

Размышления о символах, сопровождающих раскрытие образа



«Евангелист Лука пишет образ Богородицы». Византия, нач. XV в.
Музей икон, Реклингхаузен, Германия.

Поверхность и основа к выявлению иконного образа... технологический процесс, как образ уподобления Господу... Избранная к размышлению тема достаточно далека от рассмотрения образных структур иконных изображений, находится как бы в стороне от них, в области преемственности традиций иконотворения и технологий, но, тем не менее, тема эта связана с образом совершенно неотделимо от него... как сама иконная доска с паволокой, грунтовкой и олифой по красочному слою – совершенно неотделимо связаны собственно с изображением... а изображение естественно состоит из того, как и чем произведено... изображено из небытия в образ. Смыслы эти действительно естественно неотделимы и взаимно проникновенны. Более того, разрушение этой взаимной связи смыслов изведённого образа и того, как осуществлено это изведение неминуемо не останется без печальных последствий глубокого повреждения... более того, гибели образа. Разрушение связи технологии создания иконы с традицией устройства живописного образа говорит о глубокой болезни в иконотворчестве, болезни, последствия которой не предсказать, глядя на новенькую икону, блещущую ясной позолотой и свежим лаком по изящному и тонкому, глубокомысленному письму. Из малого и очень поверхностного опыта можно вспомнить иконы XVIII-XIX, легко разваливающиеся в труху от неосторожного прикосновения к ним... сама по себе гибнет доска, изъедаемая червём, тлеет и отслаивается паволока... рассыпается левкас, взрывается кракелюром красочный слой... Образ буквально разлагается на составы... А вот – цельный, будто гранит, образ от веков дальних – словно являет пример долгожительства и несокрушимого бытия, он готов погибнуть лишь в цельности своего образного естества, не делимого на части... Это суждение, конечно же, - лишь дань красному словцу об образе, некий приступ к размышлению в лепете дилетанта, очень далёкого от подвижнических высот и профессиональных глубин реставрации. Однако же – берусь выразить словом то, что видится теперь возможным к выражению. И да не судят строго эти суждения специалисты своего дела, творящие образ, возвращающие его к жизни мановениями умных и тёплых, любящих рук.

Однако, приступим же к размышлению... и да не услышим от совестника своего к себе осудительного: «что делаешь, делай скорее».

Казалось бы, совершенно понятно то, на какой поверхности должен и может быть изображён иконный образ, назначенный сопровождать молитву. На несокрушимой твердыне стены храма, пережившей подвижность её отвердевания после возведения из небытия. Устоялась в составах стена, иссохла в ней строительная влага – и готова тогда принять на себе образ... Поверхность иконной доски... Сейчас допускается и считается обще принятым суждение, что основой для изображения может быть любая твёрдая и устойчивая поверхность... даже поверхность металла, стекла, ткани, фотографической или типографской бумаги... и далее, далее... к складыванию образа Господнего из крупинок песка, нарочито и кропотливо устроенных к разметанию ветром, наподобие языческих традиций... Вариативность предметов, которые могли бы служить поверхностями к восприятию на себе образа – расширяется до полной аннигиляции смыслов, заложенных изначально, смыслов, выверенных, вымоленных, принятых молитвенной практикой творения и почитания образа. И вот – стирается грань между образом и безобразием, образом и притворством игры, буйством фантазий, между образом и пустотной инсталляцией постмодерна, беспечного перформанса на грани Страшного Суда...

Впрочем, не отринем же своим суждением и того, что Духу возможно проявить Себя, как желает Он Сам... и на обломках – спасаемся... из какого сора стихи растут стыда не ведая, когда бы знали мы теперь...

Но в данном рассуждении я... или мы с вами - потщимся остаться в традиции, такой, как она видится нам и распознаётся нами теперь – и будем касаться поверхности иконной доски, того, как на ней раскрывается образ, прикасающийся к нашей молитве, привлекающий нас к почитанию Первообраза. Принимаю на себя это малое усилие – размыслить об основе того, на чём и как раскрыт образный космос, растворена образная структура к сопровождению и соучастию с человеческой молитвой... И намерен судить лишь о том, что, так сказать, выверено временем, подтверждено веками почитания образа – о деревянной доске иконы и технике яичной темперы в образотворчестве. Берусь несколько рассудить о том, чего не ведают мои руки, о том, что видел украдкой со стороны, о чём слышал от мастеров образотворцев, о чём каждый волен прочесть в ерминиях... Представляется, что даже из личного отстранения – возможно хоть бы отчасти осознать то, как раскрывается образ, какие смыслы сопровождают образное раскрытие... И да не будут эти суждения совсем уж словами заблудными, уводящими от Единого на потребу.

Иконная доска. Мы сейчас не говорим о материалах её изготовления, о том, из какой породы древесины она должна быть сработана, даже не говорим о достоверных технологиях изготовления, но пытаемся уловить наиважнейшие смыслы её создания, смыслы сопровождающие, поддерживающие почитание образа от его возникновения, до его про-изведения образотворцем – живописателем, изо-графом, - человеком, буквально вычерчивающем жизнь, оживляющим линию, впускающим оживотворённый рисунок в молитвенное бытие нашей литургии. Мы не говорим сейчас обо всём этом, принося мыслью лишь к иконной доске, к смыслам того, как устроена эта поверхность, как должно ей соответствовать высоте своего назначения – выявить, удержать и сохранить на себе образ Божий. Доска липовая, кленовая... быть может, не столь уж принципиально важно то, из какой древесины создана она, из каких пород выструганы клинья, соединяющие различные части-плашки иконной доски в целостное единение. В общем случае и сосна, например, и дуб – не приемлемы к заданному назначению... но примеров использования этих пород может быть неисчислимо множество. Важнее иное. Живое дерево, возросшее под небесами, вдыхающее тот же воздух, что и живой человек, дерево, пьющее корнями ту же воду из глубины земли, от которой взят Адам – человек, в которую и отойдёт... Дерево, впитывающее к возмужанию глубинную земную соль, быть может, уже растворившую, принявшую в себя составы людей отошедших... Дерево, тянущееся к тем же облакам, к тому же Солнцу... Дерево, воистину бодрствующее под шатром звёзд... Это живое дерево - избирается мастером к тому, чтобы стать основой образа Божьего, сотворённого человеком... рукотворного образа. Лучшее дерево из череды окружающих – избирается к этому высокому назначению. Самое лучшее – будет вознесено, вмещено в образ. Вот оно, без лишних сучков, с прямым и стройным станом ещё гибкого и молодого ствола, не повреждённое никакой болезнью, не приблизившееся к поре увядания, не сокрушённое небесным перуном... - избирается к восхождению в образ... к во-ображению в иконную доску. И неужели поэтическое чувство, сопровождающее это избранничество, относит нас удаляет от Первообраза, от Христа, Которого следует мастеру выявить на иконе. Подобен Адаму в райском саду – избирающий... нарекает имя – живому дереву, нарекает назначение – лечь в основу образа... Избирается дерево – и должно умереть оно прежде, чем примет на себе образ – и отсекается от корней, изымается из растительной жизни к

процветанию отсвета Духа Святаго. Не лукавая, не изогнутая часть ствола – отделяется от павшего дерева и превращается в плаху, в круглый чурбан...

Наши суждения будем черпать из устных рассказов иконописцев, знакомых нам, мастеров, быть может, далёких от Истины, но стремящихся, либо стремившихся в земном бытии, вернуть себя Ей в творческом устремлении к утерянной традиции создания образа. Некоторые из мастеров рассказывали, доверяли смыслы, либо помыслы, открывавшиеся им при личном вовлечении в создание икон или воссоздании их. В меру сил – отвергну в этих рассказах то, что представляется фантазийным и чуждым, приму то, что отзывается к изложению словом и призывает к осознанию, осмыслению.

Итак, плаха, часть дерева, принятая к созданию иконной основы, поверхности к выявлению образа Божьего – погребается в землю, как некогда живое существо, фактически – хоронится, чтобы в земную глубину изошли жизненные соки древесного естества: соль, влага, смола, как остаточные свойства соков живого естества. Быть может, некогда действительно существовала такая традиция – погребения плахи на некий срок прежде того, как из неё будут изготовлены части иконной поверхности. По прошествии времён, достаточных к высвобождению дерева от признаков смерти, от остатка тлена, погребённая плаха - изымается от земли и расщепляется на доски. Выстругивается рубанком ли, скобелем... по методике обработки этих плашек мастера идентификаторы и реставраторы могут нынче многое сказать о времени, месте произведения если не самого образа, то его основы. Мастер плотник изготавливает целостную иконную доску из нескольких высушенных плашек, дабы избежать значительной деформации поверхности под красочным слоем. Узкие плашки деформируются меньше. Как первое средство удержать эти части вместе применяется клей и соединительные поперечные шпонки. Не о форме и технике изготовления шпонок речь теперь. Из частей умершего дерева создается цельная, ровная основа иконы. Части дерева, словно бы части Ковчега сочленяются в спасительную нераздельную целостность, способную противостоять разрушению. Умершее дерево символически приготавливается к воскресению... к воскрешению через раскрытие на нём милости Божьей – милостью Божьей – образа, ещё неведанного, ещё сокровенного.

Для скрепления плашек в единую поверхность служит рыбий клей, этот же клей применяют и при следующих технологических этапах изготовления доски. И, опять же, не усмотрим ли в этом соединении частей дерева в целое - некоторой символической аналогии с Библейским сюжетом указания Господа Нюю о строительстве Ковчега. Части дерева гофер – соединялись меж собою и осмаливались изнутри и снаружи. Так же плотно соединяются, оклеиваются иконные плашки... так же плотно соединяются члены церкви, слитные во Христе, облачённые во Христа - к восприятию Его образа, Его Самого... члены живой церкви, «мазанные единым муром». Клей, как правило, изготовлен из костей осетровых рыб, кости эти выварены до совершенного претворения, растворения в целостную вязкую массу, которая затвердевает при остывании, окаменевают, но распускается, словно бы вновь оживает при вмешивании его в горячую воду. Этот клей в густом растворе «осмаливает» и склеивает иконные плашки в целостную доску. Эта доска будет скреплена поперечными клиньями, на её поверхности будет выдолблено углубление – устроен иконный ковчег. И на ошлифованную поверхность тем же клеем будет укреплена паволока, достаточно грубая и крепкая ткань, позволяющая уменьшить разрушительное воздействие на живопись горизонтальных деформаций дерева под грунтом иконы.

Но, пожалуй, вернёмся на пол шага вспять в наших размышлениях об иконной поверхности. Поговорим об иконном ковчеге и полях иконы. В традиции создания иконы – устраивание внутри поверхности, содержащей образ, некоего сакрального пространства и промежуточной области между миром и образом. Это промежуточное, посредствующее пространство есть иконное поле, выступающее над углублением иконного ковчега. Собственно, внутри ковчега – углубления – место расположения основного сюжета: иконной композиции, лика, фигуры святого. Между иконным полем и ковчегом устраивается так называемый повал или лужга – область промежуточная между полем и ковчегом. На некоторых иконах можно встретить ступенчатый повал, углубление от поля к иконному ковчегу, устроенное в несколько ярусов. Существуют иконы, созданные без ковчега. Допустим себе помыслить так, что отчасти роль посредствующей области между миром и образом выполняет иконная риза – словно бы верхнее облачение, прикрывающее откровенный образ, предохраняющее образ от непосредственного соприкосновения с миром. Не допустимо для православного благочестия в иконопочитании представить себе некую обыденность и простоту в предельной сближенности, соприкосновении мира и образа, допустить для себя в практике иконопочитания – непосредственное соприкосновение мира падшего, лежащего во зле – с образом, выявляющим области горние, не от мира сего, с окнами, в которые нисходит или чаем к нисхождению вовлекающий нашу молитву Дух Господний. Область прилежания мира и образа есть область благоговейного благочестия. Вот он, вокруг и в нас – мир видимый, осязаемый, чувственно соприкасающийся с нами, приликающий к нам – этот мир, в котором живёт и бытийствует человек, мир, в который рождены мы, где растут дети, умирают старики... Этот мир, лежащий во зле, в котором беспощадно свирепствуют войны и неистово лютует мирная обыденность... где идём на свидание... на войну... ступаем на топкие стези неосознанного и бесцельного прозябания и растраты драгоценной жизни... где неизбежны склоки, грехи, слёзные раскаяния о содеянном... привычно каменеет нечувствие... торжествуют всплески бликующих глаз – окон иссушенных душ... всё, что мы называем кишением жизни, продолжением и проявлением этого падшего мира... Казалось бы, немислимо и непредставимо, чтобы это пространство не опосредованно ничем и никем – приликало или намеривалось даже – прильнуть к иконному образу, прямо в рубище греха – войти на пир Божий, прильнуть к иконному образу, к Святой Святых вне всяческой завесы... Это у Господа нет преград, это Ему дозволено, ибо дышит как хочет того Он – и входит в самую сердцевину ада, низвергая ад. Силен войти, вникнуть и в нашу греховность, в наш ад... Но невозможно столь же произвольное движение к Нему, этому движению полагается предел, преткновенение, благочестивая остановка на самом пороге врат мира Господнего. И эта остановка – в почитании образа, в благоговении перед ним, являющим Первообраз. На этом пороге нам следовало бы взглянуть на рубище своё, устыдившись, возрыдав о своём непотребстве, недостоинстве – и не утратив от этого плача жажды. Господь – силен омыть нас, но нашей слезой... либо безмерной и ничем не оправданной, никак не заслуженной нами милостью Его.

Но возвратим же себя к иконной поверхности. Ковчег святой иконы, область Святой Святых — будет углублена, отдалена от мира, пусть бы на малую ступень повала. Лик не соприкоснётся с окружающей действительностью, будет ограждён полем, окно иконы словно бы обрамлено нашим благочестием в близи святости, отстранено нашей настороженностью, проявившейся в традиции устройства образа. К чему прильнут наши дерзновенные уста, прикладывающиеся к иконе? Неужто к руке Богоматери или к Её лику... к Самому Христу, изображённому перед нами... или к повалу в ковчег... Скорее всего наше настороженное благочестие позволит нам приложить себя именно к иконному

полю, как некоей части мира нашего, соприкасающегося с миром образа Божьего. Всегда очень глубоко продумано, безусловно выверено и тонко иконное изображение либо совершенно замкнуто внутри ковчега, либо выходит отдельными, символически обоснованными участками живописи в область повала, либо распространяется, буквально прорывается из ковчега в область иконного поля... Каждый случай совсем не случаен, выверен до мельчайших подробностей и всегда обоснован. В изображении иконного ковчега может не существовать разделения с иконным полем. Физически существующее, как поверхность, иконное поле может воспринимать на себя образное содержание ковчега и как бы распространять его, не ограничивая собою образ. И этот нюанс всегда очень значим и слишком заметен, играет особенную роль в раскрытии символа перед человеком. Эти смыслы вопиют к восприятию их, - образ откровенен и сам преодолевает ограничение полями. Пример подобного преодоления ковчегом ограничивающих полей мы встречаем в иконе «Спас Ярое Око», когда нимб Спасителя скорее подразумевается, чем видится нами, - нимб выходит за грани ковчега и полей, символически объемлет нас, включает нас в область сияния святости. И мы можем ощутить себя без отграничений от образа полем – буквально лицом к лику, с глазу на глаз в некоей символической области личной непосредственной встречи, внутри объятий иконного пространства. «Спас Ярое Око» слишком откровенен перед нами, совершенно не отделён ничем, нет никаких преград перед яростью этой, обжигающей и воспаляющей нашу молитву.

Иногда значимые части изображения в ковчеге совсем незначительной своей частью буквально прикасаются к иконному полю или к повалу, там, где возможно нам приложиться к нему, опаяясь малым прикосновением к святости. Так икона обжигает наш поцелуй, наше осязательное приложение к символу. Эти смыслы слишком значимы. К примеру, рассмотрим образ «Чуда святого Георгия о змие». Белый конь буквально вскакивает, проникает в область поля иконы, в области поля – реет край плаща святого... в нижнее поле вползает хвост змия – одерживаемого врага, его когтистые лапы так близки к нам – не прикоснёмся к полю нижнему, ужасаясь... и ободряясь тем, что в этом же пространстве изображены части плаща, в это пространство вникает победоносный конь, это пространство увенчано крестом на древке разящего копья.

Часть иконных изображений может быть совершенно выведена на поля, изображения полей являются почти самостоятельной частью целостного образа, частью, обрамляющей ковчег особенными смыслами. Так, например, в изображениях знаменитой Боголюбской (Боголюбовской) иконы пресвятой Богородицы сакральная область – Святая Святых – содержит изображение Божией Матери, предстоящей Христу, открывающему Себя в сиянии мандорлы – в правом верхнем углу ковчега. Фигура Богородицы изображена, как молитвенный столп-свеча в крупном иконном пространстве ковчега. Но на верхнем поле иконы изображён деисис, - поясные фигуры Христа, Богоматери и Предтечи, Архангелы, - часть деисисного чина. В более расширенном составе этот ряд изображений составляет особенный иконный чин, место которому, в общем случае, в иконостасе алтарной преграды. Образный чин деисиса восходит своими смыслами к более общей иконографической структуре и относится к образному пространству «Страшный Суд», по сути, является частью пространной композиции образа Страшного Суда. Пантократор – Христос во славе, центральная фигура деисиса – есть Христос, вошедший на уготованный престол. Предстоящие Судии Богоматерь и Предтеча – возглавляют образный ряд предстоящих в молении, этот ряд символически включает и человека, молящегося перед иконой. Молящийся перед образом деисиса есть сам образ Божий, вошедший в общий деисис и молитва перед образом есть прообразование молитвы

в день предстояния на Суде перед Христом во славе Второго Пришествия. Изображение деисиса на Боголюбской иконе, скажем так, не расположено перед нами и не распространяется смыслами лишь только в вертикальной символической плоскости, но выходит в горизонтальное смысловое пространство, а точнее бы сказать, в пространственный символический объём перед поверхностью иконного изображения. Так иконный символ объемлет предстоящих перед иконой людей. Каждый человек и церковь, молящаяся перед деисисом находится внутри пространственного образа, символически перед Христом Судией Страшного Суда. Образный Суд совершается не над личностью, представшей Христу в трагическом уединении, судное предстояние сопровождается молитвенным заступничеством Богородицы, Предтечи, Архангелов и всех святых деисисного чина, молящих Спасителя о «подсудимом» человеке или о церкви – союзе молящихся, образно вмещённой внутрь деисисного чина, обрамлённой молением святых. Таков образ. Итак, в иконе Боголюбской деисисный чин возвышен над нами, вознесён на верхнее иконное поле и однозначно – распознаётся предстоящим человеком. Имея навык восприятия означенного смысла, мы в молении перед иконой ощущаем себя внутри образного пространства Страшного Суда. Вместе с нами в сакральной части этого пространства – развёрнута в пол оборота к нам и обращена ко Христу Богородица, таковая, какой Она явила Себя святому Андрею Боголюбскому. Именно Ей, а значит и нам, вмещённым в это образное пространство, – раскрывается мандорла Христа, благословляющего усердную нашу Предстательницу и тёплую Заступницу в мире холодном. Перед нами в одной иконе внятно выделены две области моления, дважды изображен деисис: развёрнутый чин по верхнему полю и часть деисиса – в сакральной глубине ковчега. Мы приносим к этой части уже не извне, не из отстранённого внешнего мира, но изнутри включения в образ, из нашего воображения в символически обрамляющий деисис. Прильнём к полям этой иконы, к нижней части, мысленно – приложим себя, прикоснёмся своим недостойнством к образу, доверительно открывающемуся перед нами своим огненно-проникновенным смыслом: изнутри предстояния на Страшном Суде мы видим сугубое моление Заступницы и ответное благословение Судии. На полях в нижней части иконы и на боковых полях нет никаких изображений, но это именно то пространство, которое являет собою деисис, свободные поля есть место нашего приложения, нашего воображения, нашего проникновения в образ. И мы, как часть общего деисиса – приносим к образу, прикасаемся к иконному полю, осеняя себя крестным знаменем и положив поклон перед Самим Судией. Лишь приложив себя к образу – возможем неопалённо – вглядеться на моление о нас Богородицы перед Спасителем. Таковы смыслы, раскрываемые образом.

Можно достаточно пространно и на множестве примеров рассуждать о символических соотношениях пространства иконного ковчега и пространства полей иконы. Поле иконы может быть местом изображения небесных покровителей того, кем заказан образ. На иконном поле могут быть размещены житийные клейма святого, чей небесный образ отнесён к области ковчега, вмещён в ковчег, а житие и чудеса слово бы приближены к земле, преподаны к нашему поклонению, почитанию. В общем случае, как мы уже сказали, иконное поле обрамливает и ограждает Святая Святых – иконный ковчег, поле – отгораживает от прямого соприкосновения с миром, охраняет от безблагодатного, внезапного внешнего воздействия на образ. В некотором духовном осмыслении риза иконы, оклад её, как внешнее облачение – есть признак нашего неблагочестия, маловерия, вырождающегося в суеверие, в почитание внешности вместо проникновения вглубь, признак подмены и непонимания, молитвенной бесчувственности перед образом... знак нашего неприятия, отгораживания образа от себя... или затворения образа от нас... поиск

и обретение простого выразительного средства, подменяющего во-ображение благочестивым актом приношения... подмена тоски о сокровенном проникновении к Первообразу – совершенно внешним и простым актом приношения и украшения. Нашему духовному расслаблению оказывается уже недостаточным отделение иконного ковчега от нас иконным полем. Нас настораживает и отвращает от образа сама идея образного вовлечения нашей молитвы иконным полем – во Святая Святых образа... или наше непонимание глубин этих смыслов образотворения. И вот, нам – недостаточно обрамления иконного ковчега полем для чинного отдаления от недолжной близости мира. Недостаточно поля, как некоего портала, величественных врат во-ображению нашей молитвы, проникновению в образ нашего естества... окна высветления образа в тусклый мир сей. Риза, облачающая икону, поле и святая святых говорит нам о некоей кажущейся недостаточности поля для обрамления иконного ковчега. Словно бы броня, доспех на иконе – риза, богатая, изукрашенная нашим благочестием, нашим нечувствием к образу... нашей грубостью перед ним... Стучимся в него... и укрепляем, богато украшаем врата, утяжеляем их драгоценностями мира, да не отворятся... или отворятся уж вопреки всем нашим усилиям укрыть их. Трудно богатому войти... тяжело вникнуть сквозь броню, кирасу оклада... но силен Господь одолеть наши нагромождения, заслоняющие образ от нас... ограждающие нас от образа.

Оставим же эти рассуждения об окладе иконы, мы уже не раз приступали к ним... Но продолжим размышлять о символических смыслах в устройении иконной доски. Сверху паволоки будет наложено грунтовое основание для раскрытия образа цветом. Как правило, это основание изготавливается из мела и называется левкасом. Греческое слово λευκός буквально означает «белый», «светлый». Грунтовая поверхность левкаса состоит из мела, смешанного с тем же осетровым клеем, разбавленным водой. Мел должен быть очищен от всяческой нечистоты. На исключительно белый грунт творчеством изографа будет наложен рисунок и цветом раскроется образ... но левкас, основа творения образа должен быть безупречно бел. Иная задача мастера – изготовителя иконной основы – добиться того, чтобы никакая реактивность, никакая не гашённая часть извести, способная разрушить органические связующие составы красок - не осталась в составе мела. И меловую основу тщательно промывают в воде, по терминологии мастеров «отмучивают», смешивают с водой. На поверхности воды оказывается всяческая грязь, а чистый меловой состав – оседает на дне. Осадок вновь смешивают с водой и вновь «отмучивают» - пропускают через некую меловую муть – к чистоте... вновь дожидаются осадка чистых составов... и вновь пристально оценивают чистоту этих осадочных мелов... Далее в технологически выверенных пропорциях этот иссохший и вычищенный мел смешивается с тёплым осетровым клеем в различных пропорциях консистенции – соотношений воды, мела и клея для различных слоёв левкаса. Грунт накладывается в несколько слоёв. Количество слоёв левкаса может быть связано с сакральными числами, семью, двенадцатью... от слоя к слою левкас становится всё более тонким, всё более насыщенным водой. Плотный левкас, более насыщенный клеем и мелом кладётся в нижние слои. Всё более тонкий левкас – в слои верхние. Каждому слою надлежит хорошо просохнуть и при высыхании не дать проявиться трещинам – кракелюру. Слои левкаса, составленные в не верных пропорциях, непременно разорвут уже укрепившиеся, высохшие нижние слои грунта. Пожалуй, создание правильного и достойного грунта – основы иконной поверхности, вполне можно назвать если не особым искусством, то уж действительно делом, требующим особенных навыков. И вот перед мастером – иссохшая белоснежная поверхность иконной доски, покрытая надёжным левкасом. И эту поверхность прежде создания образа требуется ещё очень хорошо обработать,

отшлифовать. Сейчас это делают зачастую шлифовальными брусками с наждачной бумагой и поверхность левкаса становится достаточно ровной, но она ещё не пригодна к тому, чтобы можно было прикоснуться к этой поверхности живым письмом. До приемлемой к живописи глади поверхность доводит человеческая рука, тепло ладони, разглаживающей поверхность доски. Человеческая ладонь пробуждает теплоту осетрового клея, который словно бы оживает в левкасе и послушно следуя за движениями человеческой руки обретает идеально гладкое состояние, подобное поверхности зеркала. И только тогда этот белый цвет в чистоте и вышколенной глади – готов принять образ, пригоден к раскрытию и удержанию на себе образной высоты и символической глубины иконного изображения. Пожалуй, это излишне, но упомянем о том, что каждый из перечисленных технологических этапов сопровождается непременно молитвой, совершается в неспешности, чинной последовательности, на духовной волне Богослужбного жизненного цикла и правила-окормления в церковном благочестии. Так – управляется человеческое естество к созданию или выявлению образа. В иконописных артелях все эти подготовительные процессы и само живописание выполнялись соответствующими мастерами. И живописцы зачастую делились на исполнителей личной живописи, исполнителей золочения, мастеров орнамента, фонов, всего, что в иконе относится к доличной живописи. Отдельные мастера готовили пигменты, кисти – от широких до тончайших, в несколько волос. Не наша задача рассуждать о разделении труда и специализации мастеров артели. Возможно, все эти процессы могли быть выполнены одним мастером. Но потребность в иконном образе была поистине грандиозной, что естественно требовало артельного разделения труда. Вне поля наших рассуждений помышления о личных качествах мастера, которому надлежало создать образ, - прорисовать и раскрыть его цветом... нанести очертания тонкой иглой стилем-графьёй или углём по левкасу... в этом рисунке – цвести образу... Не технология живописи предмет наших суждений, в данном случае мы говорим о поверхности иконы, об основе образных структур.

В контексте наших суждений, быть может, лишь только в этом контексте, пусть с некоторыми оговорками, считаем возможным помышлять о том, что образом, почитаемым и достойным поклонения, является не только лишь собственно изображение, то, что изображено, не только Первообраз, отображённый живописью... отобразивший Себя через творческие усилия, дерзновенное мастерство художника. Образом является и само образотворение – выявление образа из небытия, составление иконного пространства, включающее и творческое делание человека: живописание, сопутствующие и предшествующие технологические процессы, молитвенное почитание Первообраза в ходе образотворения, как и на протяжении физического существования сотворённого образа.

Термин «техника» (греч. Τέχνη) в преломлении к образотворению несёт в себе чрезвычайно глубокие зачения, и такие, как ремесло, навык, некое знание, даже и знание тайное, на грани обмана, иллюзия... термин содержит и значения, близкие к рождению жизни, к космогоническому творческому Началу творения мира Господом из небытия. Что, собственно, сама «техника» - познанное и выученное ремесло без вдохновения... без буквального проникновения – Духа Божьего «в ноздри» творящего человека, молитвенно обоняющие дыхание Бога... В таком сотворчестве человека и Творца – со-творяется образ. Что есть изображения, как не кимвал звенящий, не медь бряцающая, не повапленный гроб, если не навеяны они Первообразом, жаждущим Своего отображения в человеческом творчестве, через человеческое усилие, содействующее Богу. Впрочем, и замертво рождённое дитя может быть оживлено Творцом. Кимвал звенящий, - оживает и

без участия человека, одним лишь произволением Господним, откровением благодати там, где Господь пожелает открыться ей... и благодатствует и чудотворит Господь еже изволит и там, где пожелает Сам. И мироточит фотография, чудотворствует Бог по молитве у слабой живописи... являет Свою благодать у совершенно «рядовой» иконы... и нынче - медлит Он явить Себя у рублёвского шедевра, заточённого в галерею, у Владимирской заступницы в опустевшем теплохладном храме, удалённом от непрестанных и жарких молитв – к периферии душевных волнений эстетического удовлетворения.

Станем ли говорить в деталях об изготовлении пигментов, о технике их составления, смешивания с яичной эмульсией, о живописании... пожалуй, что нет. Пусть собственно творческий акт раскрыши образа останется хоть немного таинственным... утаённым от слова о нём, личным делом живописателя–образотворца, творчески откликающегося на зов Господний. Дозволим себе лишь осторожное упоминание символики в самом процессе раскрыши образа, разрешим себе в этом упоминании самые малые поэтические рефлексии, воздерживаясь от излишнего пафоса в высказываниях человека постороннего, далёкого от личного образотворчества в цвете.

Прекрасен и глубоко символичен процесс живописания в технике яичной темперы. Вот, руки мастера берут живое яйцо – символ воскресения Христова – и преломляют скорлупу. Между пальцев художника стекает белок и золотистая, цвета сусального мерцания, сердцевина, зародыш не рождённой жизни – остаётся в ладони, омывается водой, очищается от слизи яичного белка. В смешении с водой... влагой жизни вечной эта не рождённая земная жизнь станет скрепляющей эмульсией для пигмента, цвета, раскрывающегося образом. Отдалённым подобием уготавливаются за литургией Святые Дары к осуществлению таинства... к пресуществлению Бога и теплота воды – смешивается с плотным вином. В яично-водяную эмульсию будет погружена кисть – гласящий язык мастера. Этот эмульсионный состав примет в себя цветовой пигмент – в нём будет смешаны мелко измельчённые, истолчённые в пыль кристаллики цвета. Чем тщательнее измельчены курантом частицы пигмента, тем глубже и насыщеннее цвет, вмещаемый в гамму... тем изобильнее малые грани кристаллов пигмента в каждой частице цвета, принятой кистью. И каждая из этих малых граней будет отражать собою воспринятый свет и преломлять его, возвращать, доверять нашему зрению преумноженный этот - вечеряющий свет, либо мерцание свечи, становящееся образным цветом на наших глазах. Сколько кристаллов белил, охр, празелени, лазуритов... - составят каждый из оттенков цвета... и в этом – сокровенно проявится воля Божья, управляющая творческим навыком, вдохновенной интуицией и молитвенной теплотой образотворца, погружающего красноречивую кисть в образный цвет. И – пылает эта кисть, несущая в своих насыщенных глубинах животворную эмульсию и цветоносные кристаллы пигмента, лежащие на разграфленный левкас в гармонии цветовых и смысловых сочетаний. И – проступает на белизне, возникает из небытия... или осуществляется пред-существующий в мысленном во-ображении мастера – образ Божий... выделяется из предощутительного, предчувственного существования – в ощутительное бытие, про-изводится художественно материализующейся идеей.

Помыслим желанное – проникнем в состав цветового космоса иконы любопытствующим оком микроскопа, вслед за исследователями живописи... словно бы любопытной десницей Фомы – в зияющую стигмату Спасителя... Неведомое пространство рождающегося цвета в немислимом сочетании его глубин и неместимых

смыслов раскроется перед нами. Кристаллы пигментов многоцветными планетами явят свой дивный мир, раскроют свои причудливые бездны, являющие образ... Но – отстранимся от этих глубин, недомысленные, не сообразные тому, что открывается в них, устыдимся такого проникновения... отдёрнем благочестиво любопытствующую десницу, вопия вослед за апостолом: «Бог и Господь мой!». И возвратим себя к рассматриванию подобающему, к предстоянию благочестивому. Пронырливый, проникновенно дотошный микроскоп ни чуть не приблизит нас к существу Божьему, не одарит нас близостью Господней... даже и удовлетворив нашу пытливость, даже и насладив созерцанием сочетания кристаллов пигмента в космосе цвета образной роскоши...

Порой весьма значительно различаются технологические процессы раскрытия образа, существующие в различных школах и традициях живописания. В некоторых технологических приёмах образ вылепливается сгущением тени, создающей объём. Это вполне объяснимо и понятно технически, но сложно сопоставимо с Богословскими смыслами, когда Свет Господнего Дуновения - и в символе Света - творит истинное бытие и в Боге нет никакой тьмы, а собственно тьма, тень - может ли быть продуктивной... Поверх объёма, вылепленного притенениями, – вновь накладываются светлые блики, пробела. В более традиционных и привычных подходах, напротив того, именно свет выявляет, высветляет, оживляет личную живопись, во свете и светом изображение обретает символическое бытие. Лик в санкирной технике постепенно и чинно процветает светом, растущим из тёмных глубин зеленоватой плотной подкладки – санкиря. Празелень – цвет Пресвятой Троицы, цвет символа Жизни Вечной в Боге - ложится в основу лика, почвой к изображению, наполняет своим символически животворным присутствием верхние высветления – вохрения, плави подрумянок, движки лессировок... Тёмная зелень санкиря неявно наполняет собой верхние слои живописи, словно бы оживотворяет цвета, даже и не проступая в них. Лик в санкирной технике высветляется, словно бы оживая, израстает из тёмной основы. В основу личной живописи, в основу всего живописного слоя мог лечь и тёмный холодный, пронзительно-синий цвет. Примеры тому известны в иконах византийского письма. Плотные лазуриты под охрами, под раскрытием верхних слоёв цвета, способны чрезвычайно усилить их, предавая из глубины изображения некую искру сочетавшихся холодного колера и теплоты охр, затаённый «взрыв» столкновения пронзительного холода лазурита и огня киновари. Свет этой глубинной искры, этого проникновенного столкновения цветовых природ, не будучи заметен, наполнит и буквально воспламенит образ. Так значимы и великолепны эти тонкие плави, очень разбавленные водою, на жидкой эмульсии с малым вкраплением пигмента – живописные области цвета, почти акварельной прозрачности, лёгкие красочные слои, - они вылепливают объём облачений, создают глубины пространства фонов. И всегда, даже под плотной санкирью, будет явственен исходный цвет, содержащий цвет образа – белизна и ясная чистота левкаса. Лишь поверх этой чистоты – раскрывается образ, а по самому верхнему слою - вновь царственно и властно свидетельствуют о Первообразе отблески исконной, глубинной чистоты – света пробелов... тонкие проблески золотого ассиста (инокопи) – венец образного присутствия Бога в Его иконе. Движки плотных и тонких пробелов, молнии ассиста – участки предельного духовного напряжения в символе проявляют себя порою сдержанно и неотвратимо.

Богословское содержание символа в сочетании цветовых составов, проявляющих образ чрезвычайно высоко, слишком значимо... даже если не распознаётся нашим

отстранённым взором. Слишком существенен порядок и чередование цветовых слоёв – покровов, являющих лик. Сочетание цвета, последовательность и метод этого сочетания словно бы материализует, визуализирует Богословские смыслы в изображении. Совершенно различные техники могут быть использованы при написании даже крохотных ликов одного образа в фигурах, расположенных рядом. Вот знаменитая икона «Сошествие во ад», хранящаяся в Византийском отделе Эрмитажа. Многофигурный образ небольшого размера, чуть более 30 сантиметров в высоту. На иконе лики Спасителя, Адама и Евы изображены в совершенно различными способами, явлены по-разному. Чрезвычайно разнятся наполненность и чередования красочных слоёв в формировании ликов, размером чуть более сантиметра. Эти лики расположены от нашего молитвенного предстояния, на расстоянии не менее трёх-пяти метров, когда физически невозможно, да и незачем распознавать различий в технике личной живописи, - они распознаются при исследовании в сильном увеличении, чуть ни под микроскопом. Но различия обусловлены Богословскими смыслами, непременно должны быть вмещены в образ, проявлены в нём и вне зависимости от самой возможности распознать и воспринять их молящимся человеком. Богословские смыслы – составляют образ, не обращаясь к вразумлению человека. Собственно, задача распознания, прочтения символа не ставится при образотворении. Вот, в лике Христа – источник света, распространяемого на пространство ада, в который вошёл Спаситель. На ликах Адама и Евы, на ликах прочих персон, - свет воспринятый, отражённый, отсвет Христа, вошедшего извне. Повторимся, эти смыслы технически отображены в мельчайших живописных деталях иконы – в ликах размером не более одного сантиметра, и детали эти на несколько метров удалены от точки зрительного восприятия. Сокровенные от зрения детали – должны содержать эти смыслы, не явно воздействующие на нашу молитву, присутствующие перед нею, помимо нашего осмысления, распознания. Смысл – будет воспринят помимо чувственного соприкосновения с ним, помимо разумного восприятия видимого, помимо уяснения ума тем, что воспринято зрительно и осознано. Смысл – будет воспринят и образ будет существовать в этих смыслах, раскрытых к нашей молитве. Так, смысл молитвы, произнесённой за литургией и в утаении от слышания человека - достигнет своей Цели.

И вот – перед нами только что написанная икона. Красочный слой будет покрыт олифой, она пригасит излишнее свечение и блеск золота фона и нимбов, прикроет и углубит, насытит маслом живительным красочные слои, защитит их от малых травм при неосторожном прикосновении. Так масло – символ милости Господней – улеивает живого человека, проникая в его составы, исцеляя, насыщая жизнью. Уместна ли такая аналогия... допустим её, - не мало отдалённых аналогий уже приведено и совокуплено нами в достижении единственной цели – постижения образа, раскрывающегося в символе его создания. Так в самом общем изложении могут быть восприняты и осознаны нами некоторые символические значения технологий создания образа и поверхности, на которой из-ображается он. И нам, как видится, не стоит пренебрегать этими, казалось бы, не слишком уж значимыми мелочами. Однако, пожалуй, прикоснувшись к ним хоть бы вскользь, не стоит и особенно задерживаться на них, отвлекая в эти размышления свою молитву. Но, пожалуй, полезно бы знать об этих значениях и держать эти знания на фоне личного разумения, молясь в пространстве откровенных символов, в образном пространстве иконы, желая единого – молитвы чистой, не отвлечённой, милости в ответ... желать... стучать непрестанной жадной в сокровенный образ... вмещая свои слова от пробуждающегося сердца - милостью Божьей - в эту символическую... - Его - глубину.