

Хеффермел, Ф. Ф. Мир наизнанку: иллюзия объема как свидетельство о Боге (сравнительный анализ православной иконописи и возрожденческой живописи) / Ф. Ф. Хеффермел // Российские и славянские исследования: науч. сб. / Белорус. гос. ун-т.; А. П. Сальков, О. А. Яновский (отв. редакторы) [и др.]. – Минск, 2008. — Вып. 3. – С. 355–362.

Ф. Ф. Хеффермел

МИР НА ИЗНАНКУ: ИЛЛЮЗИЯ ОБЪЕМА КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО О БОГЕ (сравнительный анализ православной иконописи и возрожденческой живописи)

Бессмертная роспись Микеланджело Буанаротти «Сотворение Адама» в Сикстинской Капелле в Риме... Между двумя указательными пальцами персонажей в недостигнутом прикосновении есть свидетельство о главной культурной революции в европейской истории. Человек Ренессанса ищет себя как анатомическое существо в гелиоцентрической системе мира. Адам тянет свою руку к Богу, который внешне не отличается от Него. В лице Бога даже угадываются черты автора картины. Изображения Бога-Отца встречаются в христианском искусстве, но они считаются еретичными, поскольку Бог показывает свое лицо только через Сына. Такое прямое изображение является объектом критики с позиций православия. Сотворенный пытается сотворить. Человек создает Бога по своему подобию. В этой, на самом деле невозможной, логике находится суть нового мировоззрения, объясняющего наше место в универсуме через реализм.

Важной причиной этого является то, что наше зрение придерживается эгоцентрического принципа. Вещи выглядят больше, чем ближе они к нам. Мы не обращаем на это внимания. А что если мы стоим перед иррациональной перспективой, что, если предметы вопреки разуму будут больше, чем дальше они от зрителя? Коль скоро возможна такая перспектива, то мы способны приблизиться к теоцентрической антикартине земного восприятия человеком Ренессанса. В книге Воге Петера Нурмана «Россия есть иное место» говорится о тождестве того, что развивалось в Западной Европе в результате Ренессанса [1, s. 87]. И если в линейной перспективе автор находит что-то типичное западноевропейское, то таким же образом мы считаем, что в обратной перспективе икон отражается характерное русское мышление. В данной статье ставится цель рассказать об обратной перспективе в противоположность перспективе Ренессанса.

Под влиянием западной культуры появилось много икон XVI—XVII вв., которые не выписаны в соответствии с каноническими правилами. Однако мы уделим внимание именно классической иконе, нарисованной на основе канона, который определен в богословии и в византийской традиции. Примером этого стиля является «Троица» Рублева (1420) из Государственной Третьяковской галереи. Между прочим в искусстве Ренессанса также можно найти обратную перспективу и множество горизонтальных линий, но это ничем не похоже на обратную перспективу в иконах. Картина П. Веронезе «Свадьба в Кане» имеет огромные размеры. Однако парадоксально получается, что ее отступления от линейной перспективы создают целостность и определенный объем. Это объясняется тем, что подобные картины имеют намного более широкий угол по отношению к оптическому центру человеческого глаза. Поэтому нельзя говорить о разнице между линейной перспективой в маленьких картинах и отступлениями от нее в больших. Не будем рассматривать эти отступления. В фокусе нашего анализа — линейная перспектива как она оформлена, например, в картине Учелло «Охота» (Ashmolean Museum, Oxford).

Смысл термина «перспектива». Это слово в переводе с латинского означает «смотреть сквозь что-то» [2, s. 40—41]. При рассмотрении перспективы в традиционном художественном понимании, говорят про

реалистичные иллюзии объема, где линейная перспектива встречается с воздушной перспективой. В первой перспективе речь идет о форме, во второй — о колорите и оттенках. Но в истории живописи говорят также об обратной, аксонометрической перспективе, где иллюзия объема нереалистична. Существуют и другие понятия, в которых речь идет не об иллюзии объема, а о ракурсе. Имеется в виду т. н. «перспектива лягушки» (наблюдатель смотрит на здание снизу вверх, при этом верхняя часть здания кажется ему меньше нижней) и «перспектива птицы» (наблюдатель смотрит сверху вниз). Есть более абстрактные понятия перспективы: краткосрочная и долгосрочная перспектива, хорошая перспектива, то есть виды на будущее. Общим между этими понятиями является то, что перспектива дает нам взгляд на мир.

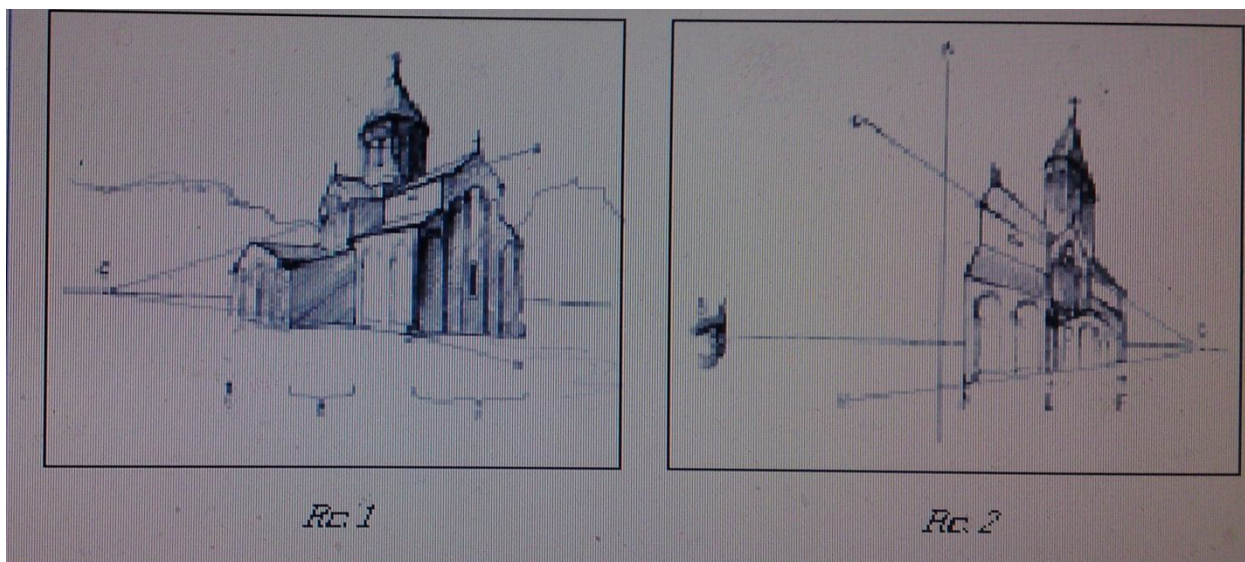
В этой работе будет использоваться понятие перспективы как иллюзии объема и перспективы, как мировоззрение, восприятие мира. Таким образом, наше понимание перспективы близко к определению культуры Эдварда Тайлера: «Culture or civilization taken in its wide ethnographic sense is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society» [3]. К тому же у искусствоведов часто встречается понятие перспективы ценностей как «выражения из поздней античности и раннего средневековья, где важных личностей изображают крупнее, чем менее значимых» [2, s. 40—41]. Мы отказываемся от этого понятия, потому что этические ценности отражаются во всех иллюзиях объема, даже в линейной перспективе, что будет рассмотрено ниже.

Оптические иллюзии объема. Для того чтобы объяснить принципиальные основы в таких разных перспективах, как линейная и обратная, нужно какое-нибудь определение о том, какие объемы или пространства действуют в той «совместной игре», которая осуществляется между произведением искусства и зрителем. Предлагаем ввести два определения: *настоящий* и *иллюзорный объем* для того чтобы объяснить, какие типы трехмерного пространства существуют для зрителя.

Настоящий объем есть такой объем, который не только можно видеть, но в который также можно входить. Иллюзорный объем — это объем, который можно только видеть. Для того, чтобы объяснить разницу между ними, можно воспользоваться зеркальными лабиринтами как примером. Зеркала, стоящие друг перед другом, дают настолько хорошие иллюзии, что зритель чувствует себя слепым. Невозможно отличить настоящий объем от того объема, который появляется в воображении зрителя, поэтому он может двигаться только при помощи своих рук. В живописи редко бывают такие убедительные иллюзии, но иллюзия объема есть все равно. Человеческий глаз устроен таким образом, чтобы всегда искать объем в двухмерной плоскости. Но как мы видим в иконе — этот объем не должен быть определен видимым миром.

Три тезиса о линейной перспективе. Следует обратить внимание на некоторые основные моменты для того чтобы конструировать линейную перспективу. На рис. 1 показано как линии, которые параллельны, сходятся в определенной точке. Рис. 2 демонстрирует придуманную ситуацию. Мы видим плоскость картины (А) в профиль. Перед ней находится зритель (В), за ней мы видим точку схода (С).

Это является основанием для трех тезисов: 1) линия геометрически определена как бесконечная тонкая и бесконечная длинная прямая. Здесь линии G и H останавливаются в точке схода, которая находится в иллюзорном объеме. Перед картиной, то есть в настоящем объеме, линии могут продолжаться бесконечно; 2) картина сделана как продолжение настоящего. Через ее форму, текстуру, колорит у зрителя складывается ощущение, что он смотрит через окно; 3) в



линейной перспективе элементы композиции тем меньше, чем больше расстояние между ними и зрителем. Это показано на рис. 2 точками D, E, F.

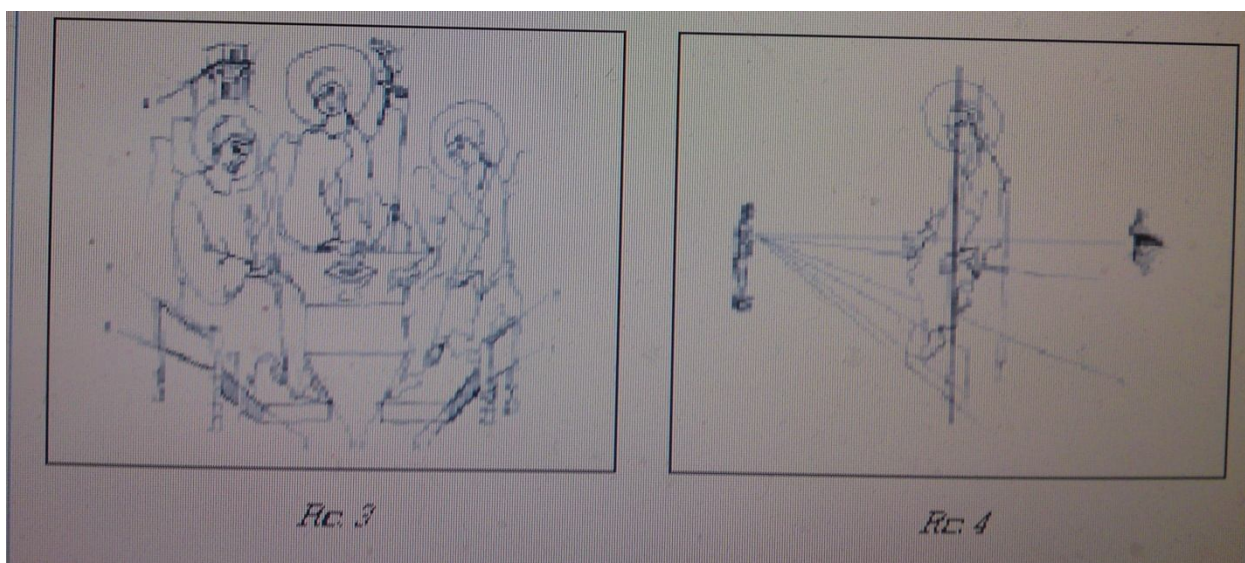
Эти три тезиса говорят нам о том, что художники Ренессанса покорялись гуманистическим, эгоцентрическим и секулярным идеалам. Фауст рассказывает: «Habe nun ach! Philosophie, Juristerei und Medizin, und leider auch Theologie, durchaus studiert mit heissem Bemuehen» («Я наконец-то изучил философию, юриспруденцию и медицину, и к *сожалению*, также богословие с большим трудом») [4, s. 14]. Из слова *leider* (к сожалению) понятно, что изучение богословия не удовлетворило его жажду знаний. Только те науки, которые исходят из человеческого интеллекта и исключают Всемогущего Творца, дают нам просвещение. Это имеет последствия и для живописи. Поскольку художник Ренессанса доверяет своему зрению и тому, что оно одно дает полную информацию о мире, он смог освободиться от «ограничений», которые раньше были установлены религией. Это, во-первых, привело к возрожденному интересу к человеческой анатомии. Во-вторых, — обусловило поиск проекции для того чтобы поместить человеческое тело в ту окружающую среду, которая в большей степени соответствовала бы физическому миру.

Что касается тезисов о линейной перспективе, то они доказывают, как эта проекция полностью соответствовала идеологии Ренессанса. Тезис 1 рассказывает нам о линиях как символе ограниченности иллюзий, поскольку линии в настоящем объеме перед картиной продолжают бесконечно, а наш мир, следовательно, имеет бесконечный размер. Тем самым в линейной перспективе отражается мировоззрение Н. Коперника и И. Ньютона. Из тезиса 2 следует вывод, что картина не только ограничена, но также является частью конкретного мира. То, что наше зрение придерживается эгоцентрических принципов объясняется в тезисе 3. Элемент композиции увеличивается при приближении к зрителю как «жест природы человеку». Новый способ изображения мира полностью отражает гуманистическое мышление, но одновременно в этом есть пренебрежение духовным. Секулярный стиль Ренессанса дает католической церкви визуальный образ. Поэтому с XV в. на католических картинах нет соответствия между религиозным содержанием и живописными средствами. Русские православные богословы часто критикуют католическую церковь за это: «Что в искусстве мирском является реализмом, в применении к искусству церковному превращается в идеализм» [5, с. 72]. Другими словами, секуляризм считается идеализмом для католической церкви. (Такое резкое обвинение, по нашему мнению, все-таки можно считать тенденциозным, поскольку

католическая церковь в последнее время обращает больше внимания на икону и ее экуменический потенциал. Это видно из письма, которое Папа Римский Иоанн Павел II написал Патриарху Московскому и всея Руси Алексию II по поводу возвращения иконы Казанской Божией Матери: «The Bishop of Rome has prayed before this sacred Icon, asking that the day may come when we will all be united and able to proclaim to the world, with one voice and in visible communion, the salvation of our one Lord and his triumph over the evil and impious forces which seek to damage our faith and our witness of unity» [6]). Эта «слабость» в католическом искусстве будет еще более ясной, если мы сравним линейную перспективу с обратной перспективой, используемой в православных иконах.

Три тезиса об обратной перспективе. На рис. 3 (сделан с иконы «Троица» Рублева) в изображении стульев, чаши и зданий на заднем плане видна типичная обратная перспектива. Это изображение сильно отличается от рис. 1. Слово «обратная» уже означает противоположность. Однако слово «противоположность» требует, чтобы между компонентами было единое общее содержание, потому что они описывают одни и те же предметы, события, которые могут быть различными в зависимости от ситуации. Например: мертвый и живой, черный и белый. В основе моих тезисов лежит представление о том, что зритель и точка схода всегда разделены. Противоположность возникает от того, куда помещена точка схода: за картиной в иллюзорном объеме или перед картиной в настоящем объеме. Так, в модели линейной перспективы рис. 1 точка схода находится за плоскостью картины, а в модели обратной перспективы на рис. 3 она расположена перед картиной. Рис. 4 показывает нам придуманную ситуацию по аналогии с рис. 2.

Это дает нам следующие тезисы об обратной перспективе: 1) пока линии линейной перспективы ограничены за картиной, линии обратной перспективы могут продолжаться бесконечно в иллюзорном объеме; 2) бессмысленно говорить о картине как продолжении настоящего. Встречу между зрителем и произведением надо искать в оптической иллюзии. Человек находится на той же стороне, что и точка схода и поэтому он не может называть себя зрителем. Логичнее понимать настоящий объем как продолжение иллюзии. Но тогда мы не можем не признавать, что за картиной есть Высший Наблюдатель. Б. А. Успенский также утверждает, что есть иконы до XIX в., где иконописец выразил эту мысль через символический глаз с подписью *Бог* [7]);



3) размеры элементов композиции приспособляются к этому наблюдателю, то есть, чем ближе предметы к Богу, тем больше их размеры.

За иконой есть пространство для размышления и молитв. Первый тезис сравнивает временный настоящий объем с бесконечным иллюзорным объемом. Икона показывает нам то, что мы не можем видеть — нечто большее и величественнее, чем мир, в котором мы живем. Поэтому тезисы 2 и 3 дают нам теоретическое свидетельство о существовании Бога. Этим я не намерен доказать, что Бог существует. Современные богословы и философы в основном согласны в том, что Бог выше человеческого разума, поэтому мы не можем доказать ни Его существования, ни Его несуществования. Когда говорят про так называемые свидетельства о существовании Бога имеется в виду особая логика, которая характерна католической схоластике средних веков, где философы искали материальные доказательства для того чтобы сделать заключение *a posteriori* о том, что Бог существует. В православии в то время все равно считали, что Бог существует *a priori*, поэтому доказательства о существовании Бога считались не нужными. Но несмотря на это, наш анализ показывает, что подобный западный образ мышления, который выражается через логические словесные заключения, имеет свой восточный ответ в визуальной логике православных икон.

Аналог этому анализу содержится в двух цитатах. Первая — П. Евдокимова: «отправная точка исходит от зрителя, линии как бы сходятся в нем, создавая впечатление, что изображенные на иконе лица идут ему навстречу. Мир иконы обращен к человеку. Двойственное плотское видение пространства падшего мира “по удаляющейся”, где все исчезает вдаль, заменяется созерцанием сердечными очами искупленного пространства, которое растворяется в бесконечности, и где все обретается вновь. Вместо уходящей точки, замыкающей все, — точка приближения расширяет, раскрывает» [8, с. 236—237]. Вторая — А. Стрижева: «Иконописец в отличие от светского художника не ставит себя мысленно в отчужденную позицию стороннего наблюдателя, но, наоборот, помещает себя как бы внутри изображаемого пространства и изображает на плоскости доски мир, который открывается его взору со всех четырех сторон. Кроме

или менее неизменной несколько тысячелетий. Хотя египетская религия основывается на политеизме, в египетской перспективе размеры элементов композиции как и в иконах зависят от расстояния к Богу. Но, наверное, здесь можно говорить о перспективе представительности (значимости), поскольку не только сам объект, но также и его ракурс, зависят от того, насколько он значим для сюжета картины. В результате этого в статичных человеческих фигурах сокращения форм исключены. Поэтому в одном и том же человеке можно видеть голову и ноги в профиль, а тело и руки в анфас. Данная традиция получила развитие в византийской художественной школе, где мастера ввели идею о точке схода и диагонали. Эти приемы придают изображению драматизм и динамизм.

До сих пор мы рассматриваем линейную и обратную перспективы как аналогичные проекции, которые противоположны друг другу. Так же, как и много других противоположностей, которые определяют различия между западом и востоком: индивидуализм/коллективизм, эгоцентризм/теоцентризм, секулярность/религиозность. Эти позиции имеют свои параллели в противоположности между точкой схода за картиной и точкой схода перед картиной. Однако православные богословы обычно сосредоточиваются на различиях между статической, однородной перспективой и динамичной, разнообразной перспективой. Они считают, что линейная перспектива представляет искусственный неподвижный мир, а обратная перспектива — динамичный и живой мир, мир как он на самом деле есть.

Объясняется это тем, что обратная перспектива иконы никогда не строится по одной системе для всех элементов композиции. Сравним картину Учелло с картиной Рублева. Если первая построена из одной точки, откуда определяется ракурс всей композиции, то у другой есть несколько точек схода и несколько горизонтальных линий. В рублевских стульях есть аксонометрическая перспектива (то есть перспектива без точек схода, где все линии идут параллельно). В иконе Крещение Господне 1408 г. (рис. 5) видим обычную линейную перспективу в горах, которая сделана с нескольких ракурсов, а значит — с несколькими точками схода.

Еще важно отметить, что линейная перспектива у западных художников (и в соцреализме) взаимодействует с воздушной и цветовой перспективами. Таким образом, цвета становятся тем теплее и контрасты сильнее, чем ближе они к наблюдателю. Икону не пишут по этим принципам. У «Троицы» Рублева фон раньше был золотым. Это дает сильный контраст между изображением святого и окружающим миром. Если бы элементы не покрывали друг друга, то можно было себе представлять, что фон ближе чем передний план. В иконах встречается не только обратная линейная перспектива, но и обратная воздушная и цветовая перспективы. Последовательность линейной перспективы усиливается тем, что в ренессансных картинах есть только один источник света, и все линии идут в одном направлении. А в иконе много разных источников света, которые усиливают чувство динамичности. Причина заключается в том, что икона по своей сущности есть свет. Если бы поставили только один источник света, то это бы означало, что поставили источник света, выше чем Бог — «Солнце же не освещают!» — пишет П. Евдокимов [8, с. 199].

Икона дает зрителю несколько альтернативных иллюзий объема. На рис. 4 линия профиля плоскости картины идет через ангела. Он одновременно находится и перед и за этой плоскостью. Неопределенность объема можно видеть в палехской иконе XIX в. (рис. 6). На ней — открытая дверь, но невозможно определить в каком направлении дверь открывается — от нас или к нам? У Учелло, наоборот, иллюзии объема всегда четко определены. Каждый элемент композиции имеет очевидное положение по отношению к наблюдателю. Успенский связывает неопределенность объема икон с мыслью о том, что человек является внутренним наблюдателем перед взгя

теплее и контрасты сильнее, чем ближе они к наблюдателю. Икону не пишут по этим принципам. У «Троицы» Рублева фон раньше был золотым. Это дает сильный контраст между изображением святого и окружающим миром. Если бы элементы не покрывали друг друга, то можно было себе представлять, что фон ближе чем передний план. В иконах встречается не только обратная линейная перспектива, но и обратная воздушная и цветовая перспективы. Последовательность линейной перспективы усиливается тем, что в ренессансных картинах есть только один источник света, и все линии идут в одном направлении. А в иконе много разных источников света, которые усиливают чувство динамичности. Причина заключается в том, что икона по своей сущности есть свет. Если бы поставили только один источник света, то это бы означало, что поставили



источник света, выше чем Бог — «Солнце же не освещают!» — пишет П. Евдокимов [8, с. 199].

Икона дает зрителю несколько альтернативных иллюзий объема. На рис. 4 линия профиля плоскости картины идет через ангела. Он одновременно находится и перед и за этой плоскостью. Неопределенность объема можно видеть в палехской иконе XIX в. (рис. 6). На ней — открытая дверь, но невозможно определить в каком направлении дверь открывается — от нас или к нам? У Учелло, наоборот, иллюзии объема всегда четко определены. Каждый элемент композиции имеет очевидное положение по отношению к наблюдателю. Успенский связывает неопределенность объема икон с мыслью о том, что человек является внутренним наблюдателем перед взгядом Бога. Икона есть тот настоящий мир, в котором мы находимся, где точка схода не имеет статичного положения. Если мы двигаемся на природе, то точка схода тоже постоянно двигается. Через обратную перспективу часто виден предмет с нескольких сторон, будто мы двигаемся в пространстве иконы. Так, в портретных иконах с лицом в полупрофиле, часто видны оба уха, что анатомически невозможно. Успенский считает, что человек стоит в динамичном отношении к Богу [7].



В начале 1920-х гг. Павел Флоренский написал книгу «Обратная Перспектива». Русская интеллигенция того времени, пребывавшая в эйфории от коммунистической революции, находилась также и в поиске древнерусских идеалов. Пока художники Наум Габо и Казимир Малевич, искали «икону революции» (Малевич впервые использовал такое выражение для своего «Черного Квадрата» [см. 10]), были и богословы, которые подчеркивали важность изначальной традиции через полемику с реалистической школой. Отсюда можно понять противоречия Флоренского.

Несмотря на название книги, речь в ней в основном идет о линейной перспективе. Флоренский

считает, что она есть проекция, отражающая гуманизм. Однако гуманизм сам по себе не может отражать реальность. Поэтому Ренессанс представляет нам ложную идеологию, которая, ставя человека в центр Вселенной, ведет к нигилизму и эгоизму [11, с. 257—259].

Что касается линейной перспективы, она всего лишь отражает потребность в иллюзии, которая характерна для Ренессанса. Она нарушает самостоятельность форм, поскольку все элементы становятся незначительным материалом для статичной евклидовой схемы. Точку схода и, следовательно, все другие элементы композиции рисуют в соответствии с восприятием нашего зрения или точнее — в соответствии с оптическим центром одного глаза. «Этот “с своей точки зрения” царь и законодатель природы — мыслится одноглазым как циклоп, ибо второй глаз, соперничая с первым, нарушает единственность, а следовательно, абсолютность точки зрения, и тем самым изобличает обманность перспективной картины... Вышеозначенный законодатель мыслится навеки и неразрывно прикованным к своему престолу: Если вельнется в нем, то сейчас же разрушается все единство перспективных построений и вся перспективность рассыпается» [11, с. 261]. Флоренский считает, что перед картиной есть только одно единственное местоположение, где у глаза будет совершенный эстетический подход к картине. Его непреложный вывод состоит в том, что мир через линейную перспективу изображен неподвижным и безжизненным. Поэтому икону не рисуют по правилам Ренессанса, иконописец пишет в соответствии с высшими законами. Икона

есть настоящий реализм, поскольку мир находится в постоянном движении. Эсхатологическому хаосу, который мы видим, нужен неопределенный объем, в котором он осуществляется.

В западноевропейской культуре картина отражает гуманизм Ренессанса. Физический взгляд на мир гораздо важнее духовного. Поэтому в католической и протестантской конфессиях искусство более повествовательное и декоративное. В восточной православной культуре сохраняется то изначальное сакраментальное значение искусства, которого западное искусство лишено. Одна из причин в том, что обратная перспектива через свое построение предполагает, что за картиной есть Высший Наблюдатель. Это можно понимать как визуально-эстетическое свидетельство о существовании Бога. В этом заключается основная разница между восточным и западным менталитетом, которая лежит намного глубже, чем преходящее деление мира на регионы в зависимости от политических и идеологических систем, которые, к сожалению, возникают и по сей день. Однако в этом прецедент для диалога между историками, искусствоведами, богословами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Waage, P. N. *Russland er et annet sted* / P. N. Waage. Oslo : Aventura, 1992.
2. *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon*, bind 12. Oslo, 1998.
3. <http://encyclopedia.laborlawtalk.com/Culture>
4. Goethe, J. W. *Faust, der Tragödie erster Teil* / J. W. Goethe. Kцln : Atlas Verlag.
5. Стрижев, А. Богословие Образа — икона и иконописцы / А. Стрижев. М. : Паломникъ, 2002.
6. Johannes Paul II. Письмо ему святейшеству Патриарху Алексею II. Рим, 2004.
7. Успенский, Б. А. Семиотика Иконы, кар. 2. Принципы организации пространства в древней живописи / Б. А. Успенский // http://nesusvet.narod.ru/ico/books/b_juspensky/b_ouspensky_2.htm
8. Евдокимов, А. Искусство иконы: богословие красоты / А. Евдокимов. Клин : Христианская книга, 2005.
9. Языкова, И. К. Богословие иконы / И. К. Языкова. М., 1995.
10. Малевич, К. О новых системах в искусстве / К. Малевич. Копенгаген, 1925.
11. Флоренский, Павел. Обратная Перспектива / Павел Флоренский // *Философия русского религиозного искусства*. М., 1993.