

2.12 Про-явление образа в сгущающемся свете



Традиционно выстраиваемая живопись, а особенно – живопись иконная следует законам обязательного сочетания, взаимосвязи, взаимозависимости символики цветов в изображении фигур и окружающих фонов. В сочетаниях и противопоставлениях, в оппозиции тёплых и холодных тонов, высветлениях и оттенках, в использовании цветов разной природы: золота и пигментных красок - неконфликтно про-является образ. Во фресковой живописи Феофана используются несколько иные законы соотношения цветов и оформления образа. Назовём этот метод - вылепливанием образа сгущающимся светом. Свет – буквально образует живописную форму фрески.

Осознанно ли, интуитивно, Боговдохновенно - избирается автором такой способ живописания во взаимоотношении света и цвета. Можно ли говорить о том, что выбор автора обоснован и проистекает из его личного духовного опыта и Богословского мировоззрения или перед нами - пример следования укоренившейся традиции? Попробуем рассмотреть живопись фресок в предлагаемом нами контекста взаимоотношений света и цвета. Итак, о том, чего в этой живописи нет, и о том, что традиционно встречается повсеместно в традиции храмового убранства. Нет внятного, о-пределенного цветом, - фона. Фон в предельной выразительной интенсивности внятного смыслового акцента иконы, - фон золотой, на котором выявляются композиции. Цвет фона фресковой живописи может быть и иным, но, как правило, - локальным, внятно о-значенным, осмысляемым цветом. Светлый фон фресок Феофана не о-пределен смысловым значением, не о-значен и даже и не приближен к цветовой природе золота.

Традиционное золочение иконного фона имеет выверенное Богословское обоснование, как предельной подосновы, окружению и про-явлению образных

композиций, как доминирующего образного свидетельства о небесном свете, о славе и силе Господней, как символа мира не от мира сего - торжествующего в образе, как свидетельства о Царствии Божиим. Таковы смыслы фонов в изображениях византийских мозаик, «станковых» икон, книжных миниатюр – имеющих золотую подоснову, окружающую саму композицию. Золото – практически не смешиваемый ни с чем чистый цвет, имеющий свойства иной природы, отличной от природы пигментных красок, приближенной к тварности, телесности, земле... Сложно даже назвать золото – цветовым красочным слоем, даже если золото – часть мозаичной композиции. Золото всегда иноприродно изображению – это безусловно торжествующая над композицией – образно Божественная среда. Золото, как образ Божественной природы, догматически *неслиянной* с природой человеческой в воплотившемся Боге, – всегда от-делено от композиции. Иная часть христологического догмата – прослеживается, как Богословское обоснование взаимоотношений фона и композиций во фресках Феофана, где в пору бы говорить о *нераздельности*, неизменности, неразлучности Божественной и человеческой – тварной и нетварной природ *во Христе*. Первый член этой догматической антиномии – свидетельство апофатической непознаваемости Божественной природы. В противоположности – катафатическое Богословие познаваемости Бога, сочленившего Свою Божественную природу с человеческой. Распознаем проявление этих Богословских граней понимания, - в художественных от-ображениях. Отнюдь, не упомянутую нами догматическую неслиянность природ от-ображает Феофан в своих фресках, не о ней гласят нам свидетельства практиков исихазма, свидетельства, не отрицающие абсолютной непознаваемости Бога по существу, но призывающие к о-божению, к стяжанию Его энергий по преизобилующей благодати. Стяжите Дух Мирен... ищите Бога до осязания Его... Примите и ядите... Пропитана человеческая и, обобщая, вся тварная природа пронизываемыми Божественными энергиями, содержащими сотворённый мир – об этом свидетельствует духовная живопись Феофана, утверждающая о преисполненности Богом окружающего пространства. Здесь отнюдь не пантеистическое мироощущение, - видение Божественных про-явлений в твари, но познание Бога и видение мира тварного, всецело содержащегося в руках Божьих, в неотделимости от Божественных про-явлений – таковое видение глубоко и практически православно. Вместе с тем, иное ощущение мира – столь же принимает к образу со стороны иконопочитающей катафатики, - из ведения о непознаваемости Бога, - ощущение, как видится, близкое византийским мозаичистам, миро-ощущение великой имперской традиции, близкое и нам, – и да не сочтём его как – либо удалённым от православия, противопоставленным тому, как образотворствовал мастер Феофан.

Итак, в византийской иконотворчестве, скажем слишком обобщённо и кратко, не углубляясь в эту бездонную тему, - господствует, на наш взгляд, мировоззренческая смысловая грань догмата о природе Христа, трактующая о неслиянности природ. Торжествующий догмат о неслиянности природ – словно бы допущенный компромисс между иконоборчеством и иконопочитанием, либо же как деликатное от-странение от тончайшего средостения – окна, от самой возможности предельной близости между человеком и Богом в образе - преобладает в традиции византийской иконописи, как и в «иосифлянствующей», скажем так, традиции московского иконописания. Образ как бы останавливается на некоей грани перед человеком, - далее не следует идти, далее – непознаваемость, неслиянность. И перед нами, вопреки таинству при-общения, при-

чащению человека – Богу – или же как приуготовление к таинству при-общения - образы выражения догмата о неслиянности природ: торжествующая божественная сущность в золоте фонов, отделяющихся от композиций, от проявления земных событий, земной святости. Иконами, имеющими внятное разделение фона и композиции – свидетельствуют нам о Боге с этой, апофатической догматическо - мировоззренческой – стороны неведения о Нём... Понятно, и объяснимо это, - в законах эстетики, в правилах устройства живописного пространства – абсолютно естественно и традиционно - выделять композицию, изображаемый сюжет, используя цветовые противопоставления, оппозиции: света и тени, сделав композицию тёмной на светлом фоне, либо светлой на фоне тёмном. Столь же эстетически естественно выделить различные природы цвета, сопоставляя их, противопоставить золото – пигменту в некоем гармоничном, взаимо-дополняющем против-поставлении. Со-поставить мерцание металлического свечения матовой поверхности пигмента в темпере, энкаустике... Прослеживаем и Богословские обоснования эти против-поставлениям смыслов и способов изображения.

Но не существует никаких против-поставлений цвета, никаких оппозиций симвононосных природ цвета фонов и композиций во фресковой живописи Феофана, - всё изобразительное пространство наполнено единой колористикой, единой цветовой тональностью. Вновь - распознаем в этом художественный метод вы-явления догматических смыслов неразделимости природ во Христе и познаваемости Бога. «Приидите ко Мне» – это отнюдь не фигура речи, не указание к шествованию в некий тупик, в пустоту, но во-влечение жизни в путь живой и плодо-творный к живому и зовущему нас Богу, – так свидетельствует и, буквально, в-зывает образ изложенный Феофаном. Свет невидимый, образно являемый нам светлыми, незамысловато – охристыми, светлыми телесными фонами – сгущается, концентрируется и проявляется в композициях. И нет никакого против-поставления света и не-света - тьмы, различных природ цвета, нет символических различий истоков про-исхождения света в образе. Как великое творческое торжество мастера, утешенного и вдохновлённого личным Богопознанием, как утешительное уверение, одаривание Феофаном – нас, - воспримем его образы - плоды – свидетельства его личного духовного опыта, от-ображённого в художественном методе: сгущения света в видимых об-личиях твари. Мог ли автор, не переживший подобного, глубоко личного ощущения, не принявшей духовного видения из личного опыта – одним только умозрением и художественным фантазированием - изобразить человеческую природу, как без-образный свет, сгустившийся образом Божиим. Как видится, Феофан лично познал то, о чём столь гениально изъяснялся живописующей кистью.

Рассуждая так, мы смеем предположить, что мастером Феофаном опытно – намечен действительно иной путь духовного видения и осознанного художественного выражения – воспринят или создан художественный метод, отличный от того, в котором через разделение цветов, природ в изображении – в истоке видится и осознаётся иное Боговидение и мироощущение – в котором Бог в свете неприступном, иноприродном – всегда отстранён и образно - удалён недосыгаемо. Творчество Феофана отдалено от традиции образотворчества, в которой Бог даже и при допущенном иконопочитании - познаётся исключительно из отрицательного – апофатического Богословски безупречного – неведения о том, что есть Бог по существу Своей Божественной природы. Даже

евангельский сюжет в апофатическом Богословии - иноприроден существу Самому Богу, земное со-бытие жизни Спасителя - апофатически – лишь внешняя, видимая оболочка, отличная от непознаваемого Божественного замысла, только образ, от-странённый от сущности Бога. Даже образ святого будет иноприроден Богу, образ Христа, поскольку Спаситель воспринимаем человеческим восприятием, – не вместит полноты Божественной сущности. В канве апофатического Богословствования Христос, содержащий в Себе Божественную сущность, в пределе аскетического напряжения человека, в причащении Себя, и в о-Боженной святости человека – не дозволит нам и не приблизится к человеку в полноте Божества, будет непреодолимо от-делён от человека... или же, быть может несколько точнее, – человек мировоззренческой апофатикой – отделён от Бога в своём человеческом Богословском суждении со своей совершенно выверенной, безупречной – человеческой - точки воззрения на мир и на Бога – само-удалён от Него... Успокоенность в апофатической неприступности Бога – распознаём в традиции отделения цветowych природ иконной композиции и золота фона. Средства образотворчества – отображают подобное мировидение, осознание духовного пространства – вполне эстетично и ясно, зачастую очень помпезно, торжественно, убедительно, имперски великолепно. Видим в этом утверждённое, будто бы неодолимое и фатальное – образное неодолимое разделение Бога и человека, видим и трагически – сорзерцаем красоту образа, свидетельствующего нам о неслиянности Божественной и тварной природ. С тем большей благодарностью, радостью, даже наслаждением душевным – принимаем к творениям Феофана, ощущая и себя в образном пространстве – его не-отъ-емлемой – воспринимающей и живой частицей внутри целостного образа. Что это, как ни образ Божий, от-кликающийся и пробуждающийся в нас. Безусловно, темнее этот образ фонов живописной подложки, но и темнотою своей – пребывает в области света сгущающегося, насыщающегося плотью... Назовём ли живопись Феофана катафатической – утверждающей познаваемость Бога по его благодатному распространению к нам... или же апофатически – дерзновенно деятельной, вызывающей в аскетическое движение к Непознаваемому... Представляется, перед нами во фресках Феофана – дивная гармония духовного баланса, чеканно высказанная отцами в точёной дихтомии *неслиянности и нераздельности* природ во Христе – вне всяческого преобладания одного над другим... продолжим своевольно – о неслиянности и нераздельности познаваемости и непознанныости Бога – в образе перед нами, вокруг нас и внутри нас самих. Аскетизм живописи – вне безнадёжия перед высокой Целью – Самим Богом... и напряжённая, духовно сгустившаяся образом - тишина – в предстоянии Ему перед тончайшей, едва не проницаемой посредствующей мембраной образа - и разделяющего и со-единяющего с Богом.

Далее – можно уже рассуждать о изобразительных вольностях, творческой живописательной свободе автора, о многочисленности символических новаторств - всё это уже существенно вторично по отношению к высказанному только что. В некотором смысле, живопись Феофана, методология её создания несколько схожа с техникой акварели, когда живописец продвигается от света – к сгущающимся теням, высветляя их на поверхностных уплотнённых красочных слоях, покровах, - это самое общее замечание представляется чрезвычайно важным. Во фресках Феофана достаточно трудно рассмотреть, где заканчивается сгущение света притенениями, формирующими образ, и где – начинается высветление тени извне – тонкими плавями, лёгкими белильными лессировками, плотными, вмятыми пробелами. И в этом, конечно же, можно усмотреть явственный

Богословский контекст. Совершенно без цельным, безнадежным занятием была бы попытка установить некую точку, источник распространяющегося света, извне лежащего на образ, о-живляющего светообразованную плоть. Так же затруднительно было бы найти некую точку – источник света для каждой из композиций, даже для её какой-либо части. Мы говорили, что единственно внятными источниками можно принять – глаза Пантократора в куполе, - далее от этого источника, от этих очес излившийся свет – наполняет собою всё пространство храма и падает на изображения произвольно, отовсюду. Вольно поэтизируя это замечание, вспомним о свидетельствах об исхождении Благодатного огня на Пасху в храме Гроба Господнего. Всполохи пламени замечают повсюду, ото всех сторон, как сменяющие друг – друга, единовременные и попеременные, существующие и появляющиеся-ся везде, - свет наполняет собой пространство храма и вспыхивает в различных его частях, возжигая свечи молящихся не только от Кувуклии. Так свидетельствуют паломники – очевидцы. Быть может, нечто подобное переживал Феофан, не приближаясь ко храму Гроба Господнего, не находясь в нём Великой Субботой на заутрене, но – опытно, Боговдохновенно - зная, как является свет нетварный тварному человеческому естеству.

Внутри этого отображаемого света живут различные композиционные вольности, как бы не допустимые в классической иконе, - воспринимаются в от-ображённом свете, как некие простительные и малозначимые проявления свободного творчества в устройении композиций. Вот – пред нами волхв в композиции Рождества Христового, - изображён спиной к предстоящему перед образом человеку. На взирающего - как бы падает шляпа с высоко поднятой головы волхва... Ну просто – таки образчик европейского реализма. Или вот ещё один из волхвов, задумчиво охвативший рукою свой подбородок, - развернуто его лицо в профиль, что традиционно противоречит законам иконной композиции. Если не в анфас, то в близком к нему полуразвороте – традиция писания ликов. Профиль – допустим исключительно при изображении сил чуждых. Здесь волхв – мудрец – именно в профиль. Иной мудрец – спиной к нам. По оставшимся нам фрагментам живописи вполне можно судить о том, что предостаточно подобных примеров отступничества от иконописного канона можно было различить в утраченных ныне фресках. Но столь ли важно заметить эти отступления от канонических правил в изображениях, когда сами образы находятся внутри сгущающегося света, напитаны светом и образованы – им. Если повернут к нам спиной волхв, поднимающий голову и роняющий шляпу, - он пребывает также внутри образуемого света – так же, как в том же самом свете – пребывают и молящиеся, повернутые к нам спиной и стоящие перед нами. И мы – развёрнуты спиной к стоящим позади нас. Всё это не столь уже существенно для общего пространства, вылепленного светом, пространства, вбирающего в себя весь храмовый объём вместе с людьми, молящимися в нём. Видимо – исчезает грань между изображаемым и нами, предстоящими. Мы ли – во образе, - образ ли – посреди нас. Внутри подобным образом устроенного пространства, - не то, чтобы извиняемы и допустимы отклонения от внешне установленных и повсеместно воспринятых законов живописания, - не столь уж эти законы довлеют над мастером, не столь уж важны и обязательны к неременному их исполнению. Если сама светопись в составлении образа – новация Феофана, - то это новация, несомненно, Богооткровенная, - есть творческое открытие религиозного гения мастера. Вполне извиняет она уже кажущиеся незначительными - отступления от некоторых устоявшихся в иконописи - человеческих норм.

