

*Татяна Накова*¹

„РЪКОВОДСТВО ЗА НАЧИНАЕЩИЯ ИКОНОПИСЕЦ“ НА НИКОЛАЙ ШЕЛЕХОВ

Tatiana Nakova

NIKOLAI SHELEKHOV'S BEGINNER'S GUIDE TO ICON PAINTING

Abstract: The article analyzes a beginner's guide to icon painting, written by the 20th-century iconographer Nikolai Shelekhov in Germany in 1965. It contains important advice, recipes for the ancient technique of icon painting, and also moral rules concerning the iconographer. By studying the guide above, one may conclude that the author possessed great professional skills and a sense of proportion and beauty. The work gives a more complete idea of the manner and techniques of iconography, as well as of the goals set before painting the icon.

“Usually, technique is given the last place, being considered a matter of some special artistic cuisine, an extremely uninteresting and boring matter. This is one of the most ossified, deep and sad misunderstandings, because the technique is not only a random way of expressing the thoughts and feelings of the artist, but often a guiding, even decisive moment in creativity” (I. E. Grabar).

Keywords: icon painting; Nikolai Shelekhov; beginner's guide to icon painting.

Николай Шелехов (1912–1981) е един от значимите бразописци от втората половина на ХХ век, посветил повече от тридесет години от своя живот на „свещеното“ дело на иконописца. Негови творби (стенописи, иконостаси, икони) са съхранени в България, Германия и Канада, където поради житейски обстоятелства иконописецът живее и работи. Творческият си път започва, когато навършва двадесет и две години, подтикнат от думите на архиепископ Серафим Соболев: „Ти трябва да станеш иконописец“, изречени когато вижда скиците му с лика на св. Николай, нахвърляни с молив. С ходатайството на светителя, Николай Шелехов се обучава при известния руски старообряден иконописец Пимен Софронов в манастира Раковица (Югославия), където прекарва месец и половина. Наблюдава работата му и си води записки. Пимен Софронов работи със стара иконографска техника, която ревниво се пази в старообрядните среди. По време на своя учебен престой в Сърбия, в Белград младият Николай Шелехов работи през свободното си време в Библиотеката на Белградския археологически институт „Н. П. Кондаков“ (тази библиотека изгаря по време на Втората световна война). Там намира много полезни книги и ръкописи, които съдържат наставления и практически съвети за иконописци. След завръщането си от Сърбия, в България Николай Шелехов продължава да се занимава с иконопис и да се самообразова, но разбира, че

¹ tatyankit@yandex.ru

пред него стоят много неясни въпроси, свързани с процеса на работа, експериментира и се усъвършенства. Минават четири години в „напрегнати търсения“².

През учебните 1952 и 1953 години Светият Синод на Българската православна църква възлага на Николай Шелехов да води иконописни курсове в Духовната академия в София. След това в Княжевския женски манастир „Покров Богородичен“ продължава преподавателската си дейност, за нуждите на която съставя сборник от лекции по технология на иконописца. Освен техническия процес, който е описан подробно от автора, в него са включени и рисунки на светиите по месеци. Тези лекции се съхраняват като ръкопис³. Те съдържат практически съвети и рецепти, събрани от Николай Шелехов при старообрядния иконописец Пимен Софронов, а също така и преписи от книги и издания, намерени в библиотеката на Белградския археологически институт. Впоследствие Шелехов прави поправки на първоначално написаното ръководство, като събира на едно място записките, водени по време на обучението при старообрядния образописец, извадките от библиотеката и своя собствен натрупан тридесетгодишен опит и съставя разглежданото ръководство⁴ през 1965 година, когато живее и твори в Германия. После го предава на своя син Александър Шелехов, който също е иконописец (сега живее и работи в Канада) и на всички желаещи да усвоят процеса на работа. Ръководството никога не е издавано. Съхранява се в семейния архив в ръкописен вариант на руски език. Състои се от 266 страници, разделени на глави. В основата на настоящата статия е анализът на този ръкопис.

От древни времена иконописца се счита за свещено дело. Строгото следване на каноничните предписания, от една страна, обединява процеса на творчеството, доколкото ограничава възможността за самоизразяване на иконописеца, но от друга страна, заставя художника да фокусира цялото си майсторство, цялото си внимание върху „духовния предмет“ за достигане на дълбоко проникновение в образа и за пресъздаването му с изящни изобразителни средства. Традициите и установените методи засягат не само иконографията, но и избора на материал за основата, състава на грунда, обработката на повърхността, начина за приготвяне на боите и накрая – последователността на изписването. Религиозното изкуство и днес продължава да бъде важна част от съвременния свят, иконописното творчество се обновява и развива. Това е свързано както с възстановяването на стари, разрушени и занемарени храмове, така и със строителството на нови, интериорите на които следва да имат характерното оформление. Художниците, които се посвещават на тази дейност е необходимо ясно да знаят какво представлява иконописца, как се свързва с традицията, в какво може да отстъпи от нея и доколко тези отклонения са канонично допустими. Ето защо е толкова важно да се изучат опита и практическите съвети на по-изкусни съвременни майстори. Ръководството на Шелехов е предназначено за самостоятелно изучаване на техниките на иконописца. Описаните състави на лепилата, грундовете и боите, техническите методи и съветите на автора са изложени в подробна и достъпна форма. Приложението им е проверено на практика от него. Това ще помогне на начинаещия иконописец да избегне многобройните грешки в началото на творческия си път и ще съкратят времето на мъчителни търсения, през които е трябвало да премине авторът.

В Първа глава „Встъпителна, автобиографична“ авторът уточнява: „и ето, сега аз се старая да изложа в своята книга на ясен език всички практически познания, натрупани от мен за 30 години живот, посветен на иконописца. Моята книга не носи характера на научно изследване. Нейната цел, повтарям, е да помогне на начинаещия иконописец в практическото изучаване на иконописца и да съкрати периода на мъчителни търсения, през които ми се наложи да премина“⁵. Също така авторът отбелязва, че изучаването на ръководството ще от малка полза за този, който не приложи достатъчно усилия на практика. „И така, друже, (обръща се авторът към читателя, бел. Т. Н.), пригответи се за голям труд, а нашата книга ще ти помогне да не отстъпиш от правилния път и да не

² Според спомените на Николай Шелехов. Шелехов, Н., Руководство начинаещему иконописцу с. 3.

³ Ръкописът се състои от 266 страници, набрани на пишеща машина, на български език.

⁴ В статията разглежданият текст ще бъде цитиран като Шелехов, Н. Руководство к начинаещему иконописцу. Биберах-ан-дер-Рис., 1965 (рукописъ).

⁵ Шелехов, Н. Руководство..., с. 4.

загубиш напразно много време за грешни отклонения от него. Но като награда за този необходим труд ще ти послужи усвояването на традиционната старинна техника на иконописното изкуство – техника, с която са работили великите майстори от епохата на разцвета на църковното изкуство. Ние ще смятаме, че целта на нашия труд е достигната, ако под влиянието му и с помощта му се оформят макар и няколко иконописци.“⁶

Николай Шелехов, обръщайки се към читателя, пита: „Но кой е достоен да бъде наречен с почетното звание иконописец? Струва ни се, че за истински иконописец може да се смята художникът, който е посветил себе си и всичките си сили на традиционното иконописно изкуство, виждайки в това своето служение на Бога и Църквата, винаги държейки ума си в символиката на истинския иконописен стил“⁷. В своето ръководство авторът привежда също така нравствено-църковните изисквания към иконописеца, определени от 43-то правило на Стоглавия събор (1537 г.)⁸. По мнението му иконата трябва да изобразява победата на духа над плътта, покоя, безстрастието, тържеството и тихата радост на небожителите, които съзерцават лицето на Бога. Възпяваните от западната живопис (Ренесанс и Барок) екстаз и емоционалност, които са характерни за католическото църковно изкуство, са свършено недопустими в същинската православна иконопис. Николай Шелехов отбелязва също, че важна роля в стилизацията на иконата играе нейният колорит. Иконата „обича“ ярки, чисти тонове, откъснати от земната реалност и говорещи ни за духовния свят. Необходимо е да се придаде на иконата радостен тон, жив, хармоничен. Смесването на боите не трябва да нарушава чистотата на тона⁹.

Съществуват редица старинни ръководства по техника на иконописиста – ерминии. „Ерминия“ (от гр. Ερμηνεία – пояснение, тълкуване) е особен вид ръководство по иконопис, което представлява справочник по иконография и технология на живописиста. Може би най-известната от тях е „Ерминия“ или „Наставление в живописното изкуство“, съставена от йеромонаха-живописец Дионисий Фурнографиот¹⁰. В нея се описва техническата страна на гръцката иконопис от XVII–XVIII в. и за първи път се обединяват в едно иконографските и технически наставления, съществуващи до тогава в отделни писмени източници.

От съвременните автори, изучаващи техниката и технологията на живописиста, може да се отдели труда на професор Д. И. Киплик от института по живопис, скулптура и архитектура „И. Е. Репин“ в Санкт Петербург „Техника на живописиста“¹¹, който е преиздаван пет пъти от 1926 до 1948 година и е съставен като учебно пособие по техника на живописиста за студенти на висшите художествени училища. Изданието се състои от пет отделни раздела: 1) „Цветови материали на живописиста“; 2) „Акварел, темпера, пастел и рисунка“; 3) „Маслена живопис“; 4) „Техника на живописиста на старите майстори“; 5) „Монументална живопис“. Общият раздел на книгата е посветен на пигментите и багрилата, като основно внимание е отделено на боите през XX век, за много от които са приведени исторически справки – посочени са химическият им състав и техническите им характеристики.

Особено внимание заслужава книгата на В. В. Филатов за руската кавалетна темперна живопис¹², която съдържа сведения за техниката и материалите на древноруската иконопис. Съпоставени са публикуваните по-рано ръкописни източници с резултатите от проучването на произведения

⁶ Пак там, с. 4.

⁷ Пак там, с. 5.

⁸ Пак там, с. 5.

⁹ Пак там, с. 23.

¹⁰ Ерминия или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографиотом, 1701–1755 г. Ред. и пр. епископ Порфирий Чигиринский (Успенский), Труды Киевской духовной академии. Т. 1, № 2, 1868, 269–315. За краткост по-нататък в текста изданието ще бъде цитирано като Дионисий. Ерминия...

¹¹ Киплик, Д. И. Техника живописи. Изд. „Искусство“, Москва – Ленинград, 1947.

¹² Филатов, В. В. Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. Изд. „Искусство“, Москва, 1961.

в процеса на тяхната реставрация, а също и с данни от проведени физико-химични аналитични изследвания.

През 1982 г. излиза книгата на Ю. И. Гренберг за технологията на кавалетната живопис¹³. Това е фундаментално изследване, в което за първи път в руската и чуждестранната литература, на базата на изучаването на многобройни исторически източници от Античността, Средновековието, Ренесанса и Новото време до края на XIX век, и с помощта на съвременни лабораторни данни се проследява еволюцията на технологичните принципи на създаването на кавалетни живописни произведения. Това изследване обхваща период от почти две хилядолетия в развитието на европейската и руската живопис и полага основата в изучаването на ново малкоизвестно направление в изкуствознанието, засягащо технологичната страна на произведенията.

Добре е да бъдат споменати също книгата на потомствения художник-палешанин Н. М. Зиновьев¹⁴, която съдържа описание на методите и материалите на иконописците от XIX–XX век, както и трудовете на дореволюционните учени, започвайки от втората половина на XIX в., като В. Т. Георгиевский, И. А. Гольшев, И. Е. Забелин, Н. П. Лихачев, П. П. Пекарский, Д. А. Ровинский, Н. В. Покровский, И. П. Сахаров, П. К. Симони, Д. К. Тренев, А. И. Успенский. Вниманието на изследователите е привлечено от организацията на процеса на обучение и изучаването на техниката и технологията на иконописца.

Иконописният канон

Както отбелязва Николай Шелехов в своето ръководство, под канон трябва да се разбира възприемането от Църквата на правила, влезли в непоклатимата иконографска традиция. Терминът „канон“ е събирателен, тъй като съдържа в себе си понятия за правилната иконописна символика, за характерните за древната традиция технически методи на изписване на свята личност или свещеното събитие, които се изобразяват на иконата. Правилата на канона нямат характер на неизменен закон, само ограничават прекалената свобода на творческата фантазия, очертават пътя, по който си заслужава иконописецът да върви. Той, по примера на християнското подвижничество, в своето изкуство трябва да пристъпва по „царския път“, според Авва Доротея. Канонът съвсем не сковава творческия талант на иконописеца, но само удържа фантазията му „в рамки“, достойни за свещеното дело. При съблюдаването на каноническите правила иконописецът (достатъчно надарен), не се занимава само с копиране на съществуващите образи (нали древната иконопис не се е градила върху точни копия!). В творчеството си той трябва да се старее да не изопачава, но внимателно да запазва типичните черти на образа или свещеното събитие и в тези граници може безкрайно да се усъвършенствува.¹⁵

Иконописна анатомия

Съществува погрешно мнение, отбелязва авторът на ръководството, че иконографията избягва анатомията, като иконата умишлено и съзнателно я отхвърля и изкривява. Но това не е така. При достатъчно внимателно изучаване на образците на класическата иконопис стигаме до извода, че анатомическите пропорции се използват от иконата за определени премислени цели. Акцентът не се поставя върху анатомията и структурата на човешката плът, а върху пропорциите на човешката фигура, които иконата се старее да облагороди, да им придаде особена лекота и изтънченост, за да придобие фигурата символически духовен характер. Според него, византийската иконопис взема от гръцкия класицизъм анатомичните пропорции на човешкото тяло, които видоизменя за своите възвишени и идеални цели, а попадайки на руска почва, те се подлагат на по-нататъшна преработка, достигайки пределна изтънченост и одухотвореност. Задачата на иконописеца е да съумее правилно и непринудено да изобрази фигурата, да ѝ предаде спокоен, благороден и величествен вид, което не може да се достигне без познаване на анатомията. Древните майстори

¹³ Гренберг, Ю. И. Технология станковой живописи. Изд. Изобразительное искусство. Москва, 1982.

¹⁴ Зиновьев, Н. М. Искусството Палеха. Ленинград, 1968.

¹⁵ Шелехов, Н. Руководство..., с. 33.

постигат това чрез дарбата, „облагодетелстваща свише“, а също така чрез вроденото си чувство за мяра и дълбокото си разбиране на целта и смисъла за това кой и какво се изобразява в иконата, а не просто само чрез копиране и подражание. Нужно е внимателно отношение към анатомията, за да се избягват изопачения и уродства, които могат да обезобразят създадената от Бога красота и хармония¹⁶.

Иконописна контурна рисунка

Преди изписването, иконописецът прави подготвителна контурна рисунка. Авторът в своето ръководство подробно описва схемата на построяване на фигурата в иконата, която се състои в следното: очертава се вертикална линия и се дели на 8 равни части с хоризонтални линии, една част е равна на дължината на главата. Разстоянието от темето до средата на гърдите е равна на размера на „2 глави“. На тази хоризонтална линия се намират рамената, ширината на които е равна на размера на „2 глави“. Разстоянието от темето до пъпа (средата на торса) е равна на размера на „3 глави“, на тази хоризонтална линия се рисуват лактите, при спокойно отпуснати ръце. Отмерва се размер с дължината на „1 глава“ от пъпа надолу, това е точката, в която завършва торсът и започват краката. Ширината на гръдния кош е колкото ширината на таза и се равнява на „1½ от размера на главата“. Ширината на пояса е не по-малко от размера на „1 глава“. На разстояние „3¼ глави“, измерено от темето, започва закръглеността на бедрата. Отпуснатата ръка с края на пръстите достига половината на бедрата. В иконописта се допуска и по-къса ръка, достигаща с пръстите до ¼ на бедрото. Коленете се рисуват на разстояние с размер „5¼ глави“ от темето. От коленете до петите на краката размерът е от „2 глави“. Пропорциите на ръката са следните – ширината на рамото е ¼ от размера на „главата“, ръката до лакътя е равна на размера на „1 глава“, от лакътя до китката на ръката размерът е „1 глава“ или малко повече. Китката на ръката е равна на ¾ от размера на „главата“ или малко по-малко.

Тази предложена схема, описана от Николай Шелехов, се отнася към класическото построяване на фигура в иконата. Някои стари майстори обаче прилагат друга схема, при която дължината на фигурата е равна на размера на „9 глави“. В този случай се удължава шията на фигурата, понижава се линията на пояса, увеличава се торсът, удължават се бедрата и разстоянието от коленете до стъпалата.

Пропорциите на лика, изобразен в анфас, са следните. За основна мяра при определяне на пропорциите на лика ни служи дължината на носа от върха до горната част (челото). По същия начин се очертава вертикална линия и се дели с хоризонтални линии на 4 равни части. От вертикалната линия настрана се очертава размер, равен на 1½ дължината на носа, това е ширината на лицето.

Пропорциите на детските фигури са други. Височината на детската фигура е равна на размера на „7 глави“. При построяването ѝ значително се намалява височината на краката.

Както отбелязва авторът, многогодишната усърдна работа на иконописеца развива чувство за мяра и красота при изграждането на образа и с течение на времето отпада необходимостта фигурата да се построява по дадената схема¹⁷.

Иконописните дъски (основи)

От дълбока древност иконите се изписват върху дъски (дървени панели), грундиращи от лицевата страна, рядко върху платна. Към изготвянето на иконописната дъска трябва да се подходи много отговорно. Дъската е основата на бъдещата икона, затова иконописецът трябва да обръща особено внимание на правилната ѝ подготовка, а също така на здравината и дълготрайността на материала.

Шелехов счита като най-подходящи за изготвянето на икони следните видове дървесина:

¹⁶ Пак там, с. 37–39.

¹⁷ Пак там, с. 40–51.

- Липа – сред най-често срещаните видове още от древни времена. Тази дървесина има редица преимущества – поддава се лесно на обработка, отлично попива лепилото (смолата), деформира се малко, но за съжаление е податлива на гниене, особено във влажен климат. Авторът препоръчва за по-добро съхраняване на иконата обратната страна на дъската да се обработи с разтвор на сублимат или формалин, т.е. да се обеззарази, после да се напои с варено ленено масло или да се нанесе маслена боя.

- Лиственица – най-подходящият вид дърво за изготвяне на иконописни дъски. Дървесината почти не се поддава на гниене, деформация или червоядина. Минусът на този вид е в това, че лошо попива лепилото и че е рядък и скъп материал.

- Дъб – предимството на този вид е в това, че не подлежи на гниене. Недостатък е това, че се поддава на изкривяване (измятане). Дъбовата дървесина е много здрав материал, лошо попива лепило, затова е необходимо преди нанасяне, повърхността от лицевата страна да се направи по-грапава, да се обработи с груба шкурка или „надраска“. Така трябва да се процедира с всички твърди видове дървесина.

- Бор – най-подходяща за изготвянето на иконописни дъски е дървесината на т.н. строителен бор (рудовая сосна), който расте на пясъчлива почва. Благодарение на високото съдържание на смола (насмоленост), той слабо се поддава на гниене. Трябва да се избягват чворовете. Дървесината е твърда, поради това при подготовката за грундиране се процедира по същия начин както и с дъба.

- Кипарис – от древни времена този вид дървесина се счита за класически вариант при изготвянето на основи за иконопис. Той пренася добре влагата, не подлежи на гниене, деформация и червоядина, но е рядък и скъп материал, поради което обикновено се срещат кипарисови дъски с малък размер.

- Махагон или „червено дърво“. Тази порода дървета притежава всички преимущества на кипариса.

- Освен гореизброените видове дървесина, могат да се използват и други като бреза, ела, клен, кедър, круша, топола и др. Материалът, който е предназначен за изготвянето на основи за икони, трябва да бъде качествен и сух. За да се предотвратят деформациите, се правят „шпонки“ – напречни вставки, и обикновено се изготвят от по-твърд вид дървесина, отколкото е самата дъска. Също така, за дъските с малък размер може да се направят кушаци с клиновидна форма, които се набиват в предварително оформен жлеб със същата форма, без да се лепят, тъй като при промяна на влажността и температурата дъската се разширява и свива^{18,19}.

Шелехов разделя работата на иконописеца на 20 етапа:

1. Обработване на дъската с разтвор на оловен дихлорид (сулема) или с формалин.
2. Напояване на лицевата страна на дъската с горещо ленено масло (олифа).
3. Обработване на лицевата част на дъската с ренде или груба шкурка за грапавост.
4. Напояване на лицевата страна на дъската с туткалена вода.
5. Залепване на тъкан (платно) – „паволока“.
6. Белосване (варосване) на тъканта „поволока“ с топъл разтвор на грунд.
7. Грундиране на дъската с груба четка.
8. Нанасяне на 5–7 слоя грунд с шпакла.
9. Шлифоване на грунда.
10. Подготовка на рисунката на дадената композиция върху хартия с молив.
11. Копиране на рисунката и очертаване на контурите с игла върху грунда (буквално издраскване).
12. Позлатяване на иконата на полимент.
13. Приготвяне на яйчена емулсия и бои.
14. Нанасяне на основните тонове – „разкриване“ на иконата с боите.

¹⁸ Основата реагира на атмосферните влияния, като се движи и кушациите се движат заедно с нея, обират напрежението и предотвратяват драстичните деформации (измятания).

¹⁹ Пак там, с. 54–56.

15. Изписване и „засенчване“ на дрехите. Изписване на всичко друго, което не е човешки лица – закрити с дрехи части от тялото, пейзажи, сгради, скали и др.).
16. Изписване на образите и телата (открити части на тялото).
17. Надписи, рамка, текст от Евангелието.
18. Фиксиране на боите с олифа.
19. Обработка на положената олифа с шеллак.
20. Обработка на обратната страна на иконата с байц, шеллак, боя или олифа по желание на иконописеца²⁰.

Грундиране на дъската за иконопис

За приготвянето на грунд за иконата авторът на ръководството съветва да се използват няколко вида лепило – казеиново, кожен (столарски, дърводелски), заешки, костен, желатинов, есетров (рибен) туткал, нишестено (клайстер) или приготвено от ръжено брашно лепило. Според Шелехов най-подходящи са желатиновият, заешкият или коженият туткал. В ръководството подробно е описано как да се приготви в домашни условия казеиново лепило и такова от ръжено брашно и нишесте. С тези лепила трябва да се работи след като изстинат. Върху лицевата страна на дъската за икона се нанася силно разрежено лепило или туткал – някой от гореизброените. Това се нарича „промазване“ (проклеяка). След като изсъхне, дъската е готова за залепване на платното. Може да се използва ленена, конопена, памучна тъкан (платно). Тя може да е с различна плътност, но не трябва да е много груба и дебела. Първоначално се залива с гореща вода, изсушава се и се глади, за да се подготви за работа, тъй като от горещия туткал тя може да се свие, което да повлияе на деформацията на дъската. Шелехов съветва за тази цел да се употребява казеиново или дърводелско лепило, като описва два начина за залепване на тъканта. Първият вариант е платното да се потопи в горещия туткал и след това да се изпъне с длани по цялата повърхност на дървения панел. Необходимо е да се прилепи добре, тъй като лошо залепената тъкан ще направи грунда недълготраен. След 10–15 минути трябва да се отстранят излишъците от лепило по повърхността на платното. При втория начин, горещият туткал се нанася на повърхността на основата, след което върху нея се поставя сухата тъкан, с помощта на четка от четина се напоява с горещо лепило и се изглажда, като се внимава прилепне много добре²¹.

Позлатяване на фона

Старинната позлата на иконата се изпълнява по два начина – бледа, клеєва позлата (с рибен туткал) и полимент с ярък цвят. Първият е по-древен. Той се състои в следното: грундът се напоява 1–2 пъти с горещ рибен туткал, с желатин, разреден с вода, или с обикновено дърводелско лепило и след като изсъхне може да се пристъпи към полагане на златните листове.

Приблизително през XIV в. се появява методът за позлатяване върху полимент, който дава възможност да се полира златото и му придава необикновена яркост. По мнението на Шелехов, излишният блясък на твърде полирания фон отклонява вниманието от главното – от самата живопис и не съответства на ликовете на светиите, пълни със смирение, аскетизъм и строгост²².

Палитрата на иконописеца. Разкриване на иконата

Николай Шелехов пише, че не е необходимо иконописецът да употребява материалите, които са ползвали древните майстори. Съвременната палитра от багри превъзхожда в голяма степен по достойнства и разнообразие тази на древната живопис. Авторът привежда своята палитра от бои, които, както отбелязва, са проверени, здрави и дълготрайни, и прекрасни по тон. Следва да се избягват смесването на кадмиеви бои с медни, тъй като тези съединения могат да потъмнеят с

²⁰ Пак там, с. 70.

²¹ Пак там, с. 75–91.

²² Пак там, с. 9.0

времето. Въобще е добре в иконописта да се избягват боите с меден състав²³. Той използва в работата си темпера, в която свързвател е емулсия от яйчен жълтък и вода с добавка на оцет.

В своята книга П. Филиппо отбелязва: „Оцет добавят в емулсията по-малко през зимата, през лятото – повече и във всеки случай по-малко по обем, отколкото жълтък. В Италия вместо оцет използват сок от смокиново дърво, в Германия – бира, в Русия – квас“²⁴.

Шелехов описва два начина на нанасяне на боите върху иконата – „на сухо“ и „с налив“, и отбелязва: „Готовата за работа боя трябва да бъде с гъстотата на каймак, ако работим по начина „на сухо“. Боята „разтопена сплав“ (прозрачна) трябва да бъде с консистенция на мляко, при това първоначалната боя разреждаме с вода, а не с емулсия“²⁵. Той напомня и основното правило за нанасяне на боите: „При излишък на жълтък боята изсъхва бавно, появяват се малки пукнатини и се затруднява по-нататъшната работа, особено при изписването на образите. Недостигът на жълтък в боята я прави твърде слаба, тя се изтрива лесно с пръст и върху нея не могат да се нанасят следващи слоеве“²⁶. При разкриването на иконата следва да се спазва и правилото: предходната боя трябва леко да излиза извън контура, а следващата да покрива предишната и да изравнява границите по контура, очертаванията на графията. По този начин се постига плътно съединяване на два хармонични тона²⁷.

Авторът препоръчва следната палитра за иконописеца:

- От жълтите бои: светла охра, кадмиева жълта, индийска жълта, неаполитанска жълта, натурална сиена, хромова жълта.
- От белите бои препоръчва да се използват титанови белила, тъй като дават отлични съединения във всички отношения с боите от дадена палитра, те са достатъчно покривни и в същото време могат да се нанасят прозрачно.
- От червените бои: кадмиева червена, перманентна червена, цинобър, краплак (с вода трудно омокря, ето защо трябва да се разтрива със спирт, а след това да се прибави емулсия).
- От кафявите бои с червеникав оттенък: сиена печена, охра печена, болус, железни окиси.
- От кафявите бои може да се използват натурална и печена умбра, печена зелена земя, печена пруска синя.
- От черните цветове: слонова кост печена, гроздова черна.
- От зелените: хромова зелена, кобалтова зелена, зелена земя.
- От сините бои: пруска синя, кобалтова синя, азурит, лазурит. Ултрамарин може да се използва, ако в емулсията не е добавян оцет, а друг консервант – вино или бира, иначе под действието на оцета ултрамаринът губи цвета си и не е дълготраен.

Приведената палитра е достатъчна и разнообразна за постигане на колорита в иконата, но Николай Шелехов подчертава, че в работата е по-добре да се използват предимно минерални пигменти, с природен естествен произход. Те са по-дълготрайни и нежни по тон. Подражавайки на древните майстори, по време на разходки извън града може да се видят ценни естествени бои с различни оттенъци: зелени, сини, кафяви, оранжеви. Така в стенописите на майстора Дионисий във Ферапонтския манастир и на зографите в Рилската света обител са използвани земни бои, събирани от самите майстори в близки на тези манастири местности (по стръмните брегове на реките)²⁸.

Николай Шелехов отделя особено място в текста на избора на четки за иконописта, а също споделя и начините на тяхното изработване.

Нанасяне на основните тонове

Боята със свързвател жълтък, според автора на Ръководството, със своите чисти тонове открива колоритни възможности за иконописеца, от които той трябва умело да се възползва, за

²³ Пак там, с. 145.

²⁴ Цит по Шелехов Н. Руководство..., с. 145.

²⁵ Пак там, с. 141.

²⁶ Пак там, с. 144.

²⁷ Пак там, с. 145.

²⁸ Пак там, с. 146.

да обогати живописца с необикновена сила на цвета. Упоритият труд, дългогодишният опит и вроденият вкус ще го научат на много и ще му открият все по-нови и нови възможности, тайните на цветовете съчетания, ефектите на двуцветните рефлексии в одеждите, нюансите на изтънчени велатури (лесировки), оптичното смесване на боите, смекчаването на крещящи тонове²⁹.

Николай Шелехов описва два начина за нанасяне на боите „на сухо“ и чрез „налив“ (нанасяне с капка). Първият начин препоръчва за изписването на икони с голям размер, а вторият – за малки. Съветва: „Недостигът на жълтък в боята я прави твърде слаба, тя лесно се изтрива с пръст и върху нея не могат да се нанасят следващи слоеве. Неговият излишък може да доведе до напукване на слоя боя и да затрудни по-нататъшната работа“³⁰.

Рисуване на одеждите

Пристъпвайки към важната част рисуване на одеждите, иконописецът трябва да знае, че правилният традиционен метод на рисуване на гънките на дрехите разкрива чистотата на стила. Пластичното изграждане на дрехите може да определи иконописната школа, мястото на произхода, епохата и „ръката“ на художника.

След нанасянето на основните тонове, следва процесът на рисуване на одеянията:

- „описване“ – т.е. нанасяне на контурите, ограничаващи дадената дреха от останалите части на иконата;
- „разписване“ – нанасяне на гънките на дадено одеяние;
- „туширане“ или смекчаване на гънките и нанасяне на сенките;
- „изсветляване“ – полагане на светлите, изпъкнали части на одеждите, създаване на светлосянка.
- „приплеск“ „вплитане“ – велатура (лесировка) с прозрачни бои, ако се налага смекчаване на тоновете на одеянието и придаване на особен оттенък.

„Описването“ и „разписването“ на гънките на дрехите се прави като към основния цвят се добавя малко тъмна, черна боя, умбра или сиена и се повтарят с четка линиите по очертанието.

Основно правило за изпълнение на осветляванията в иконата не съществува. Те могат да са двойни заедно с „приплеск“ или тройни, а друг път да се ограничат само с един светъл тон. Иконописецът тук се ръководи от своя вкус и чувство на мяра. За да се получи правилният тон на осветляването, към основния цвят се добавят бели. Може да се използват също двуцветни осветлявания, чиито тонове се съчетават помежду си и са от една колоритна гама. Например червеният тон се допълва от зеления и синия; оранжевият и жълтият – от светлосин и син; жълто-зеленият и маслиненият – от виолетов и т.н. „При двуцветните рефлексии се правят двойни съчетания на допълнителните тонове. Например, ако основният тон е червен – първото осветляване е с маслинозелено, второто – със светловиолетово, бликът – с бяла с добавка на синя и т.н. Колористните съчетания на допълнителните тонове в иконописца са твърде разнообразни и многочислени и откриват големи възможности за фантазията на иконописеца. Съчетанието на топли и студени цветове с ярък блик създава впечатлението за разкошни, неземни одеяния“³¹.

Одеждите могат да бъдат и позлатени, например на светите архангели, царе, князе и други. Съществуват три основни метода за рисуване на позлатени тъкани:

- творено злато;
- асист;
- позлата на полимент (гулфарба).

С творено злато се украсяват дрехите в икони с малък размер, постигайки най-изящна линия. За приготвянето му е дадена следната рецепта: „на една книжка (тефтер) злато (21–25 листа) се взема приблизително половин чаена лъжичка гума арабика или вишнева смола във вид на прах, който се изсипва в паничка и към него се добавя гореща вода на капки до гъстотата на мед. Към

²⁹ Пак там, с. 168.

³⁰ Пак там, с. 142.

³¹ Пак там, с. 167.

гума арабиката се прибавят листовете злато, като се разтриват с пръст в течение на 40–50 минути. При разтриването на златото е необходимо от време на време съдинката да се поставя на водна баня. Преди работа ръцете трябва да се измият добре със сапун и да се обработят със спирт за избягване на мазнината, която може да повлияе на качеството на твореното злато.³²

Асистът в иконата се изпълнява с помощта на изпарен чеснов сок, с бирена мъст или със съвременния материал „акрилно млечице“.

„Иконописецът не трябва твърде много да се впуска в изпълнение на малките детайли на украшенията. Дребните, основно изработени украсни елементи и орнаментика с нищо не допълват и не усилват изразителността и силата на иконата. Напротив, известна строгост, простота и свобода се постига с красотата на линиите, пропорциите и цветовете хармония. Нека помним, че ювелирният педантизъм при изрисването на одеянията е характерен за упадъчната епоха на иконографията. Той изсушава работата и често я лишава от художествена широта и простота. Можем да установим, че колкото повече е увлечен майсторът от най-дребна и фина изработка на украшенията в иконата, толкова по-безжизнени са лицата, толкова повече отсъства вътрешната им сила, толкова по-малка е одухотвореността им. Най-ценното в иконата всъщност е изгубено.“³³

Да се обърнем внимание на изписването на лика и тялото в иконата. Това е най-важната част на иконата, изискваща особена подготовка, както техническа, така и стилистическа, и най-важното – духовна.

„Към лика е устремен погледът на молещия се. Одухотвореният лик на иконата предизвиква често молитвено настроение, даже и в „студеното“ сърце. Той мълчаливо говори за безстрастието и духовната същност на небожителите и увлича духа на молещия се от земното към небесното. Напълно е ясно – колкото по-одухотворен е ликът, колкото повече вътрешна сила е вложил в него иконописецът, толкова с по-голям успех ще изиграе своята роля и самата икона, задачата на която е да помогне на молещия се в неговия стремеж към Бога. И затова главната задача на иконописеца, постигащ трудната техника на изобразяването и законите на неподправения стил, е да съумее да предаде на иконата „молитвеност“. Иконописецът трябва да помни, че иконопочитанието е догмат на Православната Църква, а той самият е служител и проповедник на този догмат със своето творчество, чрез боите и линиите. Иконата за нас християните е светиня и иконописецът трябва да я твори „в святост на духа“. Иконописецът до известна степен извършва апостолско, мисионерско дело, тъй като иконата е безмълвна, но могъща проповед на Православието.“³⁴

„Ерминията на Дионисий“ съдържа следния съвет за изписването на лика: ликът и тялото предварително се покриват само с тъмна боя – „проплазма“, която се приготвя от охра, черна, зелена и бяла. Тонът на „проплазмата“ трябва да се получи тънкомаслинен. Контурите на лика се изрисуват с тъмен цвят – умбра с болус (сиена печена). След това се полагат две изсветляващи покрития, едното по-светло от другото. Първото по-тъмно – „гликазма“ и второто – „телесно“ (т.нар. „карнация“). „Гликазмата“ се състои от две части телесна боя и една част „проплазма“. „Телесната“ се състои от охра, бяла и цинобър или която и да е друга червена боя.

След „проплазмата“ („санкир“) отначало покриваме всички осветени места с „гликазма“ („румянец“), като в сенките боята се прелива и изчезва, избягвайки резките преходи и подчертания контраст. След това на по-светлите и изпъкнали места на лика (под веждите, горната част и края на носа, скулите, над устните, брадичката, бръчките на старците и т.н.) се нанася неколккратно тънък слой „телесен“ цвят („карнация“), краищата на който изчезват към „гликазмата“. Завършващият нюанс е „блик“, чрез който с леки и тънки штрихи със съвсем светла, даже бяла боя се отбелязват най-светлите места на лицето и тялото. Ликовите трябва да се оживят с руменина, която се прави от телесна боя и цинобър и се нанася леко, прозрачно и внимателно, като постепенно се усилва до интензивност. С кафеникавочервена боя (болус) се очертават основните контури на лика, ръцете, краката и т.н. Клепачите на очите и сенките под очите се рисуват с „гликазма“. Горната устна се прави червена с цинобър, а долната устна се изрисува с червеникаво (цинобър,

³² Пак там, с. 169.

³³ Пак там, с. 186.

³⁴ Пак там, с. 186.

охра, бяла); устата се подчертават с болус. Така се изписват устните на св. Богородица, младите светии, ангелите. Горната устна на старците се покрива с болус, а долната с телесна боя и болус.

Русите коси (на младите ликове) се рисуват с тъмно кафяв цвят (тъмна охра с черна боя, „проплазма“ с болус). С тази смес се покриват цялата коса, а кичурите, къдриците и сенчестите части се доработват с черна боя. Като първа изсветляваща боя служи охра с добавка на „проплазма“, ако е необходима основна (кафява) боя. С тази смес се оформят светлите части на кичурите и къдриците. След това косите леко и фино се оживяват с чиста охра. Посивелите коси отначало се покриват със сивкав тон (бяла и черна или „проплазма“ с бяла), а кичурите и контурите се очертават с „проплазма“ и изобщо с по-топъл сив фон; със същата боя се претушират сенчестите части на косите.

Светлите части на косата се оформят със смес от основния цвят и се оживяват с чиста бяла. Сенчестата част на мустаците на по-младите светци се рисува с черна боя и се претушира с болус, а в основата остава „проплазма“.

Това е описанието на техниката при изписването на ликовете, изложено от монах Дионисий Фурноаграфиот. Впрочем, тази техника за рисуване принадлежи на по-ранна византийска традиция. С нея (в различни варианти) са изпълнени шедьоврите в разцвета на старата византийската живопис. Като следва тези указания, иконописецът може да достигне голямо съвършенство в иконописното изкуство³⁵.

Николай Шелехов привежда едно важно правило, относно колорита на ликовете: иконописецът трябва да се придържа в работата си към съчетание на топли и студени тонове. Ако предходният цвят е топъл (кафяв санкир), то следващият трябва да бъде по-студен (първо вохрение), след това отново по-топъл (второ вохрение) и т.н.

Фиксиране на боите

Според древния метод на иконописното изкуство, боите върху иконата се фиксират със специално приготвен лаков състав, т. нар. олифа. Шелехов описва няколко начина за приготвянето ѝ, съставена от варено и сгъстено (полимеризирало) ленено масло и кехлибарена смола. Предимството на олифата е в това, че свързва много здраво боите с грунда, прониквайки в дълбочината в слоевете на иконата, като ги прави напълно водоустойчиви. Съвременният лак, нанесен на повърхността на живописиста, остава само външен фиксатор на боята³⁶.

Както във всяко друго дело, в иконописиста от художника се изисква натрупване на умения. Той преминава през етап на обучение, за който даденото ръководство ще окаже съществена помощ.

Николай Шелехов отбелязва, че древната Църква – както Византийската, така и Руската, се отнася с особена бдителност към запазването на иконописните традиции и към самото звание иконописец. В редица паметници на древната книжнина и в съборните актове на „Кормчая книга“ Църквата изразява особена грижа за съхранение чистотата на традициите и за нравственото достойнство на изпълнителя на църковното изкуство, така както на носителя на духовен сан. Църквата изразява желание иконописецът да притежава духовна настройка, искрено благочестие, знание на църковното богослужение, познание на Свещеното Писание, на духовно-аскетската литература и на живоотописанията на светиите, и въобще необходимост от богословска подготовка³⁷.

За главно достойнство на иконата, рисувана по каноническите правила, се смята не само нейното съответствие на православната традиция или естетическите ѝ качества, но съдържащият се в нея вероучителен аспект, предаден с изобразителни и технически средства, които съставят „богословието на иконата“. Както и всяко изобразително изкуство, иконописиста не може да не се

³⁵ Пак там, с. 189–191.

³⁶ Пак там, с. 229.

³⁷ Пак там, с. 40.

отзовава на измененията, които протичат в живота. Обаче това става не чрез отричане на старите форми, а чрез постоянното развитие на новите форми върху тяхна основа. Създаването на нови произведения на църковното изкуство е възможно само на базата на формираните църковни традиции на духовен и художествен опит. И само като обладава знания, навици и художествена грамотност, художникът може да стане сътворец на традицията в рамките на канона.

Съдбата на иконописното творчество през XX век е нелека. Три четвърти от столетието преминават под знака на борбата на атеистичната власт с Църквата и нейната култура, което е в голям ущърб на иконописното изкуството. Прекъснати са традиции в иконописа, след което се налага да бъдат осмисляни практически наново. Благодарение на иконографите, реставраторите и художниците в емиграция, творили според древната иконописна техника, „служейки на иконата“ през целия си живот, става възможно да се съхрани традицията и древното иконописно изкуство да достигне до нас.

„Ръководството за начинаещия иконописец“ на Николай Шелехов е неогреничен дар, заслужаващ по-нататъшно внимателно изучаване. То е завещано на младото поколение иконописци, върху които пада особена отговорност за съхранение и продължаване на работата според стила и техниката на древната иконописна традиция, запазена и предадена от много предходни поколения майстори.

ЛИТЕРАТУРА/ REFERENCES

- Агеев, П. Я.** Старинные руководства по технике живописи. – Вестник изящных искусств, Т. 5, 1887, 509–574. [Ageyev, P. Ya. Starinnyye rukovodstva po tekhnike zhivopisi. – Vestnik izyashchnykh iskusstv, Т. 5, 1887, 509–574.]
- Атанасов, Владислав.** Николай Шелехов (1912–1981) – светило на православната иконопис на Балканите. – В: Балканистичен форум, 2, 2017, 236–252. [Atanasov, Vladislav. Nikolay Shelekhov (1912–1981) – svetilo na pravoslavната ikonopis na Balkanite. – V: Balkanistichen forum, 2, 2017, 236–252.]
- Гренберг, Ю. И.** Технология станковой живописи. История и исследование, Учебное пособие, Изд. Лань, Планета музыки, Спб., 2017. [Grenberg, Yu. I. Tekhnologiya stankovoy zhivopisi. Istoriya i issledovaniye, Uchebnoye posobiye, Izd. Lan', Planeta muzyki, Spb., 2017.]
- Ерминия** или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнаграфиотом, 1701–1755 г. Ред. и пр. епископ Порфирий Чигиринский (Успенский), Труды Киевской духовной академии, Т. 1, № 2, 1868, 269–315. [Erminiya ili Nastavleniye v zhivopisnom iskusstve, sostavlennoye iyeromonakhom i zhivopistsem Dionisiyem Furnagrafiotom, 1701–1755 g. Red. i pr. yepiskop Porfiriy Chigirinskiy (Uspenskiy), Trudy Kiyevskoy dukhovnoy akademii, Т. 1, № 2, 1868, 269–315]
- Зиновьев, Н. М.** Искусството Палеха. Ленинград, 1968. [Zinov'yev, N. M. Iskusstvoto Palekha. Leningrad, 1968.]
- Кингсен, М.** Иконописец Н.Н. Шелехов. – Русская мысль, 2784, 2.04.1970 г. [Kingsen, M. Ikonopisets N.N. Shelekhov. – Russkaya mysl', 2784, 2.04.1970 g.]
- Киплик, Д. И.** Техника живописи. Изд. „Искусство“, Москва – Ленинград, 1947. [Kiplik, D. I. Tekhnika zhivopisi. Izd. „Iskusstvo“, Moskva – Leningrad, 1947.]
- Филатов, В. В.** Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. Изд. „Искусство“, Москва, 1961. [Filatov, V. V. Russkaya stankovaya tempernaya zhivopis'. Tekhnika i restavratsiya. Izd. „Iskusstvo“, Moskva, 1961.]
- Ченнини, Ченнино.** Книга об искусстве или Трактат о живописи. Москва, 1933. [Chennini, Chennino. Kniga ob iskusstve ili Traktat o zhivopisi. Moskva, 1933.]
- Шелехов, Николай.** Руководство к начинающему иконописцу. Биберах-ан-дер-Рис, 1965 (рукопись) [Shelekhov, Nikolay. Rukovodstvo k nachinayushchemu ikonopistsu. Biberakh-an-der-Ris, 1965 (rukopis')]