

ІКОНА – ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН

Досвід дотепер показав, що і в іконах є багато цінного матеріалу... Покажім нашій спільноті, чим ми були і чим залишаємося далі, що в нас живуть прегарні й великі традиції, що ми є носіями великої, рідної культури, що плекаємо таланти...

митрополит Андрей Шептицький

Вступ

Всякий твір мистецтва відображає органічну єдність. Поняття краси обов'язково переплітається з такими поняттями як гармонія, послідовність, естетичність. Такими ми бачимо шедеври світового мистецтва всіх часів. Також знаємо, що ікона дещо відрізняється від натуралістичного напряму мистецтва, хоча зберігає принципи послідовності композиції і гармонійного співвідношення кольору. Кількість тих, які можуть впізнати ікону поміж іншими напрямками мистецтва, продовжує зростати. Майже кожна католицька чи православна родина має у своєму домі ікони. Навіть у протестантському світі існує певний інтерес до ікони.

Важливість графічного зображення є очевидною у настінних розписах, скульптурах і вітражах середньовіччя. Очевидним також є і той факт, що у ранній іконографії спостерігається дидактична спрямованість деяких ікон. Однак ця спрямованість, де б вона не проявлялася, завжди супроводжується благочестям, що і є метою ікони.

Дерево для живопису

Найкращим деревом для живопису є липа, інколи використовують ялину, вільху та кипарис. Дошка робиться з сухого дерева і добре склеюється столярним клеєм, сучки вирізаються, а замість них столярним клеєм вклеюються вставки. Робиться це з лицьової сторони і не глибше ніж на половину товщини дошки, щоб ґрунт на дошці тримався міцніше, лицьова сторона обробляється зубчастим рубанком. Тильна сторона також чисто обробляється і в неї вриваються дубові шпонки, це попереджує дошку від короблення.

Як приготувати основу з дерева

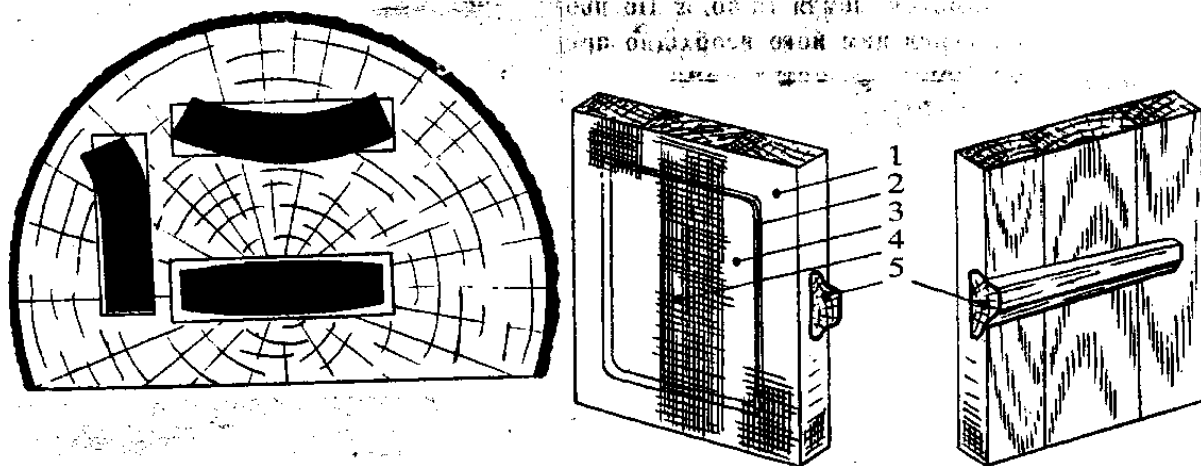
Для виготовлення дошок основи беруть – липу, південну тополь, вербу, а також дуб, бук, кипарис, горіх, інколи березу.

На лицьовій стороні дошки робили заглиблення, яке називалось – ковчегом. Підвищення по краях дошки над ковчегом – поле, скіс між полем і ковчегом – лузга, основу для ікони малого розміру вирізали з однієї дошки, для великої ікони з'єднували декілька дошок в один щит. Для міцності між внутрішніми боковими сторонами вривали невеликі, короткі планочки. Планочки різної конфігурації вривали в лицьову чи тильну сторони, з тильної сторони ікони чи з торцевих, дошку додатково скріплювали довгими рейками – шпонками.

Щоб при розтріскуванні дошки не розривався левкас та фарбовий шар, на дошку наклеювали тканину, так звану - паволоку.

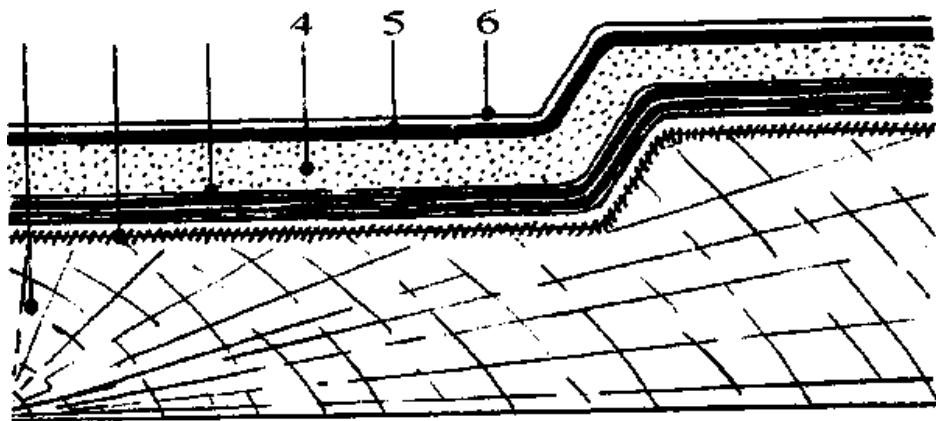
Ґрунтом є левкас. В монументальному живописі його називали – настінний.

“Настінний левкас”, основним компонентом якого було гашене вапно. В іконописі використовували “іконний левкас”, приготований з порошку крейди чи алебастру і міздрового, осетрового та подібних їм клеїв.



Характер деформації дошок випилених із різних частин стовбура.

Лицева (зліва) зворотна (справа) сторони дошки: 1- поле; 2 – лузга; 3 – ковчег; 4 – паволока; 5 – врізна лівостороння шпонка.



Поперечний розріз ікони: 1 – дошка; 2 – проклейка; 3 – паволока; 4 – левкас; 5 – фарбовий склад; 6 – захисний шар.



Щоб створити справжній образ, є один найголовніший секрет, що знає майстер. Поки учень не усвідомлює цей секрет душею, серцем і всім своїм життям - він не зможе створити справжній живий Образ святого. Будуть виходити кольорові розфарбовані картинки, ледь краще або гірше поліграфічних репродукцій. Секрет цей полягає в тому, що майстер, створюючи ікону відрікається від себе й віддає свою душу Господу, щоб Він через руки художника втілив Свій Божественний Задум. Є така ікона: «Святий апостол Лука пише першу ікону».

Перше правило: Перед початком і під час створення образу потрібно неодмінно молитися Святому, котрого ми зображуємо.

Іконописна дошка



Ікона показує Вічний Божественний мир, тому її основа повинна бути міцною, довговічною.

Зображення зроблені на тендітному, ламкому, що мнеться та швидко псується матеріалі, - неканонічні.

Для виготовлення дошки використовується деревина найрізноманітніших порід. Але

деревина сосни - сучкувата, ялини - смолиста, а дуба - тендітна. Ми використовуємо дошки виготовлені з липи. Деревина липи м'яка і пластична - у нашій смузі вона найбільш придатна.

Ікона пишеться на дошці, що складається з декількох ділянок, зібраних таким чином, щоб згодом вони вигинались назовні. Для реставрації часто приносять вигнуті (іноді дуже сильно) стародавні ікони - на самому зображенні ми бачимо тонкі тріщинки, кракелюри, які не руйнують, а доповнюють основний живопис. Правильно зібрана дошка - запорука довговічності. Звичайний столяр-червонодеревець (не іконописець) завжди намагається переконати, що дошку варто виготовляти як «столярний щит» - чергуючи ділянки по черзі в одну й в іншу сторону. Переконати його неможливо. Не довіряйте виготовлення дошки непрофесіоналові!

Із задньої сторони дошка скріплена шпонками. При тому, що вони щільно входять в основу, шпонки повинні з нею вільно взаємодіяти, тому їх не можна приклеювати. Якщо комусь прийде в голову така думка - через якийсь час шпонки неодмінно розірвуть ікону. Таких умільців, хто самостійно «відреставрував» ікону

й приклеїв шпонки - від чого вона незабаром зовсім розпалася на частині - не так вже і мало... А відбувається це тому, що згодом шпонки можуть вільно рухатися по основі дошки й навіть випасти. Тому працюють на дошках з не відпиляними на кінцях шпонками. Протягом першого року деревина «звикає» до клімату будинку, де перебуває, і якщо шпонка починає вільно рухатися по пазу, те завдяки залишеним кінцям - є можливість їх підбити.

На іконах минулого сторіччя часто зустрічаються торцеві шпонки. Вони з'явилися одночасно з винаходом верстатів для деревообробки. Їх виготовляти легше й швидше, ніж традиційні. Вони також захищають дошку від сильного згинання - але вона при цьому втрачає свою декоративність. Вважаю, що чим більше в роботу над дошкою вкладено ручної праці, особливо праці зігрітого молитвою - тим краще дошка підходить для написання ікони. Тому торцеві шпонки в нашій майстерні - тільки на досочках маленького розміру 10x13 см. (ручне виготовлення небезпечно для пальців столяра).

У середині дошки вирізьблюється поглиблення – ковчег. Скільки мистецтвознавці не сперечалися про практичний його зміст – так і не прийшли до єдиного висновку. Тому що зміст ковчеза – духовний. Ковчег – символізує Ковчег Завіту, тобто саме святе місце, де може бути показане Таємне – Царство Небесне. (Згадаємо Ковчег Завіту й Носів Ковчег, що рятує людство). На старообрядницьких іконах ми бачимо подвійні й навіть потрійні ковчези, як знак далекості нашого світу від світу Горнього. Однак, безліч ікон минулого століття зовсім без ковчеза. Також як і поява торцевих шпонок на дошках цього часу, відсутність ковчеза пов'язана з тим, що ікони вироблялися у великій кількості, і необхідно було знизити їхню собівартість.

Ми ж прагнемо створити унікальний твір церковного мистецтва, тому робимо все за правилами: ковчег, шпонки – як за старих часів.

Ікона з ковчезом схожа на вікно. Подивіться: це вікно в Божественний світ.

Склад ґрунту та його приготування

1 – спосіб:

На дошку накладають три шари ґрунту:

- 1 шар – на відро води проварюють 1 кілограм столярного клею, в ще не застиглий клей додають просіяний гіпс до густоти шпаклівки;
- 2 шар – 200 грам клею варять в такому ж відрі, змішують з гіпсом та ¼ частиною крейди;
- 3 шар – 800 грам на ту ж кількість води змішують з рівними частинами крейди та гіпсу до густини шпаклівки, на дошку накладають шпателем. Після кожної шпаклівки ґрунт добре підсушують. В процесі ґрунтовки в приміщенні підтримується температура від 20 до 25 С, так як при нерівній температурі ґрунт може потріскатись. Після просушки останнього ґрунту його шліфують за допомогою пемзи та води. По цьому ґрунті можна писати олійними фарбами, але перед цим його необхідно пропитати вареною льняною олією. Слідкувати щоб ґрунт не протух, тому, що на такому ґрунті фарба та золото піднімаються та злітають. Ґрунт називається левкасо – крейдяний.

2 – спосіб:

Сухий клей заливають холодною чи злегка теплою водою на 3 год. до однієї доби, в залежності від сорту клею. Частини клею набухають, але глютин не розчиняється, для цього зливають воду і набухший клей заливають дистильованою водою, ставлять на парову баню і нагрівають. Клей готується при температурі не вище 60 – 70 С, перевищення температури призводить до того, що клейова маса втрачає цінні технологічні якості: понижується желатинізація (запустіння), уповільнюється процес схоплення, зменшується еластичність. Для запусріння клейової маси в неї при постійному помішуванні засипають крейду чи алебастр до утворення сметаноподібної маси. Посуд кладуть в тепле місце для того, щоб крейда достатньо пропиталась клеєм.

Матеріали

Крейда – природний матеріал, хорошого сорту містить до 95 – 96 % чистого вуглекислого кальцію. Порошок з природної крейди очищують від піску та інших домішок, відмочуючи в воді.

Алебастр – сірчаноокислий кальцій, один з мінеральних різновидів гіпсу.

Колагенові клеї – клей тваринного походження, містить білкові речовини, колаген. При нагріванні в воді хрящів, шкір, кісток, колаген приєднує до себе воду. В результаті гідролізу утворюється глютин – ключа речовина, яка набухає в холодній воді та розпускається при нагріванні. При охолодженні утворюється желатиноподібна маса, при висиханні – тверда плівка. Із сучасних клеїв чисті глютини містить осетровий клей та желатин.

Осетровий клей – у вигляді напівпрозорих волокнистих плоских листків різної форми, які дістають за допомогою сушки внутрішніх “плавальних пухирів” хрящових риб (осетрини, білуги, та ін.)

Рибний клей – у вигляді світлих, напівпрозорих частин. Виготовляється з кісток та луски різних риб. Кращим сортом є астраханський клей.

Клей мездровий – (столярний) виготовляється з обрізків шкір. Випускається у вигляді коричневих плиток, або невеликих прямокутників.

Желатин – дістають за допомогою спеціальної очистки продуктів, що отримуються з шкіри, кісток, та інших частин тваринних організмів. Випускається у вигляді дрібних крупинок, буває – харчовий, технічний.

Як нанести левкас

Лицьова сторона просушеної дошки проклеюється рідким столярним клеєм, добре просушується. На неї гладко натягують марлю чи рідку тканину, промочену в столярному клею середньої густини. Ця тканина називається паволокою. На підготовлену поверхню наноситься паволока, та наноситься левкас.

Тканина паволоки, призначена для наклепки на протязі декількох годин (інколи до доби) витримується в теплому клейовому відварі, щоб волокна добре пропитались клеєм. Перед наклеюю її злегка віджимають без викручування, щоб не було складок, тканину накладають на поверхню притирають долонею чи гладким округлим каменем. Після підсихання наносять левкас:

Перший шар - брали ледь теплу ґрунтовочну масу, щоб розм'якшувати клейову плівку на паволоці. Наносили левкасну масу притираючи ладоню чи торцем товстої щетинної кісточки або мочалкою, щоб поверхня мала фактуру.

Другий шар – ледь теплий чи студенистий за допомогою дерев'яного шпателя чи ладоні. В один прийом наносили по два три тонких шари, після чого ґрунт висихав на протязі 2 – 3 днів в залежності від погоди та сухості приміщення. Після чого нарощування продовжувалось до товщини шару 3 – 5 мм. Підсохлий левкас вирівнювали гострим ребром металічного ножа – скоблика. Знову наносили шари левкасу, які після підсушки знову вирівнювали. Поверхня левкасу повинна бути рівною та гладкою. Якщо ґрунт пористий та нерівний, його вирівнювали тонким шаром левкасу за допомогою шпателя, щетинним пензлем чи ладоню. Ґрунт наносився не дуже швидко, щоб не пінилась ґрунтовочна маса. Поверхню ґрунта шліфують тонкозернистим наждачним папером.

Гладкість поверхні перевіряли таким чином:

- на ґрунтовану поверхню насипали дрібний порошок вугілля і змітали його пташиним пером, з гладких поверхонь порошок легко змітався, з поверхонь, яка мала дефекти в нерівностях та порах залишався вугільний порошок. Для ліквідації дефекту ґрунтовку та шліфовку повторювали.

Як зробити рельєф на левкасі

Рельєфи створювались до чи після написання та золочення ікони. Існували чотири способи створення рельєфу:

- чеканка по визолоченому левкасу;
- різьба по левкасу;
- ліпні рельєфи з левкасу;
- відтиск рельєфу в сирому левкасі.

Чеканка по левкасу – найдавніший спосіб в російському іконописі, спостерігається на іконах XII ст. Визолочений левкас чеканили металічними чеканками, що чеканять метал. Узор визначався формою наконечників і складався з крапок, окружностей, лунок та ін. Складні чеканні узорі характерні для ікон другої половини XIX ст. написаних в “фряжській манері”.

Різьба по левкасу – в XVI ст. для рельєфного орнаменту на фонах російських ікон застосовували спосіб різьби про гладкому левкасу. Цей прийом використовувався художниками Західної Європи у XV – XVI ст. , а в Білорусії і на Україні в XVI – XVIII ст. На гладкій поверхні до початку роботи малювали орнамент, лінії його вирізали різцями , дістаючи заглиблення в гладкій поверхні левкасу. Золотили рельєф сусальним золотом.

Ліпні роботи з левкасу – цей спосіб з'явився в іконописі України в XVI ст. а в російському, з 2 пол. XVII ст. рельєф нарощували левкасною масою по рисунку. Ліпні левкаси були двох типів:

1. З невисоко заплившим рельєфом.
2. З високим та чітким рельєфом 3 – 4 мм над поверхнею основного левкасу.

Перший – наносився рідким левкасом, завдяки такій консистенції рельєф був заплившим, але міцно з'єднувався з основою. Рельєф другого типу – створювався при поновленні ікони в XIX ст. поверх старого ґрунту малювали

орнамент, наносили шари левкасу і кожний шар підсихав, зв'язок між шарами був не дуже міцним і з часом вони відшаровувались. Обидва типи золотили.

Відтиск рельєфу в сирому левкасі - на фонову частину наносили свіжий левкас і доки він не застив, матрицями, відтискали рельєфний орнамент і підсохлий левкас золотили. Якщо орнамент був недостатньо чітким, заглиблені лінії прочеканювали. Такими золоченими рельєфами починаючи з 2 пол. XVI ст. імітували басменні оклади.

Рисунок

Композиція виконувалась в олівці на папері і служила ескізом на протязі всього процесу роботи над іконою. Рисунок переводився на гладку поверхню левкасу і приступали до роботи.

Щодо фарб то більшість фарб яєчної темпері створюють напівпрозорі шари, через які просвічується білий левкас, що надає особливої звучності та яскравості фарбам. Але через прозорість фарб зміну контуру зображення, композиційний чи кольоровий пошук при роботі яєчною темперою не допускався. Тому потрібно уникати поправок, фарби наносити тонкими шарами, дотримуючись при цьому виробленої століттями послідовності. Оригінальні композиції традиційних сюжетів художники – іконописці створювали на основі геометричних побудов. Спочатку наносили лінії композиційних побудов, першу промальовку виконували березовими вугльними паличками, другу чорною чи коричневою фарбою, інколи промальовка робилась чорнилами, якими писались рукописи. Малювали лише контури.

Для виготовлення серії однакових ікон користувались “оригіналами” переводами, прорисями і листами для припорошення.

Перевод – діставали безпосередньо з зображення на іконі: для цього чорними і червоними фарбами затертими на меду чи часниковому соку, які легко змивались, промальовували поверх оліфової плівки ікони всі контури – чорною фарбою а світлі місця та пробіли червоною. На промальовану поверхню таким чином, накладали вологий лист паперу та добре пригладжували /притирали/. На листі отримували дзеркальне відображення ікони, яке накладали на поверхню підготовленого левкасу і пригладжували, так отримували точне зображення оригіналу. При необхідності з свіжого переводу отримували прорись. На лист паперу, таким самим чином як на левкас, шляхом притирки отримували відтиск ікони. Інколи прорись потрібно було отримати не з ікони а з відомого переводу. Тоді на цьому листі контури промальовувались фарбами на меду чи часниковому соку, після на лист з переводом накладали інший, значно вологий і таким чином і таким чином діставали на ньому відтиск – прорись.

Прорисі служили зразками і також їх використовували при нанесенні малюнка на левкас припорохом. Припорох застосовували тоді коли треба було виконати кілька однакових ікон. Лист для пропороху мав мати наскрізні проколи для того щоб фарба проходила через них. Декілька листів паперу клали один на одного і на м'яку прокладку, поверх них клали лист переводу чи прорисі і за допомогою спеціального інструменту, так званого “граф'я” /можна використовувати просту голку/, рообили часті проколи по контуру малюнка так

щоб голка проникала на всю товщину паперу. Лист з проколами накладали на левкас, в тканину з рідким переплетенням насипали фарбу /порошок/, зав'язували і цим вузликом простукували по проколотим контурам. На поверхні левкасу отримували зображення ікони, яке складалося з крапок – при порох. Малюнок діставали методом з'єднання цих крапок тонким пензлем. Для збереження основних ліній їх продряпували графійою.

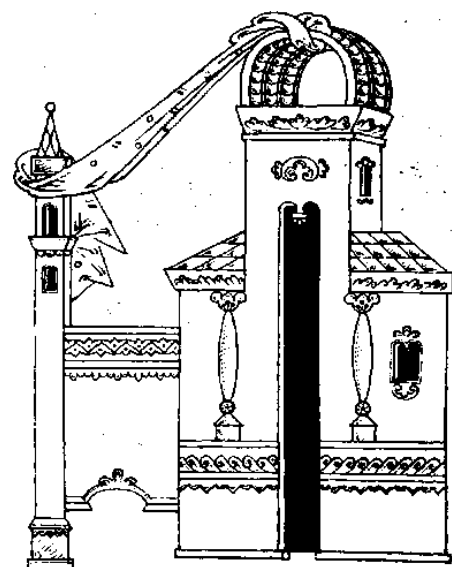
Як малювати дерева



В традиційному зображенні дерево складається з стовбура, з трьома розрізаними листками, з декількома відростками та плодами. Малюнок виконується умовно в декоративній манері. Крім чіткості контуру тут звертають на себе увагу штрихові лінії, які створюють враження об'єму. Цей прийом зображення називається іконоць. Ним здавна користувались при зображенні дерев, палаців, фігур, прикрашенні одягу, крил птахів, латів та щитів воїнів. При промальовці кольором потрібно дотримуватись плавних ліній і чистоти. З одного боку контур робиться тонким з іншого більш товстим. Листя від ствола роблять тонкою лінією і до кінця поступово потовщується переходячи сильну, жирну лінію. Штрихи в середині контуру промальовуються фарбою на деякій відстані від тонкої лінії. На стовбурі біля листків починаються тонкими, а закінчуються кінці жирними. Штрихи на стовбурі починаються товстими лініями і сходяться на непомітні. В середині контура листків штрихи розподіляються попарно. Кожна пара починається від центру листка з одної точки і жирними лініями, які на кінцях пропадають, таким чином створюється враження об'єму.

Як малювати палаці

Це зображення двоповерхової споруди з півкруглим перекриттям та вхідним проїмом. З лівої сторони – башта, з якої перекинтий на дах головної споруди занавіс. Споруда прикрашена простим орнаментом. Тут звертає на себе увагу простота та монументальність форми споруди, його пропорції і декоративність. Цей тип характерний для Новгородського письма. Тут використовується ще один прийом передачі круглих об'ємів – крапками. На балясинах з правої сторони роблять крапки від лінії контуру – жирніші, а ближче до центру – світліші. Таким чином надається об'єм і враження заокруглених форм.



Як малювати гори

Особливість цього традиційного зображення в простій формі її прямолінійних лещадок, що закінчуються завитками, прямі лінії переходять в криві та заокруглені. В

передачі об'єму використовується світлотінь. З однієї сторони гора проробляється тіню, а друга світла. Майже в кожній горі позначаються печери, малюнок завершується промальовкою традиційних квітів.



Зображення води в Новгородських, Строгановських та Палехських оригіналах

Основне в зображенні хвилі – це побудова завитків. Вони відразу робляться контуром, чорною фарбою. По центру проходять парами по дві спіральні лінії, інші лінії теж будуються паралельно. Щоб надати зображенню хвилі об'єм простір між парними лініями перекривається рідкою фарбою, яка до завитка переходить в густішу. Тіньові частини хвилі перекриваються чорною фарбою в різну силу тону – чим і досягається враження об'єму хвилі. Велику роль відіграє розміреність сили лінії їх плавність, яка підсилює відчуття об'єму.

Як малювати голову

Особливість малюнку – це чіткість та простота контуру монументального силуету голови, строгість виразу, умовність лінії обличчя, волосся, кольорових плям, які надають відчуття об'єму. Першочергове завдання це правильність розміщення композиції.



Як малювати фігуру

Для фігури люди в зображенні XV ст. характерні видовжені пропорції і їх стрункість, монументальність і простота контуру силуету, простий графічний розпис одягу прямими лініями. На латах застосування прийому – іконоп'ять. Фігура компонується на листі за допомогою центральної лінії, допоміжної і яка ділиться на висоту голови. В фігурі висота голови повинна міститись дев'ять раз.

Композиція ікони і малюнок

На початку роботи над іконою, на іконописну дошку наноситься малюнок.

Необхідно зрозуміти композицію: яка ж буде ікона.

Треба розуміти, що якщо навіть дотримані пропорції зображення, але зменшений або збільшений розмір - то вірніше зробити не точну копію, а список даної ікони. Це засновано на тім, що є певні композиційні закони, по яких пропорції фігур на мініатюрі й іконі більших розмірів або фресці - різні.

Якщо змінено розмір, то робиться список. Тут доводиться працювати над малюнком - відповідно вишиковуючи його пропорції відповідно до розмірів дошки.

На справжньому іконописному образі - кожна лінія малюнка погоджена з іншими таким чином, що погляд того хто молиться рухається з будь-якої точки зображення, неодмінно приходячи до ліку святого. При цьому, як розповідь про подвиг святого: ми обов'язково розглянемо фрагменти ікони, це може бути рука, що вказує на сувій, сам сувій, хрест у руці святого й т.п. Справжній іконописний малюнок гармонійно вписується в ковчег ікони.

Тому для кожного образу створюється свій власний малюнок, що максимально розкриває духовний подвиг святого, показаного на ньому.

Самими складними по побудові іконописної композиції й створенню малюнка є сімейні ікони. Тут необхідно дотримати наступних правил:

1. Канон у написанні одягів святих (це й колірна гама, і те, який одяг личить писати яким святим);
2. Розташування святих з дотриманням небесної ієрархії;
3. Побаження замовника по розташуванню святих залежно від положення в сімейному роді;
4. Художнє рішення по сполученню колірних плям.

Нанесення малюнка

Якщо потрібно терміново працювати над іконою, а дошка ще перебуває в процесі виготовлення, то малюнок можна зробити на картоні. «Картон» називають щільний папір (ватман), що береться в розмір потрібної ікони й на якому точно рисуються поля ікони, лузга й у ковчегу робиться докладний малюнок. Працюють простим олівцем ТМ і м'якою гумкою.

Але більше гармонійний малюнок буде, якщо його робити відразу ж на дошці. Ми беремо в руки чисту іконну дошку й дивимось, вдивляємося в її ковчег з молитвою.

Малюнок - основа ікони, як фундамент будинку.

Якщо Ви зробили малюнок на левкасі олівцем, для подальшої роботи його необхідно обвести фарбою або чорною тушшю й гарненько стерти. Простий олівець не повинен залишатися на дошці.



Художник, що полінувався стерти олівець і закрасивши його щільним шаром фарби, виявить, що первісні лінії при покритті ікони оліфою - неодмінно будуть проглядатись. Покриття лаком - робить барвисті шари більше прозорими. Також і час робить наші фарби більше легкий і прозорими - залишений олівець згодом буде проявлятися усе сильніше й сильніше...

Можна малювати на дошці відразу ж кистю, без попереднього малюнка олівцем. Для цього ми беремо спочатку світлий, охристий колір і робимо загальний попередній малюнок, намагаючись передати контури фігури святого й композиційно розмістити його на дошці. Потім беремо червоний гематит або гематит з охрою і обводимо малюнок, уточнюючи деталі. Далі беремо сажу й прорисовуємо окремі деталі, розставляючи при цьому акценти. Таким чином, ми одержуємо на дошці малюнок кистю. Можна взяти дрібну шкурку й зашкурить левкас - після чого залишаються тільки основні контури. Тепер потрібно в тій же послідовності ще раз відтворити малюнок. Він стане чистіше й точніше. Так можна повторювати багато разів, поки малюнок не знайде форми, які будуть невід'ємною частиною дошки - основою образу. Така техніка дуже гарна для роботи над іконами великого розміру - це фрескова техніка.

Позолота



Є безліч способів нанесення позолоти, але всі їх можна розділити на два основних типи: клейове й лакове (морданное) золочення.

Для позолоти різьблення й реставрації - звичайно використовується золочення «на мордан». А в роботі над іконою - клейове золочення «на полімент».

Для позолоти ми використовуємо біле золото 500 проби й жовте золото 995 проби.

Якість позолоти залежить від того, як підготовлена основа, на яку вона наноситься. Підготовчі роботи займають 90% часу.

При позолоті «на мордан» підготовка робиться олійним пентафталевим лаком. Для цього поверхня покривається тонким шаром лаку, потім, після висихання, шліфується - і так повторюється безліч разів, поки вона не стане рівна й блискуча як ковзанка.

Для позолоти «на полімент» - спочатку вирівнюється поверхня ікони. Левкас повинен бути зачищений від дрібних рисок, які залишає шліф-шкурка. Якщо потрібно позолотити німб невеликого розміру, то поверхня може бути вирівняна за допомогою леза бритви.

Потім наноситься тонкий шар поліменту. Полімент складається з: червоної глини (болюса), клею, воску і жиру. У цей час виготовляти полімент в умовах майстерні недоцільно - він продається в художніх салонах. У готовий полімент ми додаємо рідкий (3%) желатиновий клей таким чином, щоб він лягав на левкас як рідка акварельна фарба не залишаючи слідів від кисті. Полімент повинен бути

м'який і пластичний - легко шліфуватися, не обсипаючись при цьому. Готову поверхню натираємо спеціальною тканиною до блиску. Якщо ж не натирати, то можна робити і матову позолоту. Різною за блиском позолотою можна виділити орнамент попередньо нанесений цировкою на ікону.

Потім, при «мордановом» золочінні ми протираємо підготовлену поверхню морданом, розведеним на скипідарі. При позолоті «на полімент» на підготовлену поверхню акуратно кистю наноситься горілка.

Для нанесення сухозлітного золота потрібні наступні інструменти: віялова кисть (лапка - лампемзель), ніж, шкіряна подушечка. Золото акуратно викладається на подушечку й розрізається. Якщо у вас немає подушечки, золото можна викладати на лист ватману. Тильну сторону своєї лівої руки позолотник змазує кремом і, коли крем убереться, взявши, «лапку» у праву руку, легко проводить по ній. Так на «лапці» виявляються мікроскопічні жирні частки, які будуть утримувати шматочок золота при переносі його з подушечки на місце для позолоти.



Для «лакового» золочення зараз у спеціалізованих магазинах продається імпордне «трансферне» золото. Воно прокладено не чистими листочками кальки, як звичайне сухозлітне, а листочками - на які нанесений тонкий шар воску. Золоті листки завдяки цьому шару тримаються на папері. Таким чином, гострими ножицями можливо навіть розрізування золото разом з папером на шматочки потрібного розміру й наносити його на поверхню без «лапки».

Коли позолота нанесена - поверхня шліфується бавовняною ватою. Можна також використовувати м'який, лайкову капронову панчошу – вона на відміну від вати не залишає ворсинок.

При «поліментній» позолоті можливо додаткове шліфування спеціальним інструментом на основі агата - «зубом». Саме завдяки цьому шліфуванню й можна виділяти орнамент різної за блиском позолоти.

Притім що наведені способи позолоти досить прості - зробити її професійно складно. Існує безліч тонкощів і нюансів, які неможливо описати, але можна тільки підглянути в майстра. А головне: досвід. Необхідно займатися позолотними роботами щодня й тільки через кілька років з'явиться потрібна якість і стабільність у роботі.

Зараз для золочення з'явилися нові синтетичні матеріали, з якими легко. Так, наприклад, серед іконописців користується великою популярністю біла (як молоко) водяна рідина. Іноді її називають «морданом на водній основі», у магазині говорять: «рідина для позолоти на водяній основі», художники називають: «гумка», «синтетика», «тягучка», «липучка». Все це - те саме. Справжньої назви не знає ніхто, але зрозуміло - про що мова.

Якщо ви придбали цю рідину, то знайте, що такої найвищої якості, що досягається при традиційній мордановій або поліментній позолоті - з неї одержати неможливо.

Однак, завдяки простоті роботи, середню якість можна одержати без проблем - на відміну від інших способів. Для цього потрібну поверхню намазують даною рідиною й чекають кілька хвилин, поки вона висохне. Потім кожним з вищеописаних способів кладеться золотий листок і тампується ватою. Але треба знати, що чим менше поверхня для золочіння - тим вище її якість. Для позолоти більших поверхонь білу рідину розводять водою 1х4 і наносять відповідно - 4 рази при повнім висиханні кожного шару.

Ця рідина дуже гарна для роботи над асистами.

Різьблення (тиснення) під позолоту



На дорогих, святкових іконах під позолоту ми наносимо малюнок, що графиться на левкасі (різьблення під позолоту) або поверх золота спеціальними інструментами наноситься тиснення. Такі орнаменти ми бачимо на іконах навіть 12 століття.

Тонування і воціння дошки

Для тонування можна використовувати всілякі засоби: морилки, густу марганцівку, «Пінотекс» та ін. Ми тонуємо дошки фарбою ПВА. Для цього береться умбра палена й розводиться дуже рідко. Дошка покривається кілька разів. Так можна зробити рівномірне покриття.

Для воціння дошки можна використовувати також різні засоби: «Кларвокс», мастіку для натирання підлоги, а можна розтопити віск у підігрітому скипидарі.

Іконна дошка повинна бути гладка і трохи блискуча та пахнути сільським будинком і медом.

Висновки

Історія і теоретичні основи сакрального мистецтва ще не набули в гуманітарній освіті України належного рівня застосування. Разом з тим, історичний досвід викладання основ сакрального мистецтва підтверджує, що цілий ряд ідей, педагогічних методик, мистецьких прикладів, взятих, наприклад, з творчості іконописної, здатні значно активізувати процес гуманітаризації сучасної освіти України. Підтвердженням цього, зокрема, на рівні вищої школи, є нова концепція вітчизняної гуманітарної освіти, прийнята у 1996 році. Щоправда, роль і ефективність сакрального мистецтва зазначена в ній лише побіжно, про глибинне педагогічно-виховне значення сакральної культури, а найголовніше - про можливість її використання у навчальному процесі можна лише здогадуватися. До того ж відповідної фахової літератури і досі майже немає. Саме тому неабиякої актуальності набуває теоретичний і практичний досвід окремих навчальних закладів, які власними силами рухають справу методично-програмного забезпечення дисципліни «Сакральне мистецтво» і мають вже перші позитивні результати впровадження його у навчальний процес.

Список використаних джерел та літератури

1. Артемьев А.В. Стенопись православных храмов: Сегодняшние проблемы // Материалы конференции "Проблемы современной церковной живописи..." - С. 145 - 147.
2. Афонькін С.Ю., Афонькіна А.С. Орнаменти народів світу. Практичний довідник. Санкт-Петербург "Кристалл" 1998.
3. Косьяненко В. Дорога до храму // РІО. - 1998. - № 44.
4. Лука (Головков), игумен. Проблема каноничности в современной церковной живописи // Материалы конференции "Проблемы современной церковной живописи..." - С. 12-17.
5. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 881–882.
6. Музичка І. Ікона в родинному житті українського народу // Збірник доповідей конференції "Сакральне мистецтво". Львів, 1995.
7. Матхаузєрова С. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976. С. 22.
8. Маринович М.І. досвід світу, і світ традицій... // Людина і світ. - 1998.-№10.- С. 2 -9.
9. Овсїйчук В. Українське малярство Х-ХУІІІ ст. Проблеми кольору. Львів, 1996.
10. Рїпко О.О. У пошуках втраченого минулого. - Львів, 1996,-С. 15-16.
11. Степовик Д. Історія української ікони Х-ХХ ст. Київ "Либїдь" 1996.
12. Свенціцька В. Обсяйні барви "Червоних образів" Гуцульщини. Дзвїн 1990 № 12.
13. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. [Сочинения]. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 57, 89–95.
14. Членов Л. Шедеври Українського Іконопису ХІІ – ХІХ ст. , Київ 1991,