

Мир на изнанку. Иллюзия объёма как свидетельство о Боге.

Автор – Fredrik Fabian Heffermehl, студент отделения искусствоведения университета города Осло (Норвегия), участник Летнего Богословского Института (Беларусь).

Между двумя указательными пальцами в несуществующем прикосновении есть свидетельства о главной культурной революции в истории: «Сотворение Адама» в Сикстинской Капелле в Риме.

Человек Ренессанса ищет себя как анатомическое существо в гелиоцентрической солнечной системе. Адам тянет свою руку к Богу, который внешне не отличается от Него. Они оба представлены в человеческих телах, а в лице Бога даже угадываются черты лица Микеланджело, автора картины. Изображение Бога есть редкость в монотеистических религиях. В этом видна человеческая гордость, которая борется против запрета на изображение Бога-отца. Сотворённый пытается сотворить. Человек создаёт Бога по своему подобию. В этой, на самом деле невозможной логике находится суть нового мировоззрения, где объясняется наше место в универсуме через эгоцентризм и реализм.

Важной причиной этого является то, что наше зрение придерживается эгоцентрического принципа. Вещи выглядят больше, чем ближе они к нам. Например, дерево, расположенное близко от нас, кажется более крупным, чем дерево такого же размера вдалеке от нас. Всё настолько естественно, что мы не обращаем внимания на это.

А что тогда если мы стоим перед иррациональной перспективой, что тогда, если предметы вопреки разуму будут больше, чем дальше они от зрителя? Если возможна такая перспектива, то мы стоим возле эсхатологической антикартины земного восприятия человека из эпохи Ренессанса. В книге Воге Петера Нурмана «Россия есть иное место» говорится о тождестве всего того, что развивалось в Западной Европе во время и после Ренессанса[1]. И если в линейной перспективе автор находит что-то типичное западноевропейское, то таким же образом, я считаю, что в обратной перспективе икон отражается характерное русское мышление. Поэтому в данной работе я хочу рассказать читателю об обратной перспективе в противоположность перспективе Ренессанса.

Смысл термина «перспектива»

Слово перспектива в переводе с латинского означает смотреть сквозь что-то[2]. Обычно, когда рассматривают перспективу в традиционном художественном понимании, говорят про реалистичные иллюзии объёма, где линейная перспектива встречается с воздушной перспективой. В первой перспективе речь идёт о форме, во второй о колорите и оттенках. Но в истории живописи говорят также про обратную перспективу, про

аксонометрическую перспективу, где иллюзия объёма нереалистичная. Существуют и другие понятия, где речь идёт не об иллюзии объёма, а о ракурсе, т. е. так называемая «перспектива лягушки» и «перспектива птицы»[3]. Говорят, что также есть более абстрактные понятия перспективы: краткосрочная и долгосрочная перспектива, хорошая перспектива, т. е. виды на будущее. И общее между этими понятиями то, что перспектива даёт нам взгляд на мир.

В этой работе будет использоваться понятие перспективы как иллюзии объёма и перспективы как мировоззрение, восприятие мира. Таким образом моё понимание перспективы близко к определению культуры Эдварда Тайлера: «Culture or civilization taken in its wide ethnographic sense is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society»[4].

К тому же у искусствоведов часто встречается понятие перспективы ценностей, как «выражения из поздней античности и раннего средневековья, где важных личностей изображают крупнее, чем менее значимых»[5]. Я отказываюсь от этого понятия, потому что этические ценности отражаются во всех иллюзиях объёма, даже в линейной перспективе, что будет рассмотрено ниже.

Оптические иллюзии объёма

Для того, чтобы объяснить принципиальные основы в таких разных перспективах, как линейная и обратная, нужно какое-нибудь определение о том, какие объёмы или пространства действуют в той «совместной игре», которая осуществляется между произведением искусства и зрителем. Я предлагаю ввести два определения: настоящий и иллюзорный объём для того, чтобы объяснить какие типы трёхмерного пространства существуют для зрителя.

Настоящий объём есть такой объём, который не только можно видеть, но в который также можно войти. Иллюзорный объём – это объём который можно только видеть. Для того, чтобы объяснить разницу между ними, можно воспользоваться зеркальными лабиринтами как примером. Зеркала, стоящие друг перед другом, дают настолько хорошие иллюзии, что зритель чувствует себя слепым. Невозможно отличить настоящий объём от того объёма который появляется в воображении зрителя, поэтому он может двигаться только при помощи своих рук. В живописи редко бывают такие убедительные иллюзии, но иллюзия объёма есть всё равно. Человеческий глаз устроен таким образом, чтобы всегда искать объём в двухмерной плоскости.

Три тезиса о линейной перспективе

Следует обратить внимание на некоторые основные моменты для того, чтобы конструировать линейную перспективу. Рисунок 1 показывает нам, как линии, которые параллельны, сходятся в определённой точке. Рисунок 2 показывает придуманную ситуацию. Мы видим плоскость картины (А) в профиль. Перед ней находится зритель (В), за ней мы видим точку схода (С). Это является основанием для трёх тезисов:

1). Если мы воспользуемся геометрическим определением линии, то мы увидим, что линии G и H останавливаются в точке схода, которая находится в иллюзорном объёме. Перед картиной, т. е. в настоящем объёме линии могут продолжаться бесконечно.

2). Картина сделана как продолжение настоящего. Через её форму, текстуру, колорит у зрителя складывается ощущение, что он смотрит через окно.

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

Эти три тезиса прежде всего говорят нам о том, что художники Ренессанса покорялись гуманистическим, эгоцентрическим и секулярным идеалам. Это и также то, что Фауст рассказывает «Habe nun ach! Philosophie, Juristerei und Medizin, und leider auch Theologie, durchaus studiert mit heissem Bemühen»[6]. Значит изучение богословия не удовлетворило его жажду знаний. Только те науки, которые исходят из человеческого интеллекта и исключают Всемогущего Творца, дают нам просвещение. Это имеет последствия для живописи. Поскольку художник доверяет своему зрению и тому, что оно одно даёт полную информацию о мире, он смог освободиться от ограничений, которые раньше были установлены религией. Это, во-первых, привело к возрождённому интересу к человеческой анатомии. Во-вторых, они искали проекции для того, чтобы поместить человеческое тело в ту окружающую среду, которая в большей степени соответствовала бы физическому миру.

Что касается тезисов о линейной перспективе, то они доказывают, как эта проекция в полном смысле соответствовала идеологии. Тезис 1 рассказывает нам о линиях, как символе ограниченности иллюзий, поскольку линии в настоящем объёме перед картиной продолжают бесконечно, а наш мир следовательно имеет бесконечный размер. Из тезиса 2 мы можем сделать такой вывод, что картина не только ограничена, но также является частью конкретного мира. Картина ничего не имеет кроме того, что мы можем найти на земле. То, что наше зрение придерживается эгоцентрических принципов объясняется в тезисе 3. Элемент композиции увеличивается при приближении к зрителю, как «жест природы человеку». Новый способ изображения мира в Ренессансе полностью отражает гуманистическое мышление, но одновременно в этом

есть пренебрежение духовным. Всё-таки секулярный стиль Ренессанса даёт католической церкви визуальный образ. По этой причине православные богословы часто критикуют католическую церковь: «Что в искусстве мирском является реализмом, в применении к искусству церковному превращается в идеализм. Отсюда и вольное обращение с самим сюжетом, который становится лишь поводом для выражения тех или иных идей и представлений, что ведет к неизбежному искажению и реализма исторического»[7]. Католики не обращают внимание на эту «слабость», которая будет ещё более ясной, если мы сравним линейную перспективу с обратной перспективой, используемой в православных иконах.

Три тезиса об обратной перспективе

Рисунок 3 показывает нам в стульях, в чаше и здании на заднем плане типичную обратную перспективу. Мы сразу видим, что это изображение сильно отличается от рисунка 1. Слово «обратная» уже означает противоположность. Однако слово «противоположность» требует, чтобы между компонентами было единое общее содержание, потому что они описывают одни и те же предметы, события, которые могут быть различными в зависимости от ситуации. Например: мёртвый и живой, коллективизм и индивидуализм, чёрный и белый. В основе моих тезисов лежит представление о том, что зритель и точка схода всегда разделены. Противоположность возникает оттого, куда помещена точка схода: за картиной в иллюзорном объёме, или перед картиной в настоящем объёме. Так, в модели линейной перспективы рисунка 1 точка схода находится за плоскостью картины, а в модели обратной перспективы на рисунке 3 она расположена перед картиной. Рисунок 4 показывает нам придуманную ситуацию по аналогии с рисунком 2. Это даёт нам следующие тезисы про обратную перспективу:

1). Пока линии линейной перспективы ограничены за картиной, линии обратной перспективы могут продолжаться бесконечно в иллюзорном объёме.

2). Поэтому нет смысла говорить о картине, как продолжении настоящего. Основу встречи между зрителем и произведением надо искать в оптической иллюзии. Человек находится на той же стороне, что и точка схода и поэтому он не может называть себя зрителем. Логичнее тогда понимать настоящий объём как продолжение иллюзии. Но тогда мы не можем не признавать, что за картиной есть Высший Наблюдатель.

3). Размеры элементов композиции приспособляются к этому наблюдателю, т. е. чем ближе предметы к Богу, тем больше их размеры.

За иконой есть пространство для размышлений и молитв. Первый тезис сравнивает временный настоящий объём с бесконечным иллюзорным

объёмом. Икона показывает нам то, что мы не можем видеть, то, что есть больше по размеру и величественнее, чем мир, в котором мы живём. Поэтому тезисы 2 и 3 дают нам свидетельство о существовании Бога. Икона также определяет пространство церкви как продолжение божественного мира и таким образом саму православную церковь как учреждение с визуальной традицией.

Обратная перспектива на западную культуру

В этом свидетельстве о Боге присутствует коллективистский взгляд на человека. Поэтому человек не свободен выбирать свою позицию перед произведением искусства, его туда ставят. Поэтому русский представляет себя иначе, чем немцы, французы, скандинавы. Русский предполагает, что он является частью какой-то целостности, поскольку он говорит: «Меня зовут...», а западные европейцы, подчёркивают свою индивидуальность, говоря: «Я называюсь...» (*Ich heiße, je m'appelle, jeg heter*). Поэтому в русских иконах есть обратная перспектива не только того мира, который мы видим, но также обратная перспектива на западную культуру, менталитет.

Обратная перспектива есть не только в православных иконах, но также в исламских и христианских миниатюрах. Самое древнее выражение такого коллективистского мировоззрения есть в египетском искусстве. Если в обратной перспективе икон есть элементы авторитаризма, то в египетском искусстве присутствуют элементы тоталитаризма. В нём отражается теократия, которая оставалась более или менее неизменной несколько тысячелетий. Хотя египетская религия основывается на политеизме, в египетской перспективе размеры элементов композиции как и в иконах зависят от расстояния к Богу. Но наверное здесь можно говорить о перспективе представительности (значимости), поскольку не только сам объект, но также и его ракурс, зависят от того, насколько он значим для сюжета картины. В результате этого в статичных человеческих фигурах сокращения исключены. Поэтому в одном и том же человеке можно видеть голову и ноги в профиль, а тело и руки в анфас. Данная традиция получила развитие в византийской художественной школе, где мастера ввели идею о точке схода и диагонали. Эти приёмы придают изображению драматизм и динамизм.

Хотя нам уже понятно, что икона не приспособляется к глазу, можно всё-таки спросить, как мы с помощью нашего зрения видим икону. В картине Ренессанса всегда легко определить объём, поскольку линейная перспектива взаимодействует с воздушной и цветовой перспективой. А в иконе обратная перспектива никогда не строится по одной и той же системе для всех элементов композиции. Часто существует несколько точек схода и несколько линий горизонта, как мы видим на рисунке 3. Иногда используется линейная перспектива вместе с аксонометрической. Но тогда кажется, что зритель смотрит на картину с нескольких мест

одновременно.

Но в то же время иконописцы борются против объёма, используя контурные линии. Они редко показывают, что человеческая фигура стоит на полу, они борются против западной цветовой и воздушной перспектив. Поэтому дальний план обычно тёплый, золотой. Это даёт сильный контраст между изображением святого и окружающим миром, чтобы подчеркнуть его отличие от последнего.

Таким образом, икона даёт зрителю несколько альтернативных иллюзий объёма. По словам Павла Флоренского в этом есть разница между западным и восточным искусством. Ренессанс даёт нам статичный неподвижный пейзаж, а икона показывает мир таким, какой он есть, т. е. в постоянном движении[8]. Тому хаосу, который мы видим, нужен неопределённый объём, где он осуществляется.

Выводы

В западноевропейской культуре картина в первую очередь отражает гуманизм Ренессанса. Поэтому в католической и протестантской церквях главная функция искусства чисто декоративная и лишена религиозного значения. В восточной православной культуре изначальное сакраментальное значение искусства сохраняется. К тому же икона сама по себе является визуально-теоретическим свидетельством существования Бога. В этом заключается основная разница между восточными и западными менталитетами, которая идёт намного глубже, чем текущее и преходящее деление мира на регионы в зависимости от политических и идеологических систем, которые, к сожалению, возникают и по сей день на руинах железного занавеса. Это создаёт прецеденты для диалога между искусствоведами, богословами и историками.

[1] Waage: Russland er et annet sted, s. 87 (Aventura, Oslo 1992)

[2] Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon, bind 12, s. 40-41 (Oslo 1998)

[3] Перспектива лягушки – наблюдатель смотрит, к примеру, на здание снизу вверх. При этом верхняя часть здания кажется ему меньше нижней. Перспектива птицы – наблюдатель смотрит сверху вниз.

[4] <http://encyclopedia.laborlawtalk.com/Culture>

[5] Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon, bind 12, s. 40-41 (Oslo 1998)

[6] Я наконец-то изучил философию, юриспруденцию и медицину, и к сожалению, также богословие с большим трудом. J.W. Goethe: Faust, der Tragödie erster Teil, стр. 14 (Atlas Verlag, Köln)

[7] А. Стиржев, Богословие образа, Икона и иконописцы, стр. 72 (Паломникъ 2002)

[8] П. Флоренский: Обратная перспектива, стр. 47 (<http://nesusvet.narod.ru/ico/books/mlvjvch>).