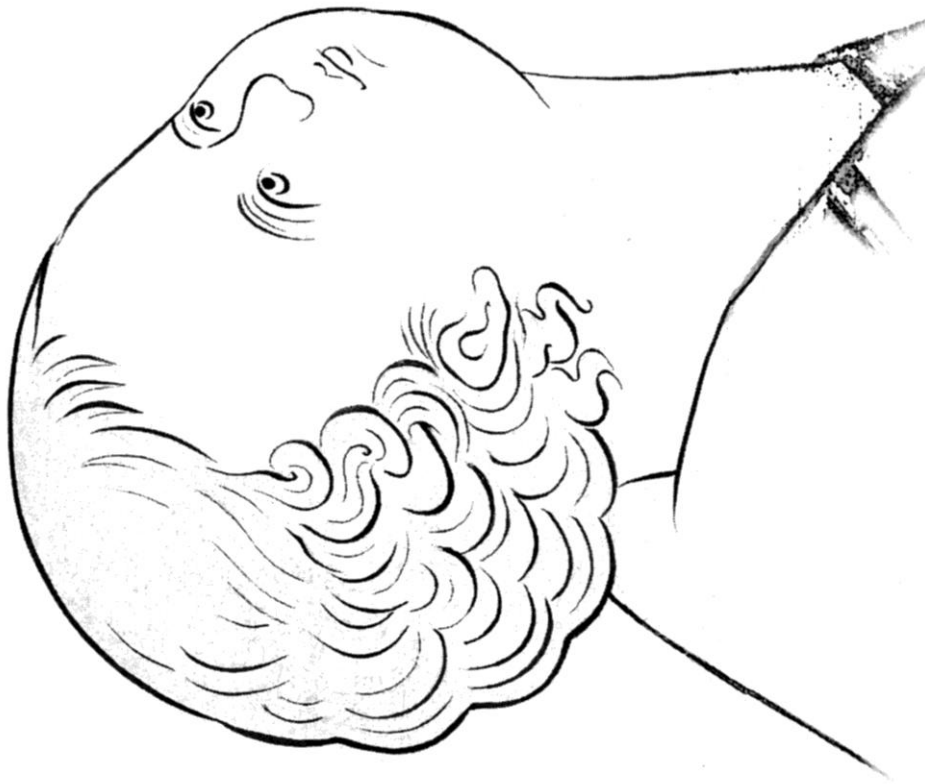




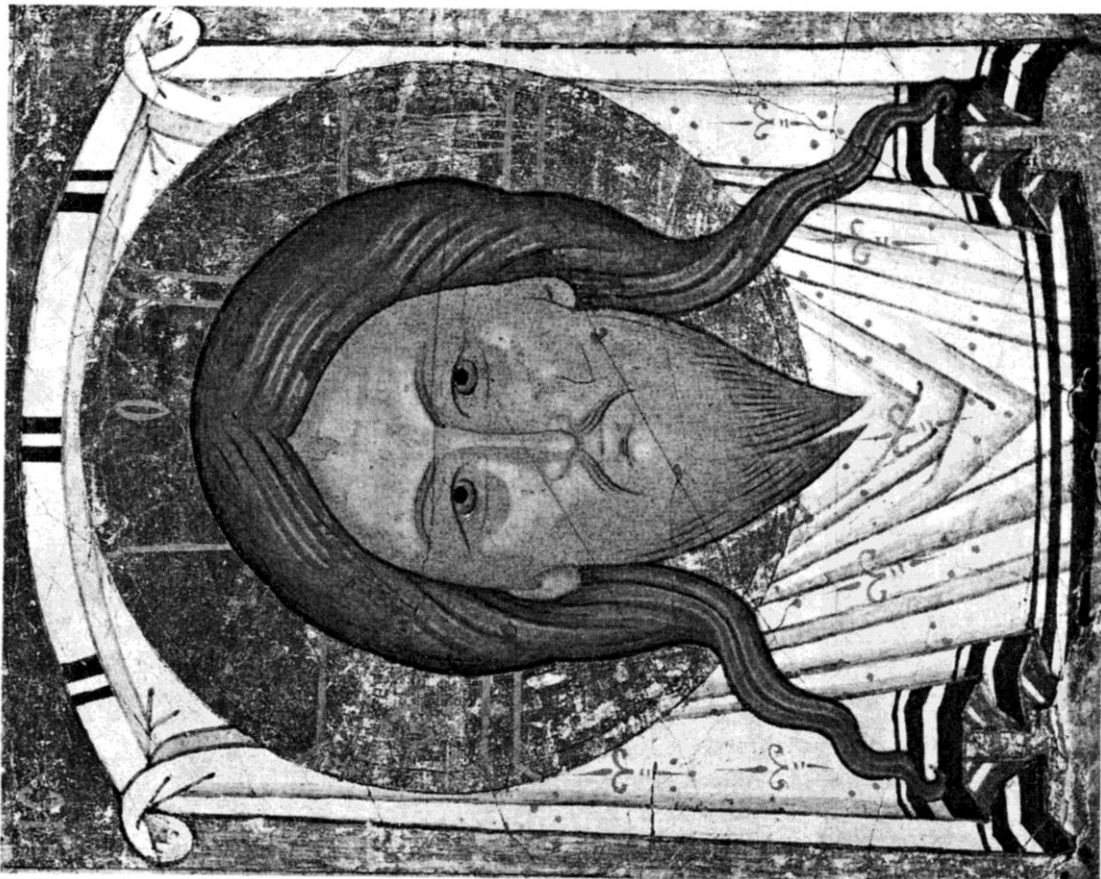


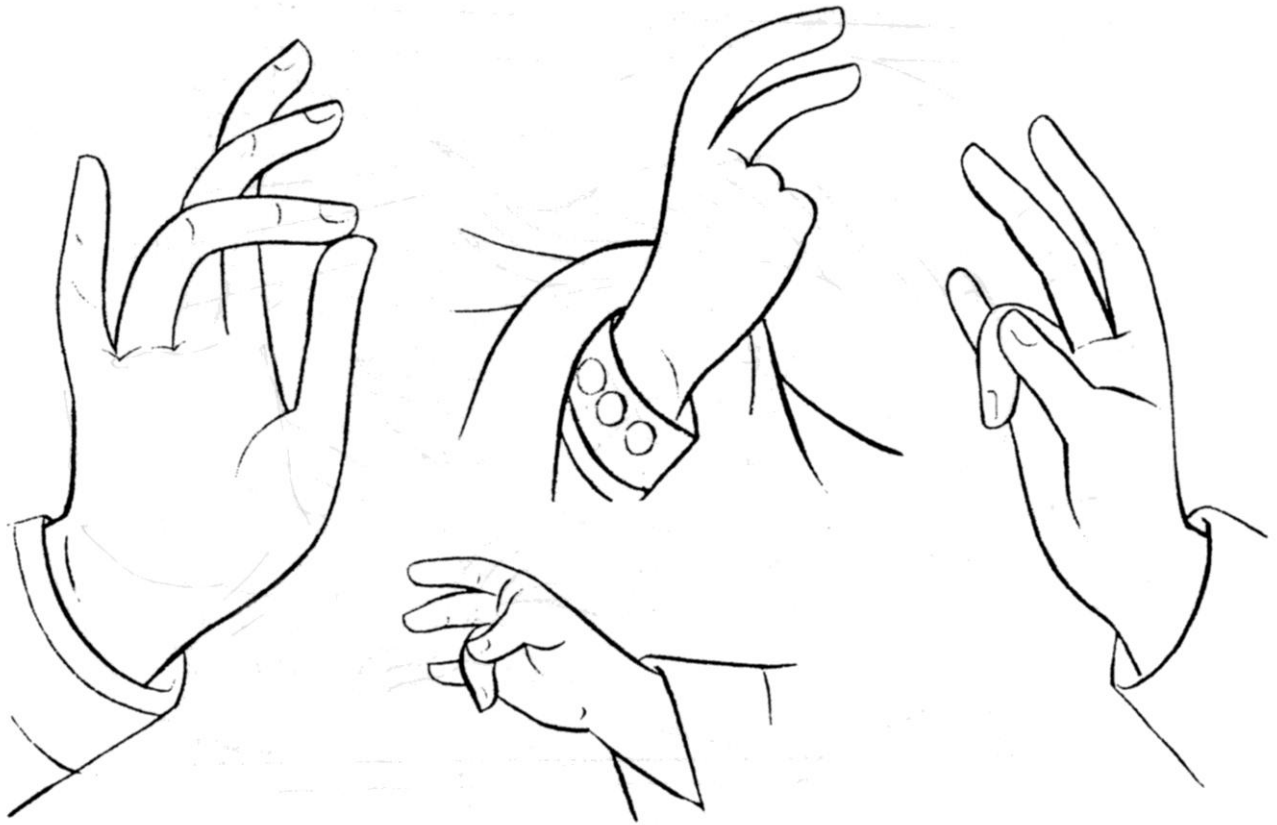












КУРС ИКОНОПИСНОГО РИСУНКА

1 СЕМЕСТР

1.1. Изучение пропорций фигуры человека.

Сопоставление канонов Поликлета, Боттичелли и Микеланджело с пропорциями фигур в византийской иконописи.

Пропорции фигур на иконах Новгородской и Московской школы; пропорции фигур на иконах Дионисия.

Пропорции фигур святых на Новгородских таблетках.

1.2. Особенности облачений святых.

Практическое задание: рисунок фигуры Преподобного, Святителя и Пустынника, стоящих фронтально.

Иконописный рисунок крылатой фигуры Архангела Михаила (стоящего фронтально).

Рисунок сидящей фигуры Евангелиста с элементами интерьера (с древнерусской книжной миниатюры).

Рисунок полуфигуры святого, вписанной в круг (фронтальная позиция и 3/4 поворот).

2 СЕМЕСТР

2.1. Изучение особенностей иконописного изображения лиц.

Рисунок деталей: глаз, носа, губ, волос и бороды.

Практическое задание: рисунок головы Ангела, Иоанна Предтечи и апостола Петра.

2.2. Изучение особенностей иконописного изображения рук и ног в различных поворотах.

Копирование прориси иконы Тихвинской Божией Матери из Сийского Лицевого Подлинника.

2.3. Изучение особенностей композиции иконы, соотношения размеров фигур и изображения в целом.

Статика и динамика композиции, равновесие масс.

Практическое задание: прорись праздника на листе бумаги 60 : 40 см (например «Преображение», «Крещение»).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ιωάννης Χαρίλαος Βράνος. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΑΣ. Θεσσαλονίκη, 2000.
2. Евсеева Л.М. Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника. М.: Индрик, 1998.
3. Зиновьев Н.М. Стилистические традиции искусства Палеха., Л.: Художник РСФСР, 1981.
4. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. М.: АРТ-БМБ, 2002.
5. Икона. Секреты ремесла. Сборник статей. М., 1993.
6. Иконные образцы XVII – начала XX века. Каталог датированных и подписных иконных образцов. М.: ГИМ, 2003.
7. *Иулиания (Соколова), мон.* Труд иконописца. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.
8. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. М.: Паломник, 2001. Т. 1.
9. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М.: Искусство, 1983.
10. Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.
11. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
12. Ростовцев Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка. М.: Изобразительное искусство, 1983.
13. Салтыков А., *прот.* К изучению геометрической традиции в древнерусском искусстве // Искусство христианского мира. М., 2000. Вып. IV.
14. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989.