Министерство образования и науки РФ **Федеральное** государственное автономное образовательное

учреждение высшего образования

«КАЗАНСКИЙ (ПРИВОЛЖСКИЙ) ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ» Институт социально-философских наук и массовых коммуникаций

Кафедра религиоведения

Направление подготовки: 48.03.03 – религиоведение

Профиль: Историко-религиоведческий профиль

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

(бакалаврская работа)

ПРОСТРАНСТВО ИКОНЫ И ГЕОМЕТРИЯ САКРАЛЬНОГО В РЕЛИГИОЗНО – ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ П. А. ФЛОРЕНСКОГО И Б. В. РАУШЕНБАХА

Работа завершена

«25» read 20/8r.

________ Хузина Д. Р.

Научный руководитель

к. филос. наук

«1» 110119 2018r.

Фазлеева Р.Р.

ента. в. При это, фрагмен Блоков в тексте 92 89

Заведующая кафедрой религиоведения

д. филос. н., доцент

«/ » шоня 20 / г.

Яал Астахова Л.С.

Казань - 2018

Содержание

ВведениеОшибка! Закладка не определена.
Глава 1 Общая характеристика иконографии в философии П. А. Флоренского
§1.1 Теория иконостаса
§1.2 Теория «обратной перспективы» Ошибка! Закладка не определена.
Глава 2 Геометрия иконы в теории Б. В. РаушенбахаОшибка! Закладка не определена.
§2.1 Геометрические способы методологии иконографии. Ошибка! Закладка не определена.
§2.2 Онтология образа Бога в иконографииОшибка! Закладка не определена.
Глава 3 Сравнительный анализ представлений об обратной перспективе у П.А. Флоренского, Э. Панофского и Б.В. Раушенбаха Ошибка! Закладка не определена.
Заключение
Список использованной литературы Ошибка! Закладка не определена.

Введение

Актуальность исследования. Русская иконография дает нам высокие образы отношения человека и всего общества в целом не только к Богу, но и к истории, к обществу и к миру. Судьба древнерусской иконы трагична. Серьезное влияние на иконопись оказал Петр I и начатый им процесс европеизации русского искусства и жизни в целом. На иконе, как и на многих других памятниках искусства религиозно — обрядового значения, печально отразились события 1917 года и последующих десятилетий.

Актуальностью работы так же определяется необходимость познания мира и условного языка иконописи, оставленная нам древнерусскими мастерами. В художественно – символическом мире иконы людям конца XIX в. – начала XX в. не всегда всё было доступно, несмотря на то, что они хорошо знали Писание, которое являлось основой иконописи. Люди, родившиеся в прошлом веке, в основном воспитаны на европейской ренессансной живописи, и постижение форм религиозного опыта, метаязыка, культурных и философских аспектов древнерусской иконы представляется делом непростым. Долгое время многие поколения были ориентированы на односторонний подход к иконе и иконописи в целом, как к произведению искусства и феномену мировой культуры. А отношение к иконе, как к только изображению притчи в картинах, умаляет такой феномен как русская классическая икона.

Помимо этого, актуальность исследования доставшегося нам наследия определяется следующим рядом причин:

Во – первых, важность переосмысления подходов в изучении иконописи в условиях оживлений интереса в целом к православному наследию и, в частности, к иконе.

Во – вторых, потребность в познании и выявлении религиозно – эстетических аспектов иконы как онтологического явления.

В – третьих, малая интегрированность эстетических и философски – религиозных аспектов русской классической иконы.

Объект исследования. Русская иконопись в её религиозном и художественном значении.

Предмет исследования. Религиозно-эстетические аспекты иконописи: пространственные построения внутри иконы и способы геометрического изображения сакрального в контексте иконографии.

Цель исследования. Данная работа направлена на выявление религиозно – эстетических аспектов пространства и геометрии сакрального в иконе.

Задачи исследования.

- 1) Определить общую характеристику иконографии в философии П. А. Флоренского, в частности:
 - рассмотреть теорию иконостаса, созданную П. А. Флоренским;
 - рассмотреть теорию «Обратной перспективы».
- 2) Выявить геометрию иконы в теории Б. В. Раушенбаха:
 - дать характеристику геометрическим способам методологии иконографии;
 - исследовать онтологию образа Бога в иконографии.
- 3) Дать сравнительный анализ представлений об обратной перспективе у П. А. Флоренского, Э. Панофского и Б. В. Раушенбаха.

Методология исследования. В выпускной квалификационной работе использовался дескриптивный метод и сравнительный метод исследования, метод единства исторического и логического в познании и метод обобщения и систематизации.

Степень научной разработанности проблемы. Предпосылки к исследованию духовного смысла и художественного значения иконописи

начали возникать с середины XIX века. И уже к концу века икона начала расцениваться, как произведение искусства, имеющее особый духовный статус.

К началу XX века сформировались работы ряда исследователей русской культуры и иконописи. В их числе Ф. И. Буслаев, который в своем труде «Общие понятия о русской иконописи» (1866 г.)¹ описывает иконопись, как отстающее в художественном плане искусство, но, несмотря на это, он подчеркивает преимущество древнерусской иконописи над европейским в духовно – религиозном плане.

П. А. Флоренский – русский философ, священник и общественный деятель, который рассматривал икону сквозь художественные средства выражения. Его работы: «Обратная перспектива» (1919 – 1922 гг.)² и «Иконостас»³ (1922 г.), в которых дан всесторонний анализ и характеристика древнерусской иконы. Её эстетического содержания, композиционного построения, перспективного решения и цветового содержания. Флоренский переосмыслил отношение к иконе, как к изобразительному искусству и исследовал её как особый элемент литургического действия.

Л. А. Успенский и В. Н. Лосский в своей совместной работе «Икона в современном мире» и «Смысл икон» (1953 г.) дают определение иконе в плане духовном и художественном. Утверждая, что икона является откровением непреходящего смысла жизни.

Б. В. Раушенбах в исследование иконописи привнес собственный метод точных наук. Его работы: «Пространственные построения в древнерусской живописи» (1975-1980 гг.), «Система перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы» (1986 г.), «Геометрия картины и

¹ Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи [Электронный ресурс] / Электрон дан. – Режим доступа: http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=48380389 (дата обращения 15.04.18)

 $^{^{2}}$ Флоренский П.А. Обратная перспектива. // Флоренский П.А. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990-400 с.

³ Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский - М. Искусство, 1995 – 224 с.

зрительное восприятие» (1994 г.) привнесли огромный вклад в теорию художественного искусства.

Мировоззренческая, художественная и эстетическая ценность иконы рассматривалась многими российскими учеными, такими как Алпатов М. В., Бусеева-Давыдова И. Н., Грабарь И. Э., Жегин Л. Ф., Лихачев Д. С. и другие.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из содержания, введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

Первая глава включает в себя общую характеристику иконографии П. А. Флоренского, в которой мы рассматриваем теорию иконостаса и теорию «обратной перспективы»

Во второй главе мы рассматриваем геометрию иконы в теории Б. В. Раушенбаха, в ней мы исследуем геометрические способы методологии иконографии и анализируем онтологию и гносеологию образа Бога в иконографии.

Третья глава включает в себя сравнительный анализ представлений об обратной перспективе у П.А. Флоренского, Э. Панофского и Б.В. Раушенбаха.

Основное содержание работы изложено на 38 страницах. Список использованной литературы включает в себя 56 источников.

Глава 1. Общая характеристика иконографии в философии П. Флоренского

Одним из самых ярких представителей восточноевропейской ветви культуры был Павел Александрович Флоренский. Он мог усмотреть красоту божественного замысла даже в физических законах. Он был и естествоведом, и богословом одновременно. Он служил в церкви, работал в Московской духовной академии, имел связь с поэтами того времени, писал множество культурологических и богословских работ. А после отправки его в ссылку работал над вопросами строительства в условиях мерзлоты на Дальнем Востоке. Флоренский был человеком достаточно широким в своих начинаниях. Он был русским философом, общественным деятелем и священником.

В своих трудах, Павел Александрович, использовал многие понятия и термины, связанные с контекстом современной для него науки – психологии философии и физики. В XX веке психология активно развивалась и в основном находилась под влиянием 3. Фрейда его теории. В это же время, в философии, достаточно сильное влияние оказывало учение о двух начал: апологического и дионисийского Ф. Ницше. Помимо этого, на работы Флоренского оказывала влияние русская религиозно – философская мысль ранних символистов и С. М. Соловьева.

Творчество Флоренского привлекает внимание многих русских философов, культурологов, филологов, искусствоведов — тех гуманитариев, которым необходимо обращение к религиозно — философской, искусствоведческой мысли. Особую роль в жизни Павла Александровича играло искусство, даже в его облике многие современники это отмечали: «Отец Павел был для меня не только явление гениальности, но и произведение искусства: так был гармоничен и прекрасен его образ... Самое основное впечатление от о. Павла было впечатление силы. И этой силой была

некая первозданность гениальной личности ... при полной простоте и всяческом отсутствии внутренней и внешней позы... Настоящее творчество о. Павла – не книги, но он сам, вся его жизнь, которая ушла безвозвратно из этого века в будущий» 1

Следовательно, труды Павла Александровича представляют собой синтез богословских, художественных традиций православия с тенденциями культуры и науки начала XX века.

Работая в Троице – Сергиевой Лавре связано появление у Флоренского двух искусствоведческих творений – «Иконостас» (1922 г.) и «Обратная перспектива» (1919 – 1922 гг.), в которых дан анализ пространственности в изобразительных произведениях.

§1.1. Теория иконостаса

С самого начала рассуждений в работе «Иконостас» Флоренский использует первые слова бытия о том, что Бог сотворил небо и землю. И это деление тварного мира всегда признавалось основным. Для объяснения иконостаса, Флоренский предлагает понять и принять тот факт, что существуют два мира: мир видимый и невидимый. Феномен невидимого мира можно понять с помощью сновидений. С тем, порой мистическим явлением в нашей жизни, что приходит в моменты перед пробуждением, являясь, по сути, границей между глубоким сном и реальностью.²

Флоренский, описывая ноуменальный мир, дает ему временное измерение, которое можно сопоставить с феноменальным миром, по сути своей, являясь, отражением. Сон может вызывать чувство необъяснимого страха, счастья, ощущение восторга, тем самым давая нам понять, что существует нечто иное, нечто, что не соприкасается с жизнью реальной.

¹ П. А. Флоренский: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1996. С. 147.

² Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский - М. Искусство, 1995 – 224 с.

Сновидения есть символ, ознаменование перехода из одной среды в другую. Действия, происходящие, во сне подвергаются действию закона инверсии. Под влиянием этого закона время во сне изменяется, можно сказать, что оно «выворачивается наизнанку», либо идет в другом направлении. Флоренский приходит к подобным выводам сквозь анализ многих сновидений. Один из примеров он приводит сон, в котором человек пережил год французской революции, спящий, присутствовал при самом ее зарождении и участвовал в ней. Был захвачен после погонь и преследований и выброшен в тюрьму, был приговорен к смертной казни на гильотине. Причина, которая является внешней, вызвала цепь событий сновидения – это прикосновение шеи спящего к спинке железной кровати. Что примечательно, ощущение импульсом разворачиванию прикосновения стало К всех событий. происходящих во сне, а не их завершением, тогда как в сознании бодрствующего все должно было произойти наоборот.

Флоренский полагал, что сон помогает ПОНЯТЬ особенности творческого процесса. И для него художественное искусство – это сновидение, которое обрело плоть. Душа художника восходит неизведанный, в мир возвышенный, горний, и, вобрав, в нем вечны ноумены возвращается, в мир земной, дольний и обличает их в своем художественном творчестве. Флоренский предлагает свое деление рода художественных образов – это образы восхождения и образы нисхождения. Вторые, образы нисхождения – это образы, появившиеся на границе миров и именно они, по мнению Флоренского должны лежать в основе искусства. По этим двум видам в художественном творчестве различают способы отображения: восхождение рождает натурализм, отражение земной жизни, а нисхождение есть символизм. Именно образы нисхождения отображают опыт мира неземного, горнего.

Флоренский, конкретизируя свои рассуждения, выводит, что онтологическая противоположность «видений от скудности» и «видений от полноты» охарактеризовано различием слов личина и лик и лицо. Лицо – это

проявление личности, так называемая граница объективного и субъективного, воспринимаемая людьми. При художественном изображении возникает образ – портрет, как выражение восприятия лица, но не идеальное. И это лишь одна из возможных художественных схем, под которую подводится изображаемое лицо, и в этой схеме отражается познавательная организация художника. 1

Лик — это духовная основа каждого человека, выражение её онтологии, это сила и возможность духовного совершенства, и способность воплотить образ Божий в личности и выявить его в лице. Таким образом, лицо может получить четкость своего духовного строения подобно «глубочайшим заданиям собственного своего существования». Лицо может стать ликом когда в нем осуществляется подобие Божие.

Противоположность лику есть слово личина, которое обозначает маску. Что-то такое, подобное лицу, принимаемое за таковое, но в отличие от него, пустое внутри, как и в его физической стороне, так и в метафизической. Личина в народных преданиях — нечистая сила, пустая внутри, признаваемая за «скорлупу», «шелуху», лже-существом. Она лишена настоящей реальности, и поэтому так разрушительно влияние на человека греха, уменьшающего его силы и существа.²

Лицо перестает быть окном, когда грех овладевает личностью. «Окно» загрязняется пятнами на своих стеклах, а лицо отдаляется от личности, от её творческого канала. Лицо цепенеет маской, овладевшей его страсти, и теряет свою жизнь. А высокое духовное возвышение напротив отгоняет тьму, и тогда лицо становиться идеальным портретом самого себя — Ликом. Примером подобного состояния личности является подвижничество, в котором своим обликом подвижник доказывает и свидетельствует истину подлинной реальности.³

¹ Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский - М. Искусство, 1995. С.89 – 90.

² Там же. С. 91 – 92.

³ Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский - М. Искусство, 1995. С. 93 – 94.

Таким образом, сквозь понятия лицо, лик, личина, Флоренский представляет нам единство видимого, созерцаемого, сущностного. Оно нам открывает перспективу в художественно-религиозном творчестве.

Анализируя сны, Флоренский подходит к сущности символического творчества, в первую очередь, примером являются иконы. В существе своем иконописное искусство предполагает, что оно именно то, что лежит на грани, на грани нашего реального мира и мира иного, Божественного. Икона — это нечто, что связывает мир невидимый с миром видимым, это окно, через которое проистекает свет сверхчувственного. Икона — это всегда небесное видение, она должна приводить из мира сознательного в мир духовный.

По Флоренскому, иконостас — это алтарная преграда, разделяющая миры. Алтарь — это грань, к миру горнему, к миру духовному, куда доступны души очищенные, готовые к восхождению к миру божественному. Проходя алтарь, мы проходим не просто стену, мы проходим сквозь грань, и грань эта не кирпичи, не камни и доски, это иконостас. Божественное от земного, горнее от дольнего, алтарь от храма может быть разделен только видимыми свидетелями мира невидимого, т.е. иконами. Они сосуществуют с нами и могут даже с нами общаться. Они пребывают и совмещают в себе мир наш и мир тот, недоступный нам. Они открывают занавес мира идеального и, выводя смотрящего за пределы эмпирично воспринимаемых изображений на холсте, должны привести на ту, другую сторону плоти.

Флоренский, переносит на иконопись характеристику символа, сущность которого больше самого себя и тем самым утверждая, что она должна быть тем, что она символизирует. Она дает приблизить восприятие сознанием чувство реальности духовного мира. Иконописное искусство, как факт действительности горней.

В основе икон лежит подлинное восприятие потустороннего. Икона онтологически изливается из своего первообраза, она является его светом,

_

¹ Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский - М. Искусство, 1995. С. 39

она выступает как бы напоминанием об этом первообразе для смотрящего. Флоренский основывается на платоновской теории — теории познания, как припоминания. Смотря на икону, люди будоражат в себе память, которая была давно забыта в глубинах бытия, и именно это приносит им счастье обретения забытой истины.

Иконопись для Флоренского — это выразитель средневекового мира, которому он противопоставляет художественное искусство ренессанса. В ренессансе художник стремится к проявлению собственного духовного опыта в картине. Иконописцы ставят перед собой задачу возвещать истину, мерой которой является духовный опыт, обозначенный в каноне.

Флоренский не согласен с мнением о церковном каноне, как препятствии на пути развития художественного искусства, он считает, что именно канон и его форма помогают художнику достигать высот, освобождая творческую энергию художника. В пример автор приводит Андрея Рублева и его работу «Троица», за основу которой взят духовный опыт Сергия Радонежского, который увидел явление Троицы в ее главном ракурсе — всеобъемлющей любви. Из этого примера Флоренский выводит, что творцами икон являются не иконописцы, что кистью их является духовный опыт святых. И чем ближе иконописец подошел к постижению подобного духовного опыта, тем выше его мастерство. Именно поэтому, по мнению Флоренского иконописцев называют философами.

Флоренский, давая целостный образ бытия иконы, так же описывает детальный процесс создания иконописцами своего творения. Он видит в нем Божественное творение мира: первый этап — это нанесение иконописцем золотого, светящегося фона, как света, из которого будут, появляются образы; второй этап — «до личного», это изображение архитектуры, пейзажа, и т.д., этому этапу соответствует создание Богом природного мира; и наконец, третьим этапом является писание личного — лика, обнаженных

частей тела. Иконописец идет из темного к светлому, он как бы творит икону из ничего – уподобляясь Божественному творцу.¹

Онтологический смысл так же имеет и поверхность, на которой изображают икону. Флоренский сравнивает масляную живопись, изображаемую на холсте, считая, что она передает чувственный образ мира; гравюру, которая передает рассудочный схематизм, и поверхность иконы, которая в отличие от податливого холста, деревянная — это говорит о тайне, скрытой за ней.

Метафизический смысл иконы становится яснее при рассмотрении способа расстановки пространства в иконе. Флоренский называет это обратной перспективой.

Таким образом, иконе, как религиозному искусству присущи качества, как каноничность, соборность. И во внешних характеристиках мы можем заметить отражение эстетики иконописи: обратной перспективы, значения цветов и света, положения и размеров и др. Все это — признаки реальности духовной, это окно в мир горний, которое доступно человеческому восприятию.

§1.2. Теория обратной перспективы

Действительно ли, единственно верным способом изображения, которая кажется, современным людям естественной, является прямая перспектива? «Или же это есть только схема, притом одна из возможных схем изобразительности, соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира, связанному вполне с определенным жизнечувствием и жизнепониманием?» Ставя, таким образом вопрос, Флоренский придает проблеме изображения перспективы в

¹ Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский - М. Искусство, 1995. – 224 с.

 $^{^{2}}$ Флоренский П. А. Обратная перспектива. // Флоренский П. А. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990 – С. 48.

иконописи не только искусствоведческий или технический характер, но и всеобщий, метафизический.

К чему обращена обратная перспектива? Анализируя иконопись, Павел Флоренский обращается к необычному изображению пространства внутри иконы. В первую очередь, это предметы с прямыми ребрами: здания, мебель, книги и т.п., соотношения этих сторон стоят в противоречии с правилами линейной перспективы. К примеру, поверхность стола находящаяся дальше, в иконах изображается шире ближней. Это является прямым нарушением прямой перспективы, где предметы уменьшаются при отдалении от глаз смотрящего. Так же, при рассмотрении Евангелия на иконах, мы видим сразу три или даже четыре обреза. Стоит отметить, что не только предметы, но и тела лики в иконах так же изображены без соблюдения правил перспективы.

Многие считают подобное изображение «безграмотностью» художника, но это мнение ошибочно, считает Флоренский. В случае с обратной перспективой — это иконописный прием или не просто прием, а канон.

Перед тем, как объяснить подобный прием, Флоренский знакомит нас с историей появления прямой перспективы. Объясняя нам, что линейная перспектива – это результат культурно – исторического развития. Она как общий художественный элемент мировоззрения, который из общего и восприятия отражает единственного центра картину мира. мировоззрение Возрождения, для которого, как отмечает Флоренский: «Действительность существует лишь тогда и постольку, когда и поскольку наука соблаговолит разрешить ей существовать, выдав свое разрешение в виде сочиненной схемы....Утверждается же патент на действительность только в канцелярии Г. Когена, и без его подписи и печати недействителен»¹. При таком миропонимании задачей искусства становится изображение повторяющее реальность, такими, как они должны выглядеть, т.е. в создании внешней иллюзии вещей. Но никак не в онкологической значимости

¹ Флоренский П.А. Обратная перспектива. // Флоренский П.А. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990 – С. 59.

постижения вещей, не в их собственной сущности. «При этом (и – что самое опасное – бессознательно) предполагается само собою разумеющимся или где-то и кем-то абсолютно доказанным, что никаких форм в природе не существует, – не существует, как живущих каждая своим мирком, – ибо вообще не существует никаких реальностей, имеющих в себе центр и потому подлежащих своим законам, что посему все зримое и воспринимаемое есть только простой материал для наполнения некоторой общей, извне на него накладываемой схемы упорядочения, каковою служит канто-эвклидовское пространство»¹. Таким образом, предмет должен выглядеть в созерцающем субъекте, как в центре перспективного единства. Из этого следует, что предмет в таком изображении воспринимается, как определенная особая ценность для субъекта, а не как предмет, имеющий свою реальность. Создается ощущение, что подобный взгляд на мир, в том числе и художественное видение, кажется единственно правильным, однако не под воздействием неокантианства, а наоборот. Выражением этой определенной исторической ситуации и является субъективное неокантианство.

Флоренский рассказывает нам, что впервые линейная перспектива появляется в античности, в период разложения греческого полиса². Необходимость её возникает при создании декораций в театре, где используется, как инструмент для создания иллюзии у зрителя, неподвижно сидящего в зале. Стоит отметить, что линейная перспектива воспринималась не как естественный и верный способ художественного выражения, она использовалась, как метод создания подобий.

В эпоху Возрождения, дело обстоит иначе, ему характерна индивидуализация общественной жизни, а идеологическим выражением её является вознесение в канон цивилизации конца XIX века. Флоренский называет её "... кантовская, хотя бы и не прямо от Канта берущаяся,

 $^{^{1}}$ Флоренский П. А. Обратная перспектива. // Флоренский П. А. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990 - C. 58.

² Там же. – С. 53.

ориентировка"1. Прямая перспектива становиться художественным выражением антропоцентризма. Мировоззренческая позиция Возрождения избавлять человека начинает нового OT реальности И главным мотивирующем действием у него становится его "хочу", не знающим границ. Действительность признается за одним центром восприятия субъекта. Но Флоренский отмечает, что если ЭТОТ центр является источником обобщающей активности, то он должен быть недвижимым и находящимся в бездействии. Точно так же, как и в художественном выражении линейной перспективы, созерцающий не должен передвигаться с точки идеального восприятия, с точки, где сохраняется линейная перспектива. Таким образом, Возрождения считает себя единственным человек эпохи центром перспективного единства и единственно правильным воспринимающим субъектом мира. Флоренский противопоставляет такому человеку, человека средневекового, который утверждает и признает реальность объективную как в себе, так и вне себя. Условиями подобного жизнепонимания есть центры бытия, имеющие свои правила или законы, соответственно они имеют и свою форму. Из этого мы можем вывести, то, что каждая вещь это сгусток Вселенной, а человек – это лучший опыт осознанности, как себя, мира и Бога. Следовательно, формы должны познаваться не в ракурсе определенной перспективы, а по своей жизни, изображаться через себя. А пространство - это самобытная реальность, никак не безразличная, она имеет свою определенную упорядоченность и свое особое строение.

Художественным выражением этого мировоззрения выступает русская икона, пространство которой исходит не из восприятия субъекта, как единственного реального центра, её пространство имеет свою собственную организацию, которая не желает подстраиваться под единственную точку восприятия. Более того, предметы и люди в иконе требуют нас воспринимать их, учитывая центричность каждого из них. Построение иконы как бы выталкивает нас, напоминая, что мы — это не единственный центр

¹ Там же - С. 56.

восприятия. Икона — это не иллюзия нашей жизни, не подобие ей, а символическое ознаменование её собственной реальности. В иконе всё имеет свой собственный масштаб и ценность, они не изображаются согласно степени приближения к созерцающему субъекту.

Итак, обратная перспектива — способ изображения действительности, особенностью которого является не отсутствие знаний о прямой перспективе, а особого миропонимания, вытекающего из синтеза мира.

Глава 2. Геометрия иконы в теории Б. В. Раушенбаха

Борис Викторович Раушенбах был советским и российским ученым, выдающимся физиком – механиком, он был одним из основоположников советской космонавтики. Он был лауреатом Ленинской и Демидовской премий. Стоит отметить, ЧТО Борис Викторович был личностью многогранной, его интересовала физика, оптика, космос, и как ни странно искусство, живопись и богословие. Его имя известно миру благодаря тому, что он сфотографировал обратную сторону Луны. Он был соратником С. П. Королёва и принимал участие в подготовке и отправке первого человека в космос.

К изучению искусства Раушенбах пришел, занимаясь вопросами оптики космических аппаратов, стояла необходимость создания приборов, позволяющих наблюдать стыковку космических кораблей. Подобные приборы отображают изображение согласно законам геометрической оптики, т. е. в линейной перспективе. Здесь возник вопрос: как человеческий глаз воспринимает пространство? Насколько точно это восприятие? Из этих вопросов последовало появление следующих: как художник изображает пространство? Как изменялось изображение пространства художниками на разных этапах развития человечества? Возникновение подобных вопросов подтолкнуло ученого на изучение искусства, а в последующем и иконографии.

§2.1. Геометрические способы построения пространства в иконографии

Сегодня человек воспринимает икону, как неправильно построенное изображение, в котором искажено пространство, масштаб, пропорции, но Раушенбах отмечал иное, он говорил, что построения в иконах имеют свою

определенную логику.

Так же, Раушенбах сравнивая разные изобразительные системы, приходит к тому, что глаз человека видит пространство искаженным, но разум человека корректирует изображение, исправляя искажения. Он приходит к выводу, что человек, имея, дело с объективным пространством воспринимает, его субъективно. Для этого феномена, Борис Викторович вводит понятие перцептивной перспективы, говоря другими словами перспектива, отражающая человеческое восприятие.

Перцептивная перспектива объединяет себе прямую, аксонометрическую и обратную перспективу, создавая реальность, таким образом, человек. Раушенбах разделяет как видит его геометрию объективного пространства И геометрию пространства ощутимого. Примером можно привести мост. Находясь в самом начале, которого, мы видим параллельные линии, которые сходятся в точке на горизонте. Однако мы знаем, что линии не сходятся, а продолжают быть параллельными. Восприятие человека отличается от объективной реальности. Тот факт, что на самом деле линии параллельны, может показать чертеж, который стремится к объективному отражению действительности, художественное же изображение – субъективно, оно учитывает позицию созерцающего субъекта. И у картины и у чертежа есть своя определенная задача, следствием которой является разница в отражении реальности. Раушенбах отмечает, что до недавнего времени теория перспективы основывалась на работе глаз, но сейчас, мы знаем, что видимость пространства мира создается совместной работой мозга и глаз. Изображение на сетчатке глаза – это всего лишь часть воспринимаемой картины пространства.

Важным механизмом работы мозга является не только преобразование образа возникающего на сетчатке глаза, но и механизм константности формы. Этот механизм работает так: на малых расстояниях от видимого глазу предмета знакомого человеку, форма этого предмета кажется ему такой, какая она есть в действительности, т.е. если в прямой перспективе

смотреть под углом на квадрат, то он изображается в виде трапеции, уходя от нашего глаза вглубь. Но если человек знает настоящую форму видимого предмета, то они кажутся ему более близкой к реальной форме: трапеция кажется более квадратной.

Раушенбах особо отмечал важность бинокулярного зрения человека, благодаря которому параллельные линии, находящиеся на переднем плане в перцептивной перспективе выглядят не просто параллельными, они кажутся слегка расходящимися. Что, по сути, и является обратной перспективой.

Раушенбах изучал различные художественные системы в разных эпохах. Он говорил, что не анализирует качество искусства. Он далек от подхода в оценке категорий прогресса в искусстве, для него важнее отражение искусства в мире: «Слишком часто многие, анализируя, например, работы мастеров Древнего Египта или Средних веков, сознательно или подсознательно сравнивают их с картинами эпохи Возрождения и с полотнами новой живописи, причем употребляются выражения типа: «Здесь художник еще не умеет правильно строить перспективу», «Здесь мастер как бы пытается показать здание в разрезе». Причем обычно ссылаются на «догмы» и «каноны», сдерживающие творчество художника, видя в этом оправдание для известного «несовершенства» художественных произведений и т. п. Все они выходят на образ пространства, который выявляет та или иная система построений»¹. Для Раушенбаха такой подход был неверным, для него важно задавать более глубокие вопросы: «Более того, правомерен вопрос: почему в такой именно (а не другой) последовательности сменялись методы пространственных построений, почему искусство типа живописи Древнего Египта предшествовало искусству эпохи Возрождения и насколько этот ход развития изобразительных средств был обязателен, обусловлен объективными причинами? Почему, освоив возможности, найденные в эпоху Возрождения, живописцы сегодня вновь «открывают» средневековые и более

¹ Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи // Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1975. С. 12.

ранние методы передачи пространства на плоскости картины?»¹

Смотря на древнее искусство можно увидеть, что художники древности стремились к объективности. Они пытались передать действительность вне зависимости от точки зрения человека. Раушенбах рассказывает нам о примерах подобного неперцептивного изображения перспективы – это древнеегипетские росписи и рельефы. Египтяне стремились передать объективную геометрию, где ЛИНИИ параллельные друг другу пересекаются. Древнеегипетские художники пытались передать действительность такой, какая она есть, их целью было преодолеть время, выходя за пределы материального мира в пространство трансцендентности. Примечательное в египетском искусстве то, что оно канонично, и неизменяемо веками для того, чтобы показать образ вечности. Образ полноты и вечности художники достигают не только путем изображения в фигуре человека и анфас и профиль, но и статичным расположением фигур и предметов.

Раушенбах, так же, как и Флоренский приходят к выводу о том, что прямая перспектива появляется В классическом искусстве. Опыт построения перспективы в Древней Греции был связан с изучением геометрии. К тому же, понятие «геометрия» зародилось именно в Греции. Первые построения в перспективе аксонометрии были описаны в «Началах» Евклида, и свое применение они нашли в искусстве. Однако художники не стремятся показать глубину пространства, тело и его объем определяют пространство. Художник стремиться показать пространство за счет расположенных в нем фигур и предметов, а само пространство не познается, как самостоятельная категория. Древнегреческий художник стремился к передаче трехмерности предметов и фигур. Достаточно часто в античной живописи применялась система перспективы, в которой было несколько точек схода.

В Средние века живописцы ставили себе цель изображение

_

¹ Там же. С. 13.

пространства невидимого, они стремились показать иной мир, а не мир видимой реальной действительности. Показательным примером является икона, пространство которой построено в обратной перспективе. Предметы в основном выстраиваются на передний план, а если есть различия в масштабах, то оно скорее смысловое: главные фигуры — крупные. Изображение в иконе имеет свою определенную иерархию, в котором есть, свой центр вокруг которого развивается сюжет. Смотря на икону, создается ощущение, что изображение будто выходит из своей плоскости, пытаясь завлечь зрителя на диалог с изображением. Задачей иконы является не только изобразить и рассказать о священном сюжете, но и явить в наш мир — мир иной.

Раушенбах размышляя о перспективной основе иконописи, приходит к теоретическому выводу о том, что таковой является аксонометрия. Однако, в большей степени в древнерусской живописи, применялась именно обратная перспектива, причинами применения которой Раушенбах находит разные основания. В первую очередь – это действие механизма константности формы, т.е. благодаря знанию о предмете человеку, форма воспринимается близкой к реальным очертаниям. Далее – это бинокулярность зрения человека, которая при небольшом расстоянии от предмета может привести к Из слабой обратной перспективе. ЭТОГО становится древнерусский художник ближний план писал так, как его видел. В дальнейшем, обратная перспектива принимала преувеличенную форму и вошла в канон древнерусской иконописи. Иконописец не желал принимать одну точку зрения на своем полотне. В отличие от мастеров Возрождения, которые позволяли себе единственную точку зрения на своих картинах, древнерусский живописец позволял себе несколько, что так же сказывается в причинах изображения икон в обратной перспективе. Так же, необходимо древнерусский иконописец стремился к учитывать, что наибольшей информативности своей картины. В иконах достаточно много примеров, когда художник, стараясь показать предметы, изображал их повернутыми к

зрителю, таким образом, приходил к большей информативности своих творений. Подобные информационные развороты могут объяснить появление обратной перспективы в иконописи.

Несмотря на обширное объяснение Раушенбахом появление обратной перспективы в иконописи с помощью геометрии, есть причины никак с ней связанные. Несмотря на это, в совокупности они приводят канона, или ОНЖОМ сказать, своеобразного возникновению древнерусской иконе, геометрической основой которой стала обратная перспектива. Такая геометрическая основа придает древнерусской иконе открытость, удивительную которая очаровывает вносит недосказанность и неопределенность, что свойственно в первую очередь истинным произведениям искусства: «Не изобразив боковых престола, Рублев сознательно оставил поставленный вопрос без ответа. Представляется правдоподобным, что отмечавшаяся всеми исследователями творчества великого русского художника многогранность содержания "Троицы" требовала и "многогранной", т. е. не до конца определенной, геометрии изображения, чтобы эта геометрия "жила" и "изменялась", поворачиваясь то одной, то другой своей гранью, как и вложенные в "Троицу" идеи»¹.

Изучая геометрию перспективы, линейные построения, Раушенбах приходит к смыслу искусства разных эпох. Изучая, пространственные построения он увидел, как человек осмыслял Вселенную, себя в ней. Вывод, к которому приходит Раушенбах, изучая перспективу: «не существует идеальной научной системы перспективы. Существует бесчисленное множество равноправных систем перспективы, каждая из которых содержит свои неизбежные ошибки изображения. Все системы отличаются друг от друга тем, на какие элементы изображения смещены эти ошибки, что и может в зависимости от художественных задач служить критерием выбора

¹ Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи // Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1975. С.189.

той или иной системы перспективы»¹. Таким образом, он формулирует общую теорию перспективы, в основе которой находится перцептивное изображение и свойства его пространства.

§2.1 Онтология образа Бога в иконографии

Анализируя передачу догмата о Троице в иконографии, Борис Викторович Раушенбах делает вывод, что степень воплощения этого догмата была разной в иконах, созданных в разные исторические эпохи. Это было связано с тем, что иконы Ветхозаветные имеют более глубокие корни, по сравнению с Новозаветными.

Особое внимание привлекает Ветхозаветная Троица Андрея Рублева, написанная по традициям древнерусской иконописи и воплощающая в себе всю меру в иконописи. Раушенбаха показывал, что именно в этой иконе отражена вся полнота догматического учения: «Рассматривая иконы Троицы с этой точки зрения, интересно проследить, как постепенно это выражение совершенствуется и как по мере ослабления богословской строгости при написании икон оно замутняется. Кроме того, предлагаемый подход позволяет анализировать иконы Ветхозаветной Троицы и Новозаветной Троицы с единой точки зрения, сравнивая их по существу, а не относя к разным иконографическим типам и рассматривая в соответствии с этим раздельно, вне связи друг с другом». 3

Далее анализируя развитие иконографии Троицы, Борис Викторович считает, что «отклонение от догматического учения в иконах XVII века вполне согласуется с отмечаемым в это время понижением уровня

¹ Раушенбах, Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б. В. Раушенбах. М.: Наука 1986. С. 128.

² Раушенбах, Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. В. Раушенбах. СПб. : Азбука-классика, 2002. С. 298.

³ Там же. - С. 299.

богословской мысли и духовности»¹

По мнению Раушенбаха рассматривая икону не только как на изображение искусства, а как на церковное явление, дает более глубокое познание смысла и значения иконописи и образов внутри неё. Но при этом, он выводит глубокую связь между догматическим смыслом иконы и её художественным выражением. Но при этом в своей работе автор избегает оценочных суждений об эстетике иконографии.

Обращаясь к истории древнерусской живописи, Раушенбах для примера упадка иконописи в XVII веке, использует сравнение Троицы Андрея Рублева с Троицей Симона Ушакова, с точки зрения отображения догматического содержания, что оказывается не в пользу второй иконы: «...характерна «Троица Симона Ушакова из Гатчинского дворца (1671г.), почти точно повторяющая рублевскую иконографию по форме, и заметно отходящая от нее по сути. Не только многочисленные предметы на столе снижают высокую символику Рублева до уровня повседневности, но и древо жизни вновь становится дубом, под сенью которого расположена Троица. Совершенно условные палаты, символизирующие y Рублева домостроительство Святой Троицы, Ушакова превращаются y замысловатый архитектурный ансамбль итальянского типа. Вся икона становится изображением бытовой сцены, но никак не символом горнего мира».2

Анализируя обе эти работы, Раушенбах обращает внимание на то, что в этих иконах есть общность композиционной схемы, их принадлежность к одному канону, несмотря на различия в стилистике и содержании. И эти стилистические особенности, как стремление к правдоподобию, излишняя детализация, приводят к затуманиванию и искажению догматического смысла. Из этого можно сделать вывод, что между стилистическим решением и догматическим содержанием иконы есть глубокая неразрывная

¹ Там же -С. 308

² Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб. : Азбука-классика, 2001, с. 307.

связь. Ясное выражение вероучения приводит художественную форму в совершенный вид, порождающий собой видимый образ совершенства духовного.

Икона — это соединение религиозной мысли, которая устремлена к постижению постоянных и неизменных сущностей, и художественно выражения формы, несущая на себе след своего времени. Такое единство в иконописи носит антиномический характер — соединение вечного и временного, идеального и материального, и оно представляет собой главную сложность в попытках понять и описать икону как целостное явление. Рассматривая связь изображаемого и изображения, первообраза и образа требует выхода на уровень онтологии.

Познавая искусствоведение, живопись, церковную историю, иконографию, и богословие Раушенбах использует методы формальной логики, что могло бы вызвать у богословов осуждение, однако Борис Викторович пользуется ею достаточно осторожно, осознавая ограниченность возможностей человеческой логики.

Б.В. Раушенбах начинает исследовать Символ Веры христианства с помощью логической модели, в котором в прямом смысле принимаются формулировки Троицы. Вера в этом случае, по Раушенбаху, нужна будет для того, чтобы верить в непостижимую тайну Бога, а не для того, чтобы верить в логические нелепости.

Догмат о троице нередко считают абсурдным с точки зрения логики, и именно это для атеистов является свидетельством его бессмысленности, а для верующих — это свидетельство о том, что в нем содержится тайна. Между тем, по мнению Раушенбаха, догмат о Троице логически безупречен с точки зрения формальной логики. И для того, чтобы доказать это, Борис Викторович находит математический объект логически инвариантный Троице. Это вектор и три его составляющие в трехмерной системе координат.

Вектор, имеющий начало в декартовой системе координат, с тремя

ненулевыми составляющими, обладает одной и той же логической структурой, что и Символ Веры.

Во – первых, это триединость – свойство Троицы, которое говорит о том, что единый Бог и Троица – это одно и то же. У вектора присутствует подобное свойство: с одной стороны он сам, т.е. вектор, а с другой стороны три его составляющие – эквивалентны друг другу.

Во – вторых, это единосущность. Лица Троицы имеют одинаковую сущность друг с другом, и каждое лицо является Богом. У вектора все три его составляющие являются ненулевыми векторами каждая.

В – третьих, неразделенность. Лица Троицы неразделимы друг с другом, и совершенно исключено, что какое – либо лицо может действовать отдельно от других. В векторе его составляющие связаны с ним, т.к. являются его проекцией на соответствующую ось.

В – четвертых, это соприсносущность. Отец, Сын и Святой Дух в Троице всегда существуют совместно. В векторе все его составляющие существуют одновременно и всегда вместе.

В – пятых, это специфичность. Все три лица в Троице имеют свою специфику, они не сводимы друг к другу. Каждое лицо обладает самобытностью и действует своим определенным образом. У вектора каждая из трех его составляющих выполняет свою работу, и они принципиально неспособны заменить друг друга.

В — шестых, взаимодействие. Однако этот признак можно считать логическим свойством лишь с некоторыми оговорками. В догмате о Троице Сын предвечно рождается от Отца, Святой Дух предвечно исходит от Отца. А в векторе его составляющие суммируются по правилам векторной алгебры. В этом случае соответствие только в одном: три ипостаси взаимодействуют друг с другом, и составляющие вектора взаимодействуют друг с другом. Но в характере взаимодействия нет подобия.

Раушенбах с помощью логической системы доказывает схожесть Троицы и вектора, имеющего начало в ортогональной декартовой системе координат, с тремя ненулевыми составляющими. Таким образом, догмат о Троице был приведен в соответствие с формальной логикой. Однако, одно несоответствие оставляет некоторую логическую модель вектора лишь приближенной к догмату о Троице.

Глава 3. Сравнительный анализ представлений об обратной перспективе у П.А. Флоренского, Э. Панофского и Б.В. Раушенбаха

Пути живописи, искусства в целом переплетались на протяжении многих веков с геометрией и математикой. Обогащая язык живописи, геометрия давала ей все новые возможности в изобразительности, а живопись дала толчок началу исследований по геометрии и проектированию. Одновременно являясь основой математики, геометрия пронизывала историю живописи. И изобразительные искусства, имея дело протяженными образами, подчинялись геометрии. Задачей художника есть перенесение трехмерного пространства на двухмерную плоскость полотна, что возможно лишь разрушая форму изображаемого предмета. Это доказал Флоренский, который использовал теорию множеств Кантора¹.

В эпоху Возрождения прямая перспектива была изучена и возведена в эталон правильного изображения пространства на плоскости. Казалось, вопросы о перспективе были проработаны в век ренессанса, вновь привлекли внимание ученых в XX веке. Нашему вниманию представлены работы по исследованию перспективы и построений пространства в искусстве: «Обратная перспектива» (1919 года) Павла Александровича Флоренского, «Перспектива как символическая форма» (1927 года) Эрвина Панофского, «Общая теория перспективы» (1986 года) Бориса Викторовича Раушенбаха. Перечисленные работы содержат в себе вопросы, связанные с восприятием и воспроизведением реальности.

Исследования Флоренского посвящены обоснованию с помощью науки и философии обратной перспективы в искусстве и живописи, исходя из мировоззрения разных эпох. Работа Панофского обращена к разработке систематической модели мироздания Нового времени. Раушенбах в своей работе «Общая теория перспективы» построил научно обоснованную и

 $^{^{1}}$ Флоренский П. А. Обратная перспектива 1919-1922//У водоразделов мысли. Ч. 3// Соч. в 4 т. Т. 3 (1). – М., 2000. – С. 84

многовариантную систему перспективы, в которой основывался восприятие и обработку человеком зрительной информации.

Флоренский, ПО мнению А.Ф. Лосева приходит же который античности» 1. Павел универсализму И синтезу, был В Александрович подвергает сомнению точку зрения о том, что единственно правильной является линейная перспектива. Он разбирает соотношения между реальностью, пространством и художественным изображением, ставя вопрос о том, является ли линейная перспектива выражением природы вещей или же эта одна из схем изобразительности, которая связана, прежде всего, с миропониманием.

произведения искусства разных Флоренский Анализируя эпох, приходит к выводу о том, что прямая перспектива это не закон естественного видения мира, и она не обязательно должна быть высшим требованиям к искусству. «Перспективность или неперспективность живописи целого исторического периода отнюдь не может рассматриваться как нечто равносильное умелости или неумелости.... В те исторические периоды художественного творчества, когда не наблюдается пользования перспективой, творцы изобразительных искусств не «не умеют», а не хотят ею пользоваться или, точнее сказать, хотят пользоваться иным принципом изобразительности, нежели перспектива»², это соответствует определенному жизнепониманию и духу времени.

Рассматривая культуру, Флоренский представляет её, как чередование двух видов культур: созерцательно — творческий и хищнически — механический. Выражая под созерцательно — творческой Средневековую эпоху, искусство классической Греции, Византии и Древней Руси, которой соответствует внутреннее отношение к жизни, с устремленностью к выявлению сущности. Под хищнически — механической европейскую

 $^{^{1}}$ Лосев А. Ф. П.А. Флоренский по воспоминаниям Алексея Лосева // Флоренский рго et contra. Под ред. К.

Г. Исупова. – СПб. 1996. – С. 181.

² П.А. Флоренский Обратная перспектива - C. 61

культуру от эпохи Возрождения, которой соответствует внешнее отношение к жизни, с устремленностью к созданию подобий.

По мнению Флоренского, Средневековье использует общечеловеческий опыт мира, применяя при этом созерцательный метод познания. А период Возрождения преимущественно используется научный, то есть кантовский опыт мира, имея инструментом логический метод познания. Перспектива — это один из основных показателей принадлежности художественного искусства к тому или иному виду культуры. При этом хищнически — механическому виду искусства соответствует желание втиснуть действительное пространство в «схему евклидово — кантовского пространства» и превратить изображаемое пространство в математическое. Характерно пользование линейной перспективой, которая берёт своё начало от театральной росписи Античности.

Догмы и каноны искусства, возникшие, в период Возрождения сделали, практически невозможным соблюдение правил изображения перспективы и изображение как прямого, так и высшего смысла событий. Иконы эпохи Возрождения начали носить повествовательный характер, передавая только прямой смысл. Единую композицию «Рождество Христово» возникшую в Средневековье переняли в несколько картин, которые не могли передать всего смысла происходящего без дополнений, это картины «Поклонение волхвов», «Поклонение пастухов», «Рождество Христово». В то время, как икона, существовавшая в Средние века могла созерцающему всю полноту смысла праздника. Флоренский творчество Возрождения «созданием подобий», оно называет стало призывать к сопереживанию и к чувствам, а созерцание перестало восприниматься, как метод познания мира. Икона в Средние века апеллировала к размышлениям, к постижению мира и была из основных средств познания мира.

Изобразительные приемы в «созерцательно – творческом» виде культуры отвергали подобного, иллюзионистического изображения

окружающего мира. Созерцание — это один из основных путей познания мира, соответственно иконы должны были давать возможность такого познания. Иконописцы ставили задачу, о которой не знали живописцы Возрождения, передать изображение таким образом, чтобы смотрящий человек на икону не нуждался в комментариях, чтобы икона передавала высший смысл, глубокие богословские представления, который должен был виден непосредственно. Для этого, художники использовали иконографические приемы, основной из которых была обратная перспектива.

Искусство неоднозначно относилось к обратной перспективе. Многие называли её неправильным или ложным приемом. Историк живописи Макс Фридлендер, считал сомнительным само понятие обратной перспективы, по его мнению, она приводит к «абсурдным умозаключениям» Приверженцы философских и богословских взглядов считали появление обратной перспективы связанной с потусторонним, горним миром, а икона призвана была его изобразить. Похожих взглядов был О. Вульф, который считал, что обратная перспектива — это «инверсия» прямой перспективы, когда созерцающий картину воспринимает не с точки зрения стоящего снаружи, а с точки зрения стоящего внутри картины².

Один из крупнейших исследователей культуры Средних веков и эпохи Панофский Возрождения Эрвин связывал обратную перспективу средневекового человека с «естественном для плоскостного мышления страхе перед пересечениями, страхе, который скорее заставит обвести контуры объектов, расположенных глубже – в пространственном смысле – вокруг «предстоящих», чем прервать их»³. Однако, он признавал за ней существенное значение для раннехристианско – византийского И средневекового искусства.

Павел Флоренский первый теоретик иконописной техники, который

¹ Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. – СПб., 2001. – С.50

² Панофский Э. Перспектива как символическая форма. – СПб., 2004. С. 145

³ Там же - С. 146

попытался сломать убеждение о единственности правомерности прямой перспективы, и обосновать использование обратной перспективы, несмотря на распространенное мнение о «наивности» или «неумелости» иконописцев. Флоренский перспектива свойственна считал, обратная более ЧТО психофизиологии линейная перспектива: «обратная человека, чем перспектива в изображении мира – вовсе не есть просто неудавшаяся, недопонятая, недоизученная линейная, а есть именно своеобразный охват мира, с которым должно считаться, как со зрелым и самостоятельным приемом изобразительности»¹.

В конце XX века точку зрения Павла Флоренского поддержал Борис Викторович Раушенбах, который с помощью математики и геометрии доказал, что человек видит предметы переднего плана скорее в обратной перспективе нежели в прямой. Эту врожденную способность, под воздействием фотографий, телепередач, кино, основанных на «ренессансном, в известных условиях противоестественном методе передачи пространственности»², человек теряет.

Таким образом, рассматривая вопрос об обратной и прямой перспективе, мы сталкиваемся с двумя разными мировоззрениями. Они связаны с двумя построениями жизнепонимания — теоцентрическим и научным, с двумя путями познания мира, с двумя разными типами мышления — созерцательным и логическим. И если исследования перспективы Павла Флоренского связаны с теоцентрическим миросозерцанием, то взгляды Эрвина Панофского в его работе «Перспектива как "символическая форма"» связаны с верой в разумность цивилизации, в разумность науки и культуры и в эволюционный характер их изменений.

Мнение Э. Панофского о перспективе заключалось в следующем: «Конечно, само по себе это не художественное, а чисто математическое явление, так как с полным правом можно сказать, что большая или меньшая

¹ П.А. Флоренский. Обратная перспектива С. 62

² Б.В. Раушенбах. Геометрия картины и зрительное восприятие. – СПб., 2002. – С. 107

погрешность или даже полное отсутствие перспективной конструкции не имеет никакого отношения к художественной ценности (как, разумеется, и наоборот, строгое соблюдение перспективных законов никоим образом не вредит художественной «свободе»). Однако если перспектива не является элементом ценностным, то она все же элемент стилистический, и даже больше: если в истории искусства воспользоваться удачно найденным термином Эрнста Кассирера, ОНЖОМ ee определить как ОДНУ «символических форм», через которую духовно значимое содержание связано с конкретным чувственным знаком и этому знаку внутренне присуще, и в этом смысле для отдельной художественной эпохи и области искусства более существенно не то, имеют ли они перспективу, но то, какую именно перспективу они имеют»¹

Что примечательно, Панофский и Флоренский схожи во мнении о перспективе, как математическом, созданном искусственно, явлении, которое представляется, способ восприятия пространства, присущего как определенной эпохе. Представления этих двух исследователей отличается от мнения Раушенбаха, они оба выделяют символический характер перспективы. Эрвин видел в перспективе одну из «символических форм», а Флоренский связывал её с «символическим заданием живописи». Так же, они считают, что определяющим типом искусства является вид перспективы обратной или прямой. Но, отличием исследования Э. Панофского от исследования П. Флоренского, является, прежде всего, его задача, он искал в каждом произведении искусства от древнегреческих до начала XX века, прямой перспективы, выстраивая эволюционное зачатки развитие представлений о линейной перспективе и систематической модели мира Нового времени. Такое представление обусловлено его типом мышления, принадлежностью к эволюционному представлению о мире.

Сравнивая точки зрения о перспективе П. Флоренского, Э. Панофского

¹ Панофский Э. Перспектива как символическая форма. – СПб., 2004. С. 46

и Б. Раушенбаха можно отметить расхождение мнения о символическом характере перспективы Б. Раушенбаха с П. Флоренским и Э. Панофским. Борис Викторович считает, что изображение художником той или иной перспективы не обязательно преследует символические цели. По мнению Раушенбаха это связано с его зрительным восприятием, которое является естественным. Неприемлемым для Раушенбаха является взгляд Панофского на эволюцию восприятия пространства, как движение к прямой перспективе. Борис Викторович считает, что развитие изображения пространства на плоскости картины начиналось с изображения предметов в аксонометрии, художнику понадобилось передавать более обширные пространства, перешло к использованию метода локальных аксонометрий. Далее, перспективы, которое появление теории носило именно революционный характер, а не эволюционный, помогло изображать пространство как целое на плоскости картины.

Вопрос об обратной перспективе, поставленный Павлом Флоренским, отклик у советского ученного Б.В. Раушенбаха, который с получил помощью аналитических методов математического описания выстроил строгую систему научной перспективы. Борис Викторович доказал, что и прямая и обратная перспективы – это способ передачи пространства на плоскости картины. Созданная им система перспективы соответствует зрительному многовариантному восприятию человека, нежели ренессансная. Раушенбах считал некорректным принимать один способ передачи пространства эталоном, а другой относить к неумению мастера. Раушенбах выделяет так называемую мозговую картину эталон восприятия человеком пространства, и именно с ним необходимо сравнивать и оценивать профессиональность художника, систему перспективы и полноту передаваемого изображения. Но передача трехмерного пространства и его объемных объектов, полностью согласованного со зрительным восприятием, на плоскости двумерной картины невозможно, в силу математических законов. Художнику остается лишь подчеркнуть то, что он считает главным, выбрав тот или иной вариант перспективы, сместив ошибки туда, где они будут менее существенны.

Таким образом, в рамках созданной Раушенбахом общей теории перспективы, аксонометрия и обратная перспектива обрели свое место, прежде не имевшие теоретического фундамента, но сыгравшие огромную роль в живописи и истории искусства Средневековья. Помимо этого, аксонометрия и обратная перспектива являются перспективной основой иконописи, т.к. способны вызывать у созерцающего икону ощущение близости иного мира, его близости со святыми.

Из Раушенбаха исследования Бориса Викторовича следует ошибочность взглядов Эрвина Панофского, считавшего прямую перспективу вершиной развития пространственных и перспективных построений. Раушенбах развивает точку зрения Флоренского о разных целях в изобразительном искусстве разных эпох, соответственно использование разных методов для передачи геометрического пространства, приходит к выводу о том, что «история развития методов пространственных построений в изобразительном искусстве – это не длинная дорога к единственной вершине, а последовательное покорение разных вершин»¹.

Подводя итог, можно сопоставить исследования перспективы П. Флоренского, Э. Панофского и Б. Раушенбаха исходя из различных аспектов:

1) Отношение к перспективе:

Флоренский – символическое задание живописи;

Панофский – символическая форма;

Раушенбах – естественное зрительное восприятие.

2) Поставленная задача в изучении перспективы:

Флоренский – развеять мнение об обратной перспективе, как о неумелости художника и развенчать прямую перспективу;

Панофский – построить эволюционное движение развития искусства, как движение к линейной перспективе;

¹ Б.В.Раушенбах. Геометрия картины и зрительное восприятие. – СПб., 2002. – С. 294.

Раушенбах — построить модель научной системы перспективы, развеять и оправдать мнение об обратной перспективе.

3) Позиция исследователей:

Флоренский – философски – мировоззренческая, использование последних достижений науки начала XX века;

Панофский — научная, используя канто — евклидовское понимание мира;

Раушенбах – научная, использование достижений конца XX века.

4) Результат исследований:

Флоренский – пространственное понимание – это миропонимание;

Панофский — созданная систематическая модель мировоззрения Нового времени;

Раушенбах – общая теория перспективы.

Заключение

Целостное мировоззрение являющая нам икона — это стремление не одного поколения великих мастеров искусства найти смысл и отражение мирового порядка. В иконе отражается механизм культурного массива, такие как: культурные универсалии, религиозные и духовные смыслы, эстетические и художественные проблемы, превозносящие её над временем. Через неё мы можем увидеть преемственность нравственных, религиозных, умственных ценностей общества. Она объединяет путь единения небесного и земного.

Икона способна уводить человека в другой, иной мир, в котором нет суетной мирской жизни. И с помощью неё, человек способен осознать свое место в мире, как духовного существа, приближенного к духовному миру. Икона — это мир, являющийся в зримых образах, через которое мы осуществляем приобщение к горнему миру.

В иконописи встречается связь пространства и времени, которая является попыткой отразить вечность на плоскости изображения. Из этого можно сделать вывод о наличии некой особой практики «ловли» невидимого в видимом, средствами последнего, что и показывает нам икона.

Особое художественное выражение в иконографии – обратная перспектива – это определенный метод изобразительности, который не является продуктом непонимания линейной перспективы, а вытекает из мировоззрения определенного исторического периода, из своеобразного «воспринимательного синтеза мира». К этому выводу приходят и П. А. Флоренский и Б. В. Раушенбах, несмотря на разницу их исследовательских методов.

Обратная перспектива и неглубокое пространство, используемые в иконе, рождают временный поток души человека, связанный с переживаниями наличия вечного. Это визуально представляет онтологические характеристики не тварного мира.

В целом икону необходимо оценивать, как культовый предмет, имеющий историческую, религиозную, художественную, эстетическую ценность и глубинный религиозно-философский смысл. Подобный подход помогает приблизиться к ней, как к Универсуму.

Более того, икона, её лик, является многогранным, о чем говорят её функции: познавательная, художественно-концептуальная, сакрального действия, эстетическая. Икона в своем образе напоминает о присутствии Божества. Она завещает нам путь единения дольнего и горнего, показывает нам заветы прошлых эпох.

Список литературы

- 1. Андроник (Трубачев; игумен). Священник Павел Флоренский / Андроник // Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. М., 1995 224 с.
- 2. Безансон Ален. Искусство и Христианство / Ален Безансон //Русская мысль. Париж, 1999 356 с.
- 3. Бельтинг X. Образ и культ. История образа до эпохи искусства /X. Бельтинг. М.: Прогресс-Традиция, 2002 246 с.
- 4. Бонецкая Н. К. П. А. Флоренский и «новое религиозное сознание» / Н. К. Бонецкая // П. А. Флоренский: pro et contra. Спб. : РХГИ, 2001 367 с.
- 5. Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание / С. Н. Булгаков. М. :Крутицкое Патриаршее Подворье «Русский путь», 1996. 158 с.
- 6. Булгаков С. Н. Икона, ее содержание и границы / С. Н. Булгаков// Философия русского религиозного искусства XVI XX веков : антология /сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993 169 с.
- 7. Буслаев Ф. И. О русской иконе / Ф. И. Буслаев. М.: Фонд «Благовест», 1997. 256 с.
- 8. Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи / Ф. И. Буслаев // Философия русского религиозного искусства XVI XX веков : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. С.113 122.
- 9. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы / В. В. Бычков. М.: Ладомир, 1994. 336 с.

- 10. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI XVII века / В.В. Бычков. М. , 1990. 640 с.
- 11. Вейдле Владимир. О религиозном корне русского искусства /Владимир Вейдле // Богословие образа. Икона и иконописцы : антология. М.:Паломник, 2002. С. 405-416.
- 12. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX век / Г. И. Вздорнов. М.: Искусство, 1986. 382 с.
- 13. Волоцкий Иосиф. Послание иконописцу и три «слова» о почитании святых икон / Иосиф Волоцкий // Философия русского религиозного искусства XVI XX веков : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. С. 34 44.
- 14. Гаврюшин Н. К. Вехи русской религиозной эстетики / Н. К. Гаврюшин // Философия русского религиозного искусства XVI XX веков : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. С.7 34.
- 15. Дамаскин Иоанн. Три слова в защиту иконопочитания / Иоанн Дамаскин. СПб.: Азбука-классика, 2001. 192 с.
- 16. Дунаев М. М. Своеобразие русской религиозной живописи / М. М. Дунаев. М.: Филология, 2001. 221 с.
- 17. Дунаев А. Г., Флоренский П. В. Об издании «Иконостаса» / А. Г.Дунаев, П. В. Флоренский // Флоренский П. А. Иконостас. М.: Искусство,1995. С. 20 28.
- 18. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства) / Л. Ф. Жегин. М.: Искусство, 1970. 216 с.
- 19. Зеньковский В. В. История русской философии / В. В. Зеньковский. Харьков : Фолио ; М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. 896 с.

- 20. Кроха В. А. Иконопочитание до и после Иоанна Дамаскина/ В. А. Кроха // Дамаскин, Иоанн. Три слова в защиту иконопочитания / Иоанн Дамаскин. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 5-26.
- 21. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала 16 века / В. Н. Лазарев. М. : Искусство, 1983. 139 с.
- 22. Лепахин В. В. Икона и иконичность / В. В. Лепахин. СПб. : Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002. – 399 с.
- 23. Логинова М. В. Проблема выразительности в эстетике В. С. Соловьева, С. Н. Франка, А. Ф. Лосева : дис. канд. филос. наук / М. В. Лепахин. -М., 1994. 226 с.
- 24. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи, И. И. Маханькова. М. : Мысль, 1993. 959 с.
- 25. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. М.: Искусство, 1976. 185 с.
- Девней Руси: / Л. Д. Любимов. М.: Просвещение, 1974. 336 с.
- 27. Моисеев В. И. Логика всеединства / В. И. Моисеев. М.: ПЕРСЭ, 2002. – 415 с.
- 28. Никитина Н. И. Проблема пространства в философии Павла Флоренского / Н. И. Никитина // Вестник Московского университета. Серия 7.Философия. 1998. No 6. C. 45-51.
- 29. Носов А. А. Политик в философии / А. А. Носов // Е. Н. Трубецкой. Миросозерцание В. С. Соловьева.
- Панофски Эрвин. Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Эрвин Панофски. СПб. : Аксиома, 1999. 228 с.

- 31. Пановский Э. Перспектива как символическая форма. СПб., 2004. С. 46-47.
- 32. Попова О. С. Византийские иконы VI XV вв. / О. С. Попова // История иконописи. М. : АРТ-БМБ, 2002. С. 41-94.
- 33. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б.В. Раушенбах. СПб. : Азбука-классика, 2001.
- 34. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи // Б. В. Раушенбах. М.: Наука, 1975
- 35. Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б. В. Раушенбах. М.: Наука 1986. С. 128
- 36. Реформатская М. А. Умозрение в красках / М. А. Реформатская //Творчество. 1992. No 1. C. 26-28.
- 37. Савина С. Г. Иконография. Богословские очерки иконографического извода / С. Г. Савина. Спб. : Церковь и культура, 2000. 304с.
- 38. Тарабукин Н. М. Смысл иконы / Н. М. Тарабукин. М. : Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. 204 с.
- 39. Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи / Е. Н. Трубецкой// Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков:Фолио, 2000. С. 337 443.
- 40. Тульпе И. А. Метафизика православия в его иконе / И. А. Тульпе// Религия и культура: Россия, Восток, Запад : сб. статей. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003.– С. 7-34.
- 41. Успенский Б. А. Семиотика иконы // Семиотика искусства / Б. А.Успенский. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 221-296.

- 42. Успенский Л. А. Богословие иконы / Л. А. Успенский. М.
 : Паломник, 2001. 474 с.
- 43. Флоренский П. А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. М.: Прогресс,1993. 324 с.
- 44. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 1 (1) Столп и утверждений истины / П. А. Флоренский. М.: Правда, 1990. 490 с.
- 45. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 1 (2) Столп и утверждений истины / П. А. Флоренский. М.: Правда, 1990. 839 с.
- 46. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 2. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. М.: Правда, 1990. 446 с.
- 47. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Философия культа (опыт православной антроподицеи) / сост. и ред. игумен Андроник (Трубачев). М.: Мысль, 2004. 685с.
- 48. Флоренский П. А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский //Философия русского религиозного искусства XVI XX веков : антология /сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. М. : Прогресс, 1993. 400 с.
- 49. Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский М. Искусство, 1995. 224с.
- 50. Флоренский П. А. Платонизм и иконопись // Иконостас / П. А. Флоренский. М.: Искусство, 1995. С. 191 199.
- 51. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств //.Сочинения : в 4 т. Т. 2 / П. А. Флоренский. М. : Мысль, 1996. С. 370-382.
- 52. Фудель С. И. Об о. Павле Флоренском (1882 1943) /С. И. Фудель // П. А. Флоренский: pro et contra. Спб. : РХГИ, 2001. С. 49 140.

- 53. Хоружий С. С. Миросозерцание Павла Флоренского / С. С. Хоружий. Томск : Водолей, 1999. 234 с.
- 54. Языкова И. К. Богословие иконы / И. К. Языкова. М. :
 Изд-во Общедоступного Православного Университета, 1994. 212 с.
 Электронные ресурсы:
- 55. Бердяев Н. А. О земном и небесном утопизме [Электронный ресурс] / Н.А. Бердяев. Режим доступа: http://www.zhurnal.ru/magister/library/philos/berdyaev/berdn075.htm
- 56. Таран Р. Бытие образа и образ бытия. Теория образа Иоанна Дамаскина [Электронный ресурс] / Р. Таран. Режим доступа: http://eikon.org.ru/article.php/20050413211545944