

Олег Тарасов

Флоренский и обратная перспектива. Из истории термина¹

Статья посвящена истории открытия П. А. Флоренским обратной перспективы как особой художественной системы визуального образа. Повышенное внимание уделяется истории термина «обратная перспектива» в контексте новых эстетических теорий начала XX века. Трактовка обратной перспективы показана неотделенной от символической философии Флоренского и его метафизики иконы. Важнейшее значение имело также развитие им современной математической теории и святоотеческой богословской традиции.

Ключевые слова:

Обратная и линейная перспектива,
метафизика границы,
множественность точек зрения,
строение художественного пространства,
культурология иконы.

Иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого.

П. А. Флоренский. «Иконостас» [31, с. 61]

Эпоха модерна — это переходная эпоха от классического к неклассическому знанию в философии. Поэтому появившееся в начале XX века понимание древнерусской иконы как «шедевра живописи» стало не только завоеванием формальной школы искусствознания, но также постклассической философии и богословия. Особая роль здесь принадлежала, как известно, Павлу Александровичу Флоренскому (1882–1937), утверждавшему, что живопись древней иконы представляет нам невидимые, ноуменальные структуры окружающего мира. Вместе с тем вряд ли будет преувеличением сказать, что в отличие от Павла Муратова и других художественных критиков, совершивших в 1910-е годы поворот от иконографических исследований к формальному анализу, именно Флоренскому удалось открыть принципиально новый подход к осмыслению изобразительной формы древней иконы. Не останавливаясь на уровне стилистических описаний, Флоренский трактует икону в контексте своей символической философии («конкретной метафизики»), открывая тем самым подлинное назначение *обратной перспективы* как оригинальной пространственной системы средневекового образа. Причем святоотеческая традиция богословия иконы развивалась здесь не только на фоне современных эстетических теорий, но и в контексте новых достижений математической теории. Усердное же изучение философом в 1910-е годы классиков религиозного мистицизма (и прежде всего Платона, Пифагора и Плотина) привнесло в его интерпретацию обратной перспективы характерное для мистиков увлечение иными «способами

¹ Считаю своим приятным долгом выразить благодарность Борису Андреевичу Успенскому, взявшему на себя труд прочесть текст данной статьи и сделать необходимые замечания.

знания» и предоставило еще один, дополнительный ключ к дешифровке символического языка древнего искусства. Иными словами, трактовка обратной перспективы Флоренским базировалась на мировоззрении нового типа, в рамках которого византийская традиция богословия иконы развивалась в контексте сближения различных типов знания, столь характерного для эпохи модерна².

Средневековой науке было хорошо известно, что человеческое восприятие всегда перспективно: глаз не может видеть объекты с разных сторон. Однако для Средневековья намного важнее был взгляд на богоустановленность природы вещей. Бог присутствует везде. Он знает, как устроен космос. Поэтому при построении на иконе идеального, не подчиненного земным законам мира средневековый художник пользовался так называемой искусственной перспективой (*perspectiva artificialis*), забывавшей о геометрии Евклида и *сферической* природе зрительного поля, что позволяло ему суммировать разные точки зрения *в пространстве*, то есть передавать зрительное впечатление от взгляда на предмет с разных сторон. Но Бог присутствует испокон веков. Он не только все видит, но и все знает. Отсюда появлялась необходимость изображать события *в разных временных измерениях*. Их строгая последовательность не имела значения: они изображались и соединялись исключительно в перспективе вечности и «конца времен». Этот *пространственно-временной синтез разных точек зрения* (т. е. взгляд как божественная вездесущность) и представлял собой основной момент в устройстве обратной перспективы. Лишенная всяческого субъективизма, эта перспектива появляется уже в древних системах изображения, а в византийской живописи она канонизируется и получает наиболее совершенное оформление.

Обратная перспектива показывала явления и объекты невидимого мира в ином, «обратном» измерении, только отдаленно напоминающем их видимость в окружающей реальности. В свою очередь, *ренессансная* (линейная) перспектива служила для изображения мира видимого и земного и предлагала для рассмотрения образ окружающей реальности, отраженный (и искаженный) на сферической поверхности нашего

2 Богословский смысл православной иконы рассматривался также в работах С. Н. Булгакова, Л. А. Успенского и В. Н. Лосского [3; 26; 45]. В отличие от всех этих исследований, богословие иконы П. А. Флоренского явно определялось особенностями его космогонии.

глаза, так называемый сетчаточный образ [4; 42]. Это противопоставление двух перспектив могло отражать противопоставление двух точек зрения и на мироустройство. Религиозная картина мира всегда предполагает знание того, как устроен космос. Но поскольку в Средние века этот космос мыслился утроенным для Бога, то средневековый иконописец и изображал мир таким, каким его видел Бог, а не таким, каким его стал видеть *ренессансный художник*, сделавший собственный глаз центром видимой Вселенной. Поэтому обратная перспектива предполагала божественную точку зрения, а ренессансная перспектива основную роль отводила человеческому восприятию.

В 1907 году появляется на немецком языке специальная статья об обратной перспективе Оскара Вульфа [53]. Долгое время считали, что именно Вульф ввел в научный оборот термин «обратная перспектива» (*die umgekehrte Perspektive*)³. Однако этот термин уже встречается в диссертации русского ученого Д. В. Айналова (1862–1939) «Эллинистические основы византийского искусства» (СПб., 1900), рецензентом которой был его друг и единомышленник О. Вульф. Будучи учеником основоположника российской византистики Н. П. Кондакова, Д. В. Айналов писал и защищал диссертацию в стенах Санкт-Петербургского университета, с научной средой которого Вульф поддерживал самые тесные отношения. Показывая, что обратная перспектива обнаруживалась в искусстве Сирии и Персии I–II веков и уже оттуда пришла в византийское искусство, Д. В. Айналов в своих выводах отмечал: «В изображении фигур, зданий, различных архитектурных форм замечается *обратная перспектива*, теряется знание ракурса, рельеф становится плоским... Все эти изменения образуют особые черты, присущие произведениям византийского искусства более позднего времени, так называемого зрелого стиля. Их появление надо приписать искусствам Сирии и Персии. *Обратная перспектива*, архаизм фигур, плоский рельеф указывают на перенос техники восточных искусств в область античного искусства. На востоке неизвестно ракурса, *правильной перспективы* и высокого рельефа» (курсив мой. — О. Т.) [1, с. 219]. Как видно, Айналов не дает определения обратной перспективе и ссылается на нее

3 Н. Мислер полагает, что термин «обратная перспектива» Флоренский заимствует именно у Вульфа. Она указывает, что, хотя Флоренский не ссылается на Вульфа, он использует те же самые примеры из истории обратной перспективы, что и Вульф и, в частности «Видение Иезекииля» Рафаэля и «Страшный суд» Микеланджело. См.: [41, p. 199].

как на уже известное явление⁴. Обратная перспектива предполагает изображение предметов в порядке, обратном перспективе прямой, т. е. предметы увеличиваются при удалении, а не уменьшаются. Отсюда есть определенные основания полагать, что термин «обратная перспектива» был в ходу еще до 1900 года, и что Айналов и Вульф были с ним хорошо знакомы. То же можно сказать о П. А. Флоренском или П. П. Муратове. Так, во время дискуссии по поводу доклада П. А. Флоренского «Обратная перспектива», прочитанного 29 октября 1920 года на заседании Византийской секции Московского института историко-художественных изысканий, П. П. Муратов сделал запись: «В античности есть и элементы обратной перспективы. К византийцам обратная перспектива перешла из эллинистического мира» [8, с. 229]. Это замечание, на наш взгляд, свидетельствует о том, что термин «обратная перспектива» был известен Муратову в том числе и по книге Д. В. Айналова, который его употребил (как мы убедились выше) для характеристики «эллинистической основы» византийского искусства.

Между тем в статье Оскара Вульфа впервые объяснялось построение средневекового образа не ошибками в построении линейной перспективы (как полагали раньше), а мировоззрением эпохи и продуманной системой его восприятия. Ученый полагал, что формы обратной перспективы определяются *внутренней* точкой зрения, т. е. рисунок иконы строится как бы с точки зрения внутреннего наблюдателя. При этом для него важен и взгляд с нижней точки зрения, который выносится им в заглавие статьи *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht*⁵.

4 Это обстоятельство, кстати, ставит под вопрос догадку К. Ньюберга (а вслед за ним и Ч. Локка) о том, что термин «обратная перспектива» является изобретением Д. В. Айналова, а немецкий термин *die umgekehrte Perspektive*, который использует Вульф, является прямым переводом с русского. Вульф явно использует термин «обратная перспектива» наряду с другими, принятыми в то время терминами «пространственная перспектива», «линейная перспектива», «центральная перспектива» и характеризует с их помощью византийское искусство IX–XI веков и «греческую» манеру раннеитальянских художников. Упоминает он и «взгляд с птичьего полета» при характеристике древних ассирийских изображений. При этом он нигде не говорит о приоритете Айналова в создании термина «обратная перспектива» и ссылается на него (сноска 35 статьи), говоря лишь о восточных влияниях на византийское искусство [53, S. 36; ср.: 44; 43, pp. 60–89].

5 Записи участников дискуссии по поводу доклада П. А. Флоренского «Обратная перспектива» от 29 октября 1920 года говорят о том, что статья О. Вульфа была хорошо известна российским ученым, хотя сам П. А. Флоренский на нее не ссылался. В частности, Н. И. Романов отмечал: «То, что называется обратной перспективой, есть та же прямая перспектива, но слагается она, как об этом высказался Вульф, не с точки зрения главного лица. Обратная перспектива слагается из декоративных приемов и психологиче-

ско-религиозных представлений художника...» [8, с. 228–229]. Впоследствии концепция внутренней точки зрения при построении иконы была поддержана, в частности, в работах Б. А. Успенского. Позиция художника-наблюдателя внутри картины («божественная перспектива») убедительно доказывалась семантикой «правого» и «левого» в иконописном изображении. То, что в «человеческой перспективе» (с точки зрения внешнего наблюдателя) кажется «левым», — с точки зрения «божественной» (позиция внутреннего наблюдателя, находящегося как бы по ту сторону изображения) оказывается «правым», т. е. наиболее значимым [23]. Проблема символического смысла точки отсчета при построении картины обосновывается Б. А. Успенским и при рассмотрении композиции Гентского алтаря Яна ван Эйка [24, с. 38–40; см. также: 20, с. 641–649]. Б. А. Успенский впервые опубликовал и текст статьи П. А. Флоренского «Обратная перспектива», который был им обнаружен в одной из московских коллекций. Статья вышла в «Трудах по знаковым системам» в 1967 году [27, с. 381–416]. То, что изменения в системе обратной перспективы происходили в зависимости от перемен точек зрения в религиозной картине мира человека, показывается и в наших исследованиях поздней русской иконописи XVII–XIX веков [18]. Такие изменения средневекового канона, как случаи совмещения обратной и прямой перспективы, расширение зоны пейзажа и включение в него элементов реального мира, а также привнесение в икону эпохи барокко всевозможных стихотворных текстов говорило об увеличении значения личного благочестия и ценности земных деяний в икономии спасения. Совмещение обратной и прямой перспективы могло служить пояснением и конкретных исторических фактов. Иными словами, то, что средневековая икона строилась с внутренней (божественной) точки зрения, доказывал сам характер изменений средневекового канона. В Новое время эти изменения происходили отнюдь не в связи с переменами в психологии восприятия (глаз человека, как и раньше, продолжал видеть мир в системе *perspectiva naturalis*), а в зависимости от изменений в системе благочестия и правил веры. Об этом же говорили условия бытования в русской культуре старообрядческих икон (следовавших средневековому канону) и новообрядческих религиозных образов, отвечавших новым правилам церковной жизни. Эти правила утверждались с середины XVII века и затронули как саму художественную систему русской иконы, так и систему надзора за иконописанием, а также производство и торговлю иконами. В книге «Икона и благочестие» впервые применялся культурологический подход к исследованию русской иконописи XVII–XIX веков. *Семиотика иконы* предполагает концентрацию внимания на символическом языке обратной перспективы как замкнутой системы, на выявлении тех внутренних закономерностей, которые затрагивают как бы сами законы этого языка [52]. Культурология иконы (используя и семиотические подходы) рассматривает уже изменения в системе обратной перспективы под влиянием других явлений культуры — произведений живописи, религиозной гравюры, массовой духовной литературы и т. п. *Культурология иконы* соприкасается также с социологией искусства и религиозной антропологией и допускает выявления в поздней иконе определенных черт коллективного религиозного опыта [50]. Концепция внутренней точки зрения как «божественного взгляда» вызвала в свое время острую критику в советской историографии и, в частности, в работах академика и математика Б. В. Раушенбаха. Последний полагал, что обратная перспектива может пониматься как чертежный план для передачи объективной информации («объективного взгляда»). «Понятия "точка зрения" или "множественность точек зрения", — писал он, — как правило бессмысленны, если изображается геометрия объективного пространства» [14, с. 3, 19–20, 32; ср.: 22, с. 197–198]. Отсюда пространство древнерусской иконы могло пониматься как «реально воспринимаемое пространство», причем «по возможности неискаженное», т. е. его построение связывалось не с особенностями религиозного мировоззрения, а с особенностями психологии зрительного восприятия. На основе математических расчетов советский ученый пытался доказать, что древнерусские иконописцы «интуитивно» открыли законы построения художественного пространства иконы, предвосхитив тем самым отдельные положения геометрической системы Лобачевского [13; 12]. В недавнее время критика внутренней точки зрения при построении иконы была неожиданно поддержана в работе болгарской исследовательницы Климены Антоновой [35, pp. 29–62].

Критикуя положение Вульфа о внутренней точке зрения при построении визуального образа, Э. Панофский в статье «Перспектива как символическая форма» (1924) не говорит об обратной перспективе как таковой. Он характеризует перспективу в целом как проекцию на *сферическую* поверхность зрительного поля, а изменения в ее системе объясняет историческими концепциями пространства. Повлиявшая на многие исследования о перспективе в XX веке работа Панофского была написана, как известно, под влиянием неокантианских идей Э. Кассирера, понимавшего изобразительную форму как символ, который заключал в себе единство духовного и чувственного начала⁶. Поэтому, определяя перспективу как символическую форму, Панофский анализирует философские теории пространства и метафизику света в языческом и христианском неоплатонизме, что позволяет ему подойти к более глубокому пониманию смысла ренессансной картины. Античные теоретики не рассматривали пространство как систему отношений между высотой, шириной и глубиной. Для них было важно представить объект, а не пространство в системе координат. Мир воспринимался *дискретным* и лишенным непрерывности. Что касается Средневековья, то художественное пространство средневекового образа, по мысли Панофского, — это все еще пространство «закрытого интерьера» и «закрытого окна», в связи с чем фигуры и предметы на средневековых изображениях кажутся прилепленными к глухой стене. И только в эпоху Ренессанса, по мысли Панофского, художники научились выстраивать пространство в целом. Поэтому по сравнению с пространством средневекового образа пространство ренессансной картины — это однородное (гомогенное) и измеримое пространство. Оно обнаруживает способность к бесконечной протяженности и оказывается неразрывно связанным с телами и объектами. Теперь пространство понимается как система отношений высоты, ширины и глубины, в связи с чем мир в ренессансном искусстве и предстает измеримым. Причем такое понимание пространства, по мнению Панофского, подготавливается уже в эпоху готики, о чем говорит, по его мнению, рельеф с изображением Тайной вечери из Наумбурга. Глубокое арочное обрамление сцены как бы вырезает в стене глубокую пространственную зону, напоминающую театральные подмости, то есть обнаруживает стремление

6 О влиянии неокантианства на научное творчество Э. Панофского см.: [39; 40].

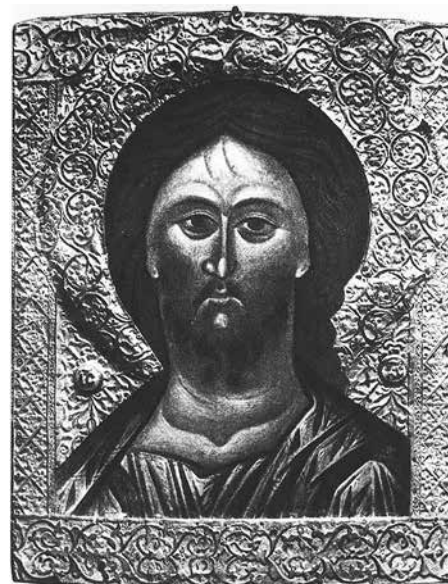
к единству фигур и среды их обитания. Вид через окно, которое было закрыто со времен античности, вновь открылся, и картина становится «вырезанным сегментом бесконечного пространства». Именно в этом, по мнению Панофского, и заключался смысл революции в живописи, произведенной Джотто, который пришел к новому пониманию живописной поверхности. Отныне картина перестает восприниматься «стеной» или «доской», несущей формы отдельных фигур и вещей. Ее поверхность приобретает свойство прозрачного стекла. Показывая вслед за Кассирером, что наше восприятие всегда ограничено, Панофский подчеркивал функциональный характер прямой перспективы: ренессансная картина отражала не саму реальность, а всего лишь систему геометрических расчетов [46, pp. 30, 43, 51, 53–56, il. 6]. Наряду с этим, рассматривая историю происхождения *художественной идеи* на протяжении веков и соглашаясь с тем, что эта идея обретается (как художественный замысел) лишь в душе художника, Панофский, по сути, вставал на защиту ренессансной эстетики и западноевропейского антропоцентризма. Об этом говорила и его критика концепции внутренней точки зрения, которую выдвинул Оскар Вульф.

В отличие от Вульфа и Панофского, П. А. Флоренский, во-первых, объяснил обратную перспективу *синтезом разных точек зрения*, во-вторых, он обосновал *метафизический смысл* этой перспективы, наконец, в-третьих, показал ее неразрывную связь с особенностями православного обряда. Для Флоренского (который развивал византийскую традицию богословия образа) художественная идея принадлежит Богу, она трансцендентна и дается в откровении. Отсюда художественное пространство средневековой иконы им рассматривалось на основе *неевклидовой геометрии* и мыслилось как «живой организм» — оно понималось как «окно» и «дверь», через которые в мир является сам Христос.

Если рассматривать композицию византийской или древнерусской иконы более конкретно, то Флоренский объяснял обратную перспективу как особое построение мира ангелов и святых, который предстает перед нами благодаря проекции на плоскость *движущегося взгляда* художника. В результате появляется *синтез точек зрения* при построении рисунка, и зритель может видеть представленные на иконе объекты с разных сторон: «Как ближайшее распространение приемов обратной перспективы, — писал он, — следует отметить разноцентренность в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место. Тут одни части палат, например,

нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая — со своей особой точки зрения, т. е. со своим *особым* (курсив автора. — О. Т.) центром перспективы; а иногда и со своим особым горизонтом, а иные части, кроме того, изображены и с применением перспективы обратной. Эта сложная разработка перспективных ракурсов бывает не только в палатном письме, но и в ликах...» [30, с. 482]. В результате данной динамики взгляда икона воспринималась как состоящее из *отдельных фрагментов* замкнутое пространство, в котором то возникала *округлость* форм, то появлялось изображение *дополнительных плоскостей*, то резко подчеркивались всевозможные *искривления* пространства и «неправильности» в рисунке. Благодаря этим «неправильностям» и достигалась, по словам Флоренского, «изумительная выразительность» иконного образа. Это показывалось им на примере иконы «Спас Вседержитель» XVI века из ризницы Троице-Сергиевой лавры [30, с. 183–184, 225]. (Ил. 1.) Другими словами, икона являет нам как бы *сам образ Христа и небесный мир в его онтологии*, в то время как линейная перспектива, в системе которой, например, построена картина Антонелло да Мессина «Благословляющий Христос» (ок. 1465), представляет нам частный, конкретный образ Богочеловека. (Ил. 2.) Ренессансная картина есть *часть мира*, геометрическая «вырезка» в окружающей реальности, поскольку строение ее художественного пространства предполагает только внешнюю точку зрения и иллюзию взгляда через окно. И если линейная (ренессансная) перспектива выстраивала в пространстве картины соотношения между телами и объектами и показывала *мир в частностях*, то обратная перспектива, — благодаря множественности точек зрения, — выстраивала *мир в его целостности*.

Флоренский также показывал, что *линейная перспектива* отводила зрителю роль лишь пассивного наблюдателя: он мог находиться только в одном месте в данный момент времени. *Обратная перспектива*, предполагавшая движущийся взгляд при построении иконы, подразумевала уже активного зрителя. Образуемое обратной перспективой пространство (увеличение предметов при удалении) имело ориентацию именно на зрителя, поскольку точка схода зрительных лучей приходилась *на стоящего перед иконой с любой стороны*. Поэтому изобретение в Византии иконы как культового образа могло учитывать еще и молитвенный опыт предстоящего перед ней человека — его *приближение к иконе и отдаление, крестное знамение и поклоны, ее целование и украшение*. Отсюда можно осторожно допустить, что «движущийся



1. Спас Вседержитель. XVI в.
Музей Троице-Сергиевой лавры



2. Антонелло да Мессина
Благословляющий Христос
Около 1465
Дерево, масло. 38,7 × 29,8
Национальная галерея, Лондон

взгляд» при построении иконы мог быть открыт Флоренским не только в рамках теорий в области философии математики, модернистской эстетики и богословия, но и в рамках личного религиозного опыта, в процессе его участия в литургической жизни и его долгих церковных служб перед иконами в качестве священника. Не последнюю роль могло здесь сыграть и мистическое восприятие древней иконы⁷.

7 В 1920–1930-е годы положение П. А. Флоренского о внутренней и движущейся позиции художника-наблюдателя при построении иконы было поддержано в исследованиях Л. Ф. Жегина (1892–1969) и историка искусства и сотрудника Государственной Академии художественных наук (ГАХН) Н. М. Тарабукина (1910–1950). Причем в работах Жегина подробное обоснование получила именно динамика зрительной позиции, что наиболее очевидно для него выступало при построении иконного пейзажа (иконных горок) с его искаженной линией горизонта. Под влиянием П. А. Флоренского Жегин обращал внимание и на «разрывы» линий общего рисунка иконы, на основании чего делал выводы о разного рода *сдвигах, разломах и искривлениях* иконного пространства [7, с. 29]. Представление о греко-римском пейзаже складывалось

Особенно наглядно синтез точек зрения при построении иконного образа проявлялся в изображении архитектуры и различного рода предметов. В архиве П. А. Флоренского сохранилась тетрадь, озаглавленная «Обратная перспектива и родственное. Материалы и сопоставления. Москва, 1921». (Ил. 3.) В расположенных на чистых листах рисунках и надписях на них, которые Флоренский собственноручно делал, по-видимому, в 1920–1921 годах и которые представляют собой наброски с доступных ему икон и иллюстраций, мы находим повышенное внимание к внутрен-

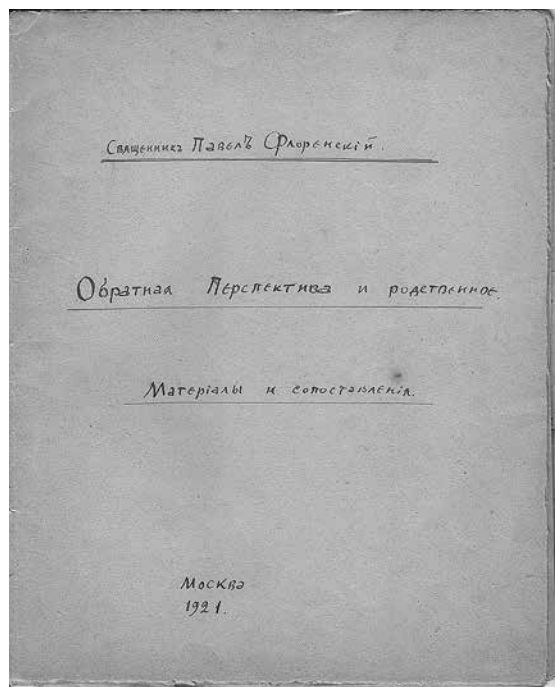
у П. А. Флоренского, по-видимому, на основе детального исследования М. Ростовцева [15]. Об этом говорят обширные цитаты из этой книги в статье Флоренского «Обратная перспектива». Взгляды П. А. Флоренского полностью разделял Н. М. Тарабукин. Первый вариант работы «Философия иконы» Н. М. Тарабукина был написан в 1916 году и дорабатывался вплоть до середины 1930-х годов. В сжатой и краткой форме автор давал определение обратной перспективы, объяснял ее динамикой внутренней зрительной позиции и особенностями средневекового мировоззрения, а также говорил о новых методологических подходах к изучению иконы. «Обратная перспектива, — писал он, — есть изображение пространства, находящегося за пределами земного мира и представимое в ином (то есть обратном) обычному здешнему виде. Обратная перспектива есть зрительное представление понятия “инога мира”». Наиболее отчетливо идеи Флоренского проявлялись в осмыслении Тарабукиным построения художественного пространства средневековой иконы: «Иконописец мыслит не по-евклидовски, — отмечал Тарабукин. — Он отвергает перспективу как форму выражения бесконечного пространства. Мир иконописи конечен. Вместо бездонно-голубого “неба” — у него золотой фон, символизирующий, что события, созерцаемые на иконе, происходят вне определенных границ земного времени и пространства, а изображаются в аспекте *sub specie aeternitatis* “под знаком вечности”». Конечным представляется пространство иконы, если воспринимать его и со стороны зрителя, ибо, развертываясь в так называемой обратной перспективе, оно должно замкнуться где-то за рамкой иконы на глазах у зрителя... Пространство в иконописи конечно и динамично, обладает многими горизонтами и многими точками опоры, что возможно только при вращательной ориентации (курсив мой. — О. Т.) в подобном пространстве и при наличии нескольких, совмещенных в одно, моментов времени. Отсюда пространственные и временные «сдвиги» в иконописи, разноместность и одновременность показа событий при единстве их объединяющего сверхпространственного (в понимании *locus*) и сверхвременного (в понимании прагматического) смысла». В постижении глубинного смысла иконы особенно подчеркивалась ее связь с религиозным опытом и средневековым мировоззрением: «Можно и даже нужно говорить об эстетике иконы. Но это ничтожная часть глубочайшего содержания проблемы в ее целом... А целое — это религиозный смысл иконы». Одновременно автор подчеркивал, что икона «представляет собою зрительно-выраженное изображение средневекового миропонимания и в своих образах является наглядным изложением сложнейших религиозно-философских и космологических идей» [17, с. 82, 128, 124, 130]. В отличие от Флоренского, Жегина и Тарабукина, А. В. Бакушинский не связывал обратную перспективу с религиозным мировоззрением, объясняя ее законами психологии восприятия и прежде всего бинокулярностью зрения. Согласно его концепции, обратная перспектива получалась в результате наложения двух отражений реальности, поскольку каждый глаз человека видит мир в системе линейной перспективы. Теория Бакушинского, по сути, защищала линейную перспективу и антропоцентризм эпохи Возрождения с его «единственно правильной» точкой зрения [2, с. 213–261].

ней позиции художника-наблюдателя, а также к геометрии архитектуры, священных книг и церковной мебели. (Ил. 4–8.) Можно осторожно допустить, что Флоренский делал эти наброски не только с целью показать смысл ракурсов обратной перспективы, но также для того, чтобы понять и почувствовать саму метафизику построения древней иконы.

Особый интерес представляет собой его ассирийское изображение лагеря, предполагающее, на наш взгляд, именно *внутреннюю и движущуюся* по кругу точку зрения. Не исключено, что именно в этой связи рисунку определялся Флоренским как «очень важный» для теории и истории перспективы. (Ил. 8.)

Копируя миниатюру Иоанна Богослова первой половины XV века (воспроизведенную в исследовании Н. П. Лихачева «Манера письма Андрея Рублева»), философ в первую очередь обращает внимание на построение *седалища, стола и Евангелия*. (Ил. 5.) Благодаря движению взгляда внутреннего наблюдателя в рисунке именно этих предметов появились дополнительные плоскости, а в изображении самой фигуры апостола — необычная округлость формы. Усатривались здесь и совпадения с «Троицей» Рублева, о чем говорит сделанная Флоренским надпись на самом рисунке: «Кстати сказать, — пишет он, — эта миниатюра складками закинутого гиматия, седалищем, подножием, столом и ногами весьма напоминает композицию рублевской “Троицы”». В свою очередь отметим, что изображение архитектуры на рублевской иконе также предполагает взгляд именно с нескольких позиций (движущийся взгляд), в результате чего мы находим здесь дополнительные плоскости и ниши, превращающие архитектурный фон в ясный изобразительный знак. О значении «Троицы» Рублева в творческой лаборатории Флоренского нам говорит сохранившаяся среди его личных моленных образов небольшая копия знаменитой иконы, которая постоянно находилась перед глазами философа⁸. (Ил. 9–10.)

8 Копия была заказана Флоренским иконописцу и реставратору В. О. Кирикову в 1920-е годы, т. е. в период повторной реставрации «Троицы», которая проводилась по заданию Комиссии по раскрытию древней живописи в составе И. Э. Грабаря, А. И. Анисимова, А. В. Грищенко и К. К. Романова, а также Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, в которую наряду с графом Ю. А. Олсуфьевым входил и П. А. Флоренский. В. О. Кириков работал помощником Г. О. Чирикова, выполнявшего в свою очередь точную копию «Троицы» Рублева для экспонирования на выставке древнерусской живописи в Западной Европе и США в 1929–1932 годах. Пользуясь случаем, сердечно благодарим Марию Сергеевну Трубачеву за предоставленные нам сведения, а также иллюстративные материалы из архива П. А. Флоренского.



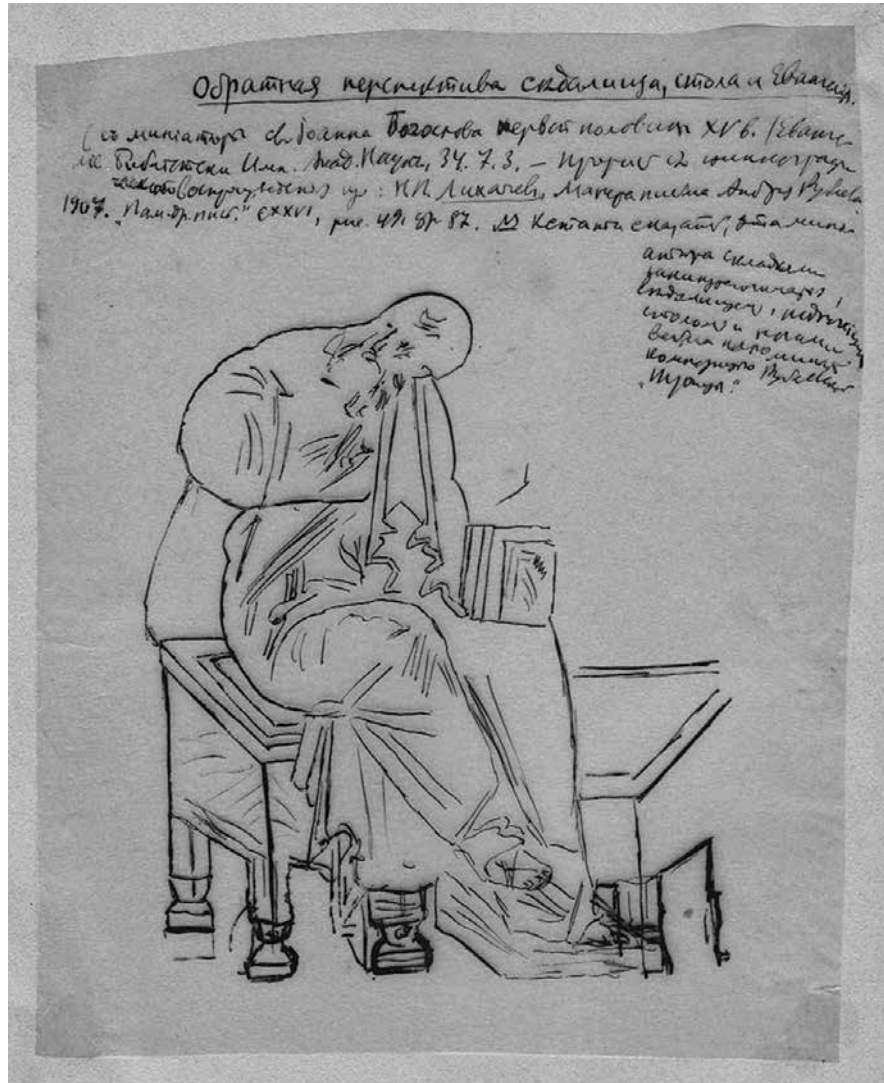
3. Обложка тетради П. А. Флоренского с подготовительными материалами по теме обратной перспективы Музей священника Павла Флоренского, Москва

Непосредственно связанное с миропониманием изображение архитектуры Флоренский рассматривал, в частности, на примере рисунка преподобной Мелании Римлянки в Ватиканском Менологии, а также на примере Джотто. При построении рисунка стен, ворот, пьедестала колонок и самой фигуры святой в Менологии усматривалась «противоречивость» точек зрения. (Ил. 4.) Перспективные же построения Джотто, по мысли философа, знаменовали уже начало новой эпохи. В них он обнаруживает зачатки линейной перспективы и подражание природе, и даже называет Джотто «отцом современного пейзажа», приводя в подтверждение слова Вазари: «Он (Джотто. — О. Т.) был очень любознателен, ходил вечно погруженный в размышления о новых вещах и старался



4. Рисунок П. А. Флоренского с подписью: Обратная перспектива на изображении преп. Мелании Римлянки в Ватиканском Менологии на 31 декабря... Музей священника Павла Флоренского, Москва

приблизиться к природе, почему он заслуживает быть названным учеником природы, а не кого-либо другого. Он рисовал разнообразные пейзажи, полные скал и деревьев, что представляло новизну в его время» [30, с. 197]. Особенно очевидны новшества Джотто во фресках верхней церкви Святого Франциска в Ассизи, в которых ставятся сложные перспективные задачи: уходящие в них параллели сходятся к горизонту в одну точку, в чем и обнаруживаются начала иллюзионистической декоративности. Флоренский полагал, что эти приемы «обмана зрения» художник мог найти (впрочем, как и художники античности) именно в театральной декорации и, в частности, в декорациях средневековых мистерий с их кулисообразными и плоскими домиками



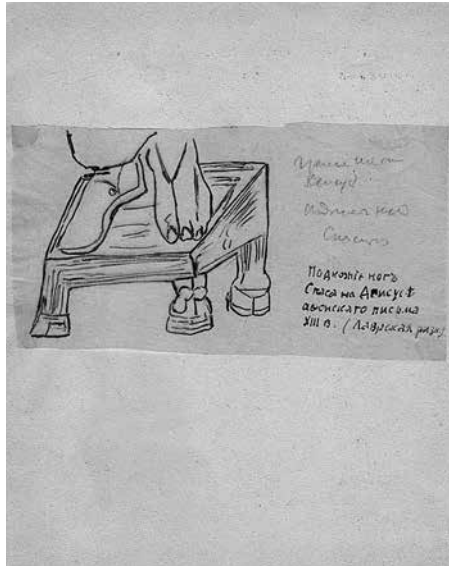
5. Рисунок П. А. Флоренского с подписью: Обратная перспектива скамьица, стола и Евангелия, с миниатюры св. Иоанна Богослова первой половины XV в. Музей священника Павла Флоренского, Москва

и павильонами⁹. Подобно тому, как Данте и Петрарка привнесли в поэзию простонародный язык, Джотто черпал вдохновение в прикладной и простонародной художественной культуре.

В лекциях по анализу пространственно-временных отношений в живописи движение взгляда и синтез точек зрения как особый художественный прием Флоренский наблюдал на примере иконы «Св. Иоанн Богослов с учеником Прохором на о. Патмос». В изображении фигуры Прохора зритель видел одновременно спину и грудь. Его лицо повернуто и к евангелисту, и к зрителю. Эти «анатомические противоречия» идеально могли отражать главный замысел иконы — идею посредничества Прохора между Евангелистом и текстом Евангелия. Это убедительно, к примеру, иллюстрируется иконой «Иоанн Богослов на о. Патмос, со сценами жития» (начало XVI в., ГТГ) из бывшего собрания И. С. Остроухова, на которой фигура Иоанна Богослова нарисована обращенной к небу так, чтобы убедить зрителя в божественном откровении его Книги. Согбенная же фигура Прохора говорит о смиренном и скромном служении ученика. «Смысл фигуры Прохора, — отмечает Флоренский, — именно в его посредничестве, в его службе как орудия, и потому движение к евангелисту и к бумаге, то и другое совершенно необходимо, чтобы передать средствами изобразительного искусства значение этой фигуры» (курсив автора. — О. Т.). Философ использует при этом понятие «художественное восприятие» (иногда оно называется «синтезирующее видение»), благодаря которому и осуществляется зрительный синтез, снимающий анатомические противоречия в рисунке фигуры. Именно этот зрительный синтез позволяет прочесть художественный и богословский смысл средневековой иконы.

Схожие композиционные приемы Флоренский обнаруживал в деисусном чине русского иконостаса. Верхнюю часть фигур апостолов часто изображали повернутой к центральной фигуре Христа, в то время как нижняя часть тех же фигур могла быть развернута к зрителю. (Апостольский ряд Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры и здесь представлял типичный пример.) Тем самым средневековый художник передавал не механическое перемещение в пространстве, а духовное

9 Здесь П. А. Флоренский основывался на давней традиции приписывать Джотто францисканский цикл фресок в верхней церкви Сан Франческо в Ассизи. Необходимо отметить, что современная наука ставит авторство Джотто под сомнение, определяя его как «Джотто и мастерская» [48].



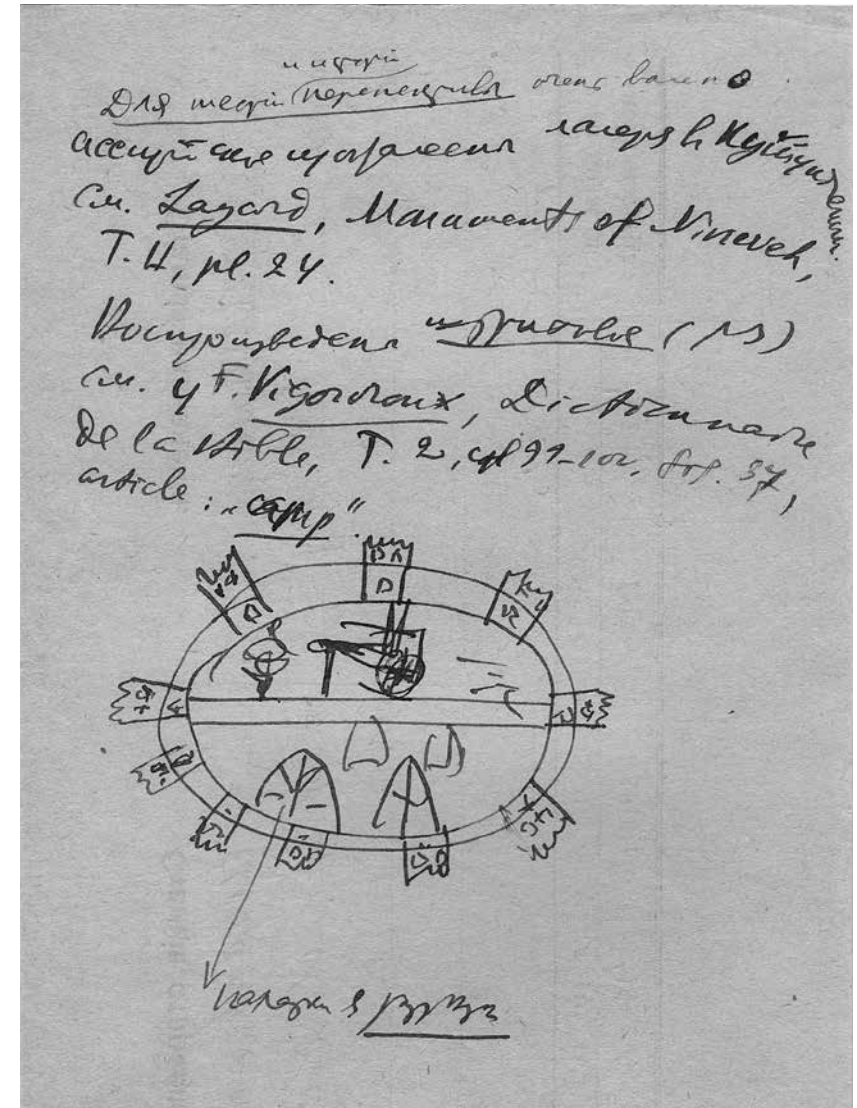
6. Рисунок П. А. Флоренского с подписью:
Подножие ног Спасы на Деисусе в афонского письма XIII в.
Музей священника Павла Флоренского, Москва



7. Рисунок П. А. Флоренского с подписью:
Евангелие на иконе св. Леонтия Ростовского XIV в.
Музей священника Павла Флоренского, Москва

движение к Христу как к центру: «Движение предстоящих к Спасу — духовное движение, не механическое перемещение в пространстве, и слияние их вертикалей с первоосновой не имеет ничего общего с отрицанием физической непроницаемости тел». Благодаря этим «анатомическим противоречиям» обратной перспективы и вертикальным ритмическим повторам, Вседержитель воспринимался не как император среди своих подчиненных, а именно как «ось мира», указывающая верующему «возможность освящения и выпрямления Божественным Логосом» [32, с. 358–359].

На первый взгляд объясняющее все эти перспективные противоречия «синтезирующее видение» (или «художественное восприятие») Флоренского напоминает то «непосредственное восприятие», о котором говорили представители немецкой формальной школы и которому, как мы помним, приписывалось свойство объективности, основанное



8. Рисунок П. А. Флоренского с подписью:
Для теории и истории перспективы очень важно ассирийское изображение лагеря...
Музей священника Павла Флоренского, Москва



9. Василий Кириков. Копия Троицы Андрея Рублева. 1920-е
Дерево, темпера. 26,4 × 18,1
Музей священника Павла
Флоренского, Москва



10. Василий Кириков. Копия Троицы Андрея Рублева. Фрагмент

на интуиции чувственной наглядности. Однако в представлениях и основоположников формального искусствознания (Вельфлин), и нового поколения художественных критиков (Бернсон, Муратов) «умное зрение» было призвано выявлять *уникальность художественной формы* произведения искусства. Для Флоренского «художественное зрение» было призвано видеть *метафизическое* измерение объекта восприятия.

Особенно наглядно синтез точек зрения *во времени и пространстве* выступал на примере житийных икон. Флоренский был одним из первых, кто обратил внимание на значение *живописной рамы* со сценами жития святого в организации ее особого *пространства и времени*. Поля иконы, по Флоренскому, — это та граница, которая и делает изображение условным. Приемы обратной перспективы здесь согласованы с особенностями иконной рамы [19; 51]. Благодаря своим полям и углублению в доску (ковчегу, напоминающему античную нишу в стене) икона —

«это особый в себе замкнутый мир в пределах рамы». Между тем рама в житийной иконе — это не только поля и «ковчег», но и живописное обрамление фигуры святого, представленной в центре. В этом смысле *живописная рама* получала дополнительные значения, поскольку сцены с историческими эпизодами из жизни святого, с одной стороны, тесно связывались с реальным миром (временем историческим); с другой — соотносились с сакральным временем средника («концом времен»). Тем самым *время* понималось важнейшим организатором художественного пространства житийной иконы, сообщая ему скрытое богословское измерение: вся конструкция в целом явно отвечала *двум природам Христа* (божественной и человеческой) и была призвана представить события реальной жизни человека как последовательное изменение его духовного состояния на пути достижения святости.

Так, в клеймах на раме выстраивалось историческое время подвижника — сцены его рождения, аскетические подвиги, чудеса, а также кончина и погребение как моменты перехода из мира этого в мир тот. В центре же был представлен, как правило, фронтальный портрет святого. Здесь время его реально-исторической жизни приходило к своему завершению, и святой, пересекая границу, оказывался в ином измерении, где он уже пребывал, а не жил. И если центральное изображение святого предполагало молитвенный и метафизический контакт со зрителем, то клейма были рассчитаны на последовательное чтение и рассматривание, в чем они напоминали иллюстрации и сближались с книжной миниатюрой и фреской.

На самой ранней из дошедших до нас житийных икон св. Сергия Радонежского (конец XV в.) из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры в центре мы видим фронтальное изображение святого, а на раме представлены 18 эпизодов его прошлой реально-исторической жизни, которые отбираются исключительно в зависимости от их значения для переживания и повторения в настоящем как «образцов» для достижения святости; например, Рождение отрока, Принятие монашеского сана, Основание Троице-Сергиева монастыря, Получение от Константинопольского патриарха общежительного устава и другие. То есть, следуя образцу, человек выстраивал свой внутренний образ как икону. Особое значение для изменения его внутренней природы имели *сцены чудотворений*. Так, клеймо «Исцеление Захария Бороздина» иллюстрировало рассказ о том, как тверскому знатному господину Захарии Бороздину явился во сне преподобный Сергий и перенес его в свой монастырь к раке

со своими мощами. Благодаря этому больной исцелился и проснулся здоровым. Реальное историческое событие из жизни тверского вельможи приобретало космологическое измерение благодаря чудесному вмешательству небесных сил. Более того, это событие происходит во сне, что еще более усложняет взаимодействие реального и метафизического планов. Сон, по Флоренскому, — это первый шаг в другой мир, он есть «знаменованье» перехода от одной сферы в другую. Представляя собой элементарный метафизический опыт, сон соединяет два мира — мир видимый и невидимый [31, с. 7–9]¹⁰. Отсюда сон как *пограничное состояние* напоминает Флоренскому икону. Выдвигая гипотезу «вывернутого» во сне времени (во сне время движется в обратном направлении), исследователь намечает важнейшие моменты восприятия и прочтения житийного образа¹¹. Представленные на раме события реальной жизни святого могли отбираться в произвольном порядке (по сути, по принципу монтажа в кино), но в зависимости от главного события — «пробуждения» в ином времени и пространстве. То есть они приобретали значение исключительно в божественной перспективе. Поэтому центральное положение в житийной иконе портрета святого (его преображенное состояние) может служить, на наш взгляд, еще одним доказательством того, что обратная перспектива древней иконы задумывалась как отражение божественной точки зрения. Отметим также, что постепенные изменения не только в системе обратной перспективы, но и в самой схеме житийной иконы могли говорить, на наш взгляд, об исторических изменениях в самом религиозном опыте и ценностных ориентациях. Так, по сравнению с рамой рассмотренной нами иконы св. Сергия Радонежского конца XV века с 18 клеймами жития рама иконы св. Сергия Радонежского последней четверти XVII века насчитывает уже 24 клейма, а также включение исторических эпизодов жития святого в пространство средника, что может говорить о постепенном увеличении ценности земных деяний в концепции спасения (около 1680, Ярославский музей-заповедник). При посредничестве западноевропейской картины и гравюры здесь в систему обратной перспективы проникают элементы перспек-

10 В своих мыслях по поводу снов П. А. Флоренский опирался, по-видимому, на исследование З. Фрейда, Дю Преля и на античных авторов, в частности на Плутарха и Платона, у которых также обнаруживаются аналогии смерти со сном [6; 34].

11 См. интересные размышления на тему восприятия истории, сна и житийной иконы в статье Б. А. Успенского [25, с. 207].

тивы линейной. Крупная фигура святого, представленная на фоне изображения исторических событий, допускает совмещение различных уровней условности изображения и тем самым отсылает нас, например, к известному алтарному образу Джентиле да Фабриано «Поклонение волхвов» (алтарь церкви Санта-Тринита во Флоренции, 1423, Уффици, Флоренция), который также совмещает различные планы изображения и обнаруживает элементы линейной перспективы. Не случайно многие исследователи относят конструкцию данного алтаря к самому началу рождения картинной рамы на Западе — той рамы, которой должна была соответствовать построенная в системе линейной перспективы картина. Нечто аналогичное происходило в русском искусстве второй половины XVII века. Древнерусская икона постепенно теряла строгость построения изображения по законам обратной перспективы и все более сближалась с ренессансной картиной.

Между тем метафизические свойства обратной перспективы проявляются, по П. А. Флоренскому, и в способах изображения *человеческого лица и фигуры*. Именно такими предстают перед нами лик и фигура на иконе из ризницы Троице-Сергиевой лавры «Спас Вседержитель» XVI века (ил. 1), которая упоминается в исследованиях самого Флоренского. Изображение лица и его повороты — это способы восприятия мира, закрепленные языком в грамматических лицах: Я, Он и Ты. Фронтальное изображение лица (Я) неизменно превращается в *лик*, выражающий обожженное состояние святого. «Этот идеальный облик, рассматриваемый сам в себе как предмет почитания, — подчеркивал Флоренский, — конечно, не может быть представлен ни в каком повороте, кроме прямого» [32, с. 305–306]. Этот же закон фронтальности видится в *древнегреческом и египетском* искусстве, а также в буддистской традиции. Фронтально представленное человеческое лицо всегда таит магическое действие. В противоположность, профильное изображение всегда выражает волевой поворот, включающий *функцию* какого-либо лица. Вот почему несвятые персонажи на иконах изображаются в профиль, а святые в фас. Таковы, например, *изображения в фас в среднике житийной иконы*; фигуры же *волхвов, пастухов или слуг* в клеймах изображаются в профиль, поскольку в рассказе о священных событиях они выполняют второстепенные функции. Или другой пример: на иконах Богородицы Одигитрии лик Младенца Христа представлен, как правило, *фронтально*, в то время как лик Богородицы пишется в легком *повороте*, что указывает на более высокий сакральный статус первой фигуры по отношению ко второй.



11. Пророк Илия и Елисей
Фрагмент иконы Св. Пророк Илия
с житием. XVI в.
Государственная Третьяковская
галерея

По этой аналогии и семантически важная фигура изображалась более крупной по отношению к менее важной, что можно видеть на примере новгородской иконы «Святой Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» (последняя треть XIII в., ГРМ), находившейся в начале 1920-х годов в Историческом музее в Москве. То же самое семантическое выделение касается изображения на иконах *вещей и жестов* святых персонажей. Семантически важные жесты и вещи, как правило, даются *крупным планом*, который явно противоречит законам линейной перспективы. Таков, например, жест благословляющей руки архангела Гавриила на иконах «Благовещение» или изображение *свитка* с начальными словами гимна в честь Богородицы в руках Иоанна Дамаскина на древнерусских иконах «О Тебе радуется». Его выделение указывает на то, что в осмыслении композиции иконы лежал именно текст песнопения,

который приписывался Иоанну Дамаскину. То же самое касается изображения верхней одежды («милоти»), которую пророк Илия оставляет своему ученику Елисею на иконах «Огненное восхождение Ильи пророка». Вещественность и чудодейственная сила «милоти» превращают ее в центральный композиционный прием, соединяющий небо и землю. (Ил. 11.) Изображения священных книг на иконах почти всегда даются увеличенными и повернутыми к зрителю. На особую символическую значимость изображения Евангелия на иконах указывают замечания и сохранившиеся рисунки самого П. А. Флоренского, который подчеркивал, что «наиболее настойчиво заявляет о себе тот предмет, который разнообразными приемами... стремится быть живописным центром иконы — Евагелие» [30, с. 182]. (Ил. 7)

Систему обратной перспективы Флоренский связывал также с отсутствием в художественном пространстве иконы *тени*: «Отсутствие определенного фокуса света, противоречивость освещений в разных местах иконы, стремление выдвинуть массы, которые должны были бы быть затененными, — это опять не случайность и не промахи мастера-примитивиста, но художественные расчеты, дающие максимум художественной выразительности» [30, с. 184]. Свет и тень в контексте метафизики обратной перспективы иконы приобретают у Флоренского *гносеологическое значение*, в чем он явно следует за Платоном и его символом пещеры в определении знания людей. Платоновские идеи — это «тени», «негатив вещей», «инталии опыта». И только *поворот к свету* как переход на новый уровень познания символизирует приближение к истине¹². Поэтому иконное изображение исключает тень при взгляде с любых сторон, а *поворот* (который и предполагает движущийся взгляд) при восприятии представленных на иконе изображений *надписей, фигур и архитектуры* вполне может нести гносеологический смысл. Икона — это преобразованная реальность, не знающая тени.

Затрагивая тему символики *линии и цвета* в иконе, Флоренский указывал, что, в отличие от картины (для которой важен в первую очередь рисунок), в иконе именно *цвет* имеет первостепенное значение. Линия

12 В пещере Платона люди (освобожденные от оков) поворачиваются к свету и воспринимают мир не в отраженном, а в прямом виде. Поворот понимается здесь как переход на новый уровень познания, реализуемый отражением. Историко-культурный смысл тени в западноевропейской живописи рассматривается в работах Э. Гомбриха и В. Стойкиты [36; 48].

рисунка — это контур духовного предмета, своего рода обводка ноумена. Поэтому золотые и цветные линии на архитектуре и одеждах святых — это линии усиления и направления мистического созерцания, они понимаются как совокупность заданий созерцающему глазу. Они же выявляют и отсылают взгляд к пространству невидимого мира. (В отличие от композиции, Флоренский их относит к «внутренней конструкции» иконы.) Однако именно цвет усиливает воздействие общего рисунка иконы на духовное зрение человека. Цвет настраивает внутренний строй религиозного образа [30, с. 184].

Особый интерес в связи с движением взгляда представляла собой постановка Флоренским проблемы *антропологии религиозного образа*. Рассуждая об отношении субъекта зрения к объекту зрения, Флоренский акцентировал внимание на «психофизиологическом пространстве» человека; в частности, на зрительном поле, которое не отделено от тела. Поэтому формы обратной перспективы должны рассматриваться, по его мнению, не отделенными от человеческой телесности — того «психофизиологического пространства» религиозного опыта, которое мыслится философом *прерывным и конечным*. Ведь оно наполнено *ощущениями*, а для ощущений бесконечность есть бессмыслица [32, с. 398]¹³. Поэтому само зрение человека (глаз) как продолжение его тела указывает нам на то, что эстетический анализ иконы не должен и не может ограничиваться лишь анализом геометрическим. Движение воспринимающего глаза — это и движение воспринимающего тела, его положение в вертикальной или горизонтальной плоскости. Поэтому, например, особенности почитания иконы — *поклоны, крестное знамение и целование*, — могут иметь непосредственное отношение к восприятию ее композиции и колорита. Иными словами, исходной точкой анализа иконы должно стать пространство, «действительно воспринимаемое в опыте», а не «канто-евклидовское» пространство, представляющее собой одну из отвлеченных мыслительных схем. *Звуки, запахи, тепловые ощущения и даже геометрические размеры иконы*, — все это говорит нам о неоднородности психофизиологического пространства, о его прерывности и конечности, о его значении для понимания того, что икона (как и любое другое произведение искусства) отражает саму

13 Разрабатывая понятие психофизиологического зрения, Флоренский касался широкого круга текстов, включая, в частности, труды по психологии восприятия Э. Маха [9; 10].

сущность человека и его место в мире. Отсюда эстетический анализ художественного пространства иконы мыслится дополненным анализом *непосредственного зрительного восприятия*, конечная цель которого — понять внутренний мир человека. Только тогда неразрывно связанные с психофизиологической организацией человека особенности художественного языка иконы откроют нам особенности религиозного опыта того человека, который перед этой иконой молился.

Так, детально разбирая особенности живописного языка некогда принадлежавших Сергию Радонежскому икон «Богоматерь Одигитрия» (XIV в.) и «Св. Николай Чудотворец» (первая четверть XIV в., Музей Троице-Сергиевой лавры), Флоренский показывает, что внимательное прочтение художественной формы данных икон не только помогает понять «природу высокого искусства», но и приоткрывает особенности религиозной психологии одного из самых известных представителей русской святости. Ведь если выбор моленного образа может определяться духовным и эстетическим вкусом, то аристократизм художественной формы вполне может отвечать аристократизму избранного к спасению человека: «Икона была для человека XIV века духовною формою его самого, — размышлял Флоренский, — свидетельством его внутренней жизни. В данном случае — по высоте духа преподобного Сергия мы можем уяснить себе, что признавалось за высшее искусство вселенским сознанием человечества, то есть, что именно соответствовало в точности смыслу догмата иконопочитания; и обратно, по характеру иконописи, избранной великим носителем Духа, избранной *лично* (курсив автора. — О. Т.) себе на молитву, в свою пустынную келью, мы можем понять строение его собственного духа, внутреннюю его жизнь, те духовные силы, которыми вскормил свой дух родоначальник Руси. Внимание к двум келейным иконам преподобного Сергия даст нам возможность глубоко проникнуть сразу в два взаимовосполняющих и взаимонезбежных вопроса: а именно в вопрос о природе высокого искусства и в вопрос о характере высокого духа, — искусства догматической важности и духа русской исторической всеобщности. Эти две иконы — не только два памятника, в подлинности своей засвидетельствованные высоким духом, но и две идеи, направившие собою первоначальную русскую историю» [33, с. 147]¹⁴.

14 На основании этих наблюдений может быть поставлен вопрос и о выявлении определенных черт религиозной психологии в языке массовой народной иконы, которая,



12. Владимир Фаворский
Обложка книги П. А. Флоренского
Мнимости в геометрии. 1922

В рамках своей метафизики иконы Флоренский уделял также особое внимание мистической природе написанного на иконе слова, будь то наименование образа, слова молитвы или песнопения в честь святых. Вопросы, которые он решал в области лингвистики и теории символа, явно переходили у него на исследование иконописного языка, включая *метафизику буквы и имени*. Имя — это слово, и первые строчки Евангелия от Иоанна гласят: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1). Поэтому для Флоренского *имя Божие* на иконе есть сам Бог вместе со звуками и буквами, в чем философ отдавал дань, с одной стороны, святоотеческой традиции (согласно догмату иконопочитания, иконы благодаря *имени* «полны святости и благодати»), с другой — «имяславию», т. е. появившемуся в 1913 году афонскому мистическому движению, заключавшемуся в особом почитании имени Божия¹⁵. Имяславцы были убеждены, что, прославляя имя Божие, они делают Бога реальным. Отсюда интерес Флоренского к «именованию» и его роли в интуитивно-мистическом познании мира определил его повышенное внимание и к *наименованию иконы*. Написанное на иконе Слово оказывалось у него

мистически связанным с актом творения, что находило свои аналогии, например, не только в библейской традиции (именуя вещь, Бог творил ее), но и в еврейской мистической традиции Каббалы (книга Творения, Зогар), в которой имя Бога считалось священным и ставился акцент на творении новой сущности посредством именованья¹⁶. Вот почему особенности нанесения на икону ее названия (титлов) и украшение букв сокращенного имени Христа и Богородицы всегда имело большое значение и могло говорить о более широких культурных ориентирах той или иной эпохи [19, с. 97–99]. Если акт именованья сам по себе давал объекту существование, то икона (например, «Троица» Андрея Рублева) могла служить доказательством существования Бога. Очевидным свидетельством этой *слитности слова и изображения* в иконе могут служить и тексты, которые помещали на одежды святых.

Поэтому не случайно в известном комментарии к рисунку обложки своей книги «Мнимости в геометрии» (1922), выполненному В. А. Фаворским, философ уделил особое внимание мистике надписи. (Ил. 12.) На обложке читатель видел своеобразную шрифтовую композицию, по-разному заштрихованные плоскости, геометрические фигуры и отдельные буквы в разных наклонах и ракурсах. «Надписи должно установить, — пишет Флоренский в «Пояснении к обложке», — не только переднюю границу плоскости, ее лицо, но нижнюю, ее оборот, стянув собою все плоское пространство, как бы зажимая его между двумя стеклами» [30, с. 62]. Такое понимание Флоренским надписи и рисунка явно отвечало пониманию им *двуединства замкнутого пространства плоскости*, которое складывалось у него на основе математической теории прерывности,

как показывают специальные исследования, вполне была способна удерживать важные смыслы того или иного культурно-исторического и религиозного опыта [18, с. 430; 47, р. 351]. Ср. наблюдение В. Н. Топорова о том, что иконопись способна «к наиболее точному захвату сферы идеального и наиболее глубокому проникновению в тайны религиозного сознания» [21, с. 231].

15. Поэтому и икона в целом для Флоренского — это «написанное красками Имя Божие» [31, с. 31]. В работе «Имена» (1922–1925) Флоренский раскрывал духовное значение наименования как выявления сущности личности и явления [28, с. 348–355].

16. П. А. Флоренский уже в студенческие годы понятие разрыва в математике стал соотносить с актом переименования, придавая последнему особый символический смысл. Стремясь видеть в знании взаимосвязанное целое, тему «именования» философ связывал с идеологическими и религиозными вопросами. Взаимосвязь между высшей математикой (открытием в это время Д. Егоровым и Н. Лузиным дискретивной теории множеств) и «имяславием» рассматривается на примере творчества П. А. Флоренского в книге Л. Грэхэма и Ж.-М. Кантора [5]. Подробнее о мистической еврейской традиции см.: [47].

воспринятой им еще в Московском университете от своего учителя математики Н. В. Бугаева (1837–1903). Как известно, математическая теория Флоренского (или так называемая наглядная модель мнимостей) должна была доказать двуединство видимой реальности. Эта модель состояла из двух числовых плоскостей, одна из которых рассматривалась вещественной (видимой), а другая мнимой (виртуальной). Переход при помощи символа (буквы, имени) в область виртуальной реальности был, по мнению философа, вполне возможен, но только «через разлом пространства и *выворачивание* тела через самого себя».

По этой аналогии и художественное пространство иконы (обратной перспективы) представлялось Флоренскому *двойным* и «прерывным», то есть как некая пространственная часть феноменальной плоскости. За видимой поверхностью этой плоскости открывалась оборотная, «мнимая» ее поверхность — неизмеримая глубина мира ноуменов. Так, в изображениях *пещер* и *ниш* на иконах «Сошествие во ад» и «Рождество Христово» философ, например, усматривал «разломы» и «прорывы» видимой поверхности: в его мистических озарениях они воспринимались как «мерцания» самой метафизической границы двух миров. На обложке Фаворского подобного рода черным пещерам и нишам мог соответствовать и черный квадрат с изображением зеркально перевернутой буквы *i*, указывающей на то, что в виртуальном мире явления и объекты такие же, как и в пространстве реальном, но только «вывернутые через самих себя», то есть *представленные наоборот*. Отсюда, кстати, вполне допустимо, что представление Флоренского об обратной перспективе в своем окончательном варианте выстраивалось именно в работе «Мнимости в геометрии» — своего рода *математическом обосновании неотделенности реального и ноуменального миров*.

В связи со всем этим трактовка обратной перспективы П. А. Флоренским предстает перед нами наполненной глубокими философскими и культурологическими смыслами. Постоянно обращаясь к философии знака и онтологии существования, философ совершил подлинное открытие в области теории религиозного искусства. Византийское богословие иконы получило в его работах необыкновенно интересное преломление. Отмечая множественность точек зрения при построении художественного пространства средневекового образа, Флоренский убедительно показывал, что икона может задавать важнейшие вопросы бытия. В философском осмыслении пространственной границы между видимым и невидимым средневековая икона заняла самое достойное место.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Айналов Д. В. Эллинистические основы византийской живописи. СПб., 1900.
2. Бакушинский А. В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Искусство. 1923. № 1.
3. Булгаков С. Икона и иконопочитание. М., 1996.
4. Грегори Р. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия/Пер. с англ. М., 1970.
5. Грэхэм Л., Кантор Ж.-М. Имена бесконечности: правдивая история о религиозном мистицизме и математическом творчестве/Пер. с англ. СПб., 2011.
6. Дю Прель К. Философия мистики или двойственность человеческого существа/Пер. с нем. СПб., 1895.
7. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства)/Пред. и коммент. Б. А. Успенского. М., 1970.
8. Краткая запись обсуждений доклада П. А. Флоренского «Об обратной перспективе», прочитанного в Византийской секции МИХМ 29 октября 1920 года // Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017.
9. Мах Э. Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования. М., 1909.
10. Мах Э. Анализ ощущений. М., 1908.
11. Павел Флоренский. История и философия искусства/Сб. текстов под общ. ред. игумена Андроника (Трубачева) и др. М., 2017.
12. Прокофьев В. Н. О «перцептивной перспективе» и перспективах в живописи // Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
13. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
14. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М., 1980.
15. Ростовцев М. Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж. СПб., 1908.
16. Рынин Н. А. Начертательная геометрия. Перспектива. Пг., 1918.
17. Тарабукин Н. М. Смысл иконы. М., 1994.
18. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1996.

19. Тарасов О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М., 2002.
20. Тарасов О. Ю. Рец. на кн.: Успенский Б. А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. Божественная и человеческая перспектива. М., 2013 // Вопросы искусствознания. 2014. № 3–4.
21. Топоров В. Н. Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре — *svet // Языки культуры и проблемы переводимости/Под ред. Б. А. Успенского. М., 1987.
22. Успенский Б. А. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971.
23. Успенский Б. А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.
24. Успенский Б. А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. Божественная и человеческая перспектива. М., 2013.
25. Успенский Б. А. История и семиотика // Павел Александрович Флоренский/Под ред. А. Н. Паршина, О. М. Седых. М., 2013.
26. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. Париж — Москва, 1989.
27. Флоренский П. А. Обратная перспектива/Публ. А. А. Доротова, Вяч. Вс. Иванова, Б. А. Успенского // Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967.
28. Флоренский П. А. Строение слова // Контекст-1972. М., 1973.
29. Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. М., 2004.
30. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017.
31. Флоренский П. А. Иконостас // Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017.
32. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017.
33. Флоренский П. А. Моленные иконы преподобного Сергия // Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017.
34. Фрейд З. Толкование сновидений/Пер. с нем. М., 1913.
35. Antonova C. Space, Time and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God. London, 2010.
36. Evdokimov P. The Art of the Icon: A Theology of the Beauty. Pasadena, 2011.
37. Gombrich E. Shadows in Western Art. London, 1995.

38. Gruneisen W. La perspective. Esquisse de son evolution des origins jusqu'a la Renaissance. Rome, 1911.
39. Holly M. Panofsky and the Foundation of Art History. Ithaca — London, 1984.
40. Ferretti S. Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art and History. Yale, 1989.
41. Florensky P. Beyond Vision. Essays on the Perception of Art/Ed. by N. Misler. Translated by W. Salmond. London, 2002.
42. Kemp M. The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. Yale University Press, 1992.
43. Lock Ch. What is Reverse Perspective and Who was Oskar Wulff? // Sobornost/Eastern Christian Review. 2011. Vol. 33. Issue 1.
44. Nyberg K. W. Omvänt perspektiv i bildkonst och kontrovers: En kritisk begreppshistoria från det gångna seklet. Uppsala, 2001. (Резюме на англ. яз.: Nyberg K. W. Inverted Perspective in Visual Art and Controversy: A History of a Critical Concept from the Past Century. Uppsala University, 2001).
45. Ouspensky L., Lossky V. The Meaning of Icons. Boston, 1952.
46. Panofsky E. Perspective as Symbolic Form/Ed. and trans. by Ch. S. Wood. New York, 1997.
47. Scholem J. Major Trends in Jewish Mysticism. New York, 1995.
48. Smart A. The Assisi Problem and the Art of Giotto: A Study of the "Legend of St. Francis" in the Upper Church of San Francesco, Assisi. Oxford, 1971.
49. Stoichita V. A Short History of the Shadow. London, 2018.
50. Tarasov O. Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia/Transl. and ed. by R. Milner-Gulland. London, 2002.
51. Tarasov O. Framing Russian Art. From Early Icons to Malevich/Translated by R. Milner-Gulland and A. Wood. Editorial Preface by Prof. R. Milner-Gulland. London, 2011.
52. Uspensky B. Semiotics of the Russian Icon. Lisse, 1976.
53. Wulff O. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance // Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet zum funfzigsten semester seiner akademischen Lehertätigkeit. Leipzig, 1907.