

2.10 Со-отношение света и цвета в пространстве монументальной живописи



Рассуждая о исихастских основаниях живописи великого мастера понимаем, что в самой основе исихазма – деятельная практика взаимоотношений человека и Святого Духа, Его проявления в нетварном свете, - не как некоей философской категории, отвлечённого эстетического или нравственного понятия, но совершенной реальности, преизбытка Божественной сущности, произливающейся в тварную природу. Свет – не только и не столько образ, как как от-влечённое понятие, категория стяжаемого Духа Святого, нетварной природы, пред-ставленной твари, про-явленной внутри природы тварной. Свет – это собственно факт действия Святого Духа в сотворённом мире. Именно эти, практически воспринятые и усвоенные проявления Божественных энергий, изображает Феофан в своём образном живописном пространстве. Можно говорить о методах мастера в достижении заданного. Один из этих методов – некая скудость цветов и оттенков живописи, приближенность живописи к некоей монохромности при общем пре-обладании светлых красочных тонов. При достаточно обильной цветовой палитре живопись не допускает выявления и доминирования отдельных локальных цветов, уместается в неких рамках тёплой охристо - терракотовой гаммы. Нарочито ли, вынуждено, при достаточно разнообразии использованных пигментов и составленных оттенков, автор отстраняется от многоцветия, общая гамма не является некоей тканью, сочетанием областей самостоятельных, обособленных локальных цветов. Автор не ставил технической задачи выделения, локализации цвета, выявления цветового значения в отделённом внятом существовании символики света на фоне и в со-отнесениях с другими цветами. Думается, что общая видимая монохромность, некоторая скудость живописной палитры была специально изысканно - организована Феофаном, как необходимая и достаточная к тому, чтобы выразить задуманное, - мастер не нуждался в видимом многоцветии, отстранялся от

само-довлеющего цвета и специально создавал окломнохромную цветовую гамму из множественности составляющих её соцветий. На некоем околорелигиозном уровне рассуждений можно бы сказать, что образ Света Духа Святаго и должен быть «вылеплен» из местного материала, где присутствуют и зелёный и голубой, красный, белый, чёрный цвета с преобладанием охра. Но, работая над созданием образа света с оттенками света, мастер практически не нуждался в локальных цветовых акцентах, расщепляющих цветовое единение – как образ единства в Духе. В общей сложно-составной палитре живописи преобладает охра терракотового отлива, - цвет тёплый, близкий к телесному, в разработке которого приемлемы различные оттенки тёплых сочетаний. Холодный цвет практически не встречается в живописи. Исследователи красочного слоя говорят о наличии у отдельных изображений синих цветовых подложек под тёплые наружные красочные слои, – это, возможно, имеет и некое Богословское символическое обоснование: синий цвет – цвет Духа Святаго - наполняет собою, исполняет Собою, всё видимое. Этот живописный приём широко использовался и в станковой иконной технике. Подкладывающийся под видимый цвет – почти невидимо проявляется и действует в видимом. С точки зрения живописной техники и эстетики – так достигается особая изобразительная глубина и проникновенность цвета. Не во всех композициях Феофан использует этот метод, зачастую он пишет по белой штукатурке, не подкладывая синих цветов. Впрочем, это, пожалуй, предмет отдельных исследований, не слишком связанных с темой наших размышлений. Заметим, что доминирующие в живописи фоны светлее самих изображений, - это принципиальный подход, художественный приём, выбранный мастером, конечно же, осознанно, в связи с неким и эстетическим и Богословским замыслом, приём досконально выверенный и осознанно применённый, хотя совершенно не обязательный в традиции монументальной живописи. Фигуры и композиции выглядят более плотными, материальными, весомыми, когда они написаны на светлом фоне. Во множестве образцов монументального убранства мы можем видеть принципиально иное, буквально зеркально противоположное художественное решение. Вот, например, в греческих церквях, в храмах Балкан светлые изображения выделяются, от-деляются от тёмных, глубоко синих, лиловых фонов. В доминанте фонов византийских мозаик и иных иконных изображений – очень часто торжествует золотой фон, от которого про-исходят композиции, словно бы ино-природные, не имеющие причастности к золоту фона. Здесь, в живописи Феофана, как бы тонкий свет, преобладая, разливается в фонах. Сгущением этого тонкого света – во-площаются изображения. Плоть, про-явленная в композициях, воспринимается, как сгустки этого разлившегося повсюду света, сквозь эти сгущения проявляются концентрированные участки свечения в виде пробелов и цветовых – белильных акцентов. Свет – в некоей первооснове изображения, композиции как бы вылепливаются из небытия – светом. И в дарованном живописью бытии из-ображения сущностно не отделимы от света фонов. Повторимся, это принципиальный подход мастера, характеризующий его творческое художественное и Богословское видение, совершенно не обязательное, не единственно возможное и не вполне традиционно укоренившееся в иных известных образцах «подписания» храмов. Мы помним изображения новгородских икон с фигурами на фоне обжигающей киновари, северные письма, где композиции от-деляются от зелёных фонов. Достаточно редки примеры того, когда образ или композиция о-плотнена по сравнению со светлым фоном и являет собою некое сгущение фона, как во фресках Феофана. Здесь видится именно так. Нарочито создаваемая мастером общая монохромность из разнообразия использованной палитры – позволяют реализовать этот замысел. Свет

видимый в цвете живописи – сгущается изображениями и разрешается светом, как исходящим от изображений, так и ложащимся на изображения извне фигур – яркими световыми – белильными акцентами.

Устраивая живописное пространство света внутри храмового убранства, мастер не упускает ни единой возможности работать с видимым естественным светом внутри архитектурного объёма. Ни одно световое окно не остаётся без творческого внимания мастера, но органично вмещается в структуру композиционного замысла живописи. Можно бы сказать, что световые окна сами становятся архитектурными иконами нетварного света. Композиции выстраиваются с абсолютным учётом источников естественного света, быть может эти источники – световые окна – во многом определяют построение композиционных решений, причудливо и тонко используются для максимально возможного органичного раскрытия иконных сюжетов. Возможно, само устройство световых окон пранировалось в детальной согласованности с художественным замыслом системы росписи, в некоем творческом со-трудничестве авторов устройства живописно – архитектурного образного пространства. Исследователи утверждают о закладке четырёх световых окон в барабане купола – для того, чтобы было расширено место для изображения яруса фигур, который мы здесь называем чином сыновства Божьего. Строго по осям сторон света оставшиеся четыре световых окна, впускающие свет на образ Пантократора в скуфье купола, - именно над ними размешены образы свето-зарных, огне-видных Серафимов, изливающих премудрость Херувимов, - обстоятельно рассмотрим их несколько позднее.

Серафим, огневидный, пламенеющий свидетель света и созерцатель Бога – единственный ангельский чин, допустимый к изображению Ветхим заветом. Херувим – хранитель тайны нашего спасения, тайны взаимоотношения человека и Бога, тайны взаимного проникновения человека к Богу и Бога к человеку. Лишь в контексте этого осмысления, этого понимания внятно прочитываем этот образ. Херувимы как бы материализуют видимым образом естественный свет, создавая новую образную трактовку. Если свет видимый – образ света невидимого, нетварного, Божественного, то Херувим – проявление этого невидимого в воспринимаемых очертаниях над нами, и над световым окном - увенчивает икону света. В простенках между Херувимами и Серафимами – образы Архангелов, которые написаны буквально по осям между фигурами нижнего чина – чина сыновства Божьего. Архангелы объединяют эти фигуры, создавая уравновешенную гармонию изображений над ярусом световых окон, между образом Пантократора и образом света, вливающегося в подкупольное пространство. Живой, естественный – образный свет окон, пронизывает и наполняет отдельными смыслами нижний ярус живописи светового барабана – чин Сыновства Божьего, написанный буквально в свето-образной среде.

Световые окна в алтарной апсиде. Втекание видимого света мастерски включено в композицию Небесной Литургии, - Спаситель преподаёт Святые Дары апостолам, находясь между иконами света невидимого – между световыми окнами. Световое окно – в точке восприятия Даров апостолами, - так мысленно достраиваем утраченную часть изображения.

Световое окно в композиции Рождества Христова, - именно здесь, в области окна – место Вифлеемской звезды, роняющей свет на колыбель Богомладенца - так безо всяческих усилий и натяжек мысленно достраиваем утраченную часть изображения.

Образы святых Макария и Алипия в исихастирии, символически изображённые во свете нетварных энергий, становящихся видимыми нам через икону. Свет видимый символически в образе святого как бы дополняется естественным светом от окна – и в этом естественно – символическом световом дополнении предстоит Троице – фронтально расположен перед Ней и воз-носит к Ней своё свечение. Вот так замысловато, точно и бережно – работает с цветом и светом мастер Феофан, изображая средствами видимого мир невидимый, но проникающий, познаваемый, изливающийся к нам и через откровенные образы - охватывающий нас.

Образ нетварного света сгущается в изображениях мира сотворённого. Нетварный свет в символах Феофана изображается символом общего преобладающего фона, как основание, исходный материал создания видимой природы, некая подкладка под воспринимаемым и видимым, как изначальная чистота Божественной природы, не имеющей в себе никакой тьмы. Уплотнение этой чистоты - создаёт перед нами видимые формы образа. Образы композиций – икон создаются сгущающимся светом, со-творяется мастером в со-действовании Творцу, в этом созидании изограф уподобляется Самому Создателю – помыслим так высоко о творчестве изведения живого письма. В осязаемом нами образе не подчёркивается никакое видимое различие Божественной и тварной природ. Или, выскажемся несколько точнее, различие природ символически не проявляется, как фатально – необратимое, не преодолимое. Человек, пусть и удалён, но не от-делён непреодолимо от Бога Неприступного. Бог – не явлен, как некая совершенно от-странённая от нас Сущность.

Попробуем высказаться об этом так. Фон и присутствие Божественного света в символе нимбов, в ассисте на традиционной станковой иконе, составленный, скажем, сусальным золотом, либо фон в мозаике, составленный золочёной смальтой, – отделён от композиции слишком явственно, символически онтологично от-деляет, от-торгает от себя композицию, подчёркивает это разделение, существование самой композиции пре-усмотрено лишь «на фоне» - от-дельном. Золото фона - символ Царства Божиего, Божественной природы, Божественных энергий – видимо разно-родных и несоединимо разделённых с существом тварного мира. Золото – символ Божественного света отделено в утверждённом про-явленном перед нами великолепии, в самой отличной, акцентированно выделенной, о-значенно - иной природе своего естества – от-делено от мира, даже от мира святости, возможно очищенного и приближенного к миру Божественному, - это разделение слишком наглядно, дидактично и осязаемо. Композиция мозаики, либо позолочённой иконы отделена от фона, как мир земной от небесного, существуя в едином образном пространстве. Словно бы неслиянность природ оставлена без их неразделимости... Богословское осмысление цветов, символического языка цветовых сочетаний различных природ красок – вполне наглядны, объяснимы, привычны, но в обрамлении золота фонов – составляют словно бы отдельный символический «пласт» образа, отделённый от золота фонов. Божий мир, мир не от мира, - властно доминирует в ярко золотом, торжествующем фоне, - только «на фоне» этого мира бытийствуют композиции: ино-природные образы святых, даже образ Самого Христа.

Совершенно не так – на фресках Феофана, в них словно бы не ставится даже художественно эстетическая, цель как-либо выделить, от-делить изображаемые композиции, фигуры с тем, чтобы они внятно и эффектно прочитывались на

контрастирующем фоне. Не ставится и некая Богословско – символическая задача вы-явить разделённость природ Божественной и человеческой. Образы практически монохромной гаммы про-являются, как некое сгущение, о-плотнение света и, собственно, есть – уплотнённый, сгустившийся цветом - свет. Свет в основании видимого. Из света – видимое обрело своё сущностное бытие, светом – есьмы... вне света «ничто не начало бытие, что начало бытие» что вообще может бытие увиденным и вос-принятым. Только лишь во свете – узрим свет. И на всё видимое, на всём видимом – внешние видимые отсветы... свет – изнутри всего сущего. В природе бытия и – извне на всём видимом нами. Во-плотившийся свет – создаёт более тёмные – плотные сгущения, в которых мы распознаём про-являющиеся образы, личности, черты характера, атрибутику святости... И сами символы - атрибуты святости – нимбы святых также о-плотнены, являются тёмными о-чертаниями вокруг ликов на светлом фоне. Тёмно-телесные лики внутри тёмного очерченного нимба могли бы даже эстетически - потеряться, раствориться, поблекнуть, - но вы-свечиваются, вы-светляются, вы-являются лики, обретают художественное бытие и видимую само-бытность, про-являются личными свойствами, характерными особенностями – становятся становятся собственно личной живописью – лишь действием внешнего света – во свете внешнем, - вылепливаются пробелами. Сгущение света, сгущающийся в образах свет – проявляется, прорывается световой природой из образа – вовне себя и несёт на себе символ света, лежащего извне. Так, свет не является неким внешним к изображению, вернее, только внешним фактором. У света нет определённого источника, некоей точки распространения, происхождения. Можно бы сказать, и мы уже говорили об этом, - что источником света в пространстве храма является лик Христа в скуфье купола. Более того, - глаза этого лика – словно бы средоточия светового истечения... Истекающий свет наполняет собой всё храмовое пространство, - весь объём пространственной иконы храма и – отовсюду – ложится на находящиеся здесь композиции и образы в них, на мельчайшие фрагменты – и совершенно не подвластен каким-либо законам распространения, не вписывается в правила света вечернего. Свет ложится, едва касается, пронзительно вспыхивает пробелами на жестах, порою на самх кончиках пальцев, в частях ликов, на складках одежд, всегда по-разному - и даже внутри каждой композиции, и внутри каждой живописной детали, – не проследить, не установить иного источника истечения света, - свет отовсюду и во всём. Свет проникает, опускается извне на эту сгустившуюся природу и, вместе с тем, - прорывается вовне из её светоносных глубин. Сгустившийся свет и в сгущенном состоянии не перестаёт быть светом, он обретает более видимые, воспринимаемые, приемлемые к восприятию формы, о-формляется в про-явленной тварной природе, обретает некую предметность, вражаемую в художественной композиции. Свет нетварный, проявившийся некогда на Фаворе в незатенённом виде – поверг апостолов ниц: Господи, хорошо нам здесь быть! И, вместе с тем, что было про-явлено, видимо апостолами? Ужели только образы, про-явившие им невидимое? Очертания - знаки? Самих Илию и Моисея – собеседующих со Христом внутри пре-обладающего света. Были одежды Христа белы, как снег, - и не подобрать для увиденного иного сравнения. «Как» – совершенно не означает какого-либо тождества. Как – снег! Свет Божественной сущности – истекает от Христа и впитывается очами апостолов, - им в области свето-ведения совершенно не до распознавания природы этого света, не до рассуждений о том, истекает ли свет от Христа, ложится ли на Илию и Моисея извне, имеет ли определённый источник, режет ли этот свет очи телесные, уязвляет ли о-греховленность человеческого естества, воспринимающего свет, да и очами ли телесными видится апостолам свет этот... Хорошо нам здесь - быть! – восклицает вос-хищенный светом Пётр. Хорошо

нам здесь – быть, обретая собою от-свет истинного бытия. Свет царит, доминирует надо всем прочим, вмещает в себя вся и произливается вокруг, как некая жизнь, становящаяся явственной и осязаемой, воспринимаемой человеческим естеством и органами простых человеческих чувств. Таковою видится нам символика света – цветового решения композиций. Фигуры – сгустившийся свет даже образы сил небесных, первотварных ангелов – свет сгустившийся, в котором только - и могут они быть явлены нам... Иначе - не имеет кисть, и не имеет человек возможности из-образить хоть что-либо, весь пребывая в восторженном восклицании изнутри обретенной причастности к ино-бытию, к Истине в себе и вокруг: Господи! Хорошо нам здесь - быть! Сам по себе свет не имеет никаких очертаний, не о-граничен, не о-черчен ничем, но про-является в сотворенном и видимом, пре-исполняет всякую тварь, сгустившуюся светом и во свете обретающую истинствующее существование. Феофаном символически из-ображается, живописуется несомненный личный опыт Боговедения и уведанное качественно иное, верим, - истинное состояние твари – творения Божиего. К изъявлению уведанного – организует и создаёт мастер некий личный символический язык повествования нам об Уведанном. И отнюдь не только лишь о некоем внутреннем мире автора усиливается запечатлеть нам этот символический язык не о-граничивается задачами некоей душевно – поэтической вразительности... но из личного опыта Бого-общения - вы-являет художественные символы обще-значимого знания. Мы не можем увидеть в обыденной жизни столь концентрированно и явственно подобной вразительности образа, подобных ликов. В живом письме – совсем не идеализированная и улучшенная картина нашего видимого мира, но символ, прежде всего символ Богословский, эстетический перл – в куда уж меньшей мере. Символ заданной нам в потенциальном подобии о-Боженность человека. Видима ли заданная о-Боженность хоть как-либо в повседневной жизни? Смеем ли утверждать, что её не существует вне Богословской категории? Не погрешая, выскажемся лишь о том, что нами лично воспринимается только «на веру» – и не видимо, не распознаётся слишком многое. Здесь же, во фресковых изображениях, о-Боженность человеческой природы в заданной человечеству святости – раскрывается перед нами в святости образа про-исходящего, производного от света на земле, - про – движения к Богу через уподобление Ему. Происходящее на земле в символах образа устремлено к совершенству, к проникновению во свет, внутрь света – с тем, чтобы вос-принять свет, как образ Духа Святого Божиего и как Самого Живого, осязаемого и воспринимаемого нами Бога. Живое стяжание Бога Живого – как цель человеческого существования, человеческой жизни, цель, высказанная и опытно достигнутая святым Серафимом. Цель достижимая, не отделённая от пути каждого, следующего к ней, цель – достигаемая в святости к коей призван каждый. Много нас, званных... И обителей в доме Господнем – много. Увещевал Саровский чудотворец о том, что не являлось никаким умствованием, от-делённым от практического делания, от возделывания святости. Высказавшись о цели жизненного пути, святой Серафим предлагает посмотреть на себя самого, погружённого во свет пред очами вопросившего и слушавшего служки. И благословляет преподобный отец Господа, сподобившего Серафима явить собою воспринятый свет святости. Конечно же, это событие необычайно, чудесно, равно и единоприродно событию Преображения Господнего, но ни Преображение, ни явление света Господнего через преподобного Серафима службе Мотовилову – не есть событие вне нашего земного бытия. Эти про-явления Святого Духа – ломают временные преграды, временные о-граничения, видимые плотные перед нами стены от земли до небес... Так и символизм фресок Феофана - уводит и возводит за собою чрез образ – за пределы

времён, где неведомое воссоединяется с вечностью, со вне-временным Богом, воссоединяет и вечность - с нами. В этом воссоединении нет ничего необычного... и ничего обыденного, оттого и образы, вылепленные Феофаном из сгустившегося света – столь телесны, тёплы и близки нам... и столь от-делены от нашей обыденности, - необычайные образы – свидетельствуют нам, нашему обожению о реально достижимом единении с необычным... со светом Фаворским, с Духом Святым Божиим, Со Словом, Которым всё начало быть. Так можно понять и принять искренне, радостно - эту исихастскую подоснову живописной концепции, Богословского видения мастера Феофана, выражённое на его тонком и внятном символическом языке.