

ЭКСПЛИКАЦИЯ ИДЕИ СОБОРНОСТИ В СВЕТО-ЦВЕТОВОЙ СИМВОЛИКЕ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

И. С. Колесова, кандидат философских наук, доцент
Уральского государственного аграрного университета
(г. Екатеринбург, ул. К. Либкнехта, д. 42)

Рецензент: С. Н. Некрасов, доктор философских наук, профессор

Аннотация

Автор репрезентирует идею соборности в качестве телеологической установки иеротопического проекта русской православной культуры, в реализацию которого как элементы иконосферы вовлечены все культурные явления. С этих позиций автор раскрывает содержательную сущность свето-цветовой иконописной символики.

Ключевые слова: соборность, Троица, иеротопия, иконическое мышление, свет, цвет.

Summary

Author represent the idea of conciliarity as a teleological installation hierotopical project of the Russian Orthodox culture, for implementation of which as elements of iconosphere involved all cultural phenomena. From these positions the author reveals the essence of the content of light-color iconographic symbolism.

Keywords: collegiality, Trinity, hierotopia, iconic thinking, light, color.

Данная работа составляет небольшой фрагмент обширнейшего актуального исследования, которое осуществимо в рамках иеротопического подхода, примененного А. М. Лидовым для анализа сакральных пространств древнерусского храма. Под иеротопией А. М. Лидов [1, с. 9–33] понимает особый вид творчества по созданию сакральных пространств, а также специальную область исторических исследований, в которых выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества. При этом здания, изображения или предметы церковной утвари создаются не как изолированные объекты, а как взаимодействующие части единого сакрального пространства.

Исследование древнерусской культуры с позиций иеротопического подхода привело к попытке эксплицировать идею соборности в качестве матрицы, определяющей содержательно-структурный замысел русской православной культуры. Следует настоятельно подчеркнуть, что логика применения иеротопического подхода в ключе соборности требует опоры на иконичность мышления. Г. С. Померанц видит специфику иконического или тринитарного мышления в том, что оно не смешивает чувственные подобию с тем, что оно воплощает. Его символ не идол, но икона как символ единого Бога [8].

С наибольшей наглядностью эта концептуальная установка проявляется в ансамбле русского православного храма, где все видимые, слышимые и осязаемые религиозно-художественные формы трактуются нами как элементы, подкрепляющие, конституирующие данный иеротопический проект. Значимая роль в его успешном осуществлении принадлежит свето-цветовой иконописной символике, в описании которой в контексте изложенных выше установок и состоит наша задача.

Метафизическое содержание свето-цветового космоса русской иконы основывается на евангельском отождествлении Христа со Светом, Его именовании «Светом от Света» в осно-

вополагающем Символе веры. Эти постулаты определяют онтологию иконописания: «От ничто, абсолютного ничто до Нового Иерасулима, святой твари» [2, с. 161]. Онтология иконописания определяет технику и приемы творения иконы, выстраивает логику творческого процесса, намечает его основные этапы: «Икона пишется на свету», «в море золотой благодати» [2, с. 161], возникает из Божественного света, символически свидетельствуя об образе Божественной первосущности. Иконописец представляет верующему мир абсолютного света, т. е. мир, в котором не существует зазора между Богом и всем остальным бытием. На языке русской философии такой космос обозначается словом «соборность».

Божественный свет не только явно выражен через золото фона, он эксплицирован через светоносность ликов, через нимбы. У Христа изображается свечение вокруг всего тела, что символизирует его абсолютную святость. Выстраивая композицию иконы, мастер принимает нимб в качестве ее главного элемента. Золотая часть нимба окаймляется темной обводкой в виде толстой линии либо двух тонких линий. Внешний край нимба также выделяется темной полосой, которая, подобно ризе, обрамляет свет, идущий от святого. Нимб, образно являющий святого, подводит к его восприятию как человека, свидетельствующего о Божественной природе света. Углубленное понимание символики нимба открывает для стремящихся к высотам горнего мира путь духовного совершенствования, путь к Свету, происходящему от Блага и являющемуся образом Благости. Темная обводка нимба соотносима с апофатическим отрицанием, тогда как светлая связана с катафатическим богословием и символизирует возможность для молящегося увидеть Свет. Значение световой гаммы нимба сопоставимо и с Фаворским светом Божественной Славы. В его ослепительных лучах в образе Иисуса Христа была явлена преображенная соборная личность и человечество «обожено ипостасным единением с Божественной природой» [3.] Таким образом, преображение может быть интерпретировано как иеротопическое творчество. В то же время восхождение апостолов на вершину Фавора принимается в качестве парадигмального образца поведения для всех христиан, раньше других усвоенного в исихазме. Презентуя опыт созерцания Фаворского света как мощнейший механизм преобразования материально-физической природы человека в идеально-духовную, подвижники втягивали в силовое поле своего духовного подвига других людей и «...преображая земное пространство в икону мира небесного, расширяли границы иеротопии, то есть весь мир становился одним огромным преображенным сакральным пространством» [4].

Отдалившемся от Бога человеку, утерявшему целостность из-за отхода от соборного начала, духовного корня своего, в иконе противопоставляется человек соборный, осуществивший свое богоподобие, живущий в единении с Духом и потому ставший единством множества. Икона – свидетельство осуществления его соборных чаяний. Икона есть средство для понимания поставленного перед человеком задания – уподобление Божественному Первообразу. «Святых людей немного, но святость есть задание для всех людей; иконы поставляются всюду как образ этой святости, как план и проект нашего преобразования» [5, с. 227].

Через святые иконные образцы все разделенное и враждующее соединяется в духовное единство и, обретая соборные черты, предстает в преображенном виде. Примером, подтверждающим этот тезис, может служить икона «Сошествие во ад» на Златых вратах Рождественского собора в Суздали. Воскресший Иисус Христос предстает здесь снизошедшим в адскую бездну. Спаситель подымает из гроба Адама и Еву. За ними ко Христу устремлено бесконечное спасенное людское множество. Светлы лица людей, восставших из гроба и противостоящих адскому мраку. Два ангела связывают Сатану, утверждая окончательность победы Света над тьмой. В голубой мандорле над головой Иисуса выписаны легкие ангельские

фигуры. Они держат в руках белые кружочки-сферы с названиями различных добродетелей. Это милость, пост, смирение, любовь, мир. Тонкими копьями ангелы поражают темные демонические силы, над которыми надписи с названиями пороков: ярость, жадность, блуд. Так побеждаются людские слабости, и обретается полнота дарованного Иисусом спасения. Оно осуществимо лишь в случае достижения соборности, т. е. выстраивания человеческого духа в состояние, направленное на обретение цельности, внутренней полноты бытия по образу и подобию Святой Троицы.

Основополагающую роль в раскрытии смысла идеи соборности для формирования сакрального пространства играет цвет. Здесь важны и тональность цвета, и иерархическая выстроенность тонов, и смысловая символика каждого из цветовых оттенков. Исходя из этого, углубленное внимание следует уделить золотому. Ибо золотой не только свет, но и цвет, соединяющий в себе цветное множество и занимающий первостепенное место среди этого множества цветов. «Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении и как бы образуют вокруг него „чин“. Золотой... означает центр божественной жизни, а все прочие его окружение» [6].

Близкий к золоту – белый – цвет трансцендентного бытия. Его глубокое чистое звучание, символизируя о смысловой красоте Божественного мира, притягивает все остальные цвета, связывая их многообразие на принципиальной соборной основе в единое целое. К примеру, святой Серафим Саровский на иконе, находящейся в Верх-Нейвинском храме, изображен в ее среднике на фоне густого леса в серебристо-белых монашеских одеждах. Просветлены и нежны господствующие в иконе тона: тончайшие оттенки голубого, светло-зеленого, нежно-зеленого, серебристого, золотого. Все это многообразие света и цвета сфокусировано на серебристо-белом тоне монашеской одежды, символизирующей духовную глубину и богатство любимого русского святого.

Особенность иерархического устройства всей колористической системы состоит в ее дихотомическом характере: цвета выстраиваются как противоположные (белый – черный) и как дополнительные (красный – синий). Трансцендентному белому цвету противопоставлен черный. Как антипод соборности он символизирует кромешную темноту ада, максимальную дистанцированность от Бога.

Красный и синий составляют антиномическое единство земного и небесного начал, которые в мире противоборствуют, а в Боге соединяются как единство во множестве. В справедливости этой мысли можно убедиться на основе семиотического анализа красного и синего цветов одежд, в которые облачен Христос. И. К. Языкова указывает, что красный цвет символизирует человеческую природу, кровь, страдания, царскую власть, тварный мир. Тогда как синий цвет свидетельствует о Божественном, о принадлежности к миру небесному [9]. Эти два мира соединяются во Христе как единство во множестве, как две природы – божественная и человеческая, ибо он есть и совершенный Бог, и совершенный соборный человек.

Данная логика уместна и в рассуждениях о символическом значении цветов одежд Богоматери. Обратный порядок синего и красного также знаменует мысль о соборном единстве небесного и земного, хотя это слияние осуществляется иначе, отражая неутолимое стремление человека к высотам духа, к познанию соборной Божественной природы, к преображению.

Главенство светоносной символики золотого цвета определяет и этапы написания иконы: сначала является свет – золотой фон, из которого возникают собственно иконные образы. Далее идет процесс писания доличного, который носит поступенчатый восходящий характер [2, с. 157–167]. Завершается писание доличного наложением на некоторые места

одежд золотой разделки. Создание иконописного образа начинается светом и им же заканчивается, символизируя соборную гармонию вселенной, пронизанной духовным Божественным светом.

Лицо пишется на иконе в последнюю очередь и начинается с темной цветовой подосновы – санкиря. Через ряд последовательных наложений более светлых красок прописываются черты лица с белильными вставками, движками, отметинами на его освещенных или значимых частях.

Иконописец в своем иеротопическом творчестве идет «от темного к светлому, от тьмы к свету», совершая акт катафатического Богопознания. «Иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенного напряжения. Почему Церковь и знает особый чин святых – иконописцев, в лице которых тем самым канонизируется и искусство как путь спасения» [7].

Итак, свето-цветовая символика как элемент иконосферы является неотъемлемой частью метафизики соборности. Более того, мы настоятельно подчеркиваем, что иконическое миропонимание, формируемое на основе аскетических установок, – необходимое условие для созидания иеротопии в древнерусской православной культуре. Иконическое миропонимание неразрывно связано с устремлением подвижников к созиданию образа совершенного соборного человека, в котором органически сочетаются Божественное и человеческое начала. При этом духовная работа подвижников может рассматриваться как некий поведенческий образец, необходимое условие для иеротопического творчества, смысл и цель которого определяет идея соборности.

Библиографический список

1. *Лидов А. М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М. : Индрик, 2006. 764 с.
2. *Флоренский П. А.* Иконостас // Избранные труды по искусству. М. : Изобразительное искусство, 1996.
3. *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. URL : <http://www.sedmitza.ru/lib/text/431931>.
4. *Колесова И. С.* Аскетизм – базовая основа для творческого воплощения идеи соборности в религиозно-художественных формах русской православной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 5-4. С. 96–100.
5. *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной Церкви. М. : Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 656 с.
6. *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. URL : http://azbyka.ru/tserkov/ikona/trubeckoi_ymozrenie.shtml.
7. *Булгаков С. Н.* Икона и иконопочитание // Булгаков С.Н. Образ и первообраз. URL : http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/istorija_russkaja/bulgakov_pervoobraz_obraz_2_filosofija_imeni_ikona_ikonopochitanie/15-1-0-3981.
8. *Померанц Г. С.* Иконологическое мышление как система и диалог семиотических систем. URL : <http://www.studfiles.ru/preview/3583702>.
9. *Языкова И. К.* Художественный и символический язык иконы. URL : <http://www.icon-favor.ru/?page=1099>.