

Олег Тарасов

П.А.Флоренский и метафизика иконы

«Иконопись существует как наглядное
явление метафизической сути
ею изображаемого»

П.А. Флоренский. Иконостас (1)

Эпоха модерна – это переходная эпоха от классического к неклассическому знанию в философии. Поэтому появившееся в начале XX века понимание древнерусской иконы как “шедевра живописи” стало не только завоеванием формальной школы искусствознания, но также постклассической философии и богословия. Особая роль здесь принадлежала известному русскому философу и богослову Павлу Флоренскому (1882 – 1937), утверждавшему, что живопись древней иконы нацелена на то, чтобы представить нам невидимые, ноуменальные структуры окружающего мира (*ил. 1*).



П.А.Флоренский в лаборатории Государственного экспериментального электротехнического института. 1925. Архив дома-музея П.А.Флоренского, Москва.

В отличие от Павла Муратова и других художественных критиков, совершивших в 1910-е годы поворот от иконографических исследований к формальному анализу, именно Флоренскому удалось открыть принципиально новый подход к осмыслению изобразительной формы древней иконы. Не останавливаясь на уровне стилистических описаний, Флоренский трактует икону в контексте своей символической философии («конкретной метафизики»), открывая тем самым подлинное назначение *обратной перспективы* как оригинальной пространственной системы средневекового образа. По сути, трактовка обратной перспективы Флоренским базировалась на мировоззрении нового типа, в рамках которого святоотеческая традиция богословия иконы развивалась в контексте сближения различных типов знания, столь характерного для эпохи модерна.

Будучи религиозным философом, Флоренский исходил из известного определения иконы Псевдо-Дионисием Ареопагитом: икона есть «видимое изображение тайных и сверхъестественных зрелищ» (2). Отсюда происходило понимание Флоренским иконы как пространственной *границы* земного и небесного, видимого и невидимого. Икона представлялась ему именно как метафизическая граница двух миров. Обладая колоссальной эрудицией во многих областях знания, начиная от математики и физики и заканчивая богословием и языкознанием, Флоренский предпринял универсальную попытку обоснования этой границы. В системе взглядов «русского Леонардо» метафизика иконы явно заняла особое место.

Копия «Троицы» Андрея Рублева

Принципиально новый подход П. Флоренского к древней иконе во многом определялся особенностями его творческого пути. После окончания физико-математического факультета Московского университета (1904), Флоренский поступает в Московскую Духовную академию при Троице-Сергиевой лавре, а в 1911 году становится священником. В студенческие годы он увлекается философией Вл. Соловьева, публикуется в журналах «Весы» и «Новый путь», вращается в литературных кругах, где, благодаря поэту А.Белому (с которым он учится в Московском университете), знакомится с поэтами-символистами А. Блоком, З. Гиппиус, Д. Мережковским и В. Брюсовым. В 1912 – 1917 годы Флоренский является профессором Московской Духовной академии и одновременно возглавляет журнал «Богословский вестник». В эти годы он создает ряд оригинальных курсов по философии культа, по кантовской проблематике и истории античной философии. После Октябрьской революции 1917 года – работает в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троицы-Сергиевой лавры в качестве ученого секретаря, занимаясь описью ее художественных ценностей – древних икон и предметов культа из драгоценных металлов. В результате появляется его исследование «Опись панагий Троице-Сергиевой Лавры XII – XIX веков» (1923). Именно к этому времени относится небольшая *икона-копия* «Троицы» Андрея Рублева, которую мы обнаружили среди немногих из сохранившихся личных икон П.А.Флоренского в Москве, и которую он заказал в свое время молодому иконописцу и реставратору В.О.Кирикову. Копия была написана около 1919 года, т.е. в период повторной реставрации «Троицы» Андрея Рублева, находившейся на тот момент в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры и, судя по всему, является первой из дошедших до нас копий полностью раскрытой рублевской иконы, украшающей сегодня экспозицию Третьяковской галереи (*ил. 2; 3; 4; 4.1; 4.2*).



Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Около 1420. Архивная фотография.



Андрей Рублев Троица. 1411 или 1425 – 1427. Третьяковская галерея, Москва.



В.О.Кириков. Копия Троицы Андрея Рублева. Около 1919. Дом-музей П.А.Флоренского, Москва.



Фрагмент той же иконы. Центральный ангел.



Фрагмент той же иконы. Архитектурное построение.

Реставрационные работы велись тогда по заданию Комиссии по раскрытию древней живописи в составе И.Э.Грабаря, А.И.Анисимова, А.В. Грищенко и К.К.Романова, а также Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, в которую наряду с графом Ю.А.Олсуфьевым входил и П.А.Флоренский. В.О.Кириков работал помощником Г.О.Чирикова, выполнившим позднее копию «Троицы» Рублева для экспонирования на выставке древнерусской живописи в Западной Европе и США в 1929 – 1932 годы (3).

«Троица» из собрания П.А.Флоренского была написана в небольшом размере (20x12см.) и вставлена в киот, что предполагало личный контакт философа с моленным образом. В.О.Кириков постарался передать главные цветовые и композиционные особенности рублевского шедевра. На иконе представлены как бы вписанные в круг три ангела, символизирующие единственность трех ипостасей Троицы. В словах Флоренского: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог», – весь смысл его символизма и метафизики иконы (4). Рублевская икона – это «прекраснейшее из изображений русской иконописи». Вобрав в себя мир человеческой культуры, она сама есть «безусловная реальность». Поэтому есть все основания полагать, что с данной иконой-копией был связан не только

молитвенный опыт Флоренского, – к ней относились его известные характеристики оригинала, в которых мистическое восприятие знаменитой иконы выступило в самом отчетливом виде: «Нас умиляет, поражает и почти ожигает в произведении Рублева вовсе не сюжет, не число «три», не чаша за столом и не крила, а внезапно сдернутая перед нами *завеса ноуменального мира*, и нам, в порядке эстетическом важно не то, какими средствами достиг иконописец этой *обнаженности ноуменального* и были ли в чьих-либо других руках те же краски и те же приемы, а то, что он воистину передал нам узренное им *откровение*» (курсив мой. – О.Т.) (5). Иными словами, икона-копия Флоренского убеждает нас в том, что «Троица» Рублева занимала в его творческой лаборатории особое место, явно находясь перед глазами философа в период его «водораздела мысли» – создания той «конкретной метафизики» оправдания человека (антроподицеи), в системе которой переосмысление художественной формы средневекового моленного образа стало иметь принципиальное значение (6). Уже значительная часть его главного труда «Столп и утверждение истины» (1914) была посвящена прояснению символического смысла икон (7). Но именно на протяжении 1918 – 1925 годов его творческое наследие пополняется рядом работ, в которых открывается новый подход к языку средневекового искусства. Это «Обратная перспектива» (1919), «Иконостас» (1921 – 1922), «Моленные иконы преподобного Сергия» (1918 – 1919), «Мнимости в геометрии» (1922) и некоторые другие. Отдельные произведения («Обратная перспектива» и «Моленные иконы преподобного Сергия») первоначально готовятся им как доклады для заседаний Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры.

Восприятие «Троицы» Рублева и раскрытие ее особых метафизических смыслов во многом было обусловлено религиозным опытом ученого. По воспоминаниям А.Ф.Лосева, изучение иконы у Флоренского «было в сочетании с благоговейным религиозным состоянием»; поэтому «обряд, икона, и вообще все такое внешнее, что было в церкви, у Флоренского засияло напряженным внутренним чувством и прониклось большой интимностью» (8). Очевидно и то, что в своих построениях метафизики иконы Флоренский опирался на собрание икон Троице-Сергиевой лавры и прежде всего на иконостас Троицкого собора, представлявший собой в то время единственный иконостасный комплекс начала XV века, сохранившийся в том храме, для которого он был предназначен (9). Написанная «в похвалу Сергию Радонежскому» рублевская «Троица» располагалась в местном ряду, справа от Царских врат. В этом ряду находились также Богоматерь Одигитрия (XV в.), житийная икона Св. Сергия Радонежского (конец XV в.), «Успение» (XVI в.), «Спас» письма Симона Ушакова и другие. Располагавшиеся выше иконы Господских праздников, апостолов и пророков, – все они относились к периоду расцвета древнерусской живописи, поражая воображение своими красками и изысканными силуэтами. Долгие службы в Троицком храме, на которых философ бывал неоднократно в период преподавания в Духовной Академии, явно отличались особым мистицизмом и благоговением. Лучи мягкого рассеивающего света, идущего из окон подкупольного пространства, позволяли неторопливо созерцать иконостас, выполненный в 1425 – 1427 годах артелью мастеров во главе с Андреем Рублевым и Даниилом Черным. В монастыре находилась и гробница основателя монастыря – преподобного Сергия (ок. 1314 – 1392), над которой помещались некогда принадлежавшие ему две моленные иконы XIV века «Богоматерь Одигитрия» и «Св. Никола», которым Флоренский посвятил специальный очерк. Историко-культурное значение знаменитого русского монастыря в целом нашло отражение в его статье «Троице-Сергиева лавра и Россия» (10).

Определенное значение в складывании новых подходов к иконе имело активное участие Флоренского в работе таких научно-исследовательских институтов как МИХМ, ИНХУК и ВХУТЕМАС, которые в начале 1920-х годов объединяют передовые силы в области теории и практики изобразительного искусства, включая представителей авангарда. Так, его доклад «Обратная перспектива», который, по воспоминаниям самого Флоренского, был подготовлен в октябре 1919 года и по определенным причинам не был заслушан на заседании Комиссии в Троице-Сергиевой лавре, был им прочитан 29 октября 1920 года на заседании Византийской секции Московского Института историко-художественных изысканий и музееведения при Российской Академии истории материальной культуры Наркомпроса (МИХМ). В прениях по докладу принимали участие П.П. Муратов (занимавший в то время должность директора Института), Б.А.Куфтин, П.И.Романов, А.А.Сидоров, Н.М.Щекотов и некоторые другие. «Оживленность обсуждений еще раз подтвердила мне, – писал об этом заседании Флоренский, – что вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, – в миропонимании вообще» (11).

Особый интерес вызывает в это время работа Физико-психологического отделения Российской Академии художественных наук (РАХН), которое до своего отъезда в Германию в декабре 1921 года возглавлял В.В. Кандинский и в котором обсуждались отчасти те же проблемы «языка вещей» и «синтеза искусств», которые затрагивал и П.А.Флоренский. 25 августа 1921 года в рамках цикла лекций «Элементы искусства» А.В. Бакушинский (сменивший В.В. Кандинского на посту заведующего отделом) делает доклад «Прямая и обратная перспектива в искусстве и восприятии». Позднее доклад вышел отдельной статьей, в которой содержалась критика «мистического» подхода Флоренского к обратной перспективе (12). В 1924 году на заседании того же Физико-психологического отделения обсуждались также доклады и о значении сна в научном и художественном творчестве; к примеру, сообщения А.А.Сидорова «Художественное творчество в процессе сна» и П.И.Карпова «Сон как метод исследования между сознанием и подсознанием». Тогда же, доказывая метафизическую сущность сакрального образа, проводил свои аналогии иконы со сном и П.А.Флоренский, о чем мы еще скажем.

В первой половине 1920-х годов Флоренский не только принимал активное участие во многих конференциях и обсуждениях, но являлся также членом Секции фигуративного искусства ГАХН, тесно связанного с Физико-психологическим отделом. Наконец, в 1921 – 1923 годах он читает лекции о пространственных построениях в живописи на печатно-графическом факультете ВХУТЕМАСа (13). *Теория восприятия, проблемы пространства и времени в произведениях древнего и средневекового искусства, символика ритма, цвета и линии в иконе* – все это темы, которые Флоренский разрабатывал и преподавал своим слушателям и студентам и которые составили основу его нового фундаментального труда «У водоразделов мысли», вышедшим намного позднее (14). В плане обоснования метафизики иконы лекции содержали важнейший теоретический материал: в них разрабатывалась проблема видения и неотделенности глаза человека от объекта наблюдения, в чем отчетливо уже проявлялась модернистская эстетика и закладывалось принципиально новое феноменологическое искусствознание (15). В то время для Б.Бернсона и П.Муратова видение и знаточество являлись, к примеру, все еще привилегированной формой знания; для Флоренского видение становится уже объектом пристального наблюдения и философского осмысления (16). В этом плане его лекции были близки к работам тех философов ГАХН, которые непосредственно

занимались проблемами философии искусства, и прежде всего феноменологическим теориям Густава Шпета (1879 – 1937), который вслед за Фидлером рассматривал искусство как своего рода прикладную философию.

В стенах ВХУТЕМАСа П.А.Флоренский приобрел единомышленников и среди художников. Это В.А.Фаворский, Л.Ф.Жегин, А.В.Шевченко, В.Н. Чекрыгин, Н.М.Чернышев и другие. Некоторые из них входили в художественное объединение «Маковец» (1921 – 1927), печатный орган которого с одноименным названием отразил идейные и художественные позиции Павла Флоренского и его группы. Объединение получило название от горы «Маковец», на которой св. Сергей Радонежский (ок. 1314 – 1392) построил церковь св. Троицы и основал Троице-Сергиев монастырь (17). Выполненная же художником В.А. Фаворским обложка книги П.А.Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922) (ил. 5)



В.А.Фаворский. Обложка книги П.А.Флоренского «Мнимости в геометрии». 1922.

служила наглядным свидетельством того, что разработка новых подходов к пониманию иконы была созвучна *математическим* интересам философа и прежде всего его *теории прерывности*, которую он воспринял еще в Московском университете от своего учителя математики профессора Н.В.Бугаева (1837 – 1903) (18). Эта обложка, писал он, «есть художество, насыщенное математической мыслью»: она открывает смысл теории мнимостей применительно к искусству (19). Но, по сути, рисунок этой обложки подводит нас к пониманию *двуединого и замкнутого пространства православной иконы на основе теории прерывности*. Именно с понятием прерывности (дискретности) Флоренский свяжет в это время метафизические свойства художественного пространства средневековой иконы и противопоставит это понятие *однородному и бесконечному* пространству ренессансной картины.

На обложке В.А.Фаворского читатель видел своеобразную шрифтовую композицию, по-разному заштрихованные плоскости, геометрические фигуры и отдельные буквы в разных наклонах и ракурсах. В своем «Пояснении к обложке», которое было включено в состав книги, П.А.Флоренский писал: «Большой прямоугольник, заштрихованный черным штрихом – дает образ передней стороны плоскости, а части, резанные белым штрихом, – это мнимая сторона плоскости» (20). Тем самым художник показывал «прорыв» из мнимости (виртуальности) в действительность и обратно. Как известно, математическая теория Флоренского (или так называемая «наглядная модель мнимостей») должно была доказать *двуединство* видимой реальности. Эта модель состояла из двух числовых плоскостей, одна из которых рассматривалась вещественной (видимой), а другая мнимой (виртуальной). Переход при помощи символа (иконы) в область виртуальной реальности был, по мнению философа, вполне возможен, но только «*через разлом пространства и выворачивание тела через самого себя*».

По этой аналогии и *художественное пространство иконы* представлялось Флоренскому *двойным* и «прерывным», то есть как некая пространственная *часть* феноменальной плоскости. За видимой поверхностью этой плоскости открывалась обратная, «мнимая» ее поверхность – неизмеримая глубина мира ноуменов. В изображениях *пещер* и *ниш* на иконах «Сшествие во ад» и «Рождество Христово» философ, например, усматривал «разломы» и «прорывы» видимой поверхности: в его мистических озарениях они воспринимались как «мерцания» самой метафизической границы двух миров. На обложке Фаворского подобного рода черным пещерам и нишам мог соответствовать и черный квадрат с изображением зеркально перевернутой буквой «*i*», указывающей на то, что в виртуальном мире явления и объекты такие же, как и в пространстве реальном, но только «вывернутые через самих себя», то есть представленные наоборот.

Иными словами, вполне допустимо, что представление Флоренского об иконе в своем окончательном варианте выстраивалось именно в работе «Мнимости в геометрии» – своего рода *математическом* обосновании неотделенности реального и ноуменального миров. Святоотеческая традиция иконопочитания развивалась здесь не только на фоне современного богословия и эстетической теории, но и в контексте новых достижений математической теории. Усердное же изучение Флоренским в 1910-е годы классиков религиозного мистицизма (и прежде всего Платона, Пифагора и Плотина) привнесло в его интерпретацию обратной

перспективы характерное для мистиков увлечение иными «способами знания» и предоставило еще один, дополнительный ключ к дешифровке символического языка древнего искусства.

Из истории термина

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

Обратная перспектива показывала явления и объекты *невидимого* мира в ином, «обратном» измерении, только отдаленно напоминающим их видимость в окружающей реальности. В свою очередь *ренессансная* (линейная) перспектива служила для изображения мира видимого и земного и предлагала для рассмотрения образ окружающей реальности, отраженный (и искаженный) на сферической поверхности нашего глаза, так называемый «сетчаточный образ» (21). Это противопоставление двух перспектив могло отражать противопоставление двух точек зрения и на мироустройство. Религиозная картина мира всегда предполагает знание того, как устроен космос. Но поскольку в средние века этот космос мыслился утроенным для Бога, то средневековый иконописец и изображал мир таким, каким его *видел Бог*, а не таким, каким его стал видеть *ренессансный художник*, сделавший собственный глаз центром видимой вселенной. Поэтому обратная перспектива предполагала божественную точку зрения, а ренессансная перспектива основную роль отводила человеческому восприятию.

В 1907 году появляется на немецком языке специальная статья об обратной перспективе Оскара Вульфа (22). Долгое время считали, что именно Вульф ввел в научный оборот термин «обратная перспектива» (*die umgekehrte Perspektive*). Однако последние исследования показывают, что впервые он встречается в диссертации русского ученого Д.В.Айналова, рецензентом которой был его друг и единомышленник О.Вульф. Немецкий термин «*die umgekehrte Perspektive*» оказывается прямым переводом с русского. Будучи учеником основоположника российской византистики Н.П.Кондакова, Д.В.Айналов писал и защищал диссертацию в стенах Санкт-Петербургского университета, с научной средой которого Вульф поддерживал самые тесные отношения. Хотя сразу следует оговориться: в 1900 году Айналов применил термин «обратная перспектива», характеризуя неумение средневекового художника построить правильно линейную

перспективу (23). О том же можно было прочитать в целом ряде специальных математических исследований (24).

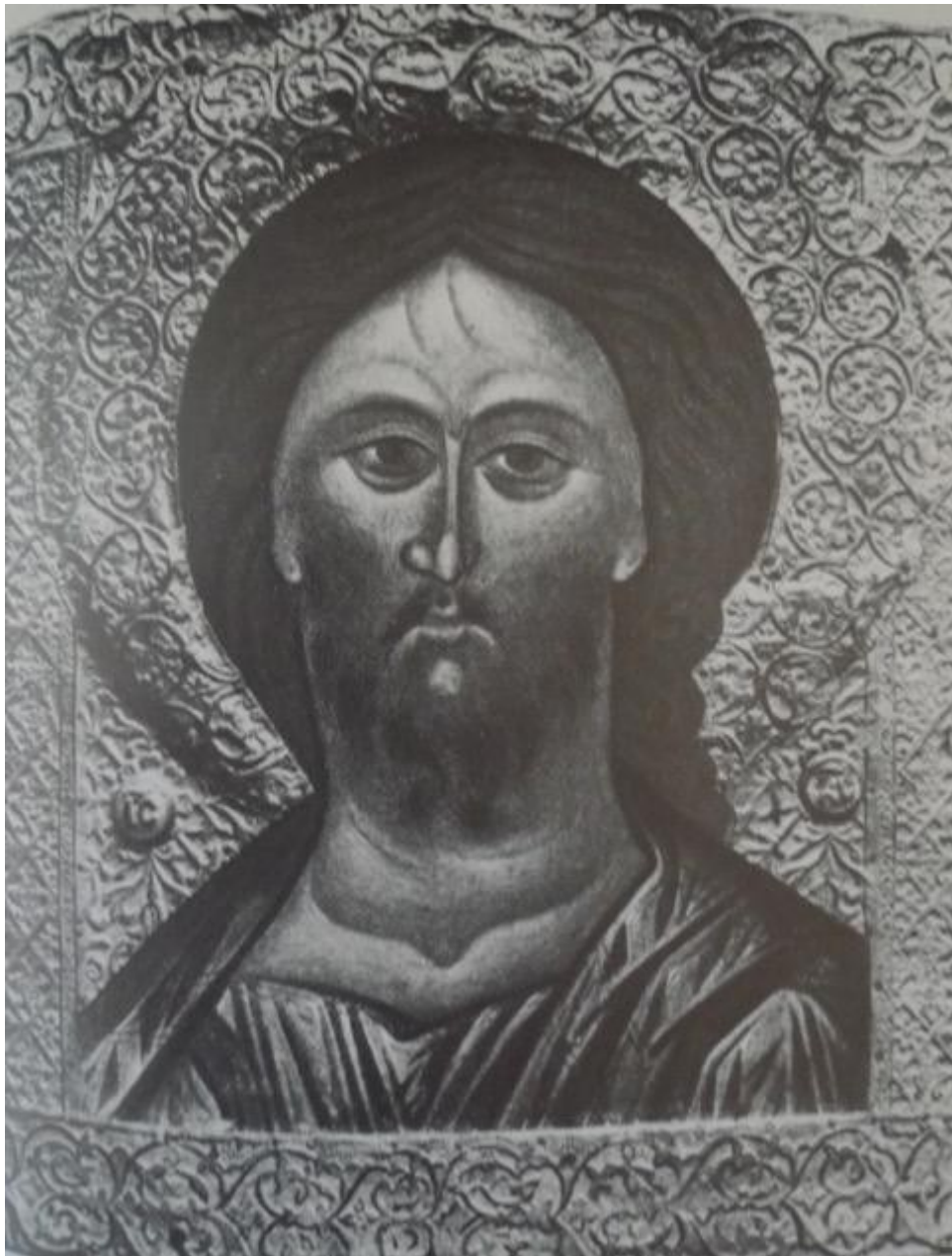
В статье Оскара Вульфа термину придавалось уже иное значение. Вульф впервые объяснил построение средневекового образа не ошибками в построении линейной перспективы (как полагали раньше), а мировоззрением эпохи и продуманной системой его восприятия. Ученый полагал, что формы обратной перспективы объясняются *внутренней* точкой зрения, т.е. рисунок иконы строится как бы с точки зрения внутреннего наблюдателя (25).

Критикуя положение Вульфа о внутренней точке зрения при построении средневековой иконы, Э.Панофский в статье «Перспектива как символическая форма» (1924) не говорит об обратной перспективе как таковой. Он характеризует перспективу в целом как проекцию на *сферическую* поверхность зрительного поля, а изменения в ее системе объясняет историческими концепциями пространства. Повлиявшая на многие исследования о перспективе в XX веке работа Панофского была написана, как известно, под влиянием неокантианских идей Э.Кассирера, понимавшего изобразительную форму как символ, который заключал в себе единство духовного и чувственного начала (26). Поэтому, определяя перспективу как символическую форму, Панофский анализирует философские теории пространства и метафизику света в языческом и христианском неоплатонизме, что позволяет ему подойти к более глубокому пониманию смысла ренессансной картины. Античные теоретики не рассматривали пространство как систему отношений между высотой, шириной и глубиной. Для них было важно представить объект, а не пространство в системе координат. Мир воспринимался *дискретным* и лишенным непрерывности. Что касается средневековья, то художественное пространство средневекового образа, по мысли Панофского, это все еще пространство «закрытого интерьера» и «закрытого окна», в связи с чем фигуры и предметы на средневековых изображениях кажутся прилепленными к глухой стене. И только в эпоху Ренессанса, по мысли Панофского, художники научились выстраивать пространство в целом. Поэтому по сравнению с пространством средневекового образа, пространство ренессансной картины – это однородное (гомогенное) и измеримое пространство. Оно обнаруживает способность к бесконечной протяженности и оказывается неразрывно связанным с телами и объектами. Теперь пространство понимается как система отношений высоты, ширины и глубины, в связи с чем мир в ренессансном искусстве и предстает измеримым. Причем, такое понимание пространства, по мнению Панофского, подготавливается уже в эпоху готики, о чем говорит, по его мнению, рельеф с изображением Тайной вечери из Наумбурга. Глубокое арочное обрамление сцены как бы вырезает в стене глубокую пространственную зону, напоминающую театральные подмости, то есть обнаруживает стремление к единству фигур и среды их обитания. Вид через окно, которое было закрыто со времен античности, вновь открылся и картина становится «вырезанным сегментом бесконечного пространства». Именно в этом, по мнению Панофского, и заключался смысл революции в живописи, произведенной Джотто, который пришел к новому пониманию живописной поверхности. Отныне картина перестает восприниматься «стеной» или «доской», несущей формы отдельных фигур и вещей. Ее поверхность приобретает свойство прозрачного стекла. Показывая вслед за Кассирером, что наше восприятие всегда ограничено, Панофский подчеркивал функциональный характер прямой перспективы: ренессансная картина отражала не саму реальность, а всего лишь систему геометрических расчетов (27). Наряду с этим, рассматривая

историю происхождения *художественной идеи* на протяжении веков и соглашаясь с тем, что эта идея обретается (как художественный замысел) лишь в душе художника, Панофский, по сути, вставал на защиту ренессансной эстетики и западноевропейского антропоцентризма. Об этом говорила и его критика концепции внутренней точки зрения, которую выдвинул Оскар Вульф.

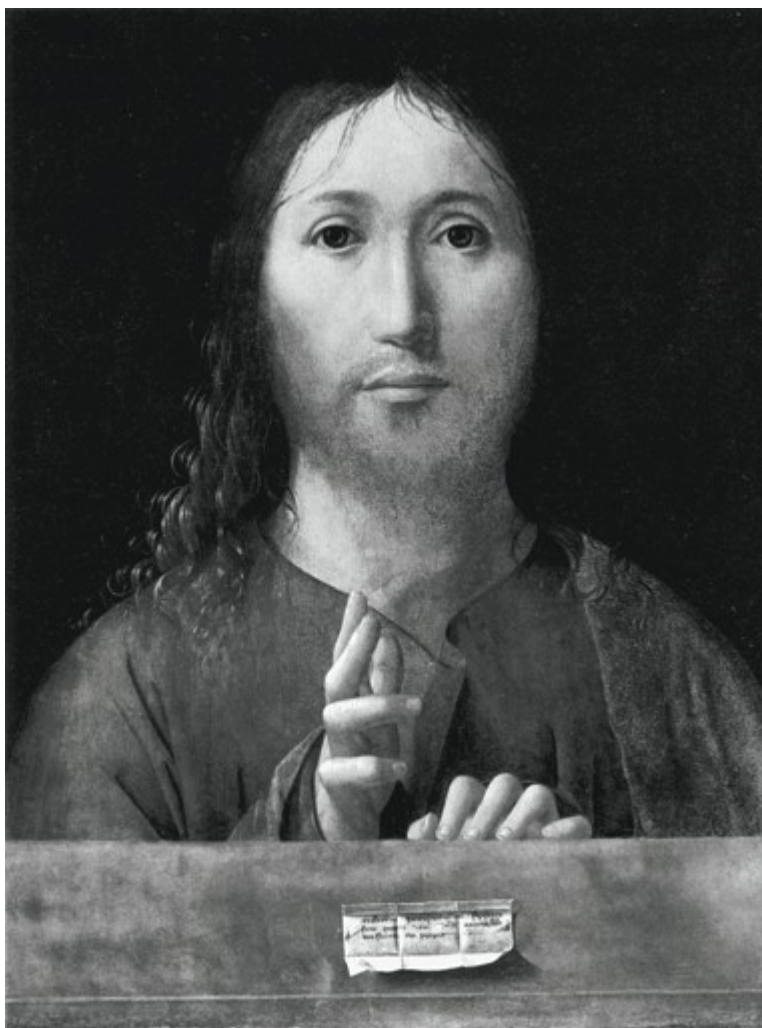
В отличие от Вульфа и Панофского, Флоренский, во-первых, объяснил обратную перспективу *синтезом разных точек зрения*, во-вторых, он обосновал *метафизический смысл* этой перспективы, наконец, в-третьих, показал ее неразрывную связь с особенностями православного *обряда*. Для Флоренского (который следовал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

Если рассматривать композицию византийской или древнерусской иконы более конкретно, то Флоренский объяснял обратную перспективу как особое построение мира ангелов и святых, который предстал перед зрителем благодаря проекции на плоскость *движущегося взгляда* художника. В результате появлялся *синтез точек зрения* при построении рисунка, и зритель мог видеть представленные на иконе объекты с разных сторон: «Как ближайшее распространение приемов обратной перспективы, – писал он, – следует отметить разноцентренность в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место. Тут одни части палат, например, нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая – со своей особой точки зрения, т.е. со своим *особым* центром перспективы; а иногда и со своим особым горизонтом, а иные части, кроме того, изображены и с применением перспективы обратной. Эта сложная разработка перспективных ракурсов бывает не только в палатном письме, но и в ликах...» (курсив автора. – О.Т.) (28). В результате данной динамики взгляда икона воспринималась как состоящее из *отдельных фрагментов* замкнутое пространство, в котором то возникала *округлость* форм, то появлялось изображение *дополнительных плоскостей*, то резко подчеркивались всевозможные *искривления* пространства и «неправильности» в рисунке. Благодаря этим «неправильностям» и достигалась, по словам Флоренского, «изумительная выразительность» иконного образа. Это показывалось им на примере иконы «Спас Вседержитель» XVI века из ризницы Троице-Сергиевой лавры (29) (ил. 6).



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

Другими словами, икона являет нам как бы *сам образ Христа и небесный мир в его онтологии*, в то время как линейная перспектива, например, картина Антонелло да Мессина «Благословляющий Христос» (около 1465) представляет нам частный, конкретный образ Богочеловека (*ил. 7*).



Антонелло да Мессина. Благословляющий Христос. Около 1465.

Национальная галерея, Лондон.

Ренессансная картина есть *часть мира*, геометрическая «вырезка» в окружающей реальности, поскольку строение ее художественного пространства предполагает только внешнюю точку зрения и иллюзию взгляда через окно. И если линейная (ренессансная) перспектива выстраивала в пространстве картины соотношения между телами и объектами и показывала *мир в частностях*, то обратная перспектива, – благодаря множественности точек зрения, – выстраивала *мир в его целостности*.

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

знамение и поклоны, ее целование и украшение. Отсюда можно осторожно допустить, что «движущийся взгляд» при построении иконы мог быть открыт Флоренским не только в рамках теорий в области философии математики, модернистской эстетики и богословия, но и в рамках *личного религиозного опыта*, в процессе его участия в литургической жизни и его долгих церковных служб перед иконами в качестве священника. Не последнюю роль могло здесь сыграть и мистическое восприятие древней иконы (30).

Особенно наглядно *синтез точек зрения* при построении иконного образа проявлялся в изображении *архитектуры* и различного рода *предметов*. В сохранившихся рисунках и надписях на них, которые Флоренский собственноручно делал в первой половине 1920-х годов и которые представляли собой наброски с доступных ему икон и иллюстраций, мы находим повышенное внимание к внутренней позиции художника-наблюдателя, а также к геометрии архитектуры, священных книг и церковной мебели. Можно осторожно допустить, что Флоренский делает эти наброски не только с целью показать смысл ракурсов обратной перспективы, но также для того, чтобы понять и почувствовать саму метафизику построения древней иконы.

Особый интерес представляет собой ассирийское изображение лагеря, предполагающее, на наш взгляд, именно внутреннюю и движущуюся по кругу точку зрения. В этой связи рисунок определялся Флоренским как «очень важный» для теории и истории перспективы (ил. 8).

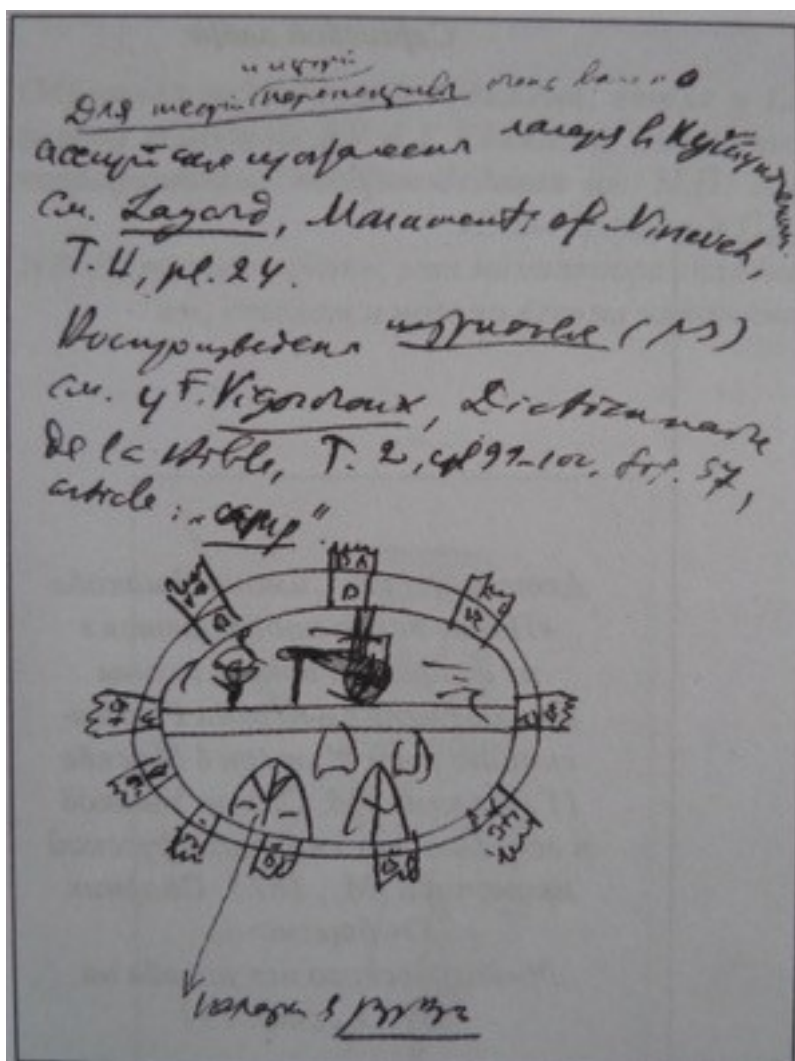
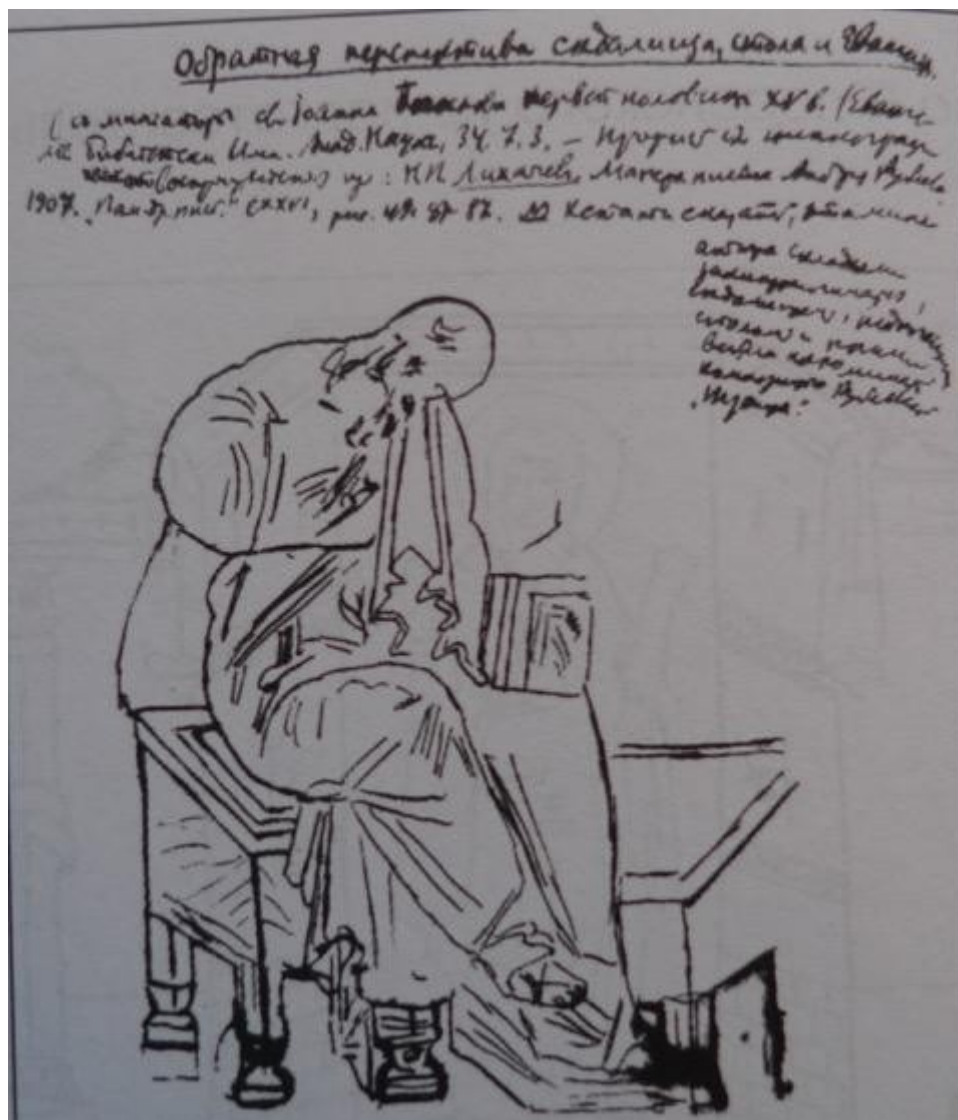


Рисунок П.А.Флоренского с подписью: «Для теории и истории перспективы очень важно ассирийское изображение лагеря.., см.: Layard. Monuments of Nineveh. Т. II. P.24». *Архив дома-музея П.А.Флоренского, Москва.*

Копируя миниатюру Иоанна Богослова первой половины XV века (воспроизведенную в исследовании Н.П. Лихачева «Манера письма Андрея Рублева»), философ в первую очередь обращает внимание на построение *седалища, стола и Евангелия* (*ил. 9*).



Св. Иоанн Богослов. Рисунок П.А.Флоренского с подписью: «Обратная перспектива седалища, стола и Евангелия, с миниатюры св. Иоанна Богослова первой половины XV в...». *Архив дома-музея П.А.Флоренского, Москва.*

Благодаря движению взгляда внутреннего наблюдателя, в рисунке именно этих предметов появились дополнительные плоскости, а в изображении самой фигуры апостола – необычная округлость формы. Усматривались здесь и совпадения с «Троицей» Рублева, копия которой, как мы помним, постоянно находилась перед глазами исследователя. Об этом говорит сделанная Флоренским надпись на самом рисунке: «Кстати сказать, – пишет он, – эта миниатюра складками закинутого

гиматия, седалищем, подножием, столом и ногами весьма напоминает композицию рублевской «Троицы». В свою очередь отметим, что *изображение архитектуры* на рублевской иконе также предполагает взгляд именно с нескольких позиций (движущийся взгляд), в результате чего мы находим здесь *дополнительные плоскости и ниши*, превращающие архитектурный фон в ясный изобразительный знак, стремящийся слиться со значением библейского рассказа.

Это непосредственно связанное с миропониманием изображение архитектуры Флоренский рассматривает также на примере Джотто. Перспективные построения последнего, по мысли философа, знаменовали начало новой эпохи. В них он обнаруживает зачатки линейной перспективы и подражание природе, и даже называет Джотто «отцом современного пейзажа», приводя в подтверждение слова Вазари: «Он (Джотто. – О.Т.) был очень любознателен, ходил вечно погруженный в размышления о новых вещах и старался приблизиться к природе, почему он заслуживает быть названным учеником природы, а не кого-либо другого. Он рисовал разнообразные пейзажи, полные скал и деревьев, что представляло новизну в его время» (31). Особенно очевидны новшества Джотто во фресках верхней церкви Святого Франциска в Ассизи, в которых ставятся сложные перспективные задачи: уходящие в них параллели сходятся к горизонту в одну точку, в чем и обнаруживаются начала иллюзионистической декоративности. Флоренский полагал, что эти приемы «обмана зрения» художник мог найти (впрочем, как и художники античности) именно в *театральной декорации* и, в частности, в декорациях средневековых *мистерий* с их кулисообразными и плоскими домиками и павильонами (32) (ил. 10).



Giotto. La rinuncia agli averi. La Basilica di San Francesco d'Assisi. Circa 1288.

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

В лекциях по анализу пространственно-временных отношений в живописи *движение взгляда* и *синтез точек зрения* как особый художественный прием Флоренский наблюдал на примере иконы «Св. Иоанн Богослов с учеником Прохором на о. Патмос». В изображении фигуры Прохора зритель видел одновременно спину и грудь. Его лицо повернуто и к евангелисту, и к зрителю. Эти «анатомические противоречия» идеально могли отражать главный замысел иконы – идею посредничества Прохора между евангелистом и текстом Евангелия. Это убедительно, к примеру, иллюстрируется иконой из бывшего собрания И.С. Остроухова, на которой фигура Иоанна Богослова нарисована обращенной к небу так, чтобы убедить зрителя в божественном откровении его Книги. Согбенная же фигура Прохора говорит о смиренном и скромном служении ученика (*ил. 11*).



Иоанн Богослов с учеником Прохором на о. Патмос. Фрагмент иконы «Иоанн Богослов со сценами жития». XVI в. *Третьяковская галерея, Москва*.

«Смысл фигуры Прохора, – отмечает Флоренский, – именно в его посредничестве, в его службе как орудия, и потому движение к евангелисту и к бумаге, то и другое совершенно необходимо, чтобы передать средствами изобразительного искусства значение этой фигуры» (курсив автора. – О.Т.). Философ использует при этом понятие «художественного восприятия» (иногда оно называется «синтезирующим видением»), благодаря которому и осуществляется зрительный синтез, снимающий анатомические противоречия в рисунке фигуры.

Именно этот *зрительный синтез* позволяет прочесть художественный и богословский смысл средневековой иконы.

Схожие композиционные приемы Флоренский обнаруживал в *деисусном чине* русского иконостаса. Верхнюю часть фигур апостолов часто изображали повернутой к центральной фигуре Христа, в то время как нижняя часть тех же фигур могла быть развернута к зрителю. (Апостольский ряд Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры и здесь представлял типичный пример) (*ил. 12*).



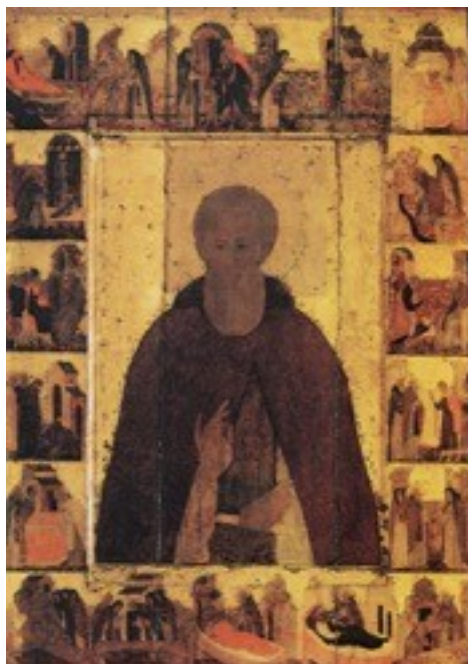
Андрей Рублев и мастерская. Апостол Павел. Около 1420. Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.

Тем самым средневековый художник передавал не механическое перемещение в пространстве, а духовное движение к Христу как к центру: «Движение предстоящих к Спасу – духовное движение, не механическое»

перемещение в пространстве, и слияние их вертикалей с первоосновой не имеет ничего общего с отрицанием физической непроницаемости тел». Благодаря этим «анатомическим противоречиям» обратной перспективы и вертикальным ритмическим повторам, Вседержитель воспринимался не как император среди своих подчиненных, а именно как «ось мира», указывающая верующему «возможность освящения и выпрямления Божественным Логосом» (33).

На первый взгляд объясняющее все эти перспективные противоречия «синтезирующее видение» (или «художественное восприятие») Флоренского, напоминает то «непосредственное восприятие», о котором говорили представители немецкой формальной школы и которому, как мы помним, приписывалось свойство объективности, основанное на интуиции чувственной наглядности. Однако в представлениях и основоположников формального искусствознания (Вельфлин), и нового поколения художественных критиков (Бернсон, Муратов) «умное зрение» было призвано выявлять *уникальность художественной формы* произведения искусства. Для Флоренского «художественное зрение» было призвано видеть метафизическое измерение объекта восприятия.

Особенно наглядно синтез точек зрения *во времени и пространстве* выступал на примере житийных икон (*ил. 13*).



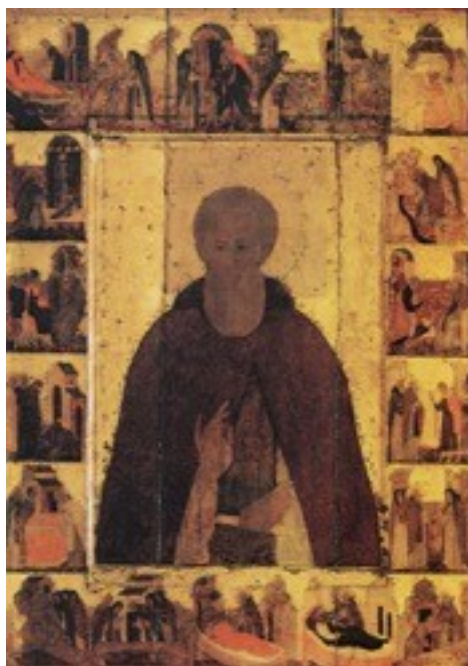
Св. Сергей Радонежский, с житием. Конец XV в. Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.

Флоренский был одним из первых, кто обратил внимание на значение *живописной рамы* со сценами жития святого в организации ее особого *пространства и времени*. Поля иконы, по Флоренскому, это та граница, которая и делает изображение условным. Приемы обратной перспективы здесь согласованы с особенностями иконной рамы (34). Благодаря своим полям и углублению в доске (ковчегу, напоминающему античную нишу в стене), икона – «это особый в себе замкнутый мир в пределах рамы». Между тем рама в *житийной иконе* – это не только поля и «ковчег», но и живописное обрамление фигуры святого, представленной в центре. В этом смысле *живописная рама* получала

дополнительные значения, поскольку сцены с историческими эпизодами из жизни святого, с одной стороны, тесно связывались с реальным миром (временем историческим); с другой, – соотносились с сакральным временем средника («концом времен»). Тем самым *время* понималось важнейшим организатором художественного пространства житийной иконы, сообщая ему скрытое богословское измерение: вся конструкция в целом явно отвечала *двум природам* Христа (божественной и человеческой) и была призвана представить события реальной жизни человека как последовательное изменение его духовного состояния на пути достижения святости.

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

На самой ранней из дошедших до нас житийных икон св. Сергия Радонежского (конец XV в.) из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (*ил. 13*)



Св. Сергий Радонежский, с житием. Конец XV в. Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.

в центре мы видим фронтальное изображение святого, а на раме представлены 18 эпизодов его прошлой реально-исторической жизни, которые отбираются исключительно в зависимости от их значения для переживания и повторения в настоящем как «образцов» для достижения святости; например, Рождение отрока, Принятие монашеского сана, Основание Троице-Сергиева монастыря, Получение от Константинопольского патриарха общежительного устава

и другие. То есть, следуя образцу, человек выстраивал свой внутренний образ как икону. Особое значение для изменения его внутренней природы имели *сцены чудотворений*. Так, клеймо «Исцеление Захария Бороздина» иллюстрировало рассказ о том, как тверскому знатному господину Захарию Бороздину явился во сне преподобный Сергей и перенес его в свой монастырь к раке со своими мощами. Благодаря этому больной исцелился и проснулся здоровым. Реальное историческое событие из жизни тверского вельможи приобретало космологическое измерение благодаря чудесному вмешательству небесных сил. Более того, это событие происходит *во сне*, что еще более усложняет взаимодействие реального и метафизического планов. Сон, по Флоренскому, это первый шаг в другой мир, он есть «знаменованье» перехода от одной сферы в другую. Представляя собой элементарный метафизический опыт, сон соединяет два мира – мир видимый и невидимый (35). Отсюда *сон* как *пограничное состояние* напоминает Флоренскому *икону*. Выдвигая гипотезу «вывернутого» во сне времени (во сне время движется в обратном направлении), исследователь намечает важнейшие моменты восприятия и прочтения житийного образа (36). Представленные на раме события реальной жизни святого могли отбираться в произвольном порядке (по сути, по принципу монтажа в кино), но в зависимости от главного события – «пробуждения» в ином времени и пространстве. То есть они приобретали значение исключительно в божественной перспективе. Поэтому центральное положение в житийной иконе портрета святого (его преображенное состояние) может служить, на наш взгляд, еще одним доказательством того, что обратная перспектива древней иконы задумывалась как отражение божественной точки зрения. Отметим также, что постепенные изменения не только в системе обратной перспективы, но и в самой схеме житийной иконы могли говорить, на наш взгляд, об исторических изменениях в самом религиозном опыте и ценностных ориентациях. Так, по сравнению с рамой рассмотренной нами иконы св. Сергия Радонежского конца XV века с 18 клеймами жития, рама иконы св. Сергия Радонежского последней четверти XVII века насчитывает уже 24 клейма, а также включение исторических эпизодов жития святого в пространство средника, что может говорить о постепенном увеличении ценности земных деяний в концепции спасения (*ил. 14*).

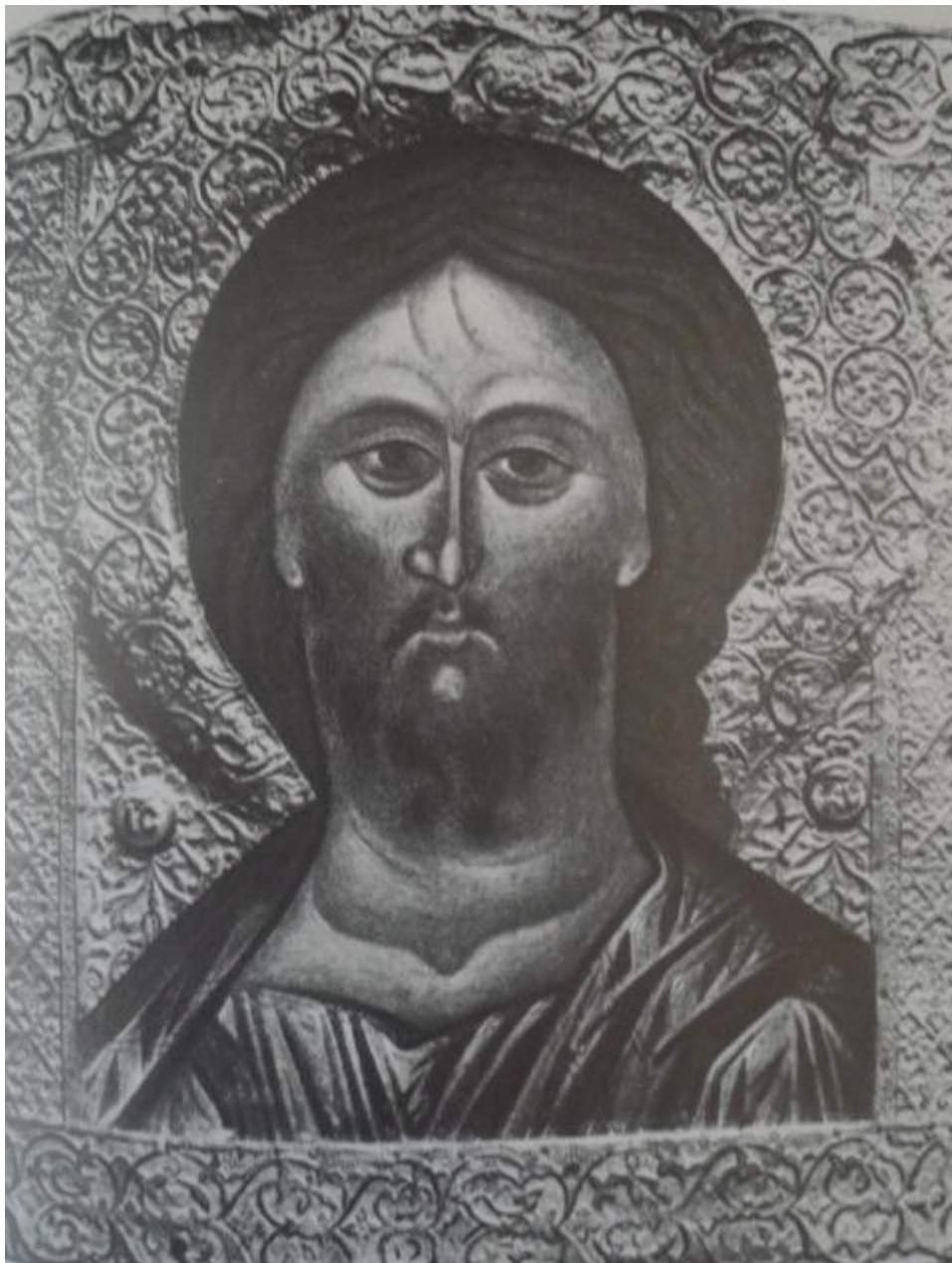


Св. Сергий

Радонежский, с житием. Около 1680. *Ярославский музей-заповедник.*

При посредничестве западноевропейской картины и гравюры здесь в систему обратной перспективы проникают элементы перспективы линейной. Крупная фигура святого, представленная на фоне изображения исторических событий, допускает совмещение различных уровней условности изображения и тем самым отсылает нас, например, к известному алтарному образу Джентиле да Фабриано «Поклонение волхвов» (алтарь церкви Санта-Тринита во Флоренции, 1423, Уффици, Флоренция), который также совмещает различные планы изображения и обнаруживает элементы линейной перспективы. Не случайно многие исследователи относят конструкцию данного алтаря к самому началу рождения картинной рамы на Западе – той рамы, которой должна была соответствовать построенная в системе линейной перспективы картина (37). Нечто аналогичное происходило в русском искусстве второй половины XVII века. Древнерусская икона постепенно теряла строгость построения изображения по законам обратной перспективы и все более сближалась с ренессансной картиной.

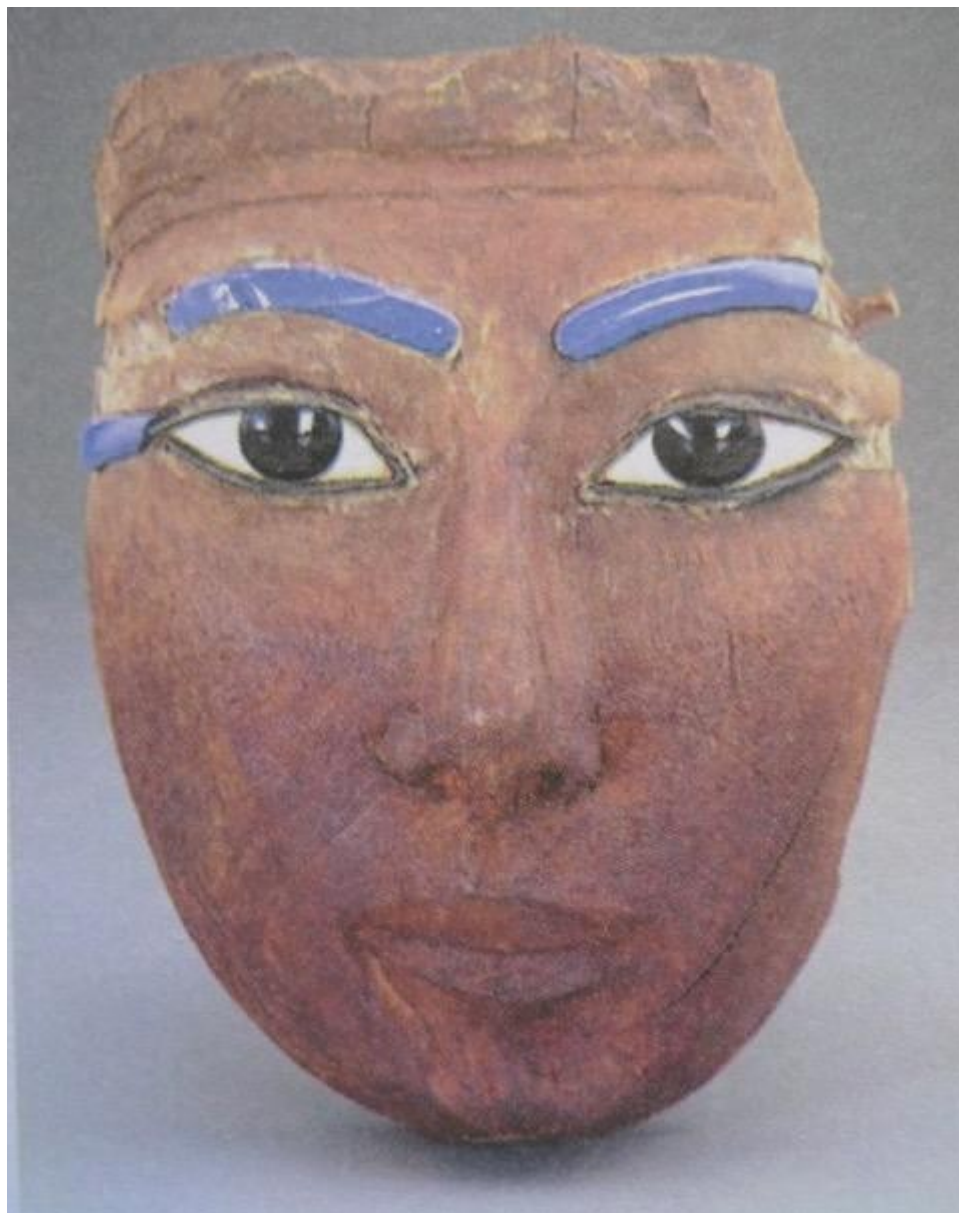
Между тем метафизические свойства иконы проявляются, по П.А.Флоренскому, и в способах изображения *человеческого лица и фигуры*. Именно такими предстают перед нами фигуры Сергия Радонежского на только что рассмотренных нами житийных иконах или на иконе из ризницы Троице-Сергиевой лавры «Спас Вседержитель» XVI века, которая упоминается в исследованиях Флоренского (*ил. 6*).



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

Изображение лица и его повороты – это для философа способы восприятия мира, закрепленные языком в грамматических лицах: Я, Он и Ты. Фронтальное изображение лица (Я) неизменно превращается в *лик*, выражающий обожненное состояние святого. «Этот идеальный облик, рассматриваемый сам в себе как предмет почитания, – подчеркивал Флоренский, – конечно, не может быть представлен ни в каком повороте, кроме прямого» (38). Этот же закон фронтальности видится в *древнегреческом и египетском* искусстве, а также в

буддистской традиции. Фронтально представленное человеческое лицо всегда таит магическое действие (*ил. 15, 16*).



Маска от головной части саркофага. XVI – XIV вв. до н.э.



Икона «Св. Параскева Пятница». XVI в. Русский музей, Санкт-Петербург.

В противоположность, профильное изображение всегда выражает волевой поворот, включающий *функцию* какого-либо лица. Вот почему не святые персонажи на иконах изображаются в профиль, а святые в фас. Таковы, например, *изображения в фас в среднике житийной иконы*; фигуры же *волхвов, пастухов или слуг* в клеймах изображаются в профиль, поскольку в рассказе о священных событиях они выполняют второстепенные функции (*ил. 17*).



Пастух. Деталь иконы «Рождество Христово». XV в. Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря.

Или другой пример: на иконах Богоматери Одигитрии лик младенца Христа представлен, как правило, *фронтально*, в то время как лик Богоматери пишется в легком *повороте*, что указывает на более высокий сакральный статус первой фигуры по отношению ко второй.

По этой аналогии и семантически важная фигура изображалась более крупной по отношению к менее важной, что можно видеть на примере новгородской иконы «Святой Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» (последняя треть XIII в.), находившейся в начале 1920-х годов в Историческом музее в Москве (*ил. 18*).



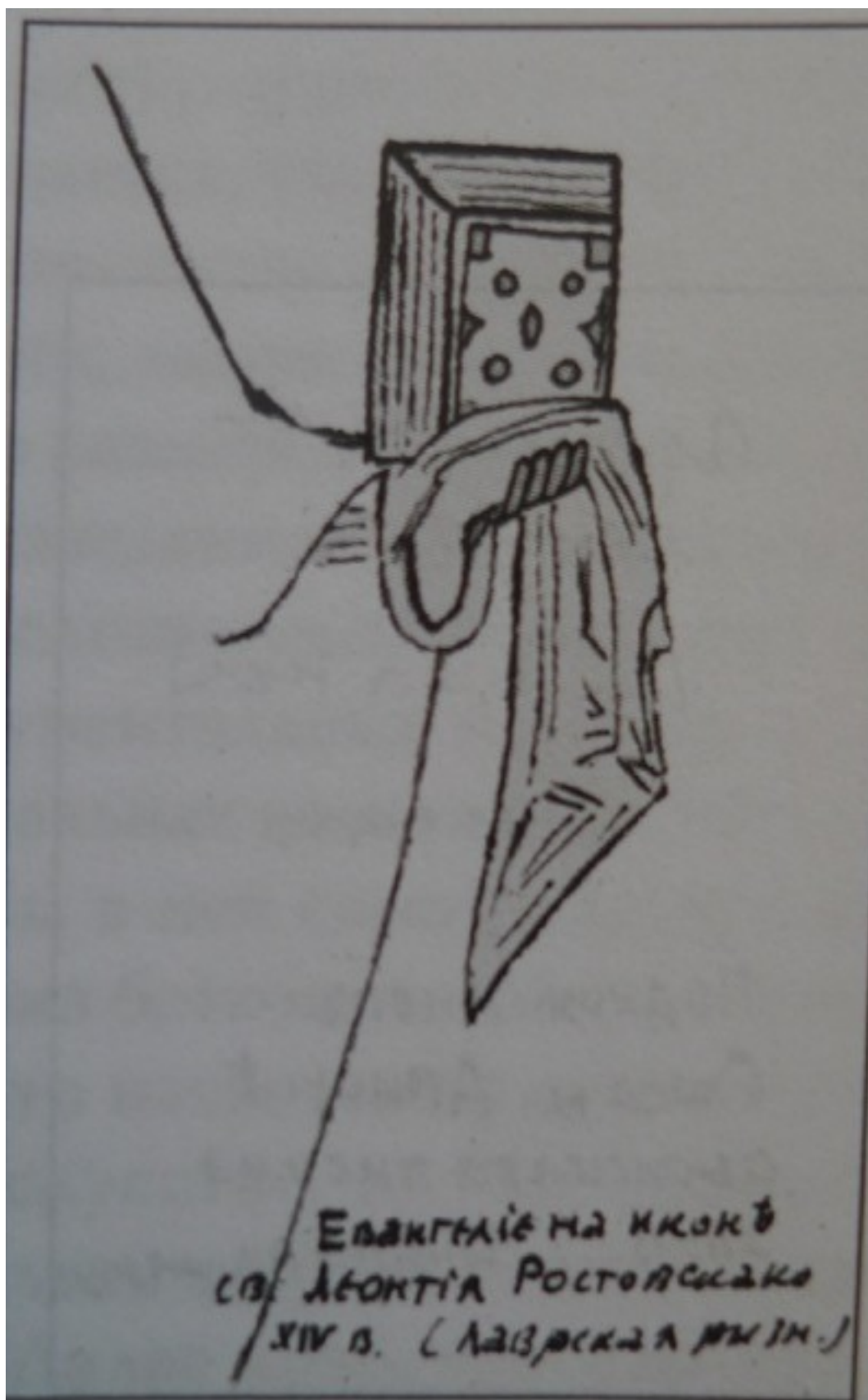
Св. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий. Последняя треть XIII в. *Русский музей, Санкт-Петербург.*

То же самое семантическое выделение касается изображения на иконах *вещей и жестов* святых персонажей. Семантически важные жесты и вещи, как правило, даются *крупным планом*, который явно противоречит законам линейной перспективы. Таков, например, жест благословляющей руки архангела Гавриила на иконах «Благовещение» или изображение *свитка* с начальными словами гимна в честь Богородицы в руках Иоанна Дамаскина на древнерусских иконах «О Тебе радуется». Его выделение указывает на то, что в осмыслении композиции иконы лежал именно текст песнопения, который приписывался Иоанну Дамаскину. То же самое касается изображения верхней одежды («милоти»), которую пророк Илия оставляет своему ученику Елисею на иконах «Огненное восхождение Ильи пророка». Вещественность и чудодейственная сила «милоти» превращают ее в центральный композиционный прием, соединяющий небо и землю (*ил. 19*).



Пророк Илия и Елисей. Деталь иконы «Св. Пророк Илия, с житием». XVI в.
Третьяковская галерея, Москва.

Изображения священных книг на иконах почти всегда даются увеличенными и повернутыми к зрителю. На особую символическую значимость изображения Евангелия на иконах указывают замечания и сохранившиеся рисунки самого П.А.Флоренского, который подчеркивал, что «наиболее настойчиво заявляет о себе тот предмет, который разнообразными приемами... стремится быть живописным центром иконы – Евагелие» (39) (ил. 20).



Изображение Евангелия на иконе Св. Леонтия Ростовского XIV в. По рисунку П.А.Флоренского. Архив дома-музея П.А.Флоренского, Москва.

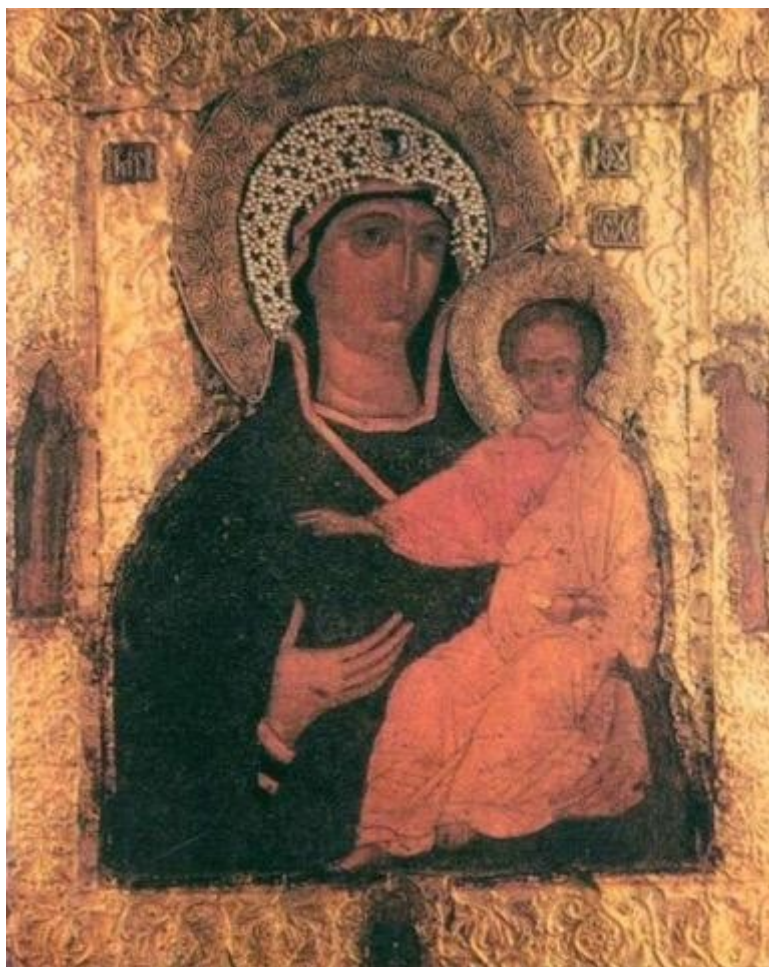
Систему обратной перспективы Флоренский связывал также с отсутствием в художественном пространстве иконы *тени*: «Отсутствие определенного фокуса света, противоречивость освещений в разных местах иконы, стремление выдвинуть массы, которые должны были бы быть затененными, – это опять не случайность и не промахи мастера-примитивиста, но художественные расчеты, дающие максимум художественной выразительности» (40). *Свет и тень* в контексте метафизики обратной перспективы иконы приобретают у Флоренского *гносеологическое значение*, в чем он явно следует за Платоном и его символом пещеры в определении знания людей. Платоновские идеи – это «тени», «негатив вещей», «инталии опыта». И только *поворот к свету* как переход на новый уровень познания символизирует приближение к истине (41). Поэтому иконное изображение *исключает тень* при взгляде с любых сторон, а *поворот* (который и предполагает движущийся взгляд) при восприятии представленных на иконе изображений *надписей, фигур и архитектуры* вполне может нести гносеологический смысл. Икона – это преображенная реальность, не знающая тени.

Затрагивая тему символики *линии и цвета* в иконе, Флоренский указывал, что в отличие от картины (для которой важен в первую очередь рисунок), в иконе именно *цвет* имеет первостепенное значение. Линия рисунка – это контур духовного предмета, своего рода *обводка ноумена*. Поэтому золотые и цветные линии на архитектуре и одеждах святых – это линии усиления и направления мистического созерцания, они понимаются как совокупность заданий созерцающему глазу. Они же выявляют и отсылают взгляд к пространству невидимого мира. (В отличие от композиции, Флоренский их относит к «внутренней конструкции» иконы). Однако именно цвет усиливает воздействие общего рисунка иконы на духовное зрение человека. Цвет настраивает внутренний строй религиозного образа (42).

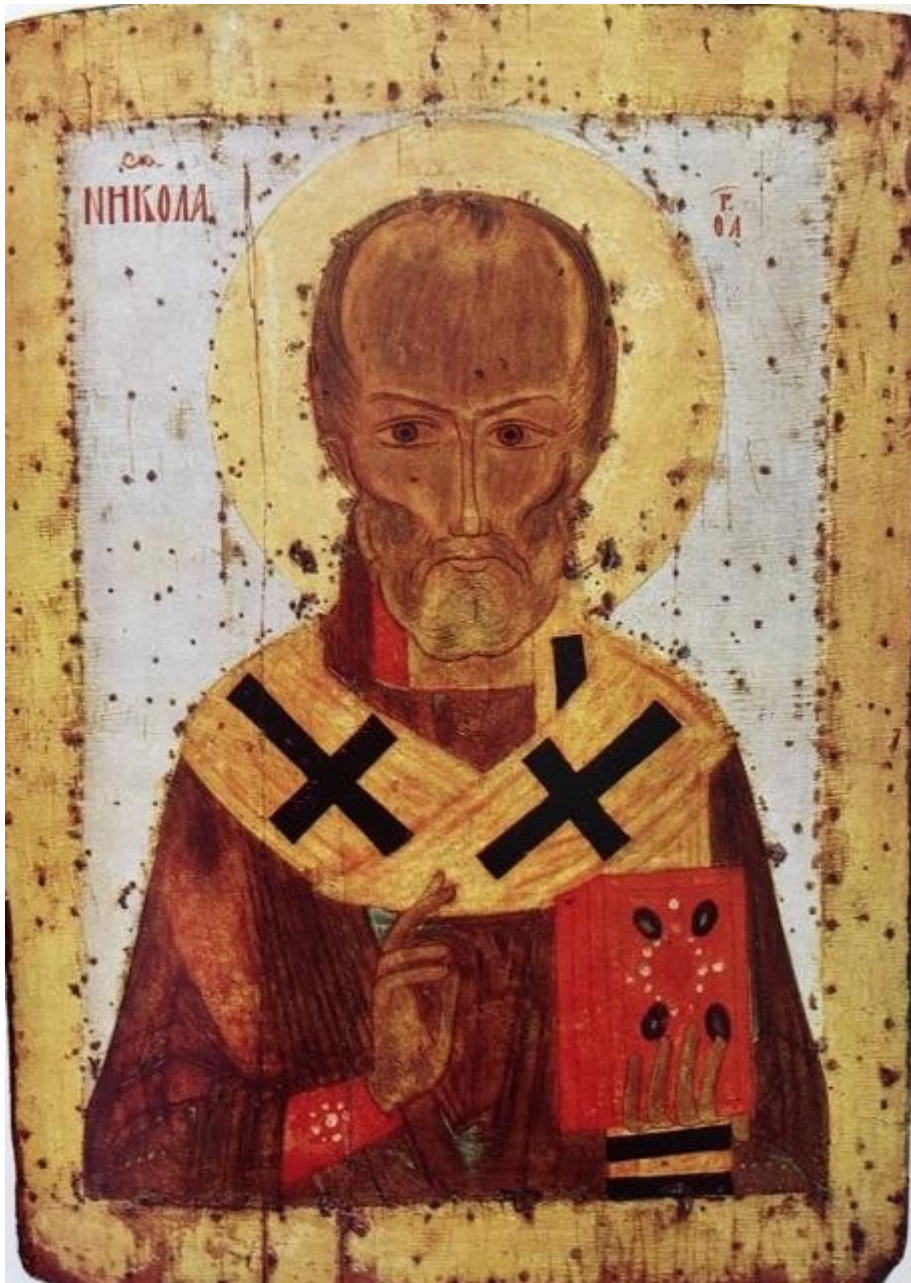
Особый интерес в связи с движением взгляда представляла собой постановка Флоренским проблемы *антропологии религиозного образа*. Рассуждая об отношении субъекта зрения к объекту зрения, Флоренский акцентировал внимание на «психофизиологическом пространстве» человека; в частности, на зрительном поле, которое не отделено от тела. Поэтому формы обратной перспективы должны рассматриваться, по его мнению, не отделенными от человеческой телесности – того «психофизиологического пространства» религиозного опыта, которое мыслится философом *прерывным и конечным*. Ведь оно наполнено *ощущениями*, а для ощущений бесконечность есть бессмыслица (43). Поэтому само зрение человека (глаз) как продолжение его тела указывает нам на то, что эстетический анализ иконы не должен и не может ограничиваться лишь анализом геометрическим. Движение воспринимающего глаза – это и движение воспринимающего тела, его положение в вертикальной или горизонтальной плоскости. Поэтому, например, особенности почитания иконы – *поклоны, крестное знамение и целование*, – могут иметь непосредственное отношение к восприятию ее композиции и колорита. Иными словами, исходной точкой анализа иконы должно стать пространство «действительно воспринимаемое в опыте», а не «канто-евклидовское» пространство, представляющее собой одну из отвлеченных мыслительных схем. *Звуки, запахи, тепловые ощущения и даже геометрические размеры иконы*, – все это говорит нам о неоднородности психофизиологического пространства, о его *прерывности и конечности*, о его значении для понимания того, что икона (как и любое другое произведение искусства) отражает саму сущность человека и его место в мире. Отсюда эстетический анализ художественного

пространства иконы мыслится дополненным анализом *непосредственного зрительного восприятия*, конечная цель которого – понять внутренний мир человека. Только тогда неразрывно связанные с психофизиологической организацией человека особенности художественного языка иконы откроют нам особенности религиозного опыта того человека, который перед этой иконой молился.

Так, детально разбирая особенности живописного языка некогда принадлежавших Сергию Радонежскому икон «Богоматерь Одигитрия» (XIV в.) и «Св. Никола» (первая четверть XIV в.), Флоренский показывает, что внимательное прочтение художественной формы данных икон не только помогает понять «природу высокого искусства», но и приоткрывает особенности религиозной психологии одного из самых известных представителей русской святости (*ил. 21, 22*).



Одигитрия. XIV в. Музей Троице-Сергиевой лавры.



Св. Николай Чудотворец. Первая четверть XIV в. Музей Троице-Сергиевой лавры.

Ведь если выбор моленного образа может определяться духовным и эстетическим вкусом, то аристократизм художественной формы вполне может отвечать аристократизму избранного к спасению человека: «Икона была для человека XIV века духовною формою его самого, – размышлял Флоренский, – свидетельством его внутренней жизни. В данном случае – по высоте духа преподобного Сергия мы можем уяснить себе, что признавалось за высшее искусство вселенским сознанием человечества, то есть, что именно соответствовало в точности смыслу догмата иконопочитания; и обратно, по характеру иконописи, избранной великим носителем Духа, избранной *лично* себе на молитву, в свою пустынную келью, мы можем понять строение его собственного духа, внутреннюю его жизнь, те духовные силы, которыми вскормил свой дух родоначальник Руси.

Внимание к двум келейным иконам преподобного Сергия даст нам возможность глубоко проникнуть сразу в два взаимовосполняющих и взаимонеобходимых вопроса: а именно в вопрос о природе высокого искусства и в вопрос о характере высокого духа, – искусства догматической важности и духа русской исторической всеобщности. Эти две иконы – не только два памятника, в подлинности своей засвидетельствованные высоким духом, но и две идеи, направившие собою первоначальную русскую историю» (курсив автора. – О.Т.) (44).

В рамках своей метафизики иконы Флоренский уделял также особое внимание *магической* природе написанного на иконе *слова*, будь то наименование образа, слова молитвы или песнопения в честь святых. Вопросы, которые он решал в области лингвистики и теории символа явно переходили у него на исследование иконописного языка, включая *метафизику буквы и имени* (45). Имя – это слово, и первые строчки Евангелия от Иоанна гласят: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1). Поэтому для Флоренского *имя Божие* на иконе есть *сам Бог* вместе со звуками и буквами, в чем философ отдавал дань, с одной стороны, святоотеческой традиции (согласно догмату иконопочитания, иконы благодаря *имени* «полны святости и благодати»), с другой, – «имяславию», т.е. появившемуся в 1913 году афонскому мистическому движению, заключавшемуся в особом почитании имени Божия (46). Имяславцы были убеждены, что прославляя имя Божие, они делают Бога реальным. Отсюда интерес Флоренского к «именованию» и его роли в интуитивно-мистическом познании мира определил его повышенное внимание и к *наименованию иконы*. Написанное на иконе Слово оказывалось у него мистически связанным с актом творения, что находило свои аналогии, например, не только в библейской традиции (именуя вещь, Бог творил ее), но и в еврейской мистической традиции Каббалы (книга Творения, Зогар), в которой имя Бога считалось священным и ставился акцент на творении новой сущности посредством именованья (47). Вот почему особенности нанесения на икону ее названия (титлов) и украшение букв сокращенного имени Христа и Богородицы всегда имело большое значение и могло говорить о более широких культурных ориентирах той или иной эпохи (48). Если акт именованья сам по себе давал объекту существование, то и икона (например, «Троица» Андрея Рублева) могла служить доказательством существования Бога. Очевидным свидетельством этой *слитности слова и изображения* в иконе могут служить и тексты, которые помещали на *одежды святых*. Один из наиболее известных примеров – надпись на мафории Донской Богородицы из собрания Третьяковской галереи (конец XIV в., ГТГ). Аналогичные надписи встречаются во многих других случаях, включая поздние иконы XVIII – XIX веков. Иными словами, в контексте религиозного откровения особенности изображения ликов и одежд святых, полей и фона, надписи и украшения, – все это приобретало в глазах Флоренского отчетливый *метафизический* смысл.

Власть символа

Метафизическая трактовка иконы во многом основывалась у Флоренского и на современной ему теории символизма, которым он увлекся еще в 1902 – 1904 годы. Византийское богословие иконы здесь явно соединялось с новейшей эстетической теорией. Наиболее отчетливо это проявлялось в осмыслении Флоренским *двуединой природы религиозного символа*, в котором знак и значение совпадали для него до *неразличимого тождества*. Отсюда шли его известные определения: «Иконостас это сами святые» или: «В иконописных изображениях мы сами... видим

благодатные и просветленные лики святых, а в них, в этих ликах – явленный образ Божий и Самого Бога» (49). Такое понимание символа позволяло философу совмещать два пространства в своей особой космогонии, включать мир невидимый в мир видимый – в пространство окружающей реальности.

По собственному признанию Флоренского символизм составлял основу его мирозерцания (50). И это не случайно. Уже в студенческие годы он пробовал писать стихи в духе символизма, общался с поэтами символистами, хорошо знал Вл.Соловьева и Ф.Ницше и, конечно, был знаком с работами символистов-художников, один из которых – М.В.Нестеров, напишет позднее его известный (совместно с С.Булгаковым) портрет «Философы» (1917, ГТГ). Поэтому его «конкретная метафизика» предполагала прежде всего вчувствование и прочтение реальности с помощью элементарных символов. По сути, речь шла о специфической функции религиозного знака, о способности символа нечто невидимое делать видимым, что и легло в основу его своеобразной символической теории иконы. Согласно этой теории (которая в своих отдельных положениях явно была созвучна теургическому символизму А. Белого (51) и «символическому реализму» Вяч. Иванова) мир осмыслялся как *многослойная реальность*, а познание смыслов этой реальности совершалось исключительно на пути *интуиции и вчувствования*, т.е. на пути опознания явления как символа, способного раскрыть его содержание. И чем понятнее и доступнее на этом пути была трактовка символов, тем глубже открывался смысл, тем больше возникало вопросов об устройстве бытия духовного и материального: «Метафизически символ, – пояснял Флоренский, – есть такая сущность, энергия, которая несет в себе энергию другой, высшей сущности... Символ – окно к другой сущности, не данной непосредственно» (52). Отсюда *икона* представлялась Флоренскому именно *символической границей* двух миров, она неизменно выступала у него как «окно», через которое к нам являются святые и сам Христос (53).

Причем, данное непосредственно-символическое видение давало принципиально новый, философский взгляд не только на художественную форму древней иконы, но также на ее функцию в системе ритуала и даже на сам процесс иконописания. Поэтому вряд ли будет преувеличением сказать, что *метафизика обратной перспективы, метафизика иконного дела и религиозный символизм церковного обряда* оказались в философии Флоренского до предела сближенными и взаимосвязанными.

Судя по отдельным замечаниям, Флоренский был знаком с массовым иконописанием суздальских сел – Палеха, Мстеры и Холуя. И вполне вероятно, – не только по книгам. Философ жил в простом деревянном доме в Сергиевом Посаде рядом с Троице-Сергиевой лаврой, куда издавна поставлялись иконы «суздальских писем». Сюда же приезжали деревенские иконописцы для выполнения различных заказов, работу которых он мог наблюдать. Из Палеха происходил и В.О.Кириков, исполнивший для Флоренского упомянутую нами выше копию «Троицы» Андрея Рублева (54). Так или иначе, известная Флоренскому быстрота работы деревенских мастеров, автоматизм их заученных приемов приобрели в его глазах символическое значение. Метафизика иконной формы здесь соотносилась не столько с художественным качеством работы, сколько с иконописным канонem и религиозным опытом: «Икона может быть мастерства высокого и невысокого, – пояснял философ, – но в основе ее непременно лежит *подлинное* восприятие потустороннего, *подлинный* духовный опыт» (курсив автора. – О.Т.). И в другом

месте: «Прежде всего икона не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего искусства, а есть произведение свидетельское, которому потребно и искусство наряду со многими другими. Так вот, то, что ты пренебрежительно обозвал массовым производством, тоже относится к сути иконы, ибо свидетельству надлежит просочиться в каждый дом, в каждую семью, сделаться подлинно народным, возглашать о Царстве Небесном, в самой гуще повседневной жизни. К технике иконописания существенно принадлежит и возможность быстроты в работе, иконы же преувеличенно тонкого письма, например, строгановские, конечно, характерны для века, обратившего святыни в предмет роскоши, тщеславия и коллекционерства» (55).

Это открытие глубинной связи между технологическим процессом создания иконы и ее метафизической сущностью также происходит не без влияния теории символизма, которая приспособляется Флоренским к осмыслению церковной традиции: «Ни техника иконописи, ни применяемые тут материалы не могут быть случайными в отношении культа, случайно подвернувшимися церкви на ее историческом пути, и безболезненно, а тем более – с успехом могущими быть заменяемы иными приемами и иными материалами. То и другое в искусстве вообще существенно связано с художественным замыслом и вообще никак не может считаться условным и произвольным». Иными словами, сам *процесс иконописания трактуется Флоренским на глубоко философском и богословском уровне, он видится как некое священнодействие на метафизической границе двух миров*. Многослойность процесса изготовления иконы – от подготовки доски и выбора краски до нанесения кистью букв и слов (то есть ее *наименования*), оказывается важным условием для уяснения главной функции моленного образа – служить окном в потусторонний мир. Изготовление иконы – это, по сути, путь символического сближения видимого и невидимого, небесного и земного, на котором постепенное «раскрытие» иконописцем изображения сравнивается с постепенным раскрытием метафизического плана бытия. Поэтому обработка доски, способы нанесения на нее рисунка, слова молитвы иконописца перед началом работы, – все это для Флоренского символические первоэлементы реальности, которая неизменно носит для него (повторим) *дискретный* характер и складывается из отдельных символических форм: «В самих приемах иконописи, – подчеркивал он, – в технике ее, применяемых веществах, в иконописной фактуре *выражается метафизика*, которую жива и существует икона» (курсив мой. – О.Т.) (56). Причем, эти приемы и материалы не менее отчетливо могли выражать мироощущение эпохи, чем стиль произведения.

Интерес представлял собой и облик иконописца. Согласно церковному преданию, иконописцами могли быть только святые; им принадлежал замысел иконы. Индивидуальность же мастера проявлялась только в реализации канона. Поэтому Флоренский отказывал в художественном замысле даже Андрею Рублеву: «В иконе Троицы Андрей Рублев был не самостоятельным творцом, а лишь гениальным осуществителем творческого замысла и основной композиции, данных преподобным Сергием» (57). И в осмыслении данного положения философ следовал не только догмату иконопочитания, но и обращался к тексту «Сказания о святых иконописцах», упоминал о надзоре за иконным делом, говорил о новоявленных иконах и их массовых повторениях. Ведь «как слово о духовном нуждается в переписчиках, так и облик духовного требует иконописных повторителей, иконников-копиистов» (58).

Между тем особое символическое значение имел для Флоренского и *пространственный образ* церковного обряда. Философ говорил о церковном ритуале как о пространственной иконе и *синтезе искусств*, обнаруживая точки соприкосновения с работами поэта-символиста Вяч. Иванова (уделявшего особое внимание мистериям античного мира), а также с концепциями Р.Вагнера, размышлявшего о синтезе искусств применительно к музыкальной драме. Небольшой текст Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств», подготовленный в 1918 году в качестве доклада для Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры и опубликованный во втором номере журнала «Маковец» (1922), – это, по сути, трактовка древней иконы и обряда в контексте теории символизма (59).

Напомним, что основанная в 1337 году святым Сергием Радонежским лавра на протяжении с XIV по начало XX века развивалась как один из главных центров русской святости, превратившись одновременно в место средоточения самых высоких достижений русского искусства. Помимо Троицкого собора с иконостасом Андрея Рублева и Даниила Черного (о которых мы говорили выше), ее главный Успенский храм (1559 – 1585) был заложен еще Иваном Грозным и содержал древние иконы и фрески, выполненные лучшими мастерами своего времени. В монастыре, окруженном мощными стенами и башнями, находились также памятники архитектуры XVII – XIX веков, захоронения самых знатных русских фамилий, его ризницы были наполнены ценнейшими вкладками и подношениями со всего православного мира. Поэтому не случайно, что именно в Троице-Сергиевой лавре с ее архитектурой, уникальным собранием древних книг и икон, богослужбной утвари, системой церковного ритуала и даже одежаниями черного духовенства, эффектно передвигавшимся по территории монастыря, – во всем этом Флоренский видел «историческое осуществление» синтеза искусств. Представляя собой «живой» музей (позволявший, по его словам, изучать существеннейшие проблемы современной эстетики), лавра противопоставлялась «мертвому» музею, то есть традиционному археологическому музею как собранию раритетов и отдельных церковных предметов. Здесь, кстати, Флоренский продолжил линию таких известных критиков музея, как Гегель и Ницше (развитую в дальнейшем Хайдеггером и Мерло-Понти), которые в свое время указывали на то, что музей эстетизировал восприятие памятника культуры, отдалил искусство от жизни и навязал пассивное к нему отношение (60). Поэтому, предлагая «вынесение музея в жизнь и внесение жизни в музей», Флоренский указывал одновременно на важнейшие условия восприятия такого сложнейшего художественного произведения каким являлась *древняя икона*.

Так, например, в контексте церковного синтеза искусств метафизические свойства обратной перспективы могли раскрываться, по наблюдению философа, исключительно благодаря мягкому и естественному свету, идущему от зажженных свечей и горящих лампад. То есть множественность точек зрения при построении художественного пространства иконы (округлость ее форм, дополнительные и яркие плоскости архитектурного фона, ниши и преувеличенная пропорциональность отдельных предметов), – все это задумывалось соотнесенным с бликами и рефlekсами неровного освещения. Этот же мерцающий свет был необходим для установления метафизического контакта с изображениями святых: огонь «оживлял» символы и позволял воспринимать лики, золотые одежды и атрибуты святости исключительно как явления иного, невидимого мира. Более того, это «искусство огня» было непосредственно связано с «искусством дыма», – полупрозрачной

завесой фимиама, создававшей ту особую воздушную перспективу, которая служила дополнением перспективы обратной и которая еще больше дематериализовала формы древней иконы. «И многие особенности икон, – заключал Флоренский, – которые дразнят пресыщенный взгляд современности: преувеличенность некоторых пропорций, подчеркнутость линий, обилие золота и самоцветов, басма и венчики, подвески, парчовые, бархатные и шитые жемчугом и камнями пелены, – все это, в свойственных иконе условиях, живет вовсе не как пикантная экзотичность, а как необходимый, безусловно, неустрашимый, единственный способ выразить духовное содержание иконы...» (61).

Иными словами, древняя икона с ее обратной перспективой, цветом, особенностями рисунка и зрительно музыкальными соответствиями оказывалась здесь неразрывно соотнесенной с другими символическими формами церковного обряда – *искусством огня, искусством запахов, песнопениями, ритмом телодвижений священника в момент совершения литургии*. И все они участвовали в создании той особой сакральной атмосферы православного храма, которая мыслилась, чувствовалась и переживалась почти одновременно (62). И здесь, как можно себе представить, формы иконописного языка отвечали по своему благородству и ясности формам общего церковного убранства, к примеру, того же Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры с иконами Андрея Рублева и его мастерской. В целом же все это напоминало Флоренскому ту «музыкальную драму», которая в вагнеровской концепции *Gesamtkunstwerk* (синтез искусств) рассматривалась главной формой «искусства будущего» и которая, к примеру, для Ф.Ницше служила выходом к метафизической бесконечности. В работе «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» Ницше писал: «Искусство не есть исключительно подражание природной действительности, а как раз *метафизическое* дополнение этой действительности, поставленное рядом с ней для ее преодоления» (курсив мой. – О.Т.) (63). Понятие «музыкальной драмы» применительно к церковному обряду развивал и Павел Флоренский: «Вспомним о пластике и ритме движений священнослужителей, например, при каждении, об игре и переливах складок драгоценных тканей, о благовониях, об особых огненных провеиваниях атмосферы, ионизированной тысячами горящих огней, вспомним далее, что синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию – поэзию всех видов, сам являясь в плоскости эстетики – *музыкальной драмой*. Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту катарсиса этой *музыкальной драмы*, и потому все, соподчиненное тут друг другу, не существует или по крайней мере ложно существует взятое порознь» (курсив мой. – О.Т.) (64).

В размышлениях Флоренского о церковном ритуале и синтезе искусств нельзя не отметить в очередной раз отчетливое влияние платонизма. И это не случайно. Платон – явно любимый философ Флоренского, у которого он заимствует такие понятия, как идея (эйдос), лик, единство множества и другие. Более того, именно у Платона благодаря зрительному (чувственному) постижению вещи сознание приближается к постижению сущности, что находит явный отклик в размышлениях Флоренского о чувственном постижении иконописной формы, язык которой обращается и к чувственному, и к сверхчувственному одновременно. Выступая вслед за Платоном против подражательной живописи, именно в канонической форме философ видит возможности «высвобождения творческой энергии художника», особые условия достижения в творчестве «художественно воплощенной *истины вещей*» (курсив автора. – О.Т.). Принятие иконописного

канона есть ощущение связи с коллективным религиозным опытом; канон – это «сгущенный разум человечества». Более того, в иконописном каноне просматриваются и каноны древнейших культур: «Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое» (65). А.Ф. Лосев в свое время верно отметил, что для Флоренского «платоновская идея – выразительна, она имеет определенный живой лик» (66). Этот «живой лик» платоновской идеи Флоренский не только соотносил с постановлениями Седьмого Вселенского собора (787), утвердившего догмат иконопочитания. Его наблюдения и анализы церковного обряда и икон полны отчетливых *античных реминисценций*. Его православный символизм во многом шел именно от античного символизма. И в этом вновь нельзя не отметить точки соприкосновения с теориями русского поэта-символиста Вяч. Иванова (67). Говоря о неразрывной связи художественной системы иконы с другими видами искусств, Флоренский обнаруживал наследие античности в самом пространственном образе православного обряда: «Я не могу не напомнить, – отмечал он, – о входящих в состав храмового действия более вспомогательных, но однако весьма существенных в организации этого действия как художественного целого, искусствах забытых, или полузабытых современностью: об искусстве огня, об искусстве запаха, об искусстве дыма, об искусстве одежды и т.п., включительно до единственных в мире троицких просфор с неведомым секретом их печения, и до своеобразной хореографии, простирающейся в размерности церковных движений при входах и выходах церковнослужителей, в схождениях и восхождениях ликов, в обхождении кругом престола и храма и в церковных процессиях. Вкусивший чар античности хорошо знает, до какой степени это все антично и живет как наследие и единственная прямая отрасль древнего мира, в частности – священной трагедии Эллады» (68). В статье «Храмовое действие как синтез искусств» говорилось и о *мистическом* значении голубой завесы фимиама, которая вносила в созерцание икон особое «углубление» воздушной перспективы: в клубах фимиама лики икон превращались в платоновский мир идей. Подчеркивая в духе символизма *мистериальный характер* православного богослужения, Флоренский явно отдавал дань магической мистериальности древних религий. Православный священник порой напоминал здесь знающего магические формулы греческого жреца, нежели ортодоксального пастыря. Противопоставление раннехристианской духовности – духовности византийской, а также акцент на *мистериальном* характере церковного синтеза искусств – все это отличительные черты концепции Флоренского.

Поэтому под влиянием «чар античности» философ видел и черты Зевса в изображениях Христа Вседержителя, а в облике Одигитрии – находил черты богини Афины, божественные эпитеты которой для него явно совпадали с «церковными наименованиями» Богоматери (69). В русской же иконе Богоматери «Спорительница хлебов» (XIX в.) обнаруживались формы греческой богини плодородия Деметры, в образе которой эллины собрали все свои предчувствия о Деве Марии. Древнерусская икона часто сопоставлялась в работах Флоренского и с древнегреческой скульптурой эпохи расцвета: «Русская иконопись XIV – XV веков есть достигнутое совершенство изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства и с которым в известном смысле можно сопоставить только греческую скульптуру – тоже воплощение духовных образов и тоже, после светлого подъема, разложенную рационализмом и чувственностью» (70).

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

Новое средневековье

В определенном смысле Флоренский, Вульф и Панофский дополняли друг друга, поскольку использовали разные подходы к изучению одного и того же предмета – перспективы и ее связи с особенностями мировосприятия той или иной эпохи. Все они пришли к заключению, что обратная перспектива – это *способ видеть*, а не примитивные приемы ремесла как полагали раньше. Но поскольку позиция Флоренского была не отделена от его «конкретной метафизики», вполне очевидно, что проблема перспективы представляла для него прежде всего философский интерес. Индивидуализм, отдельная точка зрения, математизация природы и появление «второй природы» – мира идеальных математических объектов, а также пренебрежение субъектом восприятия, – все эти особенности научного мировоззрения Нового времени оказываются у него неразрывно связанными с анализом построения картины и иконы. Ведь линейная перспектива помещала объект в непрерывное и измеримое пространство, которое являлось одним из главных предметов критики Флоренского. С ним философ связывал эволюционные теории века позитивизма (к примеру, теорию Дарвина), ставшие в эпоху модерна чуждыми новому, постклассическому мышлению.

В эпоху Возрождения линейная перспектива картины, по мысли Флоренского, стала не просто новым способом изображения в искусстве, но и новым *принципом видения* мира. Критерием истинности этого видения становится *глаз человека*, именно то зрительное восприятие со всеми его оптическими искажениями, которое осуждалось хорошо знавшими законы оптики средневековыми богословами как мирское и греховное. Оптическим иллюзиям не было места в системе средневековых ценностей, которые воплощались в византийской иконе или готическом алтаре. Поэтому линейной перспективе отвечали иллюзионизм и театральность, т.е. «маска» жизни, а не сама подлинная жизнь, поскольку ее корни, как показывал Флоренский, – это *античный театр и театральная декорация*, т.е., не подлинное искусство, а искусство прикладное, рассчитанное на неподвижную точку зрения, которая соответствовала неподвижному глазу сидящего зрителя, пассивно воспринимающего театральное представление.

Платон в десятой книге «Государства» осудил подражательную живопись, которая стремилась воспроизводить не «действительное бытие», а только «кажимость» вещей. Художник-подражатель воспроизводил призраки, а не действительность. Поэтому и законы линейной перспективы приравнивались Платоном к фокусу, а иллюзионизм в искусстве в целом имел для него дело «с началом нашей души, далеким от разумности». *Настоящее искусство должно было*

обращать человека к созерцанию идей (эйдосов) (71). Развивая это положение и используя образ платоновской пещеры для характеристики зрительной позиции в античном театре, Флоренский убедительно показывал, что иллюзионистическая живопись сосредотачивалась в основном на *объекте*, пренебрегая при этом воспринимающим *субъектом*: «И вот, полагая, что зритель или декоратор-художник прикован, воистину, как узник платоновской пещеры, к театральной скамье и не может, а равно и не должен, иметь непосредственного, жизненного отношения к реальности, – как бы стеклянной перегородкой отделен от сцены и есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в само существо жизни...» (72). Усматривая линейную перспективу в классической Греции времен Платона, а также в настенных росписях помпейских вилл I в. н.э., русский философ рассматривал ее эффекты не иначе как «барокко древнего мира», которое стремилось обмануть зрителя.

Одновременно Флоренский показывал, как различные виды перспективы со времен древности применялись в искусстве в зависимости от потребностей культуры и религии. Присущая «нормальному» зрению перспективность была хорошо знакома древним культурам: человеческий глаз не мог не заметить сужение дороги к горизонту, хотя и знал, что это не так. При состоянии же математических наук в Египте, Греции и Древнем Риме способы построения изображения в системе линейной перспективы могли быть легко освоены, однако сознательно не применялись. Важнее было изображать то, что художник *знал*, а не то, что он *видел*. Поэтому изображение, построенное в линейной перспективе и подражающее реальности, столь же далеко от нее, как и любое другое, поскольку мимесис не абсолютен: «Различные способы изображения, – пояснял Флоренский, – отличаются друг от друга не так, как вещь от ее изображения, а в плоскости символической» (73).

Эту условность перспективного построения мира в эпоху Возрождения подтверждали те оптические приборы, описание и изображение которых Флоренский находил в работе Альбрехта Дюрера «Наставления к промерам» (Нюрнберг, 1525).

Поясняя конструкцию этих рисовальных машин, Флоренский стремился уяснить, что получаемое с их помощью изображение являлось не результатом зрительного синтеза, а всего лишь результатом геометрического расчета: «Третий прибор Дюрера уже совсем не имеет отношения к зрению: центр проекции осуществляется тут не глазом, хотя бы и искусственно приведенным к неподвижности, а некоторой точкою стены, в каковой точке укреплено колечко с привязанною к нему длинною нитью. Эта последняя почти достает до рамы со стеклом, вертикально стоящей на столе. Нить натягивается, и к ней прикладывается

визирная трубка, направляющая “луч зрения” к точке предмета, проектируемой из места крепления нити. Тогда не трудно отметить пером или кистью на стекле соответственную проектируемой точку проекции. Последовательно визируя различные точки предмета, рисовальщик спроектирует его на стекло, но не “с точки зрения”, а с “точки стены”; зрение же несет при этом должность вспомогательную» (74). Показывая такой рисунок всего лишь как систему геометрических расчетов, Флоренский стремился связать теорию линейной перспективы (в отличие от Э. Панофского) с критикой антропоцентризма эпохи Возрождения, а также с «кантовским» мировоззрением, которое для него означало ни что иное как взгляд на мир как на поле для научных экспериментов.

Вполне очевидно, что иллюзионистическая живопись соответствовала новоевропейскому проекту обладания природой, а не пребывания в этой природе. И если античное и средневековое мировосприятие утверждало, что всякое бытие есть благо, то дух Нового времени предполагал подмену реальности искусственной моделью. Отсюда становилась более понятной и концепция «нового средневековья» Флоренского, защита им средневековых культурных ценностей: «В средневековье течет полноводная и содержательная река истинной культуры, – писал он, – со своей наукой, со своим искусством, со своей государственностью и вообще со всем, что принадлежит культуре, но именно со своим, и притом примыкающим к истинной античности». И в другом месте: «Пафос нового человека – избавиться от всякой реальности..., пафос античного человека, как и человека средневекового, – это принятие, благодарное признание и утверждение всяческой реальности как блага...» (75).

При всем том линейная и обратная перспективы показывались Флоренским не только как равноправные приемы изобразительности, но и противопоставлялись как ложная и истинная картина мира. Для него ренессансная картина – это «ширма, заставляющая свет бытия», а икона – открытое настежь окно в реальность, то есть в мир подлинных, а не мнимых сущностей и ценностей (76). «Изображения, выдвигающиеся за плоскость рамы, – писал он, – натурализм в живописи до “хочется взять рукой”; внешняя звукоподражательность в музыке, протокольность в поэзии и т.п., вообще всякий подмен искусства имитацией жизни – вот преступление и против жизни и против искусства» (77). Вполне очевидно, что противопоставление линейной и прямой перспективы носит у Флоренского полемический характер. Ставя вопрос: «Не наивно ли само суждение о наивности икон?» – и отвечая на него положительно (вполне в духе времени, когда Бернсон и Муратов защищали достоинства итальянских «примитивов»), Флоренский шел намного дальше. Он показывал, что техника линейной перспективы являлась лишь художественным приемом, который отражал присущее Новому времени особое мировоззрение с его акцентом на научном познании природы.

В противоположность этому *икона*, по Флоренскому, как подлинное искусство, всегда обращается к представлению человека о мире, к платоновским идеям (эйдосам) и сущности вещей. Не случайно, что даже те великие художники, которые использовали правила линейной перспективы (Джотто, Рафаэль, Эль Греко) время от времени нарушали их и изображали мир с разных точек зрения. И это сразу делало их произведения более выразительными и одухотворенными, поскольку закон обратной перспективы свойствен именно «духовному пространству». Поэтому, если «Тайная вечеря» Леонардо (художника, который для Флоренского являлся типичным выразителем духа Нового времени) приглашала

войти в пространство картины, то «Страшный суд» Микеланджело держит зрителя на почтительном отдалении, поскольку строится уже с нескольких точек зрения. В композиции знаменитой фрески отчетливо усматриваются элементы обратной перспективы: «Это, между прочим, видно из того, – отмечал Флоренский, – что нижние фигуры загораживают собою верхние. Но, что касается до размеров их, то величина фигур *возрастает* по мере их повышения на фреске, т.е., значит, по мере их удаления от зрителя. Таково свойство того духовного пространства: чем дальше в нем нечто, тем больше, и чем ближе, – тем меньше. Это – *обратная перспектива*» (курсив автора. – О.Т.). В этом плане Микеланджело рассматривался Флоренским «не то в прошлом, не то в будущем средневековье, – современник и совсем не современник Леонардо» (78). Иными словами, наиболее выразительные произведения мировой живописи содержали, как правило, перспективные нарушения. Поэтому по сравнению с древними иконами менее выразительными кажутся Флоренскому и поздние русские иконы XVII – XIX веков, поскольку их живопись могла подчиняться законам ренессансной перспективы и натуралистической передаче представленных объектов. В частности, этот контраст мог быть хорошо виден на примере того же иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, в местном ряду которого находились не только древние иконы XV - XVI веков, но и икона кисти Симона Ушакова «Господь Вседержитель» (1674), в которой обнаруживался объем формы и свето-теневые моделировки лика.

П.А. Флоренского можно считать и основоположником современной *культурологии иконы*, поскольку ее законы пространственно-временных отношений рассматривались им не отделенными от пространства культуры как целого. Говоря о перспективе, философ проводил постоянные сравнения с другими явлениями культуры – с *греческой статуей, античным театром, египетской погребальной маской*; в центре его внимания оказывались также *эллинистический пейзаж и портрет, ренессансная архитектура, картина и гравюра*. В результате византийская и древнерусская икона выступала у Флоренского (впрочем, как и у П. Муратова) неотъемлемой частью мировой культуры. Однако в отличие от Муратова, Флоренский ставил одновременно проблему ее *восприятия*.

Размышления Флоренского о сути линейной перспективы явно были не отделены и от размышлений о кризисе научного мышления Нового времени, о неспособности науки дать ответы на вызовы современности в вопросах истории и смысла человеческого бытия. Позднее эти вопросы будут тщательно проанализированы в известной работе Э.Гуссерля «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология». «Конкретная метафизика» Флоренского и его трактовка иконы испытывали также влияние неокантианства Марбургской школы. Сближались они и с философией символических форм Э.Кассирера, у которого мы также находим в символе единство духовного и чувственного начала. Исследователи выявляют также связи метафизики Флоренского с астрологией, построениями Каббалы и окультизмом: «Романтический трагизм западной культуры Флоренскому ближе и понятнее, нежели проблематика православного предания, – замечал по этому поводу Г.Флоровский. – И очень характерно, что в своей работе он точно отступал назад, за христианство, в платонизм и древние религии, или уходил вкось, в учения оккультизма и магию» (79). Обнаруживаются интересные связи концепций Флоренского и с феноменологией М. Мерло-Понти (80).

Поскольку же критика П.А.Флоренским прямой перспективы проходила в контексте критики идущего от эпохи Возрождения *антропоцентризма* и

натурализма, его теоретические позиции в области теории искусства порой совпадали с позицией его оппонентов – художников авангарда, которые почти одновременно с ученым обратили внимание на условные приемы передачи в средневековой иконе пространственно-временных отношений. Как Флоренского, так и представителей русского авангарда заинтересовало прежде всего само устройство художественного текста древней иконы: обратная перспектива, линия и цвет, резкие ракурсы и динамика жестов, совмещение нескольких точек зрения. Русскому авангарду *икона* (наряду с другими образцами «примитивного» искусства – народной картинкой, вывеской и т.п.) давала возможность уйти в область «чистой живописи», в сферу метафизических сущностей и реальностей. Поэтому народные иконы и картинки становятся в начале XX века не только предметом коллекционирования среди основоположников русского неопримитивизма и абстракционизма в лице М.Ларионова, Н.Гончаровой и В.Кандинского, но и служат в качестве образцов для преодоления натуралистического изобразительного языка картины. По сути, речь шла о параллельном открытии и применении набора архетипических символов как в области лингвистики и теории поэтического языка, так и в области визуальных искусств, включая живопись, театр и книжную иллюстрацию. Достаточно вспомнить теоретические работы В.В.Кандинского, посвященные проблемам цвета и точки на плоскости, и размышления П.А.Флоренского о значении фактуры, краски и линии в иконе, а также его проект *Symbolarim*'а, первая статья которого была озаглавлена «Точка» (81).

Заслуживает внимания определенная близость концепции движущегося взгляда в иконе Флоренского и теории синтетического кубизма, предполагавшего синтез нескольких точек зрения при построении на картине объекта. Согласно теории кубизма Брака и Пикассо взгляд на предмет не с одной, а с *нескольких точек зрения* помещал видимую реальность в новую перспективу, которая обеспечивала доступ к иному измерению бытия. Говоря о творчестве Пикассо в работе «Смысл идеализма» (представлявшей собой подробное толкование платонизма), Флоренский ссылался на одну из работ художника А. Грищенко «Русская икона между Византией и Западом» (1913), на страницах которой кубистические полотна Пикассо сравнивались с русскими иконами.

Одновременно Флоренский затрагивал одновременно теософскую проблему «четвертого измерения», которая в то время разрабатывалась в сочинениях П.Д.Успенского (82). Как писал позднее А.Грищенко, именно кубизм впервые поставил «проблему *нового реального* изображения предметов путем деконструкции» (курсив мой. – О.Т.) (83). В этой связи находили свои параллели в теории и практике авангарда рассуждения Флоренского об искусстве как особой форме познания мира.

Открытие эстетического значения древних икон в начале XX века заставило русских ученых (как и представителей авангарда) задуматься о высокой роли искусства: «Мы начали понимать, чуть прикоснувшись к иконе, – писал Флоренский, – безусловную серьезность задач искусства, – не прикладной пользы искусства в области морали, общественности, декоративности и так далее, а его самого в себе, как *являющего новую реальность*» (курсив мой. – О.Т.). Подробно толкуя догмат иконопочитания, философ пришел к выводу о том, что искусство не психологично, но онтологично, оно «воистину показывает новую, доселе неизвестную нами реальность» (84). В этой связи Флоренский обращает внимание на осмысление современными художниками «живописного смысла» картины, возможностей ее

воздействия на сознание благодаря «сопоставлению форм» и «фактурных возможностей». Среди подготовительных материалов к «Иконостасу» мы находим выписку из другой книги того же А.Грищенко – «Русская икона как искусство живописи» (1917): «Картина имеет все права обращаться к зрителю непосредственно, на собственном языке, богатства которого неизмеримы...» (85). В то же самое время хорошо известно, что взгляды П.А. Флоренского на метафизику искусства подвергались во ВХУТЕМАСе острой критике со стороны конструктивистов и идеологов «Левого фронта искусства» (ЛЕФ). Последние выступали и против «художников-мистиков, руководимых отцом Флоренским» (86). Флоренский в свою очередь отмечал (с позиций ортодоксального православия) связь авангардной картины с новой «магической машиной», а также стремление левых художников конструировать новые реальности.

Примечания

1. Флоренский П.А. Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. Сб. текстов под общей ред. игумена Андроника (Трубачева). М., 2017, с. 61.

2. См.: Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. СПб., 1997. Богословский смысл православной иконы рассматривался также в работах Е.Н. Трубецкого, С.Н. Булгакова, Л.А. Успенского и В.Н. Лосского (См.: Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Париж, 1965; Булгаков С. Икона и иконопочитание. М., 1996; Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж – Москва, 1989; см. итальянский перевод: *Uspenskij L. La teologia dell'icona. Storia e iconografia.* Milano, 1995; *Evdokimov P.N. Teologia della bellezza. L'arte dell'icona.* Milano, 2017; английское издание: *Evdokimov P. The Art of the Icon: A Theology of the Beauty.* Pasadena, 2011; *Ouspensky L., Lossky V. The Meaning of Icons.* Boston, 1952). В отличие от всех этих исследований богословие иконы П.А.Флоренского явно определялось особенностями его космогонии.

3. Пользуясь случаем, искренне благодарим М.С.Трубачеву за предоставленные нам сведения о копии «Троицы» В.О.Кирикова.

4. Флоренский П.А. Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 31.

5. Флоренский П.А. Троице-Сергиева лавра и Россия. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 139 – 140.

6. В черновиках и подготовительных записях Флоренского Андрей Рублев и посвященная ему литература поставлены на первое место; упоминаются исследования о Рублеве Н.И. и В.И. Успенских, Н.П. Лихачева, П.П. Муратова, В.П. Гурьянова, Н.Н. Пунина и В.Т. Георгиевского (см. «Схема описания икон». – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 112 – 113).

7. В работе «Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи» (М., 1914) П.А.Флоренский подробно разбирает, в частности, иконографию икон Богоматери и Софии Премудрости Божия. Во время работы над книгой он заказывает небольшую икону Богоматери с редкой иконографией (типа «Благодатное Небо»), которая (как и копия «Троицы» Андрея Рублева) находится сегодня в экспозиции Дома-музея П.А. Флоренского в Москве. Описание Флоренским другой редкой иконы «Благовещение с космической символикой», и обстоятельства ее обнаружения говорят нам о его давнем и пристальном интересе к символической системе православной иконы: «Рассуждая о космическом аспекте Божией Матери, – пишет он, – мы не можем обойти молчанием довольно загадочной иконы Благовещения, «найденной» мною в церкви села Новинского, Нерехтского уезда Костромской губернии. Говорю «найденной», ибо икона эта находилась в забросе и валялась где-то на подоконнике, покрытая таким слоем пыли и грязи, что изображения не было видно вовсе. Бросившись в глаза во время моей исповеди, она, по какой-то непонятной мне причине, привлекла внимание и, при первой возможности, я вновь посетил это село и занялся чисткой и промывкой иконы. После около двухчасовой работы выступило на углубленном золотом поле иконы изображение, оказавшееся очень тонкой работы, со множеством мельчайших подробностей и фигур, весьма тщательно выписанных; полагаю, что фигур должно быть более 150. Судя по композиции, эта икона относится либо к концу XVII – либо к концу XVIII века» (*Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи. М., 1990 (факсимильное издание 1914 года, с. 540).*

8. П.А. Флоренский по воспоминаниям А.Ф. Лосева. – Контекст, 1990. М., 1990, с. 21.

9. П.А. Флоренский мог принимать определенное участие и в составлении описи икон Троице-Сергиевой лавры (см.: *Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1920*). Не случайно, отдельные иконы, находившиеся в монастыре, анализируются в его текстах (см., например: *Флоренский П.А. Обратная перспектива. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, сн. 2, с. 225*).

10. Статья была написана для путеводителя «Троице-Сергиева лавра» (1919), подготовленного Комиссией по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры.

11. *Флоренский П.А. Обратная перспектива. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, сн. 1, с. 225*. Если П.П. Муратов в эллинистическом пейзаже искал «общее зрительное впечатление» с пейзажем древнерусской иконы, то Флоренский увидел в нем корни линейной перспективы и иллюзионизм художественного мышления. См. также дискуссию по докладу Флоренского «Обратная перспектива»: «Краткая запись обсуждения доклада П.А. Флоренского “Об обратной перспективе“, прочитанном на Византийской секции МИХМ 29 октября 1920 г.» – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 228 – 229.

12. *Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Искусство, N 1, 1923, с. 213 – 263*. Подробнее о программе и деятельности Физико-психологического отделения ГАХН см.: *Подземская Н.П. Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект В.В. Кандинского. – В кн.: Искусство как язык – языки искусства. Государственная*

Академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. 1. М., 2017, с. 203 – 205.

13. Подробнее см.: *Игумен Андроник (А.С. Трубачев), Половинкин С.М.* Основные направления творческого наследия священника Павла Флоренского. – В кн.: Павел Александрович Флоренский. Сб. статей под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М., 2013, с. 29 – 47. Среди библиографических работ о Павле Флоренском на итальянском и английском языках особое внимание заслуживают: *Valentini N.* Pavel Florenskij: La sapienza dell' amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verita, EDB, Bologna, 1997, pp. 321 – 373; *Pavel Florenskij.* Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza. A cura di Natalino Valentini e Aleksandr Gorelov, Bollati Boringhieri, Torino, 2007; *Slesinski R.* Pavel Florensky: A Metaphysics of Love. Crestwood, New York: St Vladimir's Seminary Press, 1984; *Bychkov V.* The Aesthetic Face of Being: Art in the Theology of Pavel Florensky. Crestwood, New York: St Vladimir's Seminary Press, 1993; *Misler N.* Il rovesciamento della prospettiva. – Pavel Florenskij. La prospettiva rovesciata e altri scritti. A cura di N. Misler. Roma, 1983.

14. Впервые сборник вышел во Франции в 1985 г. в издательстве «УМСА-PRESS». См.: *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985.

15. Не случайно, что сегодня отдельные идеи П.А. Флоренского привлекают внимание сторонников постклассической философии и эстетики. См.: *Гурко Е.* Божественная ономотология: именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции. Минск, 2006, с. 317 – 342.

16. Об изменениях в теории видения см.: *Крэри Дж.* Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. Перев. с англ. М., 2014.

17. О художественном объединении «Маковец» см.: *Лапишин В.П.* Из истории художественной жизни Москвы 1920-х годов. «Маковец». – Советское искусствознание-79. Вып. 2. М., 1980; «Маковец». Каталог выставки. М., 1985.

18. См.: *Грэхэм Л., Кантор Ж.-М.* Имена бесконечности: правдивая история о религиозном мистицизме и математическом творчестве. Перев. с англ. СПб., 2011, с. 70, 88. (См. также английское издание: *Graham L., Kantor J.M.* Naming Infinity. A True Story of Religious Mysticism and Mathematical Creativity. London, 2009). Благодарим Б.А.Успенского за указание на это исследование.

19. *Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии. М., 2004, с. 61 (Приложение «Пояснение к обложке»). Любопытно отметить, что обложка В.А.Фаворского получила в свое время серебряную медаль на Выставке декоративного искусства в Париже (1925).

20. *Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии. М., 2004, с. 53, 65.

21. См.: *Грегори Р.* Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. М.: Прогресс, 1970. О линейной перспективе см. также: *Кемп М.* The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. Yale University Press, 1992.

22. *Wulff O.* Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der

Renaissance – Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet zum fünfzigsten semester seiner akademischen Lehertätigkeit. Leipzig, 1907.

23. Подробнее об этом: *Ch.Lock*. What is Reverse Perspective and Who was Oskar Wulff? – *Sobornost/Eastern Christian Review* 33:1 (2011), p. 60 – 89.

24. См., например: *Рынин Н.А.* Начертательная геометрия. Перспектива. Пг., 1918, с. 84 – 85. См. также: *Gruneisen W.* La perspective. Esquisse de son evolution des origines jusqu'a la Renaissance. Rome, 1911.

25. Записи участников дискуссии по поводу доклада П.А. Флоренского «Обратная перспектива», прочитанного 29 октября 1920 г. на заседании Византийской секции Московского Института историко-художественных изысканий, говорят о том, что статья О. Вульфа была хорошо известна российским ученым, хотя сам П.А.Флоренский на нее не ссылался. В частности, Н.И. Романов отмечал: «То, что называется обратной перспективой, есть та же прямая перспектива, но слагается она, как об этом высказался Вульф, не с точки зрения главного лица. Обратная перспектива слагается из декоративных приемов и психологическо-религиозных представлений художника...» (см.: «Краткая запись обсуждений доклада П.А. Флоренского “Об обратной перспективе”, прочитанного в Византийской секции МИХМ 29 октября 1920 года». – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 228 – 229). Впоследствии концепция внутренней точки зрения при построении иконы была поддержана, в частности, в работах Б.А. Успенского. Позиция художника-наблюдателя внутри картины (“божественная перспектива”) убедительно доказывалась семантикой «правого» и «левого» в иконописном изображении. То, что в «человеческой перспективе» (с точки зрения внешнего наблюдателя) кажется «левым», – с точки зрения «божественной» (позиция внутреннего наблюдателя, находящегося как бы по ту сторону изображения) оказывается «правым», т.е. наиболее значимым (см.: *Успенский Б.А.* «Правое» и «левое» в иконописном изображении. – Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973). Проблема символического смысла точки отсчета при построении картины обосновывается Б.А.Успенским и при рассмотрении композиции Гентского алтаря Яна ван Эйка (*Успенский Б.А.* Гентский алтарь Яна ван Эйка. Божественная и человеческая перспектива. М., 2013, с. 38 – 40; см. также: *Тарасов О.Ю.* Рецензия на книгу: *Успенский Б.А.* Гентский алтарь Яна ван Эйка. Божественная и человеческая перспектива. М., 2013. – *Toronto Slavic Quaterly*, 50, 2014; *Вопросы искусствознания*, 2014, N 3 – 4, с. 641 – 649). Б.А.Успенский впервые опубликовал и текст статьи П.А.Флоренского «Обратная перспектива», который был обнаружен в одной из московских коллекций. Статья вышла в «Трудах по знаковым системам» в 1967 году. То, что изменения в системе обратной перспективы происходили в зависимости от перемен точек зрения в религиозной картине мира человека, показывается и в наших исследованиях поздней русской иконописи XVII – XIX веков (см.: *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-Культура, 1996). Такие изменения средневекового канона как случаи совмещения обратной и прямой перспективы, расширение зоны пейзажа и включение в него элементов реального мира, а также привнесение в икону эпохи барокко всевозможных стихотворных текстов говорило об увеличении значения личного благочестия и ценности земных деяний в икономии спасения. Совмещение обратной и прямой перспективы могло служить пояснением и конкретных исторических

фактов; например, на русской иконе «Проконий Устюжский Христа ради юродивый» (XVIII в., Музей «Коломенское», Москва) введение в систему изображения элементов западноевропейского пейзажа комментировало приход святого Прокония на Русь с Запада. Иными словами, то что средневековая икона строилась с внутренней (божественной) точки зрения доказывал сам характер изменений средневекового канона. В Новое время эти изменения происходили отнюдь не в связи с переменами в психологии восприятия (глаз человека, как и раньше, продолжал видеть мир в системе *perspectiva naturalis*), а в зависимости от изменений в системе благочестия и правил веры. Об этом же говорили условия бытования в русской культуре старообрядческих икон (следовавших средневековому канону) и новообрядческих религиозных образов, отвечавших новым правилам церковной жизни. Эти правила утверждались с середины XVII века и затронули как саму художественную систему русской иконы, так и систему надзора за иконописанием, а также производство и торговлю иконами. В нашей книге «Икона и благочестие» впервые применялся культурологический подход к исследованию русской иконописи XVII – XIX вв. *Семиотика иконы* предполагает концентрацию внимания на символическом языке обратной перспективы как замкнутой системы, на выявлении тех внутренних закономерностей, которые затрагивают как бы сами законы этого языка (*Uspensky B. Semiotics of the Russian Icon. Lisse, 1976*). *Культурология иконы* (используя и семиотические подходы) рассматривает уже изменения в системе обратной перспективы под влиянием других явлений культуры – произведений живописи, религиозной гравюры, массовой духовной литературы и т.п. Культурология иконы соприкасается также с социологией искусства и религиозной антропологией и предполагает выявление в поздней иконе определенных черт коллективного религиозного опыта (*Tarasov O. Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia. Transl. and ed. by R. Milner-Gulland. London, Reaktion Books, 2002*). Концепция внутренней точки зрения как «божественного взгляда» вызвала в свое время острую критику в советской историографии и, в частности, в работах академика и математика Б.В. Раушенбаха. Последний полагал, что обратная перспектива может пониматься как чертежный план для передачи объективной информации («объективного взгляда»). «Понятия “точка зрения“ или “множественность точек зрения“, – писал он, – как правило бессмысленны, если изображается геометрия объективного пространства» (См.: *Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М., 1980, с. 3, 19 – 20, 32; ср.: Успенский Б.А. О семиотике иконы. – Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971, с. 197 – 198*). Отсюда пространство древнерусской иконы могло пониматься как «реально воспринимаемое пространство», причем «по возможности неискаженное», т.е. его построение связывалось не с особенностями религиозного мировоззрения, а с особенностями психологии зрительного восприятия. На основе математических расчетов советский ученый пытался доказать, что древнерусские иконописцы «интуитивно» открыли законы построения художественного пространства иконы, предвосхитив тем самым отдельные положения геометрической системы Лобачевского (См.: *Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975; см. также статью В.Н. Прокофьева в этой книге: Прокофьев В.Н. «О “перцептивной перспективе“ и перспективах в живописи»*). В недавнее время критика внутренней точки зрения при построении иконы была поддержана в работе болгарской исследовательницы Климены Антоновой. (см.: *Antonova C. Space, Time and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God. London, 2010, p. 29 – 62*).

26. О влиянии неокантианства на научное творчество Э. Панофского см.: *Ferretti S. Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art and History. Yale, 1989; Holly M. Panofsky and the Foundation of Art History. Ithaca – London, 1984, p. 114 – 157.*

27. *Panofsky E. Perspective as Symbolic Form. Ed. and trans. by Ch. S. Wood. New York, 1997, p. 30, 43, 51, 53 – 56, il. 6.*

28. *Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 482.*

29. *Флоренский П.А. Обратная перспектива. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 183 – 184, 225.*

30. В 1920 – 30-е годы положение П.А.Флоренского о внутренней и движущейся позиции художника-наблюдателя при построении иконы было поддержано в исследованиях Л.Ф. Жегина (1892 – 1969) и историка искусства и сотрудника Государственной Академии художественных наук (ГАХН) Н.М.Тарабукина (1910 – 1950). Причем, в работах Жегина подробное обоснование получила именно динамика зрительной позиции, что наиболее очевидно для него выступало при построении иконного пейзажа (иконных горок) с его искаженной линией горизонта. Под влиянием П.А.Флоренского Жегин обращал внимание и на “разрывы” линий общего рисунка иконы, на основании чего делал выводы о разного рода *сдвигах, разломах и искривлениях* иконного пространства (см.: *Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). Предисловие и комментарии Б.А. Успенского. М., 1970, с. 29; см. также английское издание: Zegin L. The Language of a Pictorial Work: The Conventions of Ancient (Byzantine and Old Russian) Art. Mouton, 1973).* Во время дискуссии по поводу доклада П.А.Флоренского «Обратная перспектива», прочитанного, как уже отмечено, 29 октября 1920 г. на заседании Византийской секции Московского Института историко-художественных изысканий, П.П. Муратов сделал запись: «В античности есть и элементы обратной перспективы. К византийцам обратная перспектива перешла из эллинистического мира» (см.: «Краткая запись обсуждений доклада П.А. Флоренского “Об обратной перспективе“, прочитанного в Византийской секции МИХМ 29 октября 1920 года». – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 228 – 229). Это спорное замечание, безусловно, требовало дополнительного обоснования, поскольку П.А.Флоренский, наоборот, подчеркивал в эллинистическом пейзаже иллюзионистическую передачу мотивов окружающей природы, а также связь росписей помпейских вилл с декорацией греко-римской сцены. Представление о греко-римском пейзаже складывалось у П.А. Флоренского, по-видимому, на основе детального исследования М. Ростовцева (см.: *Ростовцев М. Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж. СПб., 1908).* Об этом говорят обширные цитаты из этой книги в статье Флоренского «Обратная перспектива». Взгляды П.А. Флоренского полностью разделял Н.М. Тарабукин. Первый вариант работы «Философия иконы» Н.М.Тарабукина был написан в 1916 г. и дорабатывался вплоть до середины 1930-х гг. В сжатой и краткой форме автор давал определение обратной перспективы, объяснял ее динамикой внутренней зрительной позиции и особенностями средневекового мировоззрения, а также говорил о новых методологических подходах к изучению иконы. «Обратная перспектива, – писал он, – есть изображение пространства, находящегося за пределами земного мира и представимое в ином (то есть обратном) обычному здешнему виде. Обратная перспектива есть зрительное представление понятия

«иного мира «». Наиболее отчетливо идеи Флоренского проявлялись в осмыслении Тарабукиным построения художественного пространства средневековой иконы: «Иконописец мыслит не по-евклидовски. – отмечал Тарабукин, – Он отвергает перспективу как форму выражения бесконечного пространства. Мир иконописи конечен. Вместо бездонно-голубого “неба“ – у него золотой фон, символизирующий, что события, созерцаемые на иконе, происходят вне определенных границ земного времени и пространства, а изображаются в аспекте *sub specie aeternitatis* (под знаком вечности. – лат.). Конечным представляется пространство иконы, если воспринимать его и со стороны зрителя, ибо, развертываясь в так называемой “обратной перспективе“, оно должно замкнуться где-то за рамкой иконы на глазах у зрителя... Пространство в иконописи конечно и динамично, обладает многими горизонтами и *многими точками опоры, что возможно только при вращательной ориентации* в подобном пространстве и при наличии нескольких, совмещенных в одно, моментов времени. Отсюда пространственные и временные «сдвиги» в иконописи, разноместность и одновременность показа событий при единстве их объединяющего сверхпространственного (в понимании *locus*) и сверхвременного (в понимании прагматическом) смысла» (курсив мой. – О.Т.). В постижении глубинного смысла иконы особенно подчеркивалась ее связь с религиозным опытом и средневековым мировоззрением: «Можно и даже нужно говорить об эстетике иконы. Но это ничтожная часть глубочайшего содержания проблемы в ее целом... А целое – это религиозный смысл иконы». Одновременно автор подчеркивал, что икона «представляет собою зрительно-выраженное изображение средневекового миропонимания и в своих образах является наглядным изложением сложнейших религиозно-философских и космологических идей» (Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1994, с. 128, 124, 82, 130). В отличие от Флоренского, Жегина и Тарабукина, А.В. Бакушинский не связывал обратную перспективу с религиозным мировоззрением, объясняя ее законами психологии восприятия и прежде всего бинокулярностью зрения. Согласно его концепции, обратная перспектива получалась в результате наложения двух отражений реальности, поскольку каждый глаз человека видит мир в системе линейной перспективы. Теория Бакушинского, по сути, защищала линейную перспективу и антропоцентризм эпохи Возрождения с его «единственно правильной» точкой зрения (см.: Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. – Искусство, 1923, N 1, с. 213 – 261).

31. Флоренский П.А. Обратная перспектива. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с.197.

32. Здесь П.Флоренский основывался на давней традиции приписывать Джотто францисканский цикл фресок в верхней церкви Сан Франческо в Ассизи. Необходимо отметить, что современная наука ставит авторство Джотто под сомнение, определяя его как «Джотто и мастерская» (см.: Smart A. The Assisi Problem and the Art of Giotto: A Study of the “Legend of St. Francis” in the Upper Church of San Francesco, Assisi. Oxford, 1971).

33. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 358 – 359.

34. Подробнее об иконной раме см.: *Tarasov O.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М., 2002, с. 23 – 26; *Tarasov O.* Framing Russian Art. From Early Icons to Malevich. London, 2011, p. 27 – 29. Начало обсуждения вопроса о значении рамы в построении пространства картины было положено еще М. Шапиро (см.: *Schapiro M.* On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image Signs. – *Semiotica*, 1. Haag, 1969).

35. *Флоренский П.А.* Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 9 – 7. Интерес П.А. Флоренского ко снам отразился в его статье «Пределы гносеологии» (*Богословский вестник*, 1913, т. 1, N 1, с. 170 – 173). Именно в этом году вышел и русский перевод 3-го издания работы З.Фрейда «Толкование сновидений» (М., 1913). В своих мыслях по поводу снов П.А.Флоренский опирался также на исследование Дю Преля (*Дю Прель К.* Философия мистики или двойственность человеческого существа. Перев. с нем. СПб., 1895), а также на античных авторов, в частности, на Плутарха и Платона, у которых также обнаруживаются аналогии смерти со сном.

36. См. интересные размышления на тему восприятия истории, сна и житийной иконы в статье: *Успенский Б.А.* История и семиотика. – В кн.: Павел Александрович Флоренский. Под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М., 2013, с. 207.

37. *Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981, p. 27; *Bailey W.H.* Defining Edges. A New Look at Picture Frames. New York, 2002, p. 23.

38. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 305 – 306.

39. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 182.

40. Там же, с. 184.

41. В пещере Платона люди (освобожденные от оков) поворачиваются к свету и воспринимают мир не в отраженном, а в прямом виде. Поворот понимается здесь как переход на новый уровень познания, реализуемый отражением. Историко-культурный смысл тени в западноевропейской живописи рассматривается в работах см.: *Stoichita V.* A Short History of the Shadow. London, 2018; *Gombrich E.* Shadows in Western Art. London, 1995.

42. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 184.

43. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 398, глава «Значение пространственности». Разрабатывая понятие психофизиологического зрения, Флоренский касался широкого круга текстов, включая труды по психологии восприятия Э. Маха и Г. Гельмгольца, ссылаясь, в частности, на работы: *Мах Э.* Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования. М., 1909; он же. Анализ ощущений. М., 1908.

44. *Флоренский П.А.* Моленные иконы преподобного Сергия. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 147. (См. также итал. изд.: *Florenskij P.* Icone di preghiera di san Sergio, in: *Florenskij P.* La mistica e l'anima russa. Milano, 2006, pp. 157 – 188). На основании этих наблюдений может быть поставлен вопрос и о выявлении определенных черт религиозной психологии в языке массовой народной иконы, которая, как показывают специальные исследования, вполне была способна удерживать важные смыслы того или иного культурно-исторического и религиозного опыта (см.: *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995, с. 430; *Tarasov O.* Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia. London, 2002, p. 351; ср. наблюдение В.Н.Топорова о том, что иконопись способна «к наиболее точному захвату сферы идеального и наиболее глубокому проникновению в тайны религиозного сознания» (*В.Н. Топоров.* Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре - *svet. – Языки культуры и проблемы переводимости. Под ред. Б.А. Успенского. М., 1987, с. 231).

45. Начертаниям надписей отводился особый комментарий и в упомянутом тексте «Пояснение к обложке» в работе «Мнимости в геометрии»: «... Остается сказать несколько слов о надписях. Мы начали с того, что ими устанавливается самая плоскость изображения. Но плоскость не могла бы быть установленной ими, если бы они были не только на ее передней стороне: тогда пространство страницы, обрезанное с лица, т.е. ограниченное спереди, углублялось бы беспредельно внутрь страницы, и не могло бы быть речи об обороте плоскости. Следовательно, надписи должны установить не только переднюю границу плоскости, ее лицо, но и нижнюю, ее оборот, стянув собою все плоское пространство, как бы зажимая его между двумя стеклами. Надписям надлежит определить собою всю толщу плоскости. Фаворский достигает этого, приурочивая буквы или их элементы к *разным* сторонам плоскости...» (курсив автора, – О.Т.). (*Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии. М., 2004, с. 64)

46. Поэтому и икона в целом для Флоренского – это «написанное красками Имя Божие» (*Флоренский П.А.* Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 31). В работе «Имена» (1922 – 1925) Флоренский раскрывал духовное значение наименования как выявления сущности личности и явления. См. также: *Флоренский П.А.* Строение слова // Контекст, 1972, с. 348 – 355. Москва, 1973.

47. П.А. Флоренский уже в студенческие годы понятие разрыва в математике стал соотносить с актом переименования, придавая последнему особый символический смысл. Стремясь видеть в знании взаимосвязанное целое, тему «именования» философ связывал с идеологическими и религиозными вопросами. Взаимосвязь между высшей математикой (открытием в это время Д. Егоровым и Н.Лузиным дискретивной теории множеств) и «имяславием» рассматривается на примере творчества П.А. Флоренского в книге: *Грэхэм Л., Кантор Ж.-М.* Имена бесконечности: правдивая история о религиозном мистицизме и математическом творчестве. СПб., 2011. Подробнее о мистической еврейской традиции см.: *Scholem J.* Major Trends in Jewish Mysticism. N.Y., 1995.

48. См.: *Тарасов О.Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М., 2007, с. 97 – 99.

49. *Флоренский П.А.* Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 31.

50. Вспоминая о мистических озарениях своего детства, Флоренский писал: «Но я тогда-то и усвоил себе основную мысль позднейшего мировоззрения своего, что в имени – именуемое, в символе – символизируемое, в изображении реальность изображенного *присутствует*, и что потому символ есть символизируемое» (курсив автора). (*Флоренский П.А.* Детям моим. Воспоминания прошлых лет. М., 2000, с. 16).

51. Прежде всего здесь вспоминается общая для П.А.Флоренского и А.Белого вера в «магию слов»: «Язык – наиболее могущественное орудие творчества, – писал А. Белый, – Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование» (см.: *Белый А.* Магия слов. – В кн.: *Белый А.* Символизм как миропонимание. Сборник. М., 1994, с. 79). В статье «Магичность слова» П.А. Флоренский в свою очередь делал упор на связь «словесной магии» с метафизическим началом (см.: *Флоренский П.А.* Магичность слова. – В кн.: *Флоренский П.А.* Соч. В 2-х томах. Т. 2. (М., 1990), с. 252 – 273).

52. Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 474.

53. *Флоренский П.А.* Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 38 – 39. О философии границы П.А. Флоренского см.: *Михайлов А.В.* Павел Флоренский как философ границы. К выходу в свет критического издания «Иконостаса». – Вопросы искусствознания, 1994, N 4, с. 33 – 71.

54. В России в XVII – XIX вв. Палех, Мстера и Холуй представляли собой крупнейшие центры народно-ремесленного иконописания. Здесь писали как народные иконы (типологически схожие с продукцией итало-греческих «мадонери» XVII – XVIII вв.), так и дорогие иконы по специальным заказам. О масштабах этого массового иконного дела можно судить хотя бы по тому факту, что в одном только селе Холуй в XIX в. писали от 1,5 до 2 млн. икон в год (См.: *Tarasov O.* Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia. London, 2002, p. 53 – 55).

55. *Флоренский П.А.* Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 35, 75.

56. Там же, с. 52.

57. *Флоренский П.А.* Троице-Сергиева лавра и Россия. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 139 – 140.

58. *Флоренский П.А.* Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 46.

59. См.: *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 121 – 129 (см. также итал. издание: *Florenskij P.* Il rito ortodosso come sintesi delle arti, in: *Florenskij P.* Bellezza e Leturgia, Milano, 2010, pp. 27 – 38).

60. Примечательно, что в «насыщении музейного дела жизнью» Флоренский видит единомышленника и в лице П.П. Муратова, когда приводит

обширную цитату из «Образов Италии»: «Среди страниц П.П. Муратова, – отмечает Флоренский, – нахожу несколько, которые готов включить в кодекс музейно-эстетического законодательства. “Может быть, вовсе не в свете музеев следует искать источников подлинного энтузиазма перед античным, – пишет автор «Образов Италии». – Кто решится утверждать, что действительно почувствовал Грецию в четырех стенах Лондонского хранилища и удержал в душе ее образ, выйдя на вечно мокрый Стрэнд или спустившись к по-северому мечтательным дымчатым и романтическим рощам Хайд Парка. Гений места в Лондоне явно чужд гению мест, где увидели впервые свет мраморы Парфенона и Деметра Книдская и не ближе ли к воздуху, каким питали свою невидимую жизнь эти существа античного мира, тот воздух, которым дышит всякий из нас на обширном дворе, пусть не имеющего таких первоклассных вещей, Римского музея Терм... Для античной скульптуры музей более губелен, чем картинная галерея для живописи Возрождения... Скульптура нуждается в свете и тени, в пространстве неба и тональном контрасте зелени, может быть, даже в пятнах дождя и в движении протекающей около жизни. Для этого искусства музей всегда будет тюрьмой или кладбищем» (См.: *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 123).

61. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 126.

62. Немного позднее, развивавший идеи Флоренского Н.М.Тарабукин посвятит ритмическому построению иконы специальный доклад «Ритм и композиция в древнерусской живописи», который он прочитает 22 декабря 1923 года в Институте истории искусств в Петрограде (см.: *Тарабукин Н.М.* Смысл иконы. М., 1999, с. 204 – 206).

63. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру. – В кн.: *Ницше Ф.* Собр. Соч., в 2-х томах. Т. 1. М., 1990, с. 153. См. также: *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего. – В кн.: Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978, с. 164 – 195.

64. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 127.

65. *Флоренский П.А.* Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 43.

66. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930, с. 680. В подготовительных материалах к «Иконостасу» есть указание на текст «Платонизм и иконопись». В самом тексте «Иконостаса» платоновская идея сравнивается с иконописным ликом (*Павел Флоренский.* История и философия искусства. М., 2017, с. 22, 523). «Эллинское начало» в складе личности П.А. Флоренского отмечали многие современники. По воспоминаниям Л.Ф.Жегина, копия античного барельефа с изображением Афродиты висела в его кабинете рядом с Распятием. См.: *Жегин Л.* Воспоминания о П. Флоренском. – Вестник русского христианского движения, N 135. Париж, 1982, с. 60 – 71.

67. «Иванов весь в античности и весь в искусстве, – писал об этих концепциях Г. Флоровский, – К христианству он приходит от культа Диониса, от древней “эллинской религии страдающего бога”, которую он изучал долгие и

долгие годы, и не только как историк искусства или археолог. И христианство он перетолковывает в духе вакхизма и оргазма, строит новый миф» (Флоровский Г. Пути русского богословия. М., 2009, с. 582).

68. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 128.

69. *Флоренский П.А.* Моленные иконы преподобного Сергия. – В кн.: *Павел Флоренский.* История и философия искусства. М., 2017, с. 155. Античные черты П.А. Флоренский видит и в иконах «Одигитрия» и «Никола», принадлежавших святому Сергию Радонежскому: «В связи с упругим, слегка волнистым, никогда не угловатым характером линий, очень сходственным в обеих иконах, – эта предельная законченность придает им вид античный: не византийский, а именно классический, эллинский, и притом не академически-эллинский, а эллинский, теплый еще и полный внутреннего трепета и света» (Там же, с. 152 – 153).

70. *Флоренский П.А.* Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 43 – 44.

71. *Платон.* Государство. – В кн.: Платон. Собр. соч. в 3-х тт. Т. 3 (1). М., 1971, с. 218, 307, 312 – 313.

72. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 189 – 190.

73. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 189.

74. Там же, с. 207.

75. *Флоренский П.А.* Иконостас. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с.

76. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 51.

77. *Флоренский П.А.* Символическое описание. – Феникс, 1. М., 1922, с. 90 – 91.

78. Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 508.

79. *Флоровский Г.* Пути русского богословия. М., 2009, с. 630.

80. *Штелер Т.* Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса. – В кн.: Историко-философский ежегодник – 2006. Ин-т философии РАН. М., 2006, с. 320 – 329.

81. Замысел П.А.Флоренским «Symbolarium'a» относится к 1920-м годам (см.: *Некрасова Е.А.* Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Symbolarium'a» (Словаря символов) и его первый выпуск “Точка”. – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982. Л., 1984, с. 99 – 115). Теория цвета была разработана В.В. Кандинским еще в 1910 – 1911 годах, когда он переходит от фигуративной живописи к абстракции. Его работа «О духовном в искусстве» была

написана и впервые опубликована в 1911 г. на немецком языке. В том же году она была изложена в форме доклада на Всероссийском съезде художников в Петербурге (декабрь 1911) (см.: *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. М., 1992). Работа В.В. Кандинского «Точка и линия на плоскости» на немецком языке впервые была издана в 1926 в Мюнхене (Русское издание см.: *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. Перев. с нем. М., 2003). П.А. Флоренский нигде не упоминает о теории цвета Кандинского, хотя затрагивает те же проблемы применительно к художественному пространству иконы.

82. См.: *Флоренский П.А.* Смысл идеализма (метафизика рода и лика). – В кн.: Священник Павел Флоренский. Сочинения в 4-х томах. Т. 3 (2). М., 2000, с. 101 – 103. Ср.: *Бердяев Н.* Пикассо. – София, 1914, N3; *Успенский П.Д.* Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. Пг., 1918.

83. *Грищенко А.* Ответ С.Глаголю, А.Луначарскому и Я.Тугендхольду («Аполлону»). – Вопросы живописи. Вып. 1. М., 1915, с. 10.

84. *Флоренский П.А.* Моленные иконы преподобного Сергия. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 145.

85. «Подготовительные материалы к «Иконостасу» – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 102.

86. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017, с. 183.

Список иллюстраций к статье:

Олег Тарасов. П.А.Флоренский и метафизика иконы.

1. П.А.Флоренский в лаборатории Государственного экспериментального электротехнического института. 1925. *Архив дома-музея П.А.Флоренского, Москва.*

2. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Около 1420. Архивная фотография.
3. Андрей Рублев. Троица. 1411 или 1425 – 1427. *Третьяковская галерея, Москва.*
4. В.О.Кириков. Копия Троицы Андрея Рублева. Около 1919. *Дом-музей П.А.Флоренского, Москва.*
- 4.1. Фрагмент той же иконы. Центральный ангел.
- 4.2. Фрагмент той же иконы. Архитектурное построение.
5. В.А.Фаворский. Обложка книги П.А.Флоренского «Мнимости в геометрии». 1922.
6. Спас Вседержитель. XVI в. *Музей Троице-Сергиевой лавры.*
7. Антонелло да Мессина. Благословляющий Христос. Около 1465. *Национальная галерея, Лондон.*
8. Рисунок П.А.Флоренского с подписью: «Для теории и истории перспективы очень важно ассирийское изображение лагеря.., см.: Layard. Monuments of Nineveh. T. II. P.24». *Архив дома-музея П.А.Флоренского, Москва.*
9. Св. Иоанн Богослов. Рисунок П.А.Флоренского с подписью: «Обратная перспектива седалища, стола и Евангелия, с миниатюры св. Иоанна Богослова первой половины XV в...». *Архив дома-музея П.А.Флоренского, Москва.*
10. Giotto. La rinuncia agli averi. La Basilica di San Francesco d'Assisi. Circa 1288.
11. Иоанн Богослов с учеником Прохором на о. Патмос. Фрагмент иконы «Иоанн Богослов со сценами жития». XVI в. *Третьяковская галерея, Москва.*
12. Андрей Рублев и мастерская. Апостол Павел. Около 1420. *Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.*
13. Св. Сергей Радонежский, с житием. Конец XV в. *Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.*
14. Св. Сергей Радонежский, с житием. Около 1680. *Ярославский музей-заповедник.*
15. Маска от головной части саркофага. XVI – XIV вв. до н.э.
16. Икона «Св. Параскева Пятница». XVI в. *Русский музей, Санкт-Петербург.*
17. Пастух. Деталь иконы «Рождество Христово». XV в. *Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря.*
18. Св. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий. Последняя треть XIII в. *Русский музей, Санкт-Петербург.*
19. Пророк Илия и Елисей. Деталь иконы «Св. Пророк Илия, с житием». XVI в. *Третьяковская галерея, Москва.*
20. Изображение Евагелия на иконе Св. Леонтия Ростовского XIV в. По рисунку П.А.Флоренского. *Архив дома-музея П.А.Флоренского, Москва.*

21. Одигитрия. XIV в. *Музей Троице-Сергиевой лавры.*
22. Св. Николай Чудотворец. Первая четверть XIV в. *Музей Троице-Сергиевой лавры.*
23. Альбрехт Дюрер. *Portula optica*. Метод перспективного изображения, изобретенный самим художником. 1525.
24. П.Пикассо. Голова женщины. Иллюстрация из книги: А.Грищенко. О связях русской живописи с Византией и Западом XIII – XX вв. М., 1913.
25. Богоматерь. Иллюстрация иконы XVII в. из той же книги.