

DOI <https://doi.org/10.32405/2308-8885-2020-1-52-60>
УДК 7.04:7.071.5

Тимків Оксана Анатоліївна,

старший викладач, Муніципальний заклад вищої освіти Київська академія мистецтв, Київ, Україна, panioksana17@ukr.net

ВПРОВАДЖЕННЯ МОДЕРНІЗОВАНОЇ ІКОНОПИСНОЇ ТЕХНІКИ У СВІТСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ЗАКЛАДІ

Висвітлюється впровадження техніки акрилового живопису як наслідування техніки яєчної темпер, модернізованої та адаптованої для вивчення студентами з 1 курсу освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» світського навчального закладу в курсі «Іконопис» (на прикладі Муніципального закладу вищої освіти Київська академія мистецтв). Подаються загальні відомості про техніко-технологічні особливості енкаустики, яєчної темпер. Увага акцентується на відмінних і спільних властивостях акрилових фарб і яєчної темпер, основних положеннях іконографічного канону. Презентовано техніку написання ікони з використанням сучасних матеріалів, опанування нею студентами шляхом виконання спеціально розроблених вправ.

Ключові слова: сакральне мистецтво, ікона, «санкир», «вохріння», «оживка», зворотна перспектива, іконографічний канон, старовинна іконописна техніка, студенти.

Постановка проблеми. Як відомо, 988 року князь Володимир прийняв хрещення і охрестив Київську Русь [5, с. 222]. З того часу візантійське християнство стало народним віросповіданням наших предків і розпочалося формування українського сакрального мистецтва. Протягом століть майстри виробляли власну малярську й архітектурну традицію, а також інтерпретацію іконографічного канону. На сьогодні маємо тисячолітню історію розвитку сакрального мистецтва, проілюстровану зразками іконопису та храмових розписів.

Забезпечення неперервності української іконописної традиції потребує вивчення культурної спадщини, зокрема розуміння особливостей техніч-

ко-технологічних процесів створення сакральних зображень іконописцями минулого, а також адаптації іконописної техніки до сучасних умов і потреб, зокрема шляхом її опанування студентами мистецьких закладів – майбутніми молодими митцями, які творитимуть мистецтво України, у тому числі релігійне.

Розробка проблеми в наукових дослідженнях. Методичний матеріал, викладений у статті, є складовою Навчально-методичної програми з предмета «Іконопис», розробленої нами на основі викладання техніки і технології іконопису в Муніципальному закладі вищої освіти Київська академія мистецтв (далі – МЗВО КАМ). Програма спирається на теоретичне підґрунтя: послуговуємося матеріалами праць

дослідників українського сакрального мистецтва В. І. Свенціцької, П. М. Жолтовського, М. Гелитович та ін.

Слід відмітити, що джерела, присвячені техніці та технології «виготовлення» ікон, здебільшого висвітлюють технологічні засади іконописних творів [8], а саме: особливості використання тих чи інших природних матеріалів як клеїв та пігментів, різні способи та послідовності пошарового нанесення фарб та відповідні властивості кольорів. Також ідеться про класичну технологію виготовлення ікони на дерев'яній основі з використанням сухих пігментів у суміші з яєчною емульсією – яєчної темпер, про послідовність та специфіку процесу: особливості підготовки основи до іконопису, нанесення позолоти, змішування та послідовність нанесення фарб для одержання кольорів, які є прийнятними в іконописі [7]. У посібнику [12] розкрито методичну послідовність та логіку творення лінійного іконописного зображення, що є одним із важливих етапів іконопису, на основі практичного досвіду навчального закладу релігійного спрямування. У монографії Л. Ф. Жегіна [5] відкривається незвичне для сучасності, але традиційне для глядача стародавніх часів сприйняття зображальної площини, побудованої з так званих перспективними деформаціями; досліджується комплекс явищ, пов'язаних зі зворотною перспективою, розрахованою на бінокулярність зору (огляд предмета одночасно з двох положень). При цьому передбачається наявність кількох точок зору та їхній рух і водночас кілька уявних ліній горизонту. Для сучасного ж глядача більш звична монокулярність зору (огляд предмета лише з одного положення), тобто застосування у зображенні картини прямої перспективи з однією фіксованою точкою зору та однією лінією горизонту. Таким чином, стають зрозумілими «відхилення», присутні в іконописних зображеннях: зсуви або розломи в зображеннях гір і архітектури; видовженість чи вкорочення форм; застиглість постатей та їхня «бочкоподібність»; розходження паралелей на горизонті і т. ін. Використання вказаних «відхилень» у створенні композиції іконописного зображення є

одним із тих прийомів, завдяки якому досягається відповідність положенням іконографічного канону (про його важливість та застосування йтиметься далі).

Зазначимо: практичне відтворення іконописних зображень студентами МЗВО КАМ дещо відрізняється від ремесла класичної технології яєчної темпері. Через довготривалість процесу створення фарб шляхом поєднання сухих пігментів з яєчною емульсією та відсутність умов їх зберігання нами замінено яєчну темперу – акрилом, а дошку, виготовлену за індивідуальним замовленням, – на ґрунтований картон фабричного виробництва. Головними причинами відходу від класичної технології стали світський характер освіти закладу і пов'язана з цим недостатня кількість годин на вивчення сакрального живопису. Тому концентруємо зусилля на поєднанні мистецької і ремісничої складових процесу, що відбувається на достатньому рівні завдяки модернізації та адаптації старовинної іконописної техніки шляхом заміни на акрилову для полегшення її вивчення та уможливлення майбутнього застосування в сучасному релігійному живописі.

Вважаємо, що стислий виклад ви-токів та розвитку деяких традиційних іконописних практик православного сакрального мистецтва стане корисним для розширення світогляду вчителів образотворчого мистецтва різних освітніх закладів, що становить **мету** і одне із завдань статті. Ще одним завданням є висвітлення власного педагогічного досвіду, а саме етапів виконання студентами I курсу освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» (упродовж одного навчального року: 2 семестри, 2 академічні години на тиждень, близько 64 академічних годин на рік) комплексу вправ, у тому числі списку по-ясної ікони на позолоченому тлі (копії зразка ікони за вибором: Св. Миколай Мирлікійський, Св. Катерина, Св. Марія Магдалина, Св. Архістратиг Михаїл, Св. Пантелеймон-цілитель та ін.). Надаються методичні рекомендації щодо педагогічного супроводу роботи студентів, що може бути використано педагогами спеціалізованих навчальних закладів мистецького профілю в ознайомленні з технікою іконопису. Завданням автора

на перспективу є узагальнення власних методичних розробок у формі навчально-методичного посібника з предмета «Іконопис» з описом методичної послідовності створення складного іконописного зображення-списку та авторської ікони з включенням елементів архітектури, пейзажу, інтер'єру.

Виклад основного матеріалу статті. Однією з фахових дисциплін у МЗВО КАМ є «Іконопис» (забезпечується силами викладачів кафедри образотворчого мистецтва). По закінченні навчання студенти отримують освітньо-кваліфікаційний рівень «бакалавр» за такими спеціальностями: живописець, графік, скульптор, майстер декоративно-прикладного мистецтва, викладач вказаних напрямків. Іконопис викладається на всіх напрямках за навчально-методичною програмою, затвердженою колективом кафедри образотворчого мистецтва. Програма була представлена на міжнародній науковій конференції «Мистецька освіта в Україні: сучасний стан –інноваційність – перспективи розвитку» на базі МЗВО КАМ (12.04.2019 р.). Програму розроблено відповідно до принципів послідовності, системності і наступності, розраховано на 3 роки навчання, тобто 6 семестрів по 2 академічні години на тиждень. Зміст програми передбачає:

Семестр I. Ознайомлення з іконографією християнського мистецтва. Ко-



Фото 1. Остальцева Софія. Вправа на копіювання одягу. 2019 р.

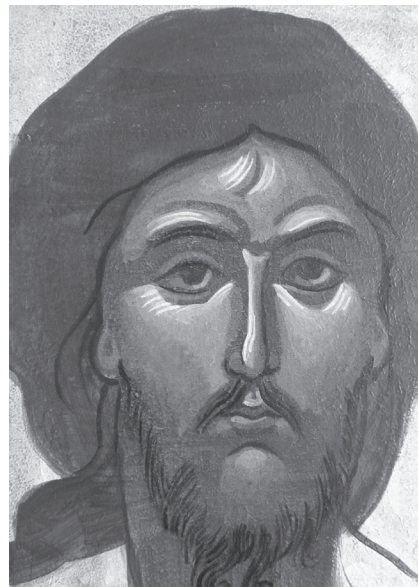


Фото 2. Остальцева Софія. Вправа на копіювання обличчя. 2019 р.



Фото 3. Сушко Дарія. Св. Великомучениця Варвара. 2017 р.

піювання та виконання прорисів іконописних зразків православної традиції. Вправи на копіювання одягу в іконописній манері (фото 1). Вправи на копіювання рук і стоп в іконописній манері.

Семестр II. Вправа на копіювання обличчя в іконописній манері. Відтво-



Фото 4. Христевич Олександра. Панагія. 2018 р.

рення нескладного однофігурного поясного іконописного зображення на позолоченому тлі (фото 2, 3).

Семестр III. Відтворення складного одно-/ двофігурного зображення на позолоченому тлі поясного чи на повний зріст (початок). Відтворення складного одно-/ двофігурного зображення на позолоченому тлі поясного чи на повний зріст (завершення) (фото 4).

Семестр IV. Вправи на копіювання фрагментів архітектури, інтер'єру в іконописній манері. Вправи на копіювання елементів пейзажу / тварин / птахів у іконописній манері (фото 5, 6).

Семестр V. Відтворення чи створення авторського складного одно-/ двофігурного поясного чи на повний зріст іконописного зображення на позолоченому тлі з пейзажем або архітектурою (початковий етап).

Семестр VI. Відтворення чи створення авторського складного одно-/ дво-

фігурного поясного чи на повний зріст іконописного зображення на позолоченому тлі з пейзажем або архітектурою (завершення) (фото 7).

У перекладі з грецької «ікона» означає «образ», або «зображення». Поняття і явище іконопису виникло протягом VI ст. у Візантії [1, с. 155], увібравши в себе мистецькі традиції Античної Греції та Риму. Виникненню звичного для нас іконописного зображення передували пошуки богословів та митців, що тривали приблизно з IV по VII ст. [11, с. 34].



Фото 5. Христевич Олександра. Вправа на копіювання фрагментів архітектури, пейзажу. 2018 р.



Фото 6. Робулець Олена. Вправа на копіювання фрагментів інтер'єру. 2018 р.



Фото 7. Робулець Олена. Св. Великомучениця Катерина. 2019 р.

Адже християнське сакральне мистецтво мало поєднати в собі мистецькі здобутки формотворчості попередніх епох із якісно новою ідеєю.

В основі греко-римського живопису була техніка енкаустики. Для роботи з фарбами використовували як в'язиво віск та його суміші з яєчним білком і оливковою олією.

При письмі з використанням чистого воску створювались явно виражені фактурні мазки у процесі переходу від кольору до кольору. При роботі ж з вказаними вище сумішами мазки виходили дрібними і малопомітними. Для одержання поступових переходів від кольору до кольору фарби розігрівали металевим інструментом (каутерієм) і вплавляли одна в одну. Оскільки майстри мали обмежену палітру, тонких відтінків досягали шляхом змішування основних кольорів: білого, жовтого, червоного і чорного. Техніка вимагала величезного досвіду та неабиякої майстерності. Для основи використовували надтонкі (3–5 мм) дерев'яні дощечки [4]. Взірцем для іконописців тих часів став пізньоантичний файюмський епітафійний портрет. Його розвиток припадає на перші чотири століття нашої ери. Велику кількість цих портретів було виявлено в оазі Ель Файюм, що в нижній течії річки Ніл у Єгипті (фото 8).

Це портрети єгиптян тієї пори, коли слава стародавнього Єгипту вже давно



Фото 8. Файюмський портрет, Єгипет, I ст.

зайшла за обрій і її перебрали античні Греція та Рим. Портрети вважаються феноменом світового мистецтва, оскільки поєднують у собі традиції єгипетської поховальної маски доби фараонів і античного портрета доби еллінізму [11, с. 9]. Файюмський портрет виник і розвинувся на межі I-го ст. до нашої ери і I-го ст. нашої ери на дотик мистецтва двох потужних цивілізацій – єгипетської і греко-римської. У єгипетській язичницькій релігії був розвинений культ мертвих. Тіла померлих натирали бальзамами і клали в саркофаги. На тій частині саркофагу, де мало бути обличчя, спочатку клали маску із зображенням померлого. Коли Єгиптом заволоділи греки, єгипетське мистецтво поховальної маски піддається впливу грецького портрета. Маски на саркофагах трансформуються в портрети на кришках (фото 9).

Портрети померлих, створені ще за їхнього життя, зберігалися в родинях. Копії цих портретів, виконані на тоненьких кипарисових дощечках, клали на саркофаг у гробниці. Так виник єгипетський еллінізований епітафійний портрет. Центром малярства була оаза Ель Файюм, куди стікалися замовлення з Єгипту і з-поза його меж. За 400 років було створено безліч таких портретів, а файюмські митці, що працювали в техніці енкаустики, були відомі далеко за межами Єгипту. За віруваннями єгиптян, померла людина приєднувалася

до вічного життя і набувала духовного образу бога Осіріса чи богині Ізиди. Людина зберігала свої земні риси, але вони ставали ідеалізовані в потойбічному світі. Вона ніби розчинялася у вічності та ставала плоскою тінню. Велике значення надавалося очам. Файюмські митці навмисно їх збільшували, робили круглими, наче чимось здивованими. Системою образних засобів створювалася ілюзія спілкування образа з глядачем. Особливості єгипетських вірувань були такими, що в портреті зображеної людини неначе жила якась частина її душі. Тому портрети були чимось більшим, ніж нагадування про особу.

Хоч уявлення християн про загробне життя цілком відмінне від єгипетських вірувань, проте файюмські портрети відповідали духовним настроям тих християн, які думали про померлих за віру. Ідея першообразу, що лежала в основі культу мертвих у Єгипті, на мистецькому рівні була близькою до ідеї першообразу втіленого Бога Ісуса Христа та усіх святих, канонізованих Церквою. Маючи ідею, відмінну від єгипетської, іконописці запозичили стиль файюмських епітафійних портретів [1, с. 156]. Ранньохристиянські енкаустичні ікони, написані у Візантії, північному Єгипті і Малій Азії,



Фото 9. Розміщення портрета на мумії, Єгипет, I ст.



Фото 10. Сергій і Вакх. Візантія. V–VI ст.



Фото 11. Св. Катерина. Синай, Єгипет. VI ст.

технічно відрізнялися від файюмських портретів. Ікони VI–VII ст. «Сергій і Вакх» (Національний музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків, Київ) та «Св. Катерина» (Синай, Єгипет) свідчать про цілком сформовану стилістику (фото 10, 11).

Згодом майстри почали більше використовувати техніку темпері і відмовилися від енкаустики. Але енкаустика знову стала популярною завдяки археологічним розкопкам і відкриттям пам'яток греко-римської культури у XVIII ст.

Назва техніки темпера походить від латинського temperare – «змішувати». Для в'язива використовували клеї рослинного або тваринного походження. Для яєчної темпері сухі пігменти розтирали з емульсією, яку виготовляли з яєчного жовтка. Ця техніка дозволяла одержувати прозорі, «дзвінкі» кольори, фарби швидко висихали. Твори, написані з дотриманням технології, стійкі до зовнішніх впливів. Темпера не сумісна з пастозним письмом. Завдяки яєчному жовтку вони набувають в'язкої текучості й не сильно змінюють колір при висиханні. Кожен наступний шар можна наносити після повного висихання попереднього.

Живопис старих майстрів був багатошаровим. Задум міг втілитися тоді, коли виконано всі операції, передбачені технологією [4]. Закладання початкових основних кольорів ікони виконували поступово, у порядку від найбільших ділянок (архітектура, пейзаж, інтер'єр) до середніх і найменших (частини одягу, тіло). Усі основні кольори складових композиції готувалися заздалегідь. Для моделювання одягу основний колір висвітлювали із додаванням білила (для освітлених ділянок) та затемнювали із додаванням чорних та брунатних (для тінюваних ділянок) фарб. Метод написання тіла був значно складнішим. У санкирному методі письма використовувалися темний підмальовок; у безсанкирному – вохристий. Для санкирного готували два основні кольори: 1) санкир, або проплазма, – темно-оливковий (змішуючи білу, вохру, зелену, чорну); 2) тілесний (змішуючи білу, вохру, кіновар) – гліказма. Після нанесення проплазми лінійно проявляли загальні риси обличчя брунатними. Моделювання об'ємів починалося з висвітлення проплазми тілесним, до якого з кожним наступним прошарком поступово додавали все більшу кількість білила. При цьому переходили від кольору до кольору плавно затушовували. Завершували роботу над відкритими частинами тіла прописуванням рис обличчя (темно-брунатою фарбою), підрумянюють та білильними «оживками».

З розвитком техніки олійного живопису більшість митців поступово відмовилися від фарб з клейовим в'язивом. У XVIII ст. темперу використовували здебільшого для палацових розписів та театральних декорацій [4].

Техніка яєчної темпері поширилася на землях Київської Русі разом із запозиченням християнської релігії та різних видів релігійного мистецтва з Візантії. Зразки українського іконопису в техніці яєчної темпері представлено у джерелах [2; 3; 9] та на с. 3 обкладинки.

Процес створення ікони довгий час був результатом як колективної, так й індивідуальної діяльності. В іконописних майстернях було задіяно багато майстрів: один виготовляв дошку, другий наносив на неї левкас (ґрунт), третій наносив на левкас рисунок і золото чи срібло. І тільки після того дошка потрапляла до



Фото 12. Богородиця Вишгородська (Володимирська). Київська Русь, XII ст.

художника-іконописця. Але одяг писав один художник («доличне» письмо), а обличчя і руки – інший («личне» письмо). І, на завершення, вже написана ікона потрапляла ще до одного майстра, який наносив німби та надписи. Відомі випадки, коли всі вказані процеси виконував один майстер. За Язиковою І. К. [13], ікона народжувалася з Літургії. Значення слова з грецької – «спільна справа». Ікона відображає соборну свідомість і є твором Церкви, виконаним окремим художником. Тому іконописці довгий час не підписували своїх творів. В Україні маємо зразки такого іконопису. Це ікони Богородиці Вишгородської (Володимирської), Холмської, Волинської (XII ст.) та багато інших (фото 12, 13).

Пізніше, переважно з XVII ст., з'являються ікони, на яких вказано ім'я майстра, можливо, під впливом Західної Європи. Мистецтвознавець В. І. Свенціцька відзначає велику кількість іконописних осередків на українських землях протягом XVII ст. Найвідомішими майстрами того періоду були Іван Руткович та Йов Кондзелевич. Вони представляли одну з іконописних шкіл того часу – в м. Жовкві на Львівщині [10].

Процес створення іконописних зображень потребує особливої уваги і високого рівня технічних умінь. Іконопис

належить до сакральних творів, тобто таких, які можуть використовуватися під час звершення Літургії. Тому ікона не є розважальною або прикрашальною картиною, а призначена для молитви і передбачає сприймання її віруючою людиною, що перебуває в молитві.

Іконописне зображення створюється з дотриманням вимог іконографічного канону («ікона» – зображення, «графо» – пишу), тобто правил зображення. Він складався поступово у Візантії протягом VIII–IX ст. і чинний до сьогодні [11, с. 146]. Положення іконографічного канону охоплюють всю церковну інфраструктуру, включно із символікою християнського храму, іконостасом та кожною окремо взятою іконою. Акцентуємо увагу на положеннях, що стосуються іконопису – вони дозволяють зрозуміти, чому сакральні зображення суттєво різняться від світських і є одразу впізнаваними:

- Ікона є своєрідним нагадуванням про святу людину, яка перебуває в іншому світі (в Раю) і являє собою її багатоколірну тінь, а не реалістичний портрет.

- В іконописі зображується не земна,



Фото 13. Богородиця Волинська. Київська Русь, XII ст.

а духовна краса. Святі не повинні нагадувати реальних людей – цього ефекту досягають тональністю без світлотіні, жорсткою графічністю без зображення випуклостей. Тіло максимально драпірується одягом з детально промодельованими складками.

- Освітлення в іконі – умовне. Ікона не відтворює красу людей та світу, а відображає красу духовну. Щоб викликати у глядача відчуття присутності в просторі ікони та відмежувати її світ від реального світу, ужиткові речі, інтер'єри, екстер'єри, архітектура, пейзажі зображуються з урахуванням зворотної перспективи, різномасштабності, зображення різночасових подій в одній площині (також в іконах із життєписами-клеймами).

- Богородиця, Ісус та святі, канонізовані Церквою, зображуються тільки анфас, погляд звернений на глядача, це підсилює відчуття контакту з віруючими. Якщо зображується більше однієї особи, то допускається зображення їх на три чверті оберненим до глядача. Таким чином зберігається контакт з глядачем і зв'язок між зображуваними святими. У профіль і зі спини зображують переважно негативних персонажів (Юда, Сатана).

З огляду на вказані вимоги практичному іконопису на I курсі передують курси лекцій із стислим викладом теорії з іконографії християнського мистецтва, на які відведені години в навчально-методичній програмі «Іконопис», де передбачено ознайомлення студентів з найпершими зразками християнського сакрального мистецтва, з типами іконописних зображень, із сюжетами в їхньому взаємозв'язку з архітектурою й символікою християнського храму, його інфраструктурою та порядком розміщення ікон у ньому. Головна увага приділяється аналізу композиційних схем, символів, атрибутів, що використовувалися майстрами різних епох та країн. Зокрема, ілюстрації дають можливість студентам детально проаналізувати іконописні зображення, створені в Україні, Росії та Європі з IV по XXI ст. Курс лекцій передбачає певний рівень підготовки, теоретичних знань з історії мистецтва. Кожен сюжет, іконографічний тип, символ розглядається під кутом зору православної чи католицької мистецької традиції та особливостей

його відображення в мистецтві світовому та українському. Курс викладено у вигляді методичного посібника з іконографії християнського мистецтва. Він, як і навчально-методична програма з іконопису, є проєктом автора статті (готується до друку).

За час існування Візантійської імперії було створено величезну кількість різноманітних сакральних зображень: декоративних, реалістичних, стилізованих [1, с. 157], існували різні способи зображення тіла в іконописі. У вивченні практичного іконопису маємо можливість ознайомитися лише з одним, але найбільш поширеним стилем – грецьким, що базується на санкірному способі відтворення відкритих частин тіла.

Студентам 1-го курсу пропонується відтворити нескладне поясне іконописне зображення обраного святого на позолоченому тлі. Виконане зображення не буде авторським – за традицією, це «список», тобто копія раніше створеної ікони. Оригіналами слугують якісні репродукції творів сучасного іконопису майстрів України, Росії, Сербії, Болгарії. Оскільки вказана стилістика і послідовність виконання потребує відходу від реалістичного живопису, якому студенти навчалися раніше, виконанню списку передують комплекс вправ, які допомагають звикнути до певної стилізації людських зображень. Спочатку це написання фрагментів одягу, потім рук та стоп і, на завершення, – обличчя. Послідовність виконання вправ така ж, як і для іконописного зображення, але без нанесення позолоти, німбів та підписів (фото 8; 9; 10; 11). Виконання цих вправ відбувається у формі майстер-класу: викладач демонструє покрокове відтворення фрагмента зображення, а студенти його повторюють. Одночасно викладач проводить детальний індивідуальний інструктаж ведення кожної студентської роботи щодо ефективності використання фарб для утворення прийнятних в іконописі кольорових поєднань та застосування доцільних прийомів. Яєчну темперу замінюємо акриловими фарбами фабричного виробництва. Слід враховувати особливості їх використання порівняно з яєчною темперою. Акрилові фарби так само швидко висихають, як і темпера. Ними можна працювати

пастозно, напівпастозно, напівпрозоро та прозоро. Але, на відміну від темпер, акрилові прописки тьмяніють при великій кількості нашарувань, особливо при висвітленні. З додаванням спеціального розчину для сповільнення висихання (є у продажу) можна досягати плавних затушовувань кольору з кольором. Процес написання тіла вимушено спрощується.

Робота ведеться за такою **послідовністю** (можливі невеликі відхилення):

1. Спочатку готується основа для ікони – нею може бути дошка, полотно на підрамку, листова мідь і навіть камінь (частіше – дошка або полотно). За класичною технологією до етапу підготовки входить проклеювання дошки, наклеювання паволоки (тонка тканина) та нанесення левкасу. Для проклейки готують тваринний клей 3%-ї концентрації (швидкорозчинний желатин фабричного виробництва). Для наклеювання паволоки використовують той самий клей густинію 15%. Левкас, крім 10%-го клею, містить крейду. Його наносять пошарово. Кількість шарів може сягати семи, останній шліфують до дзеркальної гладкості.

2. Потім переносять спрощене лінійне зображення (межі складових композиції, загальні риси обличчя, складки лише у глибині, уникаючи деталізації). Лінійне зображення має назву «прорис», його переносять за допомогою кальки. Далі наносять сусальне золото або його заміник – поталь (золотавого або срібного відтінку). У нашому випадку підготовкою основи буде лише перенесення «прориса» на основу з використанням кальки з обраного зображення та нанесення позолоти чи поталі за спеціальною технологією, яку наразі не розглядатимемо. Контур «прориса» наводиться тонкою лінією з використанням умбри паленої.

3. Наступним етапом буде «розкриття» ікони – закладання основного кольору на різні частини зображення – від найбільших плям до найменших. Спочатку закладають кольори довкілля: колір архітектури чи пейзажу, інтер'єру / екстер'єру чи просто одноколірного тла. У нашому випадку тло буде золоченим. Як було зазначено, давні майстри спочатку писали всі складові зображення, крім облич



Фото 14. Методична послідовність написання фрагмента одягу

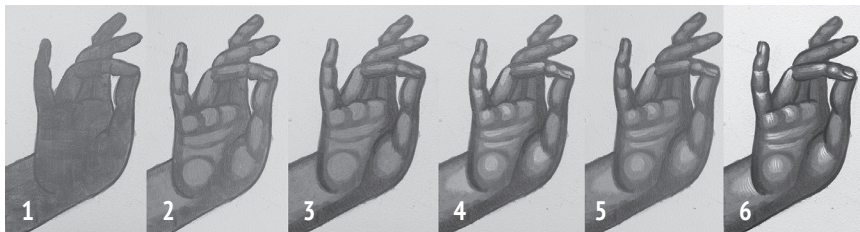


Фото 15. Методична послідовність написання рук

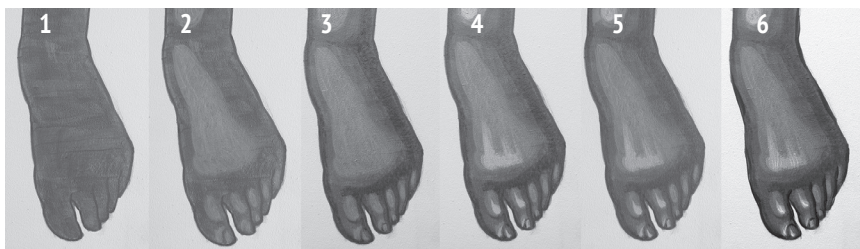


Фото 16. Методична послідовність написання стоп



Фото 17. Методична послідовність написання обличчя

та частин тіла, і вже потім – обличчя та частини тіла. Методична послідовність висвітлює модифіковану версію іконопису, оскільки практично легше поступово висвітлювати і затемнювати всі складові композиції одночасно. Порядок закладання такий, як і в класичній техніці: спочатку закладаємо основні кольори – частини одягу, оскільки вони дають уявлення про загальний колорит, потім – обличчя і руки. Першу темну прокладку на тілесних частинах зображення – «санкир» – можна одержати додаванням чорної до вохри жовтої. Акрилові фарби мають певну густину, яка потребує легкого розрідження для рівномірного по-

криття площини. Колір закладається в два-три прийоми до відносної рівномірності так, щоб контур прорисався просвічував.

4. Далі прописують складові одягу, обличчя та рук (фото 14-17, крок 2) за рахунок нанесення висвітлень. При цьому до основного кольору складових частин одягу додаємо білило, а на санкирі об'єми моделюємо так: одну прописку жовтою вохрою, далі – з додавання білила (фото 14-17, кроки 3, 4). Слід враховувати, що висвітлені акрилові фарби при висиханні темнішають на один-два тони. Висвітлення наносяться за трип'ять прийомів, поступово скорочуючи площу нанесення (фото 14).

5. Подальше прописування зображення ведеться за рахунок затінь (фото 14, кроки 3, 4), тобто, до основного кольору частин одягу і санкиру додається брунатний (умбра натуральна чи палена). Затінення можуть наноситися в один-три прийоми, поступово скорочуючи площу нанесення та все чіткіше моделюючи об'єми. Слід враховувати, що темні акрилові фарби (зокрема вказані) при висиханні світлішають на один-два тони. Колір умбри натуральної (як, власне, й інших кольорів) в акрилі не відповідає цій назві (назвам) в олійних фарбах, набирає кольору і тону з додаванням чорної. Далі наносяться «рум'янення». Це лєсування червоного кольору, фарба – аналог олійної кадмія червоного середнього. «Рум'янення» наносять на ділянки надбрівних дуг, повік, крил носа, вуст, щік, вух та підборіддя, ключиць, суглобів, пучок пальців, долонь).

6. Після завершення моделювання складових частин одягу, обличчя та рук наносять узагальнюючі лєсування. Лєсуваннями називають локальне нанесення прозорого шару розрідженої фарби з малим вмістом пігмента. При використанні яєчної темпері в'язиво – це натуральна яєчна емульсія, а акрилу – синтетичне клейове (акрилове). Розріджувачем у обох випадках слугує вода. Лєсування дають можливість зімітувати затушовування, можливі в техніці яєчної темпері. Для лєсувань використовують за вибором, залежно від загального колориту ікони, вохру жовту (для обличчя та частин тіла), умбру натуральну або палену, колір першої прописки (для одягу) (фото 14-17, крок 5). Тональність лєсування залежить від міри розрідження фарби. Тон лєсування має бути прозорим, щоб попереднє зображення проглядало (має бути враження накладеного фільму).

7. Після повного висихання лєсувань настає етап завершення роботи. Сюди входить: прописування одягу, виявлення освітлених частин та уточнення силуетності затемнених (фото 14, крок 6); прописування обличчя та рук нанесенням «оживків», уточнення чіткими лініями брів, підведення очей, зіниць, стилізованої анатомічної побудови. «Оживками» називають дрібні білільні штрихи на найбільш освітлених та випуклих

фрагментах (надбрівні дуги, вилиці, хрящ та кінчик носа, освітлена ділянка над верхньою губою – на обличчі, освітлені суглоби – на руках та стопах (фото 15-17, крок 6).

Після цього прописуються прикраси, німби, наносяться написи – й іконописне зображення вважається завершеним. Загалом ікона, виконана акрилом, після висихання має матову поверхню, що не дозволяє досягти яскравості яєчної темпері. Після покриття зображення акриловим лаком-спреем кольори стають більш насиченими.

Відтворення нескладного поясного іконописного зображення є підготовчим завданням для подальшого практичного ознайомлення з технікою іконопису в зазначеному стилі. Воно дає можливість закріпити навички, вироблені попередніми вправами.

Висвітлена методика дає приблизне уявлення про старовинну техніку та її імітацію і аж ніяк не рецепт швидкого досягнення майстерності. Наступні завдання поступово ускладнюються. Так, після відтворення однофігурного зображення студенти виконують одночи двофігурне на позолоченому тлі на повний зріст. Далі пропонуються вправи на копіювання елементів пейзажу, натюрморту, архітектури, інтер'єру, а також тварин і птахів. Їх студенти виконують самостійно. Моделювання об'ємів ведеться з використання методики та прийомів попередніх завдань. Завершує процес практичного ознайомлення із зазначеним іконописним стилем завдання з елементами творчості. Студентам пропонується відтворити чи створити авторське іконописне зображення, використовуючи запропоновані або підібрані самостійно зразки. Можна обрати сюжет, кількість людських зображень, середовище. Для середовища використати за вибором позолоту, посріблення, елементи архітектури, пейзажу, натюрморту, зображення птахів чи тварин (якщо це передбачено атрибутами обраних святих).

Крім розглянутих технік енкаустики, яєчної темпері та акрилового живопису, іконопис послуговується технікою олійного живопису (фото на с. 2 обкладинки), а монументальний храмовий живопис – техніками мозаїки, фрески,

вітража. Вони створюють колористичне різноманіття в сакральному мистецтві. Вказані техніки мають технологічні, стилістичні особливості та велику кількість зразків. З цим матеріалом можна знайти учнів на уроках образотворчого мистецтва.

Перспективним напрямом власної педагогічної діяльності вбачаємо завоювання студентами комплексу необхідних теоретичних знань з іконографії християнського мистецтва, розуміння специфіки його пластичної мови в різних техніках і різноманітності стилістичних форм, а також вироблення навичок самостійного виконання списку та авторської ікони в техніці акрилу, що в майбутньому дасть їм можливість створювати розписи в храмах, ікони, освоювати різну стилістику іконопису, у тому числі модерну.

Довгостроковою перспективою викладання предмета «Іконопис» у ЗВО є формування у студентів розуміння національних особливостей українського сакрального мистецтва та процесу його розвитку в контексті світового образотворчого мистецтва, стимулювання студентів до поглиблення знань з історії культури України.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ:

1. Історія Візантії. Вступ до візантиністики : підручник / Войтович Л. В. та ін. Львів : Апріорі, 2011. 880 с.
2. Гелитович М. Богородиця з дітями і похвалою (ікони колекції Національного музею у Львові) : монографія. Львів : Свічадо, 2005. 168 с.
3. Гелитович М. Святий Миколай з життєм (ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) : монографія. Львів : Свічадо, 2008. 152 с.
4. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи : монография. Москва : Изобразительное искусство, 1982. 319 с.
5. Джонатан Гилл. Історія християнства / пер. з англ. Новикової К. Київ : Темпора, 2010. 560 с.
6. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства) : монография. Москва : Искусство, 1970. 232 с.
7. Кристопчук М. Техніка і технологія іконопису. *Вісник Львівської Академії мистецтв*. Вип. 10. Львів, 1999. С. 168–185.
8. Монахія Іуліанія (Соколова). Труд іконописца : альбом. Сергійєв Посад : Свято-Троїцька Сергієва Лавра, 1995. 71 с.
9. Откович В., Пилип'юк В. Українська ікона XIV–XVIII ст. : альбом. Львів : Світло й Тінь, 1999. 96 с.
10. Свенціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ : Наукова думка, 1966. 158 с., іл.
11. Степовик Д. Іконологія й іконографія : монографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. 320 с.

12. Шеко Е. Д., Сухарев М. И. Основы иконописного рисунка : уч.-метод. пособие. Москва : Свято-Тихоновский Православный Университет. 2015. 86 с.

13. Языкова И. К. Богословие иконы : монография. Москва : Общедоступный Православный Университет, 1995 г. 212 с., ил.

References:

1. Voitovych, L.V. (2011). *Istoriia Vizantii. Vstup do vizantynistyky* [History of Byzantine. Introduction to Byzantine Studies]. Lviv: Apriori.
2. Helytovych, M. (2005). *Bohorodytsia z dytiam i pokhvaloiu* (ikony kolektsii Natsionalnoho muzeiu u Lvovi) [The Blessed Virgin with child and praise (icons of the collection of the National Museum in Lviv)]. Lviv: Svichado.
3. Helytovych, M. (2008). *Sviaty Mykolai z zhyttiem* (ikony XV–XVIII st. Natsionalnoho muzeiu u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho) [Saint Nicholas and his life (icons of XV – XVIII centuries. Andrei Sheptytsky National Museum in Lviv)]. Lviv: Svichado.
4. Grenberg, Yu. I. (1982). *Tekhnologiiia stankovoi zhivopisi* [Technology of easel painting]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo.
5. Dzhonatan Hill. (2010). *Istoriia khrystianstva* [History of Christianity]. Kyiv: Tempora.
6. Zhehyn, L. F. (1970). *Yazyk zhyvopysnogo proizvedeniia* (Uslovnost drevnego iskusstva) [The language of a painting (Conditionality of ancient art)]. Moscow: Iskusstvo.
7. Krystopchuk, M. (1999). *Tekhnika i tekhnologiiia ikonopys* [Technique and technology of icon painting]. In *Visnyk Lvivskoi Akademii mystetstv*: Vol.10 (pp. 168–185.). Lviv.
8. Monakhinia Yulianii (Sokolova). (1995). *Trud ikonopistsa* [The Painter's work]. Serhiev Posad: Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra.
9. Otkovych, V., & Pylypiuk, V. (1999). *Ukrainska ikona XIV – XVIII st.* [Ukrainian icon of XIV – XVIII centuries]. Lviv: Svitlo i Tin.
10. Svientsitska, V. I. (1996). *Ivan Rutkovych i stanovlennia realizmu v ukrainskomu maliarstvi XVII st.* [Ivan Rutkovich and the formation of realism in the Ukrainian painting of the 17th century]. Lviv: Naukova dumka.
11. Stepovyk, D. (2004). *Ikonolohiia i ikonohrafiia* [Iconology and iconography]. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria.
12. Sheko, E. D., & Sukharev, M. I. (2015). *Osnovy ikonopisnogo risunka* [Fundamentals of icon-drawing]. Moscow: Sviato-Tykhonovskii Pravoslavnyi Universytet.
13. Yazykova, I. K. (1995). «Bogoslovie ikony» [Theology of the icon]. Moscow: Obshchedostupnyi Pravoslavnyi Universitet.

Тимків О. А., старший преподаватель, Муниципальное учреждение высшего образования Киевская академия искусств, Киев, Украина, panioxsana17@ukr.net

Внедрение модернизированной иконописной техники в светском художественном заведении

Освещается внедрения техники акриловой живописи в качестве подражания технике яичной темперы, модернизированной и адаптированной для изучения студентами с 1 курса образовательно-квалификационного уровня «бакалавр» светского учебного заведения в курсе «Иконопись» (на примере Муниципального учреждения высшего образования Киев-

ская академия искусств). Приводятся общие сведения о технологических особенностях энкастики, яичной темперы. Внимание акцентируется на различиях и общих свойствах акриловых красок и яичной темперы, основных положениях иконографического канона. Представлена техника написания иконы с использованием современных материалов, овладение ею студентами путем выполнения специально разработанных упражнений.

Ключевые слова: сакральное искусство, икона, «санкирь», «охрение», «движки», обратная перспектива, иконографический канон, старинная иконописная техника, студенты.

Timkiv O. A., Senior Lecturer, Municipal Higher Education Institution Kyiv Academy of Arts, Kyiv, Ukraine, panioksana17@ukr.net

Implementing modernized icon painting technique in a secular art institution

The article deals with the acrylic painting technique as an imitation of egg tempera technique, modernized and adapted for studying by first-year students of educational qualification level «Bachelor» of secular educational institution in the course «Icon Painting» (by the example of the Municipal institution of higher education). Information on the technical and technological features of encaustic, egg tempera is provided in brief. The author gives different and common qualities of acrylic paints and egg tempera as well as the main provisions of the iconographic canon. The technique to paint an icon using modern materials and mastering it by performing specially designed exercises is presented. Moreover, we focus on the disclosure only of the formation of techniques of encaustic and egg tempera (without the technique of oil painting) in the history of Orthodox icon painting, and do not cover the interpretation of the iconographic canon.

The contents of the Educational and methodical program on the subject «Iconography» and the Methodological handbook for iconography of Christian art, developed by the author based on teaching the technique and technology of icon painting in the specified educational institution are presented. Particular attention is paid to the main provisions of the iconographic canon.

The methodological recommendation is illustrated with examples of step by step writing of fragments of iconic images of clothes, face, hands, feet. The effectiveness of the method is demonstrated by the relevant student works – exercises and completed icon paintings in accordance with the content of the abovementioned program.

The materials of the article can be used by both teachers of fine arts of different educational institutions and future young artists who are interested in the adaptation of ancient techniques to modern technical and technological possibilities.

Key words: sacred art, icon, «dart underpaint», «ochre», «animation», back perspective, iconographic canon, ancient icon painting technique, students.

Стаття надійшла до редакції 12.01.2020 р.

Вахніна Леся Костянтинівна,

кандидат філологічних наук, завідувач відділу української та зарубіжної фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна, lvakhnina655@gmail.com

ДО ЮВІЛЕЮ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

19 березня 2020 р. виповнюється 125 років від дня народження видатного українського поета й перекладача, академіка Максима Тадейовича Рильського. Його життя та науково-організаційна діяльність були пов'язані з Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології, який з честю носить його ім'я. 1942 року, під час евакуації до Уфи Інституту українського фольклору, він його очолював і був директором до кінця свого життя (1964 р.). Саме з ініціативи М. Т. Рильського Інститут розширює коло своїх дослідницьких інтересів, змінюється його назва на Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Після Другої світової війни, М. Т. Рильський чимало зробив для розвитку академічної науки, був членом Президії Академії наук України, головою Українського комітету славістів, брав участь у міжнародних з'їздах славістів, сприяючи розвитку міжнародних зв'язків українських учених. Його творча та наукова діяльність залишаються в центрі уваги вчених ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Було видано низку наукових праць, присвячених його спадщині. Серед останніх видань ІМФЕ – збірник наукових праць Т. П. Рудої «Грані великого таланту: Максим Рильський – поет, перекладач, учений» (Київ, 2017). До ювілею свого патрона ІМФН готує до друку нові видання: книжку «Максим Рильський у спогадах, працях та портретах», спецвипуск журналу «На родна творчість та етнологія», де буде представлено тематично розмаїтий матеріал, приурочений 125-річчю від дня народження М. Рильського. Це галерея портретів і біографічних фотографій митця, добірка його поезій і наукових публікацій, спогади та творчі рецепції

колег і сучасників. Важливою подією для дослідників та шанувальників його творчого доробку стане Міжнародна наукова конференція «Максим Рильський як учений та організатор науки», що відбудеться 24 березня 2020 р.

Тематикою секційних засідань конференції передбачено розгляд широкого спектру проблем народознавчого, мистецтвознавчого та культурологічного спрямування.

Напрями роботи конференції:

- Народознавча діяльність Максима Рильського.
 - М. Т. Рильський у контексті художньої культури його епохи.
 - М. Т. Рильський і музика.
 - «Троянди й виноград, красиве і корисне»: традиції і новаторство у декоративному мистецтві.
 - «Історія українського мистецтва»: академічний досвід (від Рильського до сучасності).
 - Роль М. Рильського у розвитку українського етнографічного музейництва.
- Співорганізаторами міжнародної конференції є також меморіальний музей Максима Рильського та Благодійна організація «Фонд Максима Рильського «Троянди й виноград». У її роботі братимуть участь відомі письменники, громадські діячі, науковці України, Польщі та Білорусі.

В інституті з нагоди ювілею М. Рильського буде відкрито його меморіальну кімнату, представлено експозицію з автографами, рідкісними світлинами, рукописами та книжками. Зберіглися робочий стіл поета-академіка, піаніно, на якому він грав; арії та українські народні пісні виконував І. С. Козловський.