

2.11 Свет, восполняющий и пре-восходящий со-цветия



Полноцветное многообразие видимого мира не является безусловно значимым предметом отображения в иконе. Икона не от-ображает мира видимого и не копирует его. Скорее, верно утверждать, что средствами цвета икона участвует в создании внутреннего символического мира, посредствующего между видимым и невидимым. Сам предмет от-ображения в иконе мир не-видимый нами, задача образа - свидетельство о невидимом в мире видимом и, более того, – путеводительство, тайноводство – мистагогия меж мирами. Возможность этого тайноводительства есть предмет веры, не вступающей в полемику о своём существовании, о своём *credo*. Полноцвет, как гармоничное художественное сочетание локальных цветов, уравнивающих друг–друга, особенно - в органичном сочетании с прямой перспективой, – есть явление, слишком сродное миру видимому. Изображение в полноцвете и прямой перспективе, не ищущее символа – пасует перед неизобразимым, словно бы свидетельствует о своём бессилии изобразить неизобразимое, перестаёт быть иконой. Икона – про-являет в символе мир за границей видимого, мир Божественный. Проявляющиеся в иконном символе локальные цвета, содержат и привносят собою символические значения цвета, воспринимаемые привычно, пусть много-значно, но внятно осознаваемые. Золото – как символ Божественного мира, славы, торжествующего величия и силы Господней, мира, за пределами и превыше мира видимого. Красный – цвет Пасхи, царственного торжества Правды Господней. Зелёный – Троицы, источающейся жизни... Мы понимаем, воспринимаем символику цвета, как традиционный образный ряд цветовых символов Богослужения. Гармоничное смешение этих самостоятельных цветов - символов, умаление самостоятельности каждого из цветов, замещение локального чистого полнозвучия – смешением соцветий в палитре, могло бы поведать нам о приближенности к традиции изобразительного реализма. Вот – реальная зелень растущего дерева, в

свойственных оттенках зелени... Реальная синева распахнутого свода небес... Золото солнечного сияния... Алый цвет огня, зарева, восстающего из небытия... Во всей окружающей природе, исполненной цвета – распознаём неразрывные связи видимого со знаками области, невидимой нами. Но стоит живописателю допустить лишь только чуть более избточные несо-образные сочетания цветов в от-ображении действительного – и грязь перед нами, утратившая и символ цвета, и живую связанность с живой красотой вокруг. В неуравновешенном смещении цветов, в неправомерном их сочетании перед нами явится дисгармония цвета, какофония – зловучное смещение. В гармоничном смещении, сочетании цветов – предстанет равновесное искусство, свидетельствующее о красоте... красоте земной, видимой. В живописном фресковом изложении образа Феофаном Греком цвета смешены и сочтены таким образом, что они, утрачивают внятное само-стоятельное символическое значение, словно бы ослабляют друг-друга, подчиняясь общей закономерности, общему устройению в доминирующей светлой и телесно - тёплой палитре, - соответствуют общему цветовому замыслу автора, замыслу создания гармонии в преобладающей цветовой гамме тёплых, телесно охристых, терракотовых оттенков, в которой можно различить весь спектр цветов, подчинённых единому закону в приближении к телесно – тёплому. Цвет, близкий к цвету человеческой кожи, к образу человека, как венца Божественного творения, - вылепливает образ живописного убранства – по своей цветовой гамме приближенной к цвету человеческого тела. Преобладающая гамма во всех, составляющих её оттенках, тяготеет от полноцвета к высветлению и монохромности. Во фресках Феофана нет или достаточно редки изображения, создаваемые углубляющейся тенью, уходящей от света в тень. Технически, красочной основой живописи является светлый колер, но он не прорабатывается, не прописывается, не притеняется, как это свойственно, например, технике акварели. В технике Феофана распознаём начальное о-плотнение света фона, о-формление света формой изображаемого и далее внутри форм - продвижение от более плотных основ к высветлениям, что можно бы сравнить с традицией темперной техники. Верхние красочные слои – есть собственно про-светлившаяся, про-явленная светом – форма, обретающая своё бытие, про-являющаяся перед нами, внятная нам настолько, насколько она напитана светом. Это общая, Богословски обоснованная методология иконописи. В общем случае, ей следуют технологии станковой иконописи и монументальной. Чем более значимость изображаемого или какой – то детали, тем более явственны высветления. В этом нет ничего от уподобления миру, окружающему нас, миру, в котором гармонично со-существуют тень и свет, в преимущественной доминанте полутонов, полусветов, притенений и недовысветлений. Предельные проявления света - блики, вспышки, всполохи в окружающем нас мире чрезвычайно редки не от того ли, что наш глаз почти не воспринимает их, прищуриваясь, - не впускает прямого света Солнца и отвращается от блика, даже отражённого от поверхности вод, от стекла... Света иконной живописи – уподобления вспышкам видимого света – символы света духовного, которые мы физически – способны воспринимать, не отворачиваясь от них, не прищуривая своих глаз. Иконописные формы воспринимаются в своей полноте – в этих светах, выявляются светом, иконописный образ, что предполагается в самой технологии написания темперной, энкаустической, фресковой иконы, тем более образ Феофана, - практически - вылепливается светом. При этом Феофан в сотворении образа устраняется от функции локального цвета, как некоего знака, несущего отдельный смысл, способный существовать сам по себе. Цвет, его язык, часто достаточно однозначный и даже довлеющий, навязчивый символизм цвета, - практически не используется Феофаном во фресковой живописи.

Каждый цвет входит в общую, почти моно-хромную гамму, никак не доминируя над общей тёплой телесностью. Плоть целостного образа уже не проявляется перед нами в привычном виде, как некая цветовая композиция, со-плетение цветовой ткани из вмятых локальных само-стоятельных цветов. Изобразительная форма, наполненная и вылепленная светом – уже и не имеет в себе только телесного значения, - перед нами не только из-ображённая плоть, пышущая слишком о-землённым цветом и знаком этого о-земления. Всё изображение одухотворено свечением, прежде всего прочего - со-творено светом, едино во свете и не разделяется на цветовую обособленность цветов. Плоть наполняется, со-творяется светом и все-цело становится иной, пре- (пере) – ображённой во свете - творящем. Изображение, видимое нами в образе, суть, плоть пре-ображённая, во-ображённая, в которой само-стоятельные цвета истаявают, истончаются, теряют собственные безусловные значения. Такая красочная ткань составляет духовный образ. Уже ли помyslится нами хоть какая-то ущербность в этом умалении цвета, в нарочитом от-странении мастера от видимого полноцения? Перед нами - напряжённо концентрированный способ из-ображения, из-образительный метод, как путь нашего восприимчивого во-ображения пред символом духовной сущности. Цвет, характеризующий тварь саму по себе, как само-стоятельный знак, во фресках Феофана почти абсолютно лишён всяческой характеризующей функции. Ни цвет, ни тварь – не существуют само-стоятельно во свете, но лишь, как оттенки света, влитые в единую о-цветенную гамму света и в преображающем, во-ображающем свете не различить само-чиния оттенков. Да, возможно при тщательном и тенденциозном разглядывании деталей в непосредственной близости от фрески распознать присутствующий цвет, например, зелёный, возможно выявить голубую или синюю подложку, красные переливы... но на даже небольшом отстоянии все эти цвета – лишь нюансы просветлённой плоти, высветленной доминантой света... образа Света от Света, Духа Святого в нетварных энергиях. Тепла из-ображаемая плоть в живой, теракотово-охристой высветленной гамме, - дышит духовным проникновением, словно бы очнувшись от самостоятельности, от само-чиния цвета, высвободившись от оков личных само-довлеющих значений. Такова видимая нами и осмысляемая общая колористика фресок Феофан. И странно бы ещё тут упоминать о каких-либо иных утилитарных задачах, объясняющих «скудость» соцветий: об экономии ктиторских средств, сложности в организации доставки сюда венецианских лазуритов... И не представим здесь ни дорогой лазурит, пронзительное белило, киноварь, ни любой иной локальный цвет, как само-стоятельное цветное пятно, даже мастерски встроенное в этот целостный световой, светоносный, - не оробеем сказать: духоносный – объём образа, внутри которого в пору бы говорить о тектонических построениях изображений, об их архитектурной световой лепке. Образ внутреннего образного целого столь же монументален в своей слитности, крепкой скроенности, плотной сбитости этим светом, как монументален архитектурный объём храма, не дробящийся на мелкие самостоятельные составные части, - очень конкретны и целостны в архитектурном единстве: столпы, купол, апсида, своды... - столь же целостен и нераздельно монолитен колористический объём живописи. Локальные цвета, даже и в лаконичном, гениально выстроенном гармоническом сочетании, рвали бы на части целостную архитектуру образа, создавая отдельно звучащие цветовые лакуны в общности объёма. Пожалуй, не только цвета, но и явственно выраженные от-дельные фигуры, исходящие из объёма композиций, не уравновешенные общей цветовой гаммой – разрушали бы целостный монументальный живописный объём, общий пронзительный одухотворённый высокий настрой живописи, целостный образ, исполненный гармонии, духовно- изобразительного велико-лепия.

Конечно же, мы не в праве и не имеем никаких личных оснований к тому, чтобы судить о сущности изображаемого нетварного света. Но можем – в меру разумения и личного интереса - рассуждать об этом, восприимчиво и благодарно домысливая о видимом прослеживая за кистью Феофана, исходя из суждений о свете непосредственных световидцев, как и образных устроений, красноречиво из-ложенных мастером Феофаном средствами фресковых молитв.