

РУКОВОДСТВО **ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ ИКОНОПИСЦЕВ**

«Руководство для начинающих иконописцев» составлено на основе пособия по технике иконописи и лекций, подготовленных для студентов иконописного кружка при Московской Духовной Академии, которым монахиня Иулиания руководила в течение 23 лет.

1. НАЧИНАЮЩЕМУ ИКОНОПИСЦУ

Приступающему к изучению техники иконного дела¹ прежде знакомства с рисунком, материалами и способами их применения необходимо понять священный характер этого искусства, его высочайшее назначение и теснейшую связь с жизнью Церкви. Иконопись — это не просто искусство, это искусство церковное.

Икона — это книга о вере. Языком линий и красок она раскрывает догматическое, нравственное и литургическое учение Церкви. И чем чище и выше жизнь христианина, тем доступнее его душе язык иконы.

Икона — прежде всего священный предмет. Изображенный на ней лик получает, по правилу Церкви, имя через надписание. Этим икона усваивается тому, кто на ней изображен, восходит к своему первообразу и становится причастной его благодати, так что при недостойном, небрежном обращении с иконой оскорбляется не живопись, а тот, чье имя она получила, ее первообраз. Поэтому начинающему иконописцу с самого начала необходимо проникнуться благоговением к иконописанию и признать его святым делом.

Необходимо также возыметь уважение к тем людям, которые на протяжении прошлых веков потрудились в этом деле, сумели выработать язык иконы, создали ее высокий, подлинно церковный стиль. Среди них мы знаем прежде всего святого апостола и евангелиста Луку, и после него было бесчисленное множество иконописцев среди святых мужей и отцов Церкви.

Икона есть образно выраженная молитва, и понимается она, главным образом, через молитву. Она рассчитана только на молитвенно предстоящего перед ней верующего. Ее назначение —

«Руководство для начинающих иконописцев» составлено на основе пособия по технике иконописи и лекций, подготовленных для студентов иконописного кружка при Московской Духовной Академии, которым монахиня Иулиания руководила в течение 23 лет.

содействовать молитве, поэтому трудящемуся в этом деле необходимо во время работы не забывать о молитве. Молитва многое в иконе объяснит без слов, сделает понятным, близким, покажет как духовно верное, как неопровержимо истинное.

Ошибается тот, кто ищет в иконе внешней красоты. Церковное творчество отличается несколько иным пониманием красоты. Красота духовная выше телесной, и цель христианской жизни заключается в восхождении к Первоисточнику красоты — Богу. Природа — одно из средств познания Бога, через созерцание ее красот человек призывается прославлять Бога-Творца и созидать красоту своего внутреннего образа, возрастая и обновляясь во Христе в новую тварь, преображенную, искупленную для новой, Вечной Жизни во Христе. Но мыслить духовно человеку в земных условиях очень трудно, и Церковь установила некое посредство, как бы мост от мира вещественного к духовному, создав символ —

наглядное изображение истин веры, выработав при этом и особые, только ему свойственные формы. Это и есть древняя икона. Поэтому перед иконой «не писаному лику поклоняемся в молитве, а восходим к Первообразу» (святитель Василий Великий).

В иконе образно выражена единая, незыблемая, обще-церковная истина, и ее важно сохранить незамутненной. Искажения привносятся в икону от неумелости, невежества или дерзостного самочиния иконописца, не боящегося отступать от иконного предания и вносить в церковный образ «мудрование свое, мудрование плоти».

Икона, считает Церковь, может быть сделана церковно только «чистыми руками», поэтому Поместный Стоглавый Собор Русской Церкви (43 гл. Стоглава) предписывает иконописцу соблюдать правила нравственности: ему должно быть «смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехо творцу, не сварливу, не завистнику, не пьянице, не грабежнику, не убийце; особенно хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением, и подобает живописцам часто приходиться к отцам духовным и во всем с ними совещаться, и исповедываться, и по их наставлению и учению жити в посте, молитве и воздержании со смирением». Собор не оставил без внимания и грамотность иконописцев в их деле, и должное отношение к своему труду. Собор повелевает «с превеликим тщанием (старанием) писати образ Господа нашего Иисуса Христа, и Пречис тыя Богоматери, и святых по образу, и по подобию, и по существу, и по лучшим образцам древних иконописцев; а от самосмышления бы и по своим догадкам Божества бы не описывали». Если же кто-либо из учеников начнет «жити не по правилам завещания, в нечистоте, пьянстве и бесчинстве, тех от дела иконного отнюдь отлучати и касаться того не велети, боящися реченного: *проклят человек, творяй дело Господне с небрежением* (Иер. 48, 10). Поселянам же и невеждам, которые по сие время писали иконы, не учая, самовольством и самочинием, не по образу, строго наказать, чтобы учились у добрых мастеров; и которым Бог даст эту премудрость, тот бы писал, а кому не даст, тот должен в конец от такового дела престати», чтобы имя Божие ради плохого письма не хулилось, ибо «не знают, что делают, и греха себе того не ставят». Таково завещание Московского Собора (1551) всем иконописцам.

Начинающему иконописцу предлагается работать только «по образцам». Древняя икона соприкасается с миром иным, нами не видимым, божественным. Постигать его, и постигать правильно, далеко не всякий может, тем более давать ему соответствующую художественную форму. Однако были (возможно, есть и теперь) люди, которые при чистоте сердца, способного созерцать сокровенную истину, получили еще и дар творчески воплощать в видимых образах то, что недоступно чувственному восприятию.

Восемь веков Церковь Христова в лице своих иконописцев трудилась, вырабатывая художественную форму иконы, и теперь мы имеем в ней образ, приближенный, насколько возможно, к миру невещественному, с одной стороны, и к нашему, крайне ограниченному пониманию этого мира, с другой стороны. Поэтому в противоположность мирскому художеству, совершенствоваться в котором можно только через изучение природы и натуры, иконописи нужно учиться только через копирование древних икон, в которых невидимое явлено в доступных для нас формах.

Копируя икону, человек всесторонне познает ее и невольно приходит в соприкосновение с тем миром, который в ней заключен. Постепенно он начинает ощущать реальность этого мира, узнавать истинность данного образа, потом постигает глубину его содержания, поражается четкостью форм, внутренней обоснованностью его деталей и поистине святой простотой художественного выражения. Но чтобы так понять икону, нужно время, и иногда довольно длительное.

При подборе иконы для копирования надо иметь в виду, что наряду с иконами высокого художественного качества существует много так называемых «примитивов», которые вышли из бывших сельских ремесленных мастерских. Они не могут служить образцами для изучающих иконопись. В вопросе, что копировать, лучше следовать совету опытных мастеров, так как среди икон различных веков и школ не каждая может быть образцом для начинающего.

Репродукции могут помочь в рисунке и композиции, могут показать, как положить правильно высветления на ликах и одеждах, но колорит их всегда искажен, поэтому придерживаться его не следует. Самое большее, что может дать репродукция, — это подсказать размещение цветовых пятен; сам же тон, например, красного, синего, зеленого и др., можно взять верно, только имея опыт копирования древних икон. В работе над иконой можно впасть в ошибки и незаметно сбиться с пути. Это случается и вначале, и в дальнейшей работе. Тот, кто хорошо знает светское искусство, природу и анатомию, долго не может привыкнуть к особенностям рисунка иконы, невольно находит множество «неправильностей», «искажения», стремится чуть-чуть тут или там что-то исправить; ему кажется, что «так не может быть». Следовать своим знаниям и чувствам нельзя, так как в иконе важно внутреннее видение, а у художника-ученика — внешнее видение. Надо принять пока «на веру» все, что непонятно и малопринемлемо, и повторить то, что есть.

Понимание приходит со временем.

В дальнейшем, когда своеобразие иконописного образа будет внутренне принято, когда в память внедрятся приемы художественного раскрытия образа иконы, может возникнуть соблазн проявить свою творческую импровизацию, сделать «по-своему», вначале хотя бы в деталях. Если встать на этот путь, не имея к тому внутренних данных, то постепенно в иконный образ можно привнести много нелепостей, тогда как в подлинной иконе нет ничего случайного.

Церковь приемлет творчество, но в том случае, если в нем сохранена общецерковная истина, а это возможно тогда, когда художник, овладев техникой, обладает еще и даром не только духовного видения, но и творческого воплощения увиденного. В заключение скажем, что «вера, смирение, чистота были естественными качествами иконника. Постоянным молитвенным подвигом он умножал в себе эти качества, что приводило его к все большему просветлению и, наконец, к святости. Свой талант он считал не своим, а полученным от Бога туне (даром), и для Бога нужно было возделывать его, принести плод Господину и смиренно возратить Подателю жизни, ничего не оставив себе (даже подписи на образе), чтобы не получить похвал, которые только вредны и отвлекают от прославления Единого и Вечного. Смирение — это не уничтожение личности, а ее обогащение, воспитание, собирание и возвращение. Христианское смирение — это радость, обновление и соучастие в подвиге Христовом, а подвиг христианский — легкое иго Христово — радостен и светел» (протоиерей Алексей Остапов).

2. ИКОНОПИСЬ ЕСТЬ ИСКУССТВО ТРАДИЦИИ

Техника иконописания сложна и своеобразна. Последовательность процесса писания иконы выработана вековой практикой древних иконописцев. Она почти всецело применяется и современными мастерами и изменению не подлежит, а потому начинающие иконописцы должны придерживаться ее со всей строгостью. В последующем изложении приведено описание необходимых для иконописного дела материалов, а также приемов писания икон по древней традиции.

Однако техника иконописи имеет свою историческую жизнь: со временем появлялись новые материалы¹, к которым иконописцы приспосабливались, изучая их и применяя на практике. Так же и в наши дни, в силу обстоятельств, приходится пользоваться некоторыми материалами, которые не указаны в старых руководствах. Но, отступая в этой части от традиции, каждый иконописец должен бояться более всего нарушить главное: установленную структуру и последовательность построения иконописного образа, и это потому, что своеобразие как самого образа, так и приемов его выражения не случайно. Оно вытекает из внутренней сущности иконы, являющейся основой всего ее построения, так же, как обычная живопись в своих внешних формах и приемах пользования материалами

¹ Например, в XVII в. появилось твореное золото, ввозились из-за рубежа новые краски и т.п.

тесно связана с собственной основой, со своими целями и назначением. Через краткое сравнение обоих искусств легче всего уясняется как исключительность духовной основы иконы, так и традиционность ее внешних форм и технических приемов. Чем по своей сути и форме является художественное творчество? Наше понимание вещей и жизненных явлений всегда глубоко лично: в наших суждениях, определениях, поступках, словах, выводах всегда сквозит наше «я», с его чувствами и страстями. Все вещи, какие бы человек ни делал, все, что он создает из любого материала, отражает его индивидуальность, поэтому всякая вещь так же психологична, как и сам человек. Во все, что видит, художник вкладывает свое осознание, свой темперамент, всему дает свою оценку, и это его «я», его личность, составляет основу, духовную суть его творчества.

Всякая картина относится к тому или иному жанру живописи: пейзажу, портрету, натюрморту. Художник, по своим наклонностям, избирает тот жанр, который ему ближе, в котором он видит возможность полнее себя высказать. Поскольку, выражаясь таким образом, он пользуется образами и предметами внешнего мира, то ближайшей задачей для него является создание на плоскости холста впечатления глубины пространства, он старается как бы ввести зрителя в некий реальный мир, наполненный для всех понятными образами природы, людей, зданий, предметов. Такие средства живописи, как линия и краски, не имеют в его творчестве самостоятельного значения и не должны иметь — это лишь подсобный материал, помогающий вызвать в воображении зрителя полную иллюзию пространственности и объемности предметов, то есть иллюзию их реальности. Но методы применения материалов, какими пользуется мастер в своей работе, все же сохраняют особенности, характерные для него даже и тогда, когда он, как человек своей эпохи, следует сознательно или невольно общепринятым понятиям, вкусам и исканиям в искусстве своего времени.

Таким образом, во всякой картине выдающегося живописца сущностью ее является

неповторимая индивидуальность мастера, которую мы ищем и ценим даже в каждом штрихе и мазке кисти. Все это делает вполне допустимым и даже естественным видеть некоторую автопортретность художника в любом жанре живописи.

Картина есть некий духовный снимок с мастера. Отсюда делаем вывод: если основой этого искусства является непостоянная, изменчивая личность художника, его жизнь, то и творчество его не может нести в себе ничего постоянного, неизменного. Искусство живописи действительно таким было, таким и остается как по своей сути, так и по внешней форме и техническим приемам. Примечательно, что даже холст — эта зыбкая, колеблющаяся основа живописи, на которую картина сменила прежнюю твердую, упругую основу — доску, вполне соответствует непостоянству этого художества.

Теперь обратимся к искусству иконы.

Заметим для себя, что иконой, в узком смысле, мы называем изображение, сделанное на доске. Но, определяя это искусство, будем иметь в виду не только собственно икону, а иконописный образ в широком смысле, изображение, которое может быть написано и на стене, и на металле, и на предметах церковного обихода, и не только написано, но и выгравировано, и вышито, и выложено мозаикой и т.п. Итак, прежде всего икона — это не есть некое самостоятельное искусство.

Иконопись есть часть жизни Церкви, одно из ее установлений. «Я не от мира сего (Ин. 8, 23), — сказал Божественный Основатель и Глава Церкви, — *царство Мое* (т.е. Церковь) *не от мира сего*» (Ин. 18, 36). Поэтому как природа Церкви, так и все ее установления неотмирны: их назначение и конечная цель те же, что и у Церкви, — спасение мира, то есть воспитание человека во времени для вечности, приведение его к благодатному общению с Богом, к богоуподоблению. Поэтому в таком своем установлении, как иконопись — церковное изображение, Церковь хочет выразить в образе свое учение, свою историю, догматы веры, то есть богословие, молитву, как дыхание жизни духовной, духовный опыт отцов и учителей Вселенской Церкви, уже достигших благодатного бесстрастия и общения с Богом, и не только достигших, но и оставивших нам описание этого многотрудного пути в своих многочисленных творениях. При этом Церковь особенно имеет в виду тех своих чад, для которых словесные изложения богословия недоступны или малодоступны.

«Мир не видит святых, как слепой не видит света». Видение же Церкви тем и отличается от обычного, мирского,

¹ *Митр. Московский Филарет (Дроздов).*

что в видимом всеми, но узко и однобоко, она видит невидимое; во временном потоке жизни она зрит струю вечности. И именно то, что ускользает от обычного зренья, Церковь показывает в иконописном образе.

Но как выразить «благодать» или человека «обоженного»? Ясно, что для этого нет никаких человеческих средств. Поэтому церковное искусство, веками вырабатывавшее свой образ, дает в нем лишь намек, некое подобие, символическое обозначение невидимого; дает особыми формами, особыми красками и линиями, особым, единственным, только Церковью усвоенным языком такое изображение, которое при глубоком, внимательном подходе к нему оказывается совершенно соответствующим тому состоянию, которое святыми отцами описано словесно. Явно, что такой образ не может быть написан как угодно и чем угодно. Очевидно, что здесь не может быть ничего случайного, индивидуального, произвольного, капризного. Язык иконы вырабатывался разумом Церкви, народов и истории под

благодатным водительством Святого Духа, всегда пребывающего в Церкви. Икона выражает единую, раз и навсегда установленную истину, не подлежащую изменению. Эта неизблемость ее основы требует таких же твердых и устойчивых как конструктивных форм самого образа, так и средств его выражения. Таковыми и являются традиции иконописания.

Основные приемы, характерные для этого искусства, сами собой вытекают из его содержания.

1. Иконописный образ — это, прежде всего, образ на плоскости. (Плоскость — символ вечности.) Могут ли такие понятия, как молитва, бесстрашие, богословие, совмещаться с какими бы то ни было представлениями о земной пространственности? Какая может быть речь об иллюзии там, где задачей стоит наибольшее приближение к высочайшей Истине? И иконописец развертывает всю свою композицию, строго подчиняя ее плоскости доски или стены.

2. Средства живописи — линия и краски — не исполняют никакой служебной роли, они сами конкретно участвуют в создании образа. Линией древний иконописец владел в совершенстве: в иконе мы видим ее и мягкой, и угловатой, и плавной, и графически тонкой, а местами и монументально-сочной. Она во всем подчиняется какому-то внутреннему, высокоразвитому чувству ритма и особое значение приобретает в контурах фигур и отдельных плоскостей.

3. Из красок для иконописи издревле избрана темпера, и не случайно. Художник для своей картины хотя и может выбирать по своему вкусу акварель, гуашь или масло, тем не менее и он стремится подобрать такую краску, которая бы более подходила к решению его задач. Так, например, из истории нам известно, что темперная живопись была общераспространенной в Византии и эту технику вместе с христианством и церковным образом восприняли все подвластные ей народы. На Западе художники Возрождения, хотя и отступили постепенно от условностей иконописи, продолжали еще долго (XIII—XV вв.) пользоваться яичной темперой, несмотря на то, что внимание их было полностью поглощено изучением натуры. Однако как только была открыта и разработана техника масляной краски, ее преимущества быстро привлекли к себе симпатии художников. Жирный мазок, непроницаемость, вещественная цветистость как нельзя более подходили для выражения вещественности материального мира, и темпера в этом искусстве отошла в прошлое, оставшись незаменимой лишь для церковного образа, и вот на каких основаниях.

С одной стороны, высота и святость священного изображения предполагают и материалы для своего воплощения лучшие, достаточно прочные в смысле их устойчивости к влиянию времени и внешней среды. И мы теперь уже знаем, что краска, приготовленная на яйце, как раз обладает такой прочностью, что как будто вовсе не подлежит разрушительному действию времени.

С другой стороны, темпера, по своим свойствам, дает возможность сохранять плоскостность изображения, что является необходимым условием для создания иконописного образа и, вместе с тем, позволяет сохранять выразительность линии. Эта краска способна дать необычайную силу тона, оставаясь в то же время легкой и прозрачной.

Для писания иконы определены и приемы пользования этой краской, а именно: линейно очерченные плоскости заполняются одна за другой по возможности ровными слоями составленных цветовых тонов. Задачей художника-иконописца в

этом процессе является согласование между собой отдельных цветовых пятен. Но эта задача не может решаться механически. Как невозможно создать музыкальную симфонию, не переживая ее, так невозможно создать и цветовую гармонию, не входя в ее сущность. Только непосредственное, конечно, для каждого иконописца в своей мере, но именно непосредственное соприкосновение иконописца с пренебесным миром Божественного может вдохнуть ту жизнь в цветовую гармонию иконы, которую ощущает зритель, даже чуждый религии.

Вот что мы читаем в одном из современных описаний иконы: «В искусстве сочетания красочных пятен древний мастер достигал изумительных вершин: пламенная киноварь, сияющее золото, чистые белые тона, ослепительная ляпис-лазурь, нежные оттенки розового, фиолетового, лилового, серебристо-зеленого через противопоставление или тонкое сгармонирование красочных аккордов давали образ, по своей музыкальной певучести и, вместе с тем, спокойной сосредоточенности вызывающий у зрителя ощущение какой-то легкости, когда все противоборствующие страсти приведены в согласие и когда возникает совсем особое чувство гармонии».

Так говорит человек, смотрящий на икону лишь как на произведение искусства. Какой же величайшей помощью была древняя икона для сосредоточенности в молитве, для умиротворения среди житейских бурь души христианина, для которого она только и предназначалась. Действительно, в иконе как в отдельных ликах, так и в целых композициях мы не можем не ощущать, не можем не поражаться каким-то особым веянием примиренности и бесстрастия, даже в таких изображениях, как «Усекновение главы святого Иоанна Предтечи», «Распятие», «Положение во гроб», «Жития и страдания мучеников».

Есть в иконах и земля в виде горок, и растительность, и здания. Выписывая их, художник отнюдь не обращался за справками к природе; их отвлеченные формы лишь помогали ему ярче и целостнее выявлять главное: тот спокойный ритм внутренней жизни духа, который не нарушается никакими земными превратностями.

Итак, икона есть Богооткровенная истина, богословие, выраженное не словесно, а образно (вспомним иконы Святой Троицы, Воскресения Христова). В иконе отражены молитвенная собранность, умиротворенность бесстрастия в общении с Богом, то есть то, что является конечной целью духовного пути и жизни христианина, и не только христианина, но и каждого человека. Примечательно, что все это как реальнейшая реальность дается в иконе также вполне реально, без всяких намеков на иллюзию, одними линиями и красками, но так, что под простейшими формами мы ощущаем истины сокровенной жизни.

Приемы выявления иконного образа через высветления и притенения отдельных деталей — горок, палаток, одеяний, ликов и пр. — так же традиционны, как традиционны приемы заготовки досок, наложения позолоты, закрепления изображения олифой.

Итак, иконопись есть преимущественно искусство традиции. И эти выработанные древностью традиции передаются иконописцами из рода в род, из поколения в поколение, вплоть до наших дней.

Иконопись — это искусство на плоскости, но, по глубине своего содержания, оно далеко превосходит самую талантливую картину, лишь иллюзорно вводящую в бесконечные дали пространства и открывающую самые возвышенные мысли и чувства художника. Как всякому делу, как обычным рисованию и живописи, так и

иконописи необходимо учиться, начиная не со сложных задач, а с простых, постепенно переходя к все более и более трудным.

Язык иконы — это то же, что грамота. Ребенка учат сначала писать отдельные буквы, потом дают списывать с книги, далее — писать изложение и, наконец, сочинение. Так и в иконописи есть своя грамота, своя школа, своя последовательность работы, через которые ученику даются особые знания, особая подготовка и особое воспитание. Программа и постепенность обучения также традиционны и проверены опытом многих поколений.

Иконописный образ по своему содержанию и по конструктивной форме — один, но технические приемы его воспроизведения несколько разнятся в зависимости от основы: например, на грунтованной доске используют одни приемы, на штукатурной стене — несколько иные.

Переходим к подробному описанию материалов и технических приемов написания иконы на доске.

3. ТЕХНИКА ИКОНОПИСИ

Техника иконописания сложна и своеобразна; последовательность писания иконы выработана в древности, изменению не подлежит и по традиции передается иконописцами из поколения в поколение. Поэтому начинающие иконописцы должны также строго и неуклонно ее придерживаться. Если же, в силу обстоятельств, приходится отступать от некоторых материалов и приемов, то каждый иконописец должен более всего бояться нарушить главное: традиционный образ иконы и последовательность его построения.

Каждая икона состоит из четырех основных частей — слоев. Первый слой — щит из деревянной доски (или кусок холста) — является ее основой. Второй слой — грунт, или левкас, приготовленный из порошка мела с клеем. Третий слой — живопись, состоящая из рисунка и красочных материалов: пигментов, приготовленных на натуральной яичной эмульсии или на искусственной — казеиново-масляной или поливинилацетатной. Четвертый слой, защищающий живопись от внешних воздействий, представляет собой тонкую пленку отвердевшего растительного масла (олифы).

Сообразно с этим работа над иконой подразделяется на четыре основных этапа: выбор основы, наложение грунта, живопись и закрепление ее олифой.

ЭТАПЫ ИКОНОПИСАНИЯ

Выбор основы и ее обработка

Доска для иконы готовится из таких пород дерева, как липа, сосна, ель, ольха, лиственница (в северных районах России), пихта, кипарис, бук (в южных районах). Предпочтение надо отдать кипарису, липе и ольхе.

Кипарисовые доски не коробятся от воздействия атмосферных изменений, и в них не заводится жучок-точильщик (благодаря специфическому запаху кипариса). Липовые и ольховые доски удобны своей легкостью, так как иконопись требует горизонтального положения доски (в отличие от станковой живописи) и позволяет, для удобства иконописца, поворачивать икону в разных направлениях.

Доски березовые, особенно осиновые, еловые, сосновые и других малоценных пород, непрактичны (хотя и постоянно употребляются): они или очень смолисты (смола может выступать из доски и после просушки, даже иногда через лицевую сторону), или очень рыхлы (береза, осина) и восприимчивы к переменам температуры и влажности воздуха, отчего сильно коробятся и трескаются. Совсем непригоден дуб из-за своей особой структуры, способной трескаться под левкасом.

Доска, предназначенная для иконы, должна быть из хорошо высушенного дерева. В древности просушка велась на открытом воздухе и весьма длительное время. В настоящее время сушка древесины ускоряется искусственным образом в особых сушильнях, но прежних результатов этот способ не дает.

В цельной или склеенной из нескольких частей доске, с целью предохранения ее от покоробления, в тыльной стороне, поперек древесного волокна, делаются расширяющиеся в глубь доски прорезы, в которые вставляются шпонки — узкие дощечки, сделанные по форме паза и приготовленные из более крепкого дерева, чем сама доска (например, из дуба).

Наиболее распространенные шпонки известны под названиями “сквозных”, “встречных”, “рельефных”, “плоских”. Форма паза, в который они вставляются, носит название “ласточкин хвост”.

Но свое назначение — противодействовать покороблению доски — шпонки выполняют не всегда. Доска ссыхается, коробится, шпонки часто выпадают из пазов. Поэтому в конце XVII века их стали врезать в торцы досок, откуда выпасть им почти невозможно.

Шпонки ни в коем случае не приклеиваются к доске, а для прочности или приклеиваются самым кончиком, или прибиваются одним гвоздиком, чтобы при колебаниях влажности атмосферы, способствующей расширению и сужению доски, она не могла лопнуть. Иногда в щит, состоящий из нескольких досок, склеенных между собой, врезаются дополнительные шипы — планки различной формы, называемые “ласточками”, “карасиками”, “сковородниками”. Они врезаются в смежные доски. К такому креплению приходится прибегать особенно в тех случаях, когда икону пишут на старой, сильно выгнутой доске.

На лицевой стороне доски вытесывается плоское углубление, вокруг которого оставляется нетронутой рама, или поле. Углубленная часть доски называется

“ковчегом” или “корытом”; уступ, образуемый ковчегом, носит название “лузги”. Встречаются иконные доски, вынутые с лицевой стороны два раза, то есть имеющие двойной ковчег. Глубина ковчеха для икон небольших размеров должна быть около 2—2,5 мм и не более 3—4 мм для крупных досок.

Картину, для цельности впечатления, вставляют в раму, отделяя ее таким образом от окружающего и направляя внимание зрителя в мир, открывающийся на холсте за рамой, как бы

за окном. В иконе роль рамы исполняют поля. Изолируя изображенное на иконе от земного окружения, они способствуют сосредоточенности молящегося.

Размер доски, соотношение ее длины и ширины и величина полей имеют большое значение, так как, если пропорции не соблюдены, потеряется впечатление и от самой хорошей работы.

Ранее дощаник с иконником работали в контакте. Дощаник в столярном деле был таким же мастером, каким художник в красочном. Если ему говорили: “Поля в красу, пошире или поуже”, — это значило, что целиком полагаются на его вкус, а вкус у хорошего столяра был таким же утонченным, как и у художника. В различные времена способы обработки доски, крепления шпонок, профиль шпонок, пропорции досок, ширина полей изменялись.

Шпонка “сквозная” (вверху),

Шпонка “встречная” (внизу)

Все эти особенности иконной доски имеют большое значение при установлении даты произведения. В древности доски изготовлялись с помощью топора и тесла, поэтому до нашего времени сохранилось такое название для доски, как “тес”. Часто даже поперечную обработку досок, как и бревен, производили топором. Колотые доски имели то преимущество, что они очень редко трескались и почти никогда не коробились, особенно, когда они были расколоты по радиусу, вдоль по волокнам. Затем колотые доски начали заменять пилеными.

Пила в России была известна уже в X веке, но, по-видимому, до XVII века в обработке древесины применялась только для поперечной распиловки. Продольная же распиловка, имеющая целью получение из бревна нескольких досок, стала, вероятно, применяться значительно позднее. Об употреблении продольной пилы из письменных источников известно только с XVII века .

Лучшим доказательством способа обработки доски являются следы от инструмента, оставшиеся на ее поверхности. Так, например, от обработки топором остаются характерные зарубки. Но, как правило, доски древних икон (XI—XVI вв.) имеют следы обработки скобелем. Обратная сторона досок многих икон подвергалась в последующие века неоднократным обработкам. Поэтому первоначальный способ изготовления доски правильнее и безошибочнее определять по следам, сохранившимся под слоем живописи. Конечно, их можно видеть только в том случае, если часть левкаса, покрывающего доску, утрачена. Первичная теска досок проводилась вдоль волокон древесины, чтобы выровнять поверхность каждой доски в отдельности. После соединения досок в один щит по лицевой стороне шла вторичная обработка теслом по-

Шпонка “рельефная” (вверху),

шпонка “торцовая” (внизу)

перек волокон древесины, в целях выравнивания мест соединения. Поскольку для обратной стороны неровности в местах соединения досок не имеют существенного значения, поперечной тески там не делалось².

Форма шпонок и способы их крепления также имеют свою историю. В XII—XIII веках шпонки не врезали в доски икон,

¹ Филатов В.В. Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. М., 1961. С. 7.

² Филатов В.В. Указ, соч., с. 7.

как в последующие века, а прикрепляли их с помощью деревянных штырей или железных кованых гвоздей. Местом крепления шпонок были торцы досок и их тыльные стороны.

В XIV веке к доскам, состоящим из одного куска дерева, шпонки не прикрепляли. Когда щит делали из нескольких досок, использовали накладные шпонки, прикрепляя их железными коваными гвоздями. С конца XIV века встречаются доски с врезными шпонками.

В XV—XVI веках шпонки только врезали в тыльную сторону доски, и они высоко выступали над поверхностью доски; в иконы малого размера врезали только одну шпонку.

В XVII веке шпонки также врезали в доску, но их делали низкими и широкими, частью изготовляли из дуба, со сложным профилем. В самом конце XVII века стали врезать шпонки в торцы досок.

Доска с врезными шпонками и дополнительными шипами — “ласточками”

Формат досок, ширина полей, глубина ковчега также имеют характерные для своего времени особенности. Древние иконы, как правило, имеют ковчег. Иконы XIV—XV веков отличаются удлиненной формой и узкими полями. Доски в полтора метра имеют поля шириной 4—4,5 см, на досках небольшого размера они суживаются до 1,5—2 см.

С конца XVI века в иконах, главным образом, московских мастеров доска видоизменилась. Пропорции сторон как будто обычные, мерные, но стороны ковчега приблизились к квадрату, поля стали шире (иногда они доходят до 5—6 см на иконах малого формата), а глубина ковчега и на ощупь едва приметна. Появился и распространился двойной ковчег.

КОВЧЕГ ДВОЙНОЙ КОВЧЕГ

Доска с ковчегом (вверху), доска с двойным ковчегом (внизу)

Со второй половины XVII столетия доски, как правило, изготавливались без ковчега, с ровной поверхностью, но поля, обрамляющие изображение, выделялись цветом. От XVII века дошли иконы, имеющие в верхней части фигурный обрез, наподобие треугольника, у которого боковые стороны поднимаются кверху закругленными уступами. Такие иконы принадлежат верхнему ярусу иконостаса. Своей формой они придают иконостасу декоративную законченность (к примеру, иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры). В XVIII веке икона потеряла и цветовые поля. Иконы в иконостасах (также и изображения на стенах)

стали обрамляться рамой в стиле барокко и рококо. Стиль барокко представляет собой сочетание растительных мотивов — листьев, цветов, плодов — с геометрическими фигурами — эллипсом, спиралью, а также и с их частями, излюблены ломаные линии. Стиль рококо требует иногда искусственной прогнутости или выпуклости доски. Этот стиль образуется из разнообразных сочетаний только одного мотива, который приближается к раковине, взятой в профиль, и общим видом напоминает человеческое ухо. Этот стиль не имеет четко выраженной рамы, образуя совершенно несимметричные клейма самых разнообразных форм.

В конце XVIII и начале XIX веков эпоха империи выработала стиль “ампир” (стиль империи). Следы этого стиля остались и на иконной доске, придав ей форму некоторых геометрических фигур — эллипса, треугольника и т.п. Это наблюдается, главным образом, в иконах Царских врат, иногда — иконостаса.

В первой четверти XX века возник новый стиль “модерн”. В основе его лежит пробудившийся интерес к образцам катакомбного искусства, а также и к русской старине. Иконные доски получили фигурный обрез сверху. Этот обрез имел форму и подобие арок или русских теремных кровель, церковных глав и т.п. Но то, что было жизненно в период катакомбной и византийской эпох, что было выражением души русского человека XIV—XVI веков, в XX веке получило примитивный, поверхностный характер. Новое творчество по формам старого стало отзываться подделкой, портящей подлинное творчество. Дух народного творчества не был понят. При крайнем обеднении религиозного сознания этой эпохи новый стиль оказался бездушным подражанием и случайным исканием в искусстве. Таким образом, подновленная, “модернизированная”, древность сначала явилась привлекательной новинкой, как всякая мода, завоевала себе большие симпатии, но быстро изжила себя.

Тыльная сторона иконы.

Конец XIII — начало XIV вв.:

- а) следы обработки доски топором;
- б) следы от накладных *шпонок* и гнезда от деревянных гвоздей; в) “ласточки”

Накладные шпоны XII в. на кованых гвоздях

Подготовка доски к грунтовке

Подготовка доски к грунтовке заключается в следующем. Если доска очень гладкая, ее лицевую сторону следует зазубрить. Для этого существует специальный инструмент (цикля), похожий на обыкновенный рубанок, но его лезвие имеет мелкие зазубрины. Когда таким инструментом проходят по доске, зазубрины оставляют на ней бороздки, таким образом ликвидируется гладкость доски. Это делается для того, чтобы паволока, а с ней и грунт держались крепче. Такой инструмент легко сделать каждому. Надо запастись пилками от лобзика, подыскать обтесанный кусочек бруска, наподобие рубанка, и загнать в одну его сторону пилку, оставив снаружи только лезвие. Если под руками нет такого инструмента, лицевую сторону доски можно просто неглубоко процарапать в разных направлениях каким-нибудь острым предметом; шилом, скальпелем или ножом (глубоких царапин надо избегать: они могут вызвать в грунте трещины).

Если на доске (особенно если это старая, совсем утраченная икона) есть какие-нибудь выбоины, выпавшие сучки, прожженные места, то все эти изъяны следует исправить. Выпавшие сучки и глубокие выбоины лучше всего заделать клеем, хорошо подогаанных кусочков дерева, или массой просеянных и смешанных с клеем опилок, или густой кашицей из мела с клеем; в последнем случае это место сначала надо проклеить горячим клеем и просушить. Прожженные места необходимо тщательно вычистить до дерева и также заровнять.

Если в новой доске на лицевой поверхности есть сучки (особенно часто они бывают в кипарисовых досках), их необходимо выбрать и заделать деревом на клею. У сучков есть свойство при ссыхании древесины (сами они не сохнут) выступать из поверхности доски. Если их оставить, впоследствии они выбьют и грунт.

Для дальнейшей обработки доски под левкас необходим прежде всего клей. Обычно пользуются клеем животного происхождения: столярным, желатиновым, рыбьим.

Столярный клей получается из выварки костей, кож, сухожилий и т.п. Он бывает разных сортов и названий: кожный, шубный, мездровый, костный, столярный, малярный, гранулированный — разновидность столярного клея, несколько иной выработки. Все они различны по своей склеивающей силе и эластичности. Старые иконописцы предпочитали для грунтов мездровый клей, отличающийся особой крепостью и белизной. Встречается он и теперь, но прежде чем применять его, необходимо на опыте проверить его свойства. То же самое надо сказать о гранулированном клее. Более известен по своим свойствам столярный клей в плитках. Он то прозрачен (это свойство малярного клея), то полупрозрачен, с более или менее темной окраской, в зависимости от степени очистки. Этот клей размягчается и разбухает даже в сыром воздухе, покрывается плесенью и, загнивая, теряет свою крепость. Подобные процессы скорее протекают в его водных растворах. Наиболее стойким в этом отношении является мездровый клей.

Вместо клея может использоваться желатина. Она получается из выварки шкур животных, имеет два вида: пищевая желатина (совершенно бесцветная) и техническая. Склеивающая сила желатины уступает лучшему сорту кожного клея.

Лучший сорт рыбьего клея добывается из плавательных пузырей хрящевых рыб: белуг, осетров, стерляди и др. — путем очистки, обработки пузырей щелочным раствором, промывки и просушки на солнце. Хороший сорт этого клея обладает большой вяжущей силой и эластичностью; кроме того, он почти бесцветен. Сорта низшего качества получают из рыбьих кишок, кожи, чешуи, костей и пр. При пользовании этим клеем, особенно в грунтах, необходима осторожность, так как его высокая клеящая сила (выше, чем у желатины высшего качества и столярного клея) может при неумелом обращении с ним способствовать образованию в грунте трещин.

Для грунтовки доски необходим также мел, хорошо просеянный, в котором нет неперемолотых частиц. Ни гипс, ни алебастр, ни белила не заменяют в данном случае мела, дающего после окончательной обработки особый эффект глубины и прозрачности. Кроме того, наблюдения показывают, что алебастровые грунты при неблагоприятных условиях разрушаются сильнее, чем меловые, в них происходит разрыхление и распыление левкаса¹. Совершенно непригодна для грунта по своему составу так называемая “побелка” заводского изготовления для покраски стен и печей.

Если под руками имеется мел только низкого качества: плохо молотый, с большим количеством песка, сора, — всегда есть возможность очистить его путем отмучивания. Этот процесс заключается в следующем: берут два сосуда и в один из них насыпают на одну треть мел, заливают водой до половины сосуда и не спеша размешивают, давая мелу раствориться в воде. Вода приобретает белый цвет, на поверхность всплывает легкий сор, на дно оседает песок. Сор следует собрать и выбросить. Жидкость переливают во второй сосуд, процеживая

¹ Филатов В.В. Указ, соч., с. 11.

через марлю. Оставшуюся гущу хорошо разминают, чтобы размельчить нерастворившиеся крупные кусочки мела, и снова заливают водой, размешивают и опять процеживают. Процесс этот повторяют несколько раз, после чего оставшиеся песок и камешки выбрасывают, сосуд вымывают. Процеженную жидкость снова размешивают и через одну-две минуты осторожно переливают в сосуд через марлю, не давая проникнуть осевшим песчинкам. Песок, оставшийся на дне, следует выбросить. Этот процесс переливания повторяют до 3—4 раз, после чего белую жидкость оставляют отстаиваться. Через сутки мел осядет на дно сосуда, вода сделается прозрачной, и ее следует удалить, не тревожа мела. Для этого делают из марли жгутик и один конец его опускают в сосуд с мелом так, чтобы конец его доходил до мела, а другой конец опускают в пустой сосуд. Через несколько часов вода перельется в пустой сосуд. Мел высушивается, и таким образом получается мягкий кусок чистого мела, легко растворимого. Можно использовать кусковой мел. Его надо натереть на терке и “отмучить”, так как в куске могут быть и песчинки, и земля, и уголь. Не годится искусственный мел, хотя он и очень тонкий.

Для грунта можно использовать и зубной порошок, но только “Детский”. Ни в коем случае нельзя брать другой сорт, например “Особый”, где есть такие добавки, как сода. Если сода попадет в грунт, то обычно под красками грунт начинает “кипеть”, пузыриться, поднимается кверху, что делает работу невозможной.

Другим материалом при подготовке доски является паволока. Это название связано с понятием “наволакивания”, “паво-лакивания”, “заволакивания” доски под левкас тканью. Паволокой называется льняная или пеньковая, но обязательно редкая ткань, чтобы под ней не задерживался воздух при наклеивании на доску. Пригодна и марля (лучше прочный сорт). Паволоку называют иногда “серпянкой”. Совсем непригодны цветные ткани.

Для наложения грунта на доску нужна деревянная, стальная или костяная лопатка. Такие лопатки определенной формы называются шпателями, “клепиками” или “гремками” (старые названия).

Для заглаживания грунта употребляется пемза, которая бывает двух сортов. Один — это легкие, темно-желтого цвета, ноздреватые камни, легко ломающиеся и крошащиеся. Перед работой крупный камень надо расколоть (сахарными щипцами или ножом) или, лучше, распилить лобзиком, можно и обычной ножовкой, так, чтобы получить кусок не более спичечного коробка. Когда куски будут расколоты, их надо потереть один о другой, с тем, чтобы выровнять поверхность, которой придется работать. После этого пемзу следует хорошо промыть в воде, чтобы несколько сошла желтая пыль, окрашивающая грунт при заглаживании. Крошки пемзы, остающиеся после распиливания и при обработке кусочка пемзы, следует собирать. Их надо размельчить и хранить в баночке. Ими пользуются вместо

резинки при нанесении рисунка на грунт. Резинка при исправлении ошибочных линий их только размазывает и пачкает грунт, ' тогда как порошок пемзы их быстро снимает, стоит только опустить палец в порошок и протереть нужное место.

Второй сорт пемзы, лучший по качеству (к сожалению, малодоступен), представляет собою белые, легкие, прессованные кирпичики, которые также следует или раскалывать, или распиливать до нужной величины. Эта пемза совсем не изменяет цвет грунта.

Для окончательной шлифовки левкаса нужна наждачная бумага средней и мелкой зернистости.

Процесс наложения грунта на доску

Приступая к работе над грунтом, в первую очередь необходимо приготовить клей. Способы приготовления клея сводятся в основном к следующему: размельченные плитки столярного или пластинки рыбьего клея заливаются холодной водой приблизительно на сутки, а затем сосуд с набухшим клеем помещают в специальную посуду, называемую “клеяной”. Она состоит из двух котелков, входящих один в другой, причем больший наполняется водой и ставится непосредственно на огонь, в меньший помещается клеевой раствор. Между дном большого и дном малого котелков обязательно должен быть промежуток, заполненный водой. Таким образом клей варится на медленном огне, чтобы он не перегревался и не перекипал, так как от высокой температуры он теряет свою крепость. Такой способ варки клея называется варкой на “водяной бане”.

Готовый клей переливается в другую посуду, разбавляется горячей водой, составляя примерно 3—5%-й раствор клея. Клей наносится очень горячим широкой кистью (щетинкой) по лицевой поверхности доски так, чтобы доска хорошо пропиталась и хорошо закрепилась, так как древесина, особенно если она старая или рыхлая, может потом тянуть в себя клей из грунта и тем способствовать его отставанию от доски. Хорошо входит в дерево только жидкий и горячий клей: крепкий или теплый клей размазывается по поверхности доски, не давая нужных результатов. Проклеиваются одновременно и торцы досок¹, поскольку влага проникает в древесину, главным образом, через торцы (поперечный разрез). После проклейки доску необходимо хорошо просушить. Время высыхания длится иногда несколько часов, иногда сутки, в зависимости от температуры и влажности помещения, в котором идет работа. Если древесина доски слишком рыхлая или пересохшая, после просушки рекомендуется проклейку доски повторить.

Когда доска таким образом подготовлена, наклеивается паволока. Предварительно приготавливается приблизительно 15%-й раствор клея (1 часть клея на 6 частей воды). Если попробовать клей на ощупь, пальцы будут сильно липнуть один к другому. По размеру доски отрезается кусок редкой материи с учетом торцов, если на них нет врезных шпонок. Паволоку погружают в клеевой раствор на 1—2 часа с целью равномерного насыщения ее клеем, затем тем же раствором горячего, крепкого клея проходят широкой кистью по доске, ткань слегка отжимают, накладывают на доску, захватывая и торцы, расправляют, приглаживают и ставят на просушку. При этом не следует слишком натягивать материю, особенно в местах

лузги, имея в виду то, что ткань при высыхании съеживается и может отстать, образуя под собой пустоты.

На проклеенную доску можно накладывать и сухую паволоку, особенно если это тонкая марля. Но в таком случае необходимо после того, как она хорошо приглажена, поверх ткани пройти горячим более жидким клеем, с тем, чтобы материя хорошо пропиталась раствором. Если же доска крупного размера и, особенно, если в помещении прохладно, удобнее другой способ наклеивания паволоки. Сухую ткань надо накатать на какой-нибудь деревянный или свернутый из картона

¹ Если шпонки не врезные по торцам.

стержень. Затем широким флейцем наносят горячий клей на доску последовательно, захватывая небольшую площадь по ширине, от края до края; тут же накладывается накатанная на стержень ткань, у которой отпускается некоторая часть на торец; ткань, положенная на клей, приглаживается рукой. Таким образом последовательно проклеивается доска и одновременно постепенно раскатывается паволока и разглаживается. Когда наклейка паволоки на лицевую сторону закончена, проклеиваются торцы, на которые загибают концы ткани. И здесь ткань не следует натягивать. После этого горячим клеем (12—10%) проходят по всей доске, обильно пропитывая ткань сверху. Доска выдерживается до полной просушки. После этого приступают к наложению грунта.

Грунт (левкас) изготавливается и наносится на подготовленную доску следующим образом. В раствор клея крепостью 10—8% (1 часть клея на 5 частей воды) высыпается просеянный мел в таком количестве, чтобы в хорошо размешанном виде масса была похожа на жидкие сливки. На доску она наносится широкой кистью или просто наливается на отдельные участки, но в том и другом случае крепко притирается рукой, чтобы левкас хорошо заполнил все отверстия в ткани и в них не осталось воздуха. Руки при этом должны быть вполне чистыми, так как нечаянно образовавшееся жирное пятно может испортить всю работу.

Этот процесс у иконописцев называется побелкой и может повторяться 2—3 раза: тончайшие слои накладываются каждый раз после полной просушки предыдущего слоя. Без побелки следующие слои более густого грунта почти всегда дают трещины.

Затем в побелку добавляется еще мел, так, чтобы левкасная масса получила консистенцию жидкой сметаны, которая наносится на доску поверх побелки шпателем и им же приглаживается. Слои грунта должны быть очень тонкими, поэтому шпатель при работе следует крепко прижимать к доске. Чем тоньше слои левкаса, тем меньше возможностей грунту растрескаться. Грунт, наложенный толстым слоем, дает трещины через несколько часов, так как его влага, как лежащего на толстой основе-доске, может испаряться только с одной стороны и верхние слои грунта, быстро затвердевая, дают усадку, нижние же находятся еще во влажном состоянии, отчего верхний слой растрескивается и края трещин получают немного оплывшую, закругленную форму.

Некоторые мастера, нанося до 10 и более тончайших слоев, весь грунт притирают ладонью, во избежание трещин. Однако шпатель, как инструмент твердый, лучше

заравнивает случайные неровности поверхности доски, и в этом есть свое преимущество. Рука же, втирая левкас, неровности повторяет.

Нанося грунт шпателем, не следует притирать им по одному и тому же месту, хотя бы и для выравнивания слоя. Это не только не сделает его ровным, но и может снять нижние размокающие слои. Достаточно пройти два-три раза. Выравнивание же является особым процессом после просушки левкаса. Шпателем грунт наносится в 3—4 слоя. Чтобы последние слои ложились ровнее, рекомендуется после двух слоев всю обрабатываемую поверхность спемзовать (сровнять пемзой с водой). Делается это следующим образом: наливают в блюдце воду, опускают в нее на минуту заранее заготовленный кусок пемзы, затем, вынув его, оставляют на нем одну только большую каплю воды и начинают пемзовать левкас участок за участком, заравнивая попадающиеся углубления. После этого последние слои ложатся ровнее и легче.

Одновременно с грунтовкой лицевой стороны доски идет точно таким же образом грунтовка торцов, но только в том случае, если в них нет врезных шпонок.

Количество грунта надо стараться приготовить с таким расчетом, чтобы его хватило на все процессы, так как во вновь приготовленном грунте пропорция содержания клея может измениться. Если новый левкас по крепости клея окажется слабее предыдущего, в этом беды не будет, а если он будет крепче нижних слоев, то его растрескивание неизбежно. Так как эта работа растягивается на несколько дней, есть необходимость предохранять остающийся грунт от засыхания. Для этого сосуд с левкасом покрывают хорошо смоченной в воде и отжатой тряпкой и ставят в прохладном месте. Не следует закрывать банку с грунтом плотными крышками: от этого грунт быстро портится, расслаивается и разжижается.

Случается, что по окончании работы на верхнем слое тщательно сделанного грунта появляются мелкие трещинки. Это может произойти по двум причинам.

1. Если верхний слой оказался крепче нижних. В этом случае в оставшийся грунт следует добавить немного воды (ложку или несколько капель, в зависимости от количества оставшейся массы), подсыпать мел, то есть сделать грунт послабее и покрыть им всю поверхность доски еще 2—3 раза.

2. Возникновению трещин могут способствовать соли, содержащиеся в воде и придающие ей жесткость, а левкасу хрупкость. Ввиду этого рекомендуется употреблять при замачивании клея мягкую воду — кипяченую или дождевую.

Если неожиданно на готовом левкасе появится приподнятость, то есть под левкасом начнет отделяться от доски паволока, следует аккуратно проделать в этом месте отверстие, влить в него жидкий клей (шприцем или кисточкой мелкого размера), заложить вдвое или втрое сложенной папиросной бумагой и поставить под теплый утюг на 1—2 часа. Если бумага приклеится, ее надо осторожно отмыть. Такое отставание паволоки происходит в том случае, если доска в самом начале была плохо проклеена, то есть с пропусками, или холодным клеем. Только горячий и жидкий клей хорошо проходит в древесное волокно и закрепляет его, и только после полной его просушки можно наклеивать паволоку. В противном случае приподнимание левкаса и отделение паволоки может идти постоянно и в разных местах, даже во время работы красками, крайне усложняя дело.

Заравнивание грунта

Окончательно залевкашенную и хорошо просушенную доску следует еще раз спемзовать следующим образом: кусочком пемзы, обильно смоченным в воде, трут и кругообразно, и из стороны в сторону небольшой участок (15 x 15 см) загрунтованной поверхности. Когда под пемзой влаги останется мало, ее откладывают, а спемзованное место заглаживают слегка смоченными в воде пальцами или ладонью. Таким образом обрабатывается вся доска вместе с торцами. Если при заравнивании пемзой взять воды много, начнется быстрое и неравномерное размывание левкаса, если — мало, подсыхающая пемза может нанести царапины. Если под пемзой появляются царапины, работу следует прекратить и внимательно проверить рабочую сторону пемзы, отыскать в ней обнажившийся твердый камешек или крупинку шлака, вынуть их ножом и снова спемзовать поцарапанное место. По окончании работы доска должна хорошо просохнуть.

В продолжение всей работы пемзу необходимо постоянно промывать в воде, чтобы она не забивалась грунтом; по окончании же всей работы ее следует тщательно промыть, чтобы затвердевший на ней грунт не сделал ее потом негодной для работы.

Спемзованный и хорошо просушенный грунт оттирают наждачной бумагой.

Грунтовка “холстяной доски” (таблетки)

“Холстяной доской” называется кусок грубого холста размером не более 28 x 19 см, загрунтованный с обеих сторон. Размер может быть и меньше, но не больше из-за хрупкости этой основы.

Процесс грунтовки заключается в следующем. Заготавливается рама или подрамник размером примерно 70 x 80 или 50 x 60 см. Немного большего размера отрезается холст, например бортовой, и натягивается на раму. После этого все процессы, идущие по грунтовке доски, прodelываются в той же последовательности на холсте, только с обеих сторон одновременно.

Чтобы холст не приклеивался к раме, обрабатывается только та его часть, которая находится внутри рамы, а чтобы он не продавливался во время наложения грунта, под него следует подкладывать как опору или толстое стекло, или гладкую доску по размеру проема рамы.

После обработки одной стороны, чтобы не потревожить свеженанесенный грунтовой слой, ему дают несколько подвянуть, но не высохнуть. Минут через 30—40 раму переворачивают, кладут на ту же опору и левкасят другую сторону. Слои должны быть тонкими и повторяться после полного просыхания предыдущих.

Когда толщина грунтуемого холста достигнет 3—4 мм, его спемзывают на гладкой поверхности: сначала одну сторону, минут через 20—30 — другую. Пока спемзованный холст еще сыроват, его на стекле осторожно срезают с рамы и разрезают на отдельные дощечки нужной величины. Резать следует острым ножом по металлической линейке.

Нарезанные дощечки, еще сыроватые, закладываются по одной между стеклами и оставляются под прессом на несколько суток для просушки. Можно переложить каждую из них

¹ Понятие “таблетка” появилось в начале XX века. Изображения на “таблетках” пишут с обеих сторон.

гладкой чистой бумагой. Вполне высушенные дощечки шлифуются наждачной бумагой с обеих сторон.

Если нет рамы, холст можно загрунтовать, прикрепив его кнопками к гладкой доске или фанере. В этом случае под холст надо подкладывать чистую бумагу и, грунтуя, оставлять холст нетронутым на 2—3 см со всех четырех сторон, для удобства его переворачивания. Кнопки следует ставить не только на углах, но по всем сторонам, на расстоянии 4—5 см одну от другой. Переворачивать холст надо, пока он не приклеился к бумаге. Вместе с ним переворачивают или заменяют другой и бумагу, на которую через поры холста проходит и клей, и левкас.

Неудобство этого метода заключается в том, что каждый раз приходится снимать и снова ставить кнопки. Во всем остальном работа идет по вышеописанному способу.

Доска с частичной паволокой

Напрашивается вопрос: где и когда возникла такая практика грунтовки доски для иконы? Известно, что еще за 4 тысячи лет до Рождества Христова древние египтяне, своеобразно понимая вечность, старались обеспечить своим умершим, прежде всего, сохранение тела, без которого, по их верованиям, не могла жить душа. Набальзамированное тело умершего помещали в деревянный саркофаг, повторяющий основные формы тела, обклеивали его материей, грунтовали и расписывали на саркофаге темперными красками лик отошедшего в вечность.

Христианская Церковь приняла эту веками проверенную технику для иконы. Глубокое уважение к священной высоте иконописного образа требовало и надежной основы. На древних иконах вся лицевая сторона доски проклеивалась и закрывалась паволокой. В XVI веке некоторые мастера начали применять так называемую частичную паволоку: заклеивали материей только опасные места, наиболее подверженные растрескиванию, — по торцам досок, по сердцевине, в местах соединения досок или в местах сучков и вставок.

К концу XVII и в XVIII веке грунт стали класть прямо на доску. Грунт в своем составе изменился, так как темпера начала вытесняться масляной краской: в него стали добавлять растительное масло или олифу. Иногда, как исключение, в XVIII веке готовили левкас на яичном желтке с клеем и большим количеством масла. Под такой грунт доска, конечно, или проклеивалась, или проолифливалась, чтобы древесина не впитывала в себя клей из грунта.

В XIX веке некоторые иконописцы добавляли в грунт белила. Сельские иконописные артели позднего времени упрощали процесс иконописного дела. Поэтому среди их продукции очень часто встречаются доски, на которых под грунтом опасные места или вся поверхность заклеены бумагой.

Рисунок. Прорись. Подлинники. Золочение. Красочный слой

РИСУНОК

Когда поверхность левкаса готова, приступают к нанесению рисунка. Под руками должны быть следующие материалы.

1. Калька и листы чистой писчей бумаги, на которые будет переводиться рисунок.

2. Линейка, употребляющаяся для проведения прямых линий, негнущаяся, сделанная из твердого дерева. Снизу к ней можно подклеить с обоих концов

суконные возвышения, чтобы при пользовании ее можно было класть непосредственно на икону, не опасаясь повредить незакрепленные краски.

3. Кисти. В иконописи употребляются беличьи или колонковые кисти, круглые, конической формы, разных размеров. Кисть должна иметь острый конец в один-два волоска. Подрезанные или поломанные волоски для работы не годятся.

4. Игла. В целях сохранения рисунка, который потом весь закрывается краской, иногда наносится “графья”, то есть тонкая царапина по контуру или в тех местах, где предполагается темный цвет, плотно закрывающий линии рисунка. Графья наносится швейной иглой крупного размера, остро заточенной и воткнутой в небольшое древко-рукоятку. Приготовить этот инструмент легко и доступно каждому. Надо подыскать палочку немного толще карандаша, подстругать и подровнять ее, затем в торец забить иглу ушком внутрь, оставив снаружи ее острый конец длиной в полтора-два сантиметра.

5. Сусло. Чесночный сок. Мед. Чтобы снять рисунок с иконы-оригинала, сухой пигмент черной или коричневой краски (жженой кости или умбры) затирают в небольшой чашке на сусле, чесночном соке или на меду. Для этого заблаговременно приготавливаются сусло, чесночный сок и мед.

Сусло приготавливается из черного или светлого пива следующим образом: бутылка (0,5 литра) пива выливается в эмалированную кружку и ставится (как и клей) на водяную баню, где постепенно выпаривается. Через несколько часов (5—6) пиво сильно загустевает, получается искомое — сусло, которое в виде густой, тягучей массы переливается в одну или две небольшие баночки и затвердевает при высыхании. Перед работой подсохшее сусло натирают пальцем, смоченным в воде, кладут на блюдце в нужном количестве и отсюда, разбавляя при надобности водой, берут кисточкой и прописывают различные детали иконы под позолоту.

Точно так же, растворяя сусло сколько требуется, растирают на нем пигмент черной или коричневой краски для снятия рисунка.

Чесночный сок приготавливается следующим образом: берется луковка чеснока, лучше пролежавшая зиму, так как у свежесобранного чеснока сок бывает слишком жидкий, водянистый. Каждая долька головки очищается от шелухи и натирается на мелкой терке на марлю, сложенную вдвое и лежащую на блюдце. Марлю с содержимым отжимают в баночку с широким отверстием. Отжатый сок закрывают от пыли марлей или тряпочкой и дают ему подсохнуть. Далее при необходимости он также растворяется и идет в дело, как и сусло.

Ни сусло, ни чесночный сок нельзя плотно закрывать в пузырьках. При таком хранении и то и другое быстро загнивает и плесневеет, подсушенные же в открытых баночках как сусло, так и чеснок не портятся годами. Старые мастера, хорошо знавшие свойства материалов, с которыми имели дело, чесночному соку всегда предпочитали сусло.

При переводе рисунка с иконы сусло и чеснок с успехом могут быть заменены медом, на котором также может быть натерт красочный пигмент. Но мед для этого должен быть жидким, незасахарившимся.

6. Яйцо для приготовления яичной эмульсии. На яичной эмульсии готовят краски натуральной температуры, и ею же во время работы разводятся краски как натуральной, так и искусственной температуры.

Яичная эмульсия приготавливается следующим образом: берется свежее куриное яйцо, разбивается с тупого конца настолько, чтобы в отверстие скорлупы мог пройти желток в неразорванном виде. Белок выливается, а желток осторожно освобождается из пленки и помещается, например, в стакан. Пустая скорлупа очищается от остатков белка и как мерка для разбавителя заполняется на две трети обыкновенным кислым хлебным квасом¹, который выливается в стакан с желтком. Содержимое надо не спеша размешивать кистью, не доводя до пены, до тех пор, пока желток не растворится весь. За неимением кваса желток может быть разбавлен столовым уксусом пополам с водой или просто холодной водой по той же мерке.

7. Краски (“вапы” или “шары”²), употребляемые в иконописи. Они могут быть или сухие (в порошках), или искусственные, готовые.

Натуральная темпера. Сухие пигменты растираются, или, как принято говорить, “творятся”, в деревянных ложках, у которых обрезаются предварительно черенки. Различные пластмассовые или фарфоровые чашки для этого не годятся: их слишком гладкие стенки не позволяют хорошо растереть порошок краски, тогда как шероховатая поверхность деревянной ложки способствует измельчению порошка. При этом для каждой краски должна быть своя ложка. Творятся краски следующим образом. В ложку насыпается сухой пигмент в количестве не более половины чайной ложки, разбавляется желтковой эмульсией (приблизительно 0,5 чайной ложки) и растирается пальцем. Растирать следует не так, чтобы только размешивать краску кончиком пальца на дне ложки, необходимо тщательно тереть порошок о стенки ложки двумя суставами

1 Специально подсахаренный квас не годится.

2 Старое название красок.

указательного пальца. Краска растирается лучше, если яичную эмульсию добавлять понемногу. В приготовленной краске не должно прощупываться ни мельчайшей крупинки пигмента, она не должна расслаиваться на эмульсию и порошок, а представлять из себя как бы новое, неделимое вещество, поэтому исстари этому процессу присвоен термин “творение” красок. По консистенции готовая краска похожа на негустую сметану. Но не все краски возможно хорошо приготовить описанным способом. Если охры по мягкости этого пигмента удастся растереть пальцем, то большинство других красок приходится растирать на плитках курантом. К ним относятся белила, сиены, умбры, кобальты, кадмии. Для творения этих красок пользуются кафельными плитками (лучше с матовой поверхностью) и так называемыми “притертыми” стеклянными пробками, круглыми и с ровной (лучше матовой) поверхностью головки. На плитку насыпается порошок, разбавляется несколькими каплями желтка и растирается. Пробку надо водить вкруговую, слегка приподнимая край, находящийся у большого пальца, чтобы не присасывало. При необходимости добавляется понемногу эмульсия. Чем меньше будет на плитке порошка, тем легче и быстрее можно приготовить краску. Готовая краска собирается с плитки лезвием или мастихином и складывается на дно ложек. Для перетирания белил должна быть особая плитка и пробка, чтобы их белизна не загрязнялась другой краской; все остальные краски можно готовить на одной плитке и одной пробкой, лишь хорошо промыв их перед творением следующей краски.

Красками лучше пользоваться на другой день. За сутки они становятся крепче, в

них происходит своего рода брожение, их вязущая сила, способность сцепления с грунтом и прочность повышаются. Если есть возможность выдержать краску до следующего дня, ее заливают в ложке холодной водой так, чтобы только прикрыть поверхность краски и этим предохранить ее от высыхания. Хорошо приготовленная, достаточной густоты краска с водой не смешивается. На следующий день, перед работой, воду сливают, добавляют 3—4 капли желтка, растирают слегка пальцем и пишут, густота краски должна быть такой, чтобы ее можно было легко брать кистью.

Яичная натуральная темпера годна для работы в течение 3—4 суток, после чего она начинает быстро разлагаться, теряет силу цвета и не сцепляется с грунтом. Хранить краски, конечно, следует в прохладном месте, не давая, однако, им замерзнуть. Подмерзшие краски так же, как подмороженное яйцо, не годятся для работы.

Количество красок лучше всего ограничить самыми необходимыми.

1. Белила.
2. Охры: светлая и красная (за неимением заменяется жженой сиеной).
3. Сиены: натуральная и жженая.
4. Умбра жженая.
5. Кобальт синий.
6. Изумрудная зеленая.
7. Кадмии: желтый светлый, оранжевый, красный светлый, красный темный, пурпурный.
8. Черная. Жженая кость или слоновая кость.

Многоцветность в русских иконах, особенно в период высшего расцвета иконописания в XV веке, была результатом смешения основных красок, следовательно, и большого умения, тонкого чувства и понимания их. Русские краски местного происхождения, минеральные охры, умбры и другие готовились самими мастерами. По рецептам толковых подлинников изготавливались и искусственные краски:

минеральные краски — белила;

органические растительные — шафран, крушина;

органические животные — щучья желчь.

Лучшие краски привозились из Европы: венецианская — бакан (малиновая), голубец, желчь, ярь и киноварь; немецкие — белила, вохра, празелень, червлень и другие; берлинская лазурь, жижиль, багор.

России известны краски: вохра, слизуха, вохра калужская, вохра греческая, червлень псковская, белила московские и кашинские, бакан ржевский.

Кроме основных цветов, иконопись традиционно хранит четыре названия смешанных тонов.

Санкирь — тон, употребляемый для ликов и тела вообще как основной тон. Состоит из охры светлой, охры красной (или сиены жженой) и изумрудной зелени. Санкирь должен быть смешан так, чтобы в готовом виде это была самостоятельная краска, в которой не должны проглядывать отдельные краски. Он делается или “в красноту”, или “в зелень”. Если общий тон иконы холодный, санкирь готовят “в красноту”, и наоборот.

Ревть состоит из черной, охры и белил — серый тон разной светлоты.

Дичь — кадмий красный, сиена жженая, кобальт синий, охра и белила — сиреневый тон различных оттенков.

Багор — кадмий красный, сиена жженая, белила — красный тон различных оттенков.

Натуральная желтковая темпера — самая надежная в отношении прочности краска. Краски, приготовленные на желтковой эмульсии, особенно краски земляные (натуральные), с годами и веками не выгорают, а лишь крепнут.

Кроме натуральной темперы, в настоящее время существуют темперы искусственные,готавливаемые заводами на синтетических основах.

Темпера поливинилацетатная. Пастозная, высокодисперсная поливинилацетатная темпера имеет связующим пигментом вещество, состоящее из водорастворимой эмульсии синтетической поливинилацетатной смолы.

Эти краски применяются в станковой и монументальной живописи, в работах оформительского характера, а также и в иконописи с применением яичной эмульсии в качестве разбавителя. Преимущества этих красок перед казеиново-масляной темперой заключаются в том, что пленка таких красок более эластична, значительно прочнее и не имеет склонности к пожелтению. Белила этих красок под слоем олифы не пропадают. Светоустойчивость в целом высокая.

Поливинилацетатная темпера совершенно несовместима с казеиново-масляной темперой, так как вторая обладает щелочной реакцией, а первая — кислой, и если обе смешать, то произойдет створаживание. Краски на этой основе сохнут быстрее казеиново-масляной темперы, быстро образуют неразмываемые водой пленки. Ввиду этого не следует выдавливать на палитру излишнее количество красок, а во время работы целесообразно поддерживать их влажность легким смачиванием водой. Кисти в процессе работы следует держать в воде на плоском блюдечке, а по окончании работы их следует тщательно промыть с мылом (подсохшую краску можно снять или спиртом, или горячей водой, размягчающей и растворяющей эти краски). С палитры краски также легко смываются горячей водой. Некоторые краски этой темперы, высыхая, несколько меняются в оттенках: слегка светлеет кость жженая; значительно светлеют кобальт синий и охра красная; слегка темнеют кадмий желтый и красный, охра светлая и сиена жженая. Последние две, положенные на бумагу (доску), сильно темнеют, а затем степень их потемнения уменьшается. Заметно темнеют капут-мортуум, умбра жженая и краплак красный; сильно темнеют сиена натуральная, изумрудная зеленая и ультрамарин.

Когда подготовлено все необходимое, приступают к нанесению рисунка.

Но, прежде чем излагать способы нанесения рисунка на доску, необходимо принять и запомнить несколько положений.

1. Начинаящему заниматься иконописью необходимо, прежде всего, проникнуться благоговением к этому делу и признать его святым.

2. Необходимо возмечь уважение к лицам, которые на протяжении прошлых веков сумели выработать язык иконы, создали ее высокий, подлинно церковный стиль. Среди них было много святых мужей.

3. Икона как изобразительно выраженная молитва и пред назначается для молитвы. Поэтому трудящемуся над ней необходимо во время работы не забывать о молитве. Она многое в иконе объяснит без слов, сделает понятным,

близким, покажет духовно верное.

Это общие положения. Относительно же рисунка надо заметить, что он является очень ответственным моментом работы. В старых иконописных мастерских нанесение рисунка на доску поручалось наиболее опытным мастерам— “знаменщикам”, которые “знаменили” рисунок, то есть наносили его на левкас.

К рисунку могут быть предъявлены следующие требования: он должен быть графически четким, в нем требуется линия уверенная, твердая, легко намечающая детали иконы — архитектуру, ландшафт, — черты ликов, пряди волос, грамотно набрасывающая складки одежд, которые, в свою очередь, должны лаконично намечать строение фигур. Линия сухая, однообразная, везде тонкая, как проволока, не есть достижение; она должна идти свободно, сочно, живописно, но в ней не должно быть беспорядка, небрежности, каждая должна быть оправдана строгой, продуманной необходимостью. С точки зрения композиции рисунок должен быть правильно размещен на плоскости, без перекосов и смещений. Прекрасные образцы всех этих достоинств рисунка дают древние иконы лучших мастеров. Хороший рисунок сразу не дается, он достигается постепенно, незаметно, соразмерно со старанием, терпением и настойчивостью человека. Необходимо постоянной практикой выработать в себе твердость руки, остроту глаза. Выполни поставленную перед собой задачу, будет ли она самая простая или сложная, со всей старательностью и умением, каким ты обладаешь сегодня, тогда завтра ты сделаешь лучше.

Способы нанесения рисунка на левкас разнообразны. Раньше рисунок “знаменил” мастер, делая сначала легкий набросок углем, а затем детально прорисовывая его на доске кистью черной краской. Талантливые иконописцы сразу наносили рисунок кистью на доску, настолько велики были у них знание своего дела и опыт. Имея перед собой оригинал и благоговейно храня его в основных чертах, обладая к тому же церковным пониманием вещей, иконописец в деталях решал рисунок свободно, чутко следуя своему собственному молитвенному устройению. Иногда он творчески созидал рисунок заново. Ученики пользовались в этом деле так называемыми “переводами”, или “прорисьями”.

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