

Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА (выдержки⁵)

Павел Александрович Флоренский



Рис. 1. П.А. Флоренский, 1909 г.

Источник: <https://www.librarything.com/author/florenskypavel>

От редакции:

Павел Александрович Флоренский – «русский Леонардо», воистину синтетическая личность – выдающийся русский философ, теолог, математик и физик; более того, оригинальный и тонкий искусствовед. Его взгляды на искусство, интерпретация конкретных произведений, а также направлений и целых эпох отличаются глубиной, часто – дискуссионностью и всегда – ярким своеобразием подхода.

«Обратная перспектива» – одна из самых ярких и дискуссионных его работ по искусству. Анализируя появление и утверждение в живописи принципа перспективы, Флоренский исходит из главного философского тезиса: эпоха Возрождения, при всех ее достижениях, дала толчок процессу секуляризации, «низведения Неба на землю», утраты особого, «тонкого» мироощущения, на котором и стоит религиозное постижение мира. Иными словами, художники здесь нечто приобрели, но нечто – причем, очень важное – и утратили. И, чувствуя интуитивно эту утрату, пытались разными способами ее восполнить. С некоторыми аргументами Флоренского читатель познакомится в приведенном отрывке, но тем, кто заинтересуется, очень рекомендуем прочесть всю работу.

...Как бы мы ни оценивали перспективу по существу, мы не имеем никакого права
разуметь в ней некий простой, естественный, непосредственно свойственный

⁵ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Сочинения в 4-х т. Т. 3(1). – М.: Мысль, 1999. – С. 46-104. (Орфография и пунктуация сохранены – прим. ред. «ИЕ»).

человеческому глазу, как таковому, способ видеть мир. Необходимость выковать учение о перспективе целому ряду больших умов и опытейших живописцев в течение нескольких веков, с участием первоклассных математиков, и притом уже заведомо после того, как подмечены были основные признаки перспективной проекции мира, заставляет думать, что историческое дело выработки перспективы шло вовсе не о простой систематизации уже присущего человеческой психофизиологии, а о насильственном перевоспитании этой психофизиологии в смысле отвлеченных требований нового миропонимания, существенно антихудожественного, существенно исключающего из себя искусство, в особенности же изобразительное.

Но душа Возрождения, душа вообще Нового Времени, – нецельная, расколотая душа, двоящаяся в мыслях своих. В этом отношении искусство оказалось в выгоде. По счастью, живое творчество все же не подчинялось требованиям рассудка, и искусство на самом деле шло далеко не теми путями, какие возвещались в отвлеченных декларациях. Обстоятельство, достойное внимания и смеха: даже сами художники, теоретики перспективы, как только они не рассказывали предписываемых ими же правил перспективы и отдавались, хотя уже зная ее секреты, непосредственному художественному чутью при изображении мира, – они делали грубые «промахи» и «ошибки» против ее требований – все, все! Но изучение соответственных картин обнаруживает, что сила их – именно в этих «ошибках», в этих «промахах»...

Сейчас нет времени входить в подробный анализ художественных произведений, и придется удовлетвориться лишь немногими типическими примерами их, доказывая высказанную мысль, и притом брать их поверхностно, без разъяснений, что именно значит эстетически их несоответствие перспективной схеме. Но, ради полной отчетливости, напомним, и притом чужими словами, что есть задача перспективистов – пресловутое «перспективное единство».

В расцвет перспективно-верия и перспективно-почитания, в семидесятых годах XIX века, был составлен Гвидо Шрейбером учебник перспективы, во втором издании просмотренный архитектором и преподавателем перспективы в Лейпцигской Академии Художества И. Ф. Фивегером и снабженный предисловием профессора и директора той же Академии – Лудвига Нипера⁶. Кажется, солидно и высокоавторитетно! Так вот, в этом учебнике, в главе о «перспективном единстве» стоит нижеследующее:

«Всякий рисунок, притязающий на перспективное действие, должен положить в основу определенное место рисовальщика или зрителя. Рисунок должен таким образом иметь только одну точку зрения, только один горизонт, только один масштаб. По этой одной точке зрения должно быть, между прочим, направлено ухождение всех перпендикулярно уходящих линий, которые бегут вглубь изображений. На этом одном горизонте должны, равным образом, лежать точки исчезновения всех других перпендикулярных линий; правильное соотношение величин – должно господствовать во всем изображении. Это есть то, что надлежало бы разуметь под перспективным единством. Если рисуется картина с натуры, то требуется только небольшая внимательность к этим положениям, и все будет дано до известной степени само собою»⁷.

⁶ Guido Schreiber, Lehrbuch der Perspective mit einem Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse, 2-te Auflage, Lpz., 1874 (Гвидо Шрейбер. Учебник перспективы с началами использования геометрических чертежей (нем.). — Ред.). Издание просмотренное А.Ф. Виевегер'ом и с предисловием L. Nieper'a.

⁷ § 32, S. 51.

Итак, значит:

Нарушение единственности точки зрения, единственности горизонта и единственности масштаба есть нарушение перспективного единства изображения.

Теперь:

Если кто перспективист, то это, конечно, Леонардо. Его «Тайная Вечеря», художественный фермент позднейших богословских «Жизней Иисуса», имеет задачу снять пространственное разграничение того мира, евангельского, и этого, житейского, показать Христа как имеющего только ценность особую, но не особую реальность. То, что на фреске, – постановка сценическая, но не особое, несравнимое с нашим пространство. И эта сцена есть не более как продолжение пространства комнаты; наш взор, а за ним и все наше существо, втягивается этою уходящею перспективою, приводящею к правому глазу главного лица. Мы видим не реальность, а имеем зрительный феномен; и мы подглядываем, словно в щель, холодно и любопытно, не имея ни благоговения, ни жалости, ни, тем более, пафоса отдаления. На этой сцене царят законы кантовского пространства и ньютоновской механики. Да. Но если бы только так, то ведь окончательно не получилось бы никакой вечери. И Леонардо ознаменовывает особливую ценность совершающегося – нарушением единственности масштаба. Простой промер легко покажет, что горница еле имеет в высоту удвоенный человеческий рост, при ширине трикратной, так что помещение нисколько не соответствует ни количеству находящихся в нем людей, ни величину события. Однако потолок не представляется давящим, и малость горницы дает картине драматическую насыщенность и заполненность. Незаметно, но верно, мастер прибегнул к перспективно-нарушению⁸, хорошо известному со времен египетских: применил разные единицы измерения к действующим лицам и к обстановке и, умалив меру последней, притом различно по разным направлениям, тем самым возвеличил людей и придал скромному прощальному ужину значимость всемирно-исторического события и, более того, центра истории. Единство перспективное нарушено, двойственность ренессансовой души проявилась, но зато картина приобрела убедительность эстетическую.

Известно, какое величественное впечатление производит архитектура на рафаэлевской «Афинской школе»⁹. Если на память охарактеризовать впечатление от этих сводов, то их хочется сравнить, например, с московским храмом Христа Спасителя: своды, кажется, равняются по высоте церковным. Но промер показывает высоту столбов лишь немногим больше удвоенного роста фигур, так что целое здание по видимому столь пышное, было бы весьма ничтожным, – незначительным, если бы его построить на самом деле. Прием художника – в данном случае тоже весьма несложен. «Он принял две точки зрения, расположенные на двух горизонтах. Из верхней точки зрения нарисован пол и вся группа лиц, из нижней – своды и вообще вся верхняя часть картины. Если бы фигуры людей имели общую точку схода с линиями потолка, то головы людей, находящихся в глубине картины, опустились бы ниже и были бы закрыты людьми, стоящими впереди, что повредило бы картине. – Точка схода линий потолка находится в правой руке центральной фигуры (Аристотеля), который в левой руке держит книгу, а правой указывает как бы на землю. Если провести к этой точке линию от головы Александра, первой фигуры, находящейся по правую сторону Платона (с поднятой рукой),

⁸ § 34, S. 56.

⁹ § 34, S. 57.

то нетрудно заметить, насколько должна была бы уменьшиться последняя фигура этой группы. То же самое относится и к группам, находящимся по правую сторону зрителя. Чтобы скрыть эту перспективную погрешность, Рафаэль и поставил в глубине картины действующих лиц и тем замаскировал линии пола, идущие к горизонту¹⁰.

Из других картин Рафаэля упомянем хотя бы «Видение Иезекииля». Тут – несколько точек зрения и несколько горизонтов: пространство видения не координировано с пространством дальнего мира, и сделать это было решительно необходимо, ибо в противном случае сидящий на херувимах показался бы лишь человеком, вопреки механике не падающим с высоты. (В этой картине, как и во многих других у Рафаэля – равновесие двух начал, перспективного и неперспективного, соответствующее спокойному сосуществованию двух миров, двух пространств. Это – не потрясает, но умиляет, – подобно тому, как если бы бесшумно раздернулась перед нами завеса иного мира, и нашим глазам предстала бы – не сцена, не иллюзия в этом мире, а подлинная, хотя и не вторгшаяся сюда, иная реальность. Намек на такое свойство своей пространственности Рафаэль дает в Сикстине – завесами раздвинутыми.)

В качестве прямой противоположности «Видению Иезекииля» можно указать, например, находящуюся в Венецианской Академии картину Тинторетто – «Апостол Марк освобождает раба от мученической смерти». Явление св. Марка представлено в том же пространстве, что и все действующие лица, и небесное видение кажется телесной массой, имеющей вот-вот упасть на головы свидетелей чуда. Тут не уклониться от воспоминания о натуралистических приемах работы Тинторетто, подвешивавшего восковые фигурки к потолку, чтобы натуралистически точно передать их ракурсы. И – небесное видение оказалось, действительно, не более как восковой отливкой на подвесе, наподобие елочных херувимов. Такова художественная неудача при слиянии пространств разнородных.

Но и пользование двумя пространствами зараз, перспективным и неперспективным, встречаются тоже, – и весьма нередко, особенно при изображении видений и чудесных явлений; таковы некоторые произведения Рембрандта, хотя о перспективности и частей их можно говорить лишь со многими оговорками. Этот прием составляет характерную особенность Доменико Теотокопуло, по прозванию El Greco. «Сон Филиппа II», «Погребение графа Оргазе», «Сошествие Св. Духа», «Вид Толедо» и другие его произведения явно распадаются, – каждое на несколько, не менее двух, пространств, причем пространство духовной реальности определенно не смешивается с пространством реальности чувственной. Это-то и придает картинам Эль-Греко особую убедительность.

Однако было бы ошибкой думать, что лишь мистические сюжеты требуют перспективно-нарушений. Возьмем для примера «Фламандский пейзаж» Рубенса из галереи Уффици: средняя часть его приблизительно перспективна, и пространство ее втягивает, тогда как боковые – обратно перспективны, и пространства их выбрасывают из себя апперцепирующее зрение. В результате получается два мощных зрительных водоворота, изумительно наполняющих прозаический сюжет.

Таково же равновесие двух начал пространственности в «Обращении апостола Павла» у Микель Анджело. Но совсем иная пространственность в «Страшном Суде» этого последнего. Фреска представляет некоторый склон: чем выше на картине некоторая точка, тем далее от зрителя точка, ею изображаемая. Следовательно, по мере поднятия взора, глаз должен был бы встречать фигуры все меньшие, в силу перспективного сокращения. Это,

¹⁰ Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Перспектива. – М., 1918. – § 8. – С. 72–73.

между прочим, видно из того, 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. Усмотрев ее, и притом столь последовательно проведенною, мы начинаем ощущать полную свою несоизмеримость с пространством фрески. Мы не втягиваемся в это пространство; мало того, оно нас выталкивает на себя, как выталкивало бы наше тело ртутное море. Хотя и видимое, оно трансцендентно нам, мыслящим по Канту и Эвклиду. Живший в Барокко, Микель Анджело был, однако, не то в прошлом, не то в будущем Средневековья, – современник и совсем не современник Леонардо.

XI

Когда на отступления от правил перспективы наталкиваются впервые, то в отсутствии перспективного единства усматривают случайный промах художника, некоторую болезнь его труда. Но самое небольшое внимание быстро открывает такую погрешность почти в каждом произведении, и не-перспективность начинает оцениваться теперь уже не как патология, но как физиология изобразительного искусства.

Тут неизбежен вопрос: да может ли оно обойтись без преобразования перспективы? Ведь задача его – дать некоторую пространственную цельность, особый, в себе замкнутый мир, не механический, но внутренними силами сдерживаемый в пределах рамы. А между тем вырезок из природного пространства, фотография, – как кусок пространства, – самым существом дела не может не выводить за свои границы, за пределы своей рамки, потому что есть часть, механически отделенная от большего. Следовательно, художнику первым требованием стоит переорганизовать выделяемый им в качестве материала вырезок пространства в самозамкнутое целое, т. е. отменить перспективные соотношения, основная функция каковых есть кантовское единство целокупного опыта, выражающееся в необходимости от каждого опыта переходить к другим и в невозможности встретиться с областью самодовлеющую. Есть ли в опыте перспектива на самом деле – это другой вопрос, и не здесь его решать. Но есть ли она, или ее нет, а назначение ее – определенное, и это назначение существенно противоречит делу живописи, раз только эта последняя не продала себя иным деятельности, нуждающимся в «искусстве подобию», в иллюзиях мнимого продолжения чувственного опыта, когда его нет вправду.

Имея в виду сказанное, мы теперь уже не удивимся, усмотрев две точки зрения и два горизонта в «Пире у Симона» Паоло Веронезе, по меньшей мере два горизонта в его же «Лепантской победе», несколько точек зрения, расположенных вдоль одного горизонта, на картине Горацио Верне «Взятие Смалы Абд-Эль-Кадера», многочисленные перспективные неувязки в пейзаже Шванefeldта, а также Рубенса и т. д. и т. д., и во многих других картинах, и пойдем, почему в умных руководствах перспективы даже даются советы, как нарушать перспективное единство, чтобы это не слишком было заметно (– очевидно, ревнителям такового? –), и в каких случаях прибегнуть к такому «беззаконию» необходимо¹¹. В частности, рекомендуется располагать точки схода

¹¹ Рынин, id. (Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Перспектива. – М., 1918. – § 8, с. 72–73.), § 8, с. 70–82, 89. G. Schreiber, id. (Guido Schreiber, Lehrbuch der Perspektive mit einem Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse, 2-te Auflage, Lpz., 1874 (Гвидо Шрейбер. Учебник

перпендикуляров к картинной плоскости – по некоторой кривой, например, по обертке нормалей к некоторому эллипсу¹². И художники, даже весьма далекие от задач, ставимых себе искусством подлинно-сущего, издавна применяли подобные отступления от перспективного единства.

Такова, например, в Лувре знаменитая картина Паоло Веронезе (1528 – 1588) «Брак в Кане»: по указанию специалистов, в этой картине имеется семь точек зрения и пять горизонтов¹³. Фр. Боссюэ пытался дать набросок архитектуры этой картины «исправленным», т. е. строго перспективным изображением, и нашел, что он сохраняет «в существенном тот же порядок и ту же красоту»¹⁴. Хорошо представление о первоклассных произведениях искусства, которые так легко можно «исправлять»! И не правильнее ли было бы свои эстетические воззрения проверить и исправить по существующим историческим предметам искусства? Если же, в самом деле, строгое подчинение перспективе неперспективной картины само по себе не нарушает ее красоты, то не значит ли это, что как перспектива, так и отсутствие ее, эстетически по меньшей мере вовсе не так важно, как то думают сторонники перспективы?

Припоминается, как Альбрехт Дюрер кинулся в конце 1506 года из Флоренции в Болонью – разведать там «тайное искусство перспективы». Но секреты перспективы ревниво охранялись, и, посетовав на несообщительность болонцев, Дюрер вынужден был уехать, узнав весьма немного, – чтобы затем у себя дома заняться самостоятельно открытием тех же приемов и написать о них трактат (– каковой, впрочем, не помешал самому ему впасть в перспективные «погрешности» –).

Не входя в обсуждение его творчества вообще, припомним его совершеннейшее произведение, о котором Ф. Куглер¹⁵ в своем отзыве (признаваемом специалистом по Дюреру за «наиболее полную и удачную характеристику»¹⁶ этого произведения), говорит, что «художнику, окончившему такое произведение, можно было расстаться с миром, ибо цель его в искусстве была достигнута: произведение это бесспорно ставит его на одну линию с величайшими мастерами, которыми справедливо гордится история искусства». Здесь, конечно, имеется в виду диптих, известный под названием «Четырех апостолов», написанный в 1526 году, т. е. уже после выхода в свет «Наставления

перспективы с началами использования геометрических чертежей (нем.).). Издание просмотренное А.Ф. Viehweger'ом и с предисловием L. Nieper'a.).

¹² Рынин, id. (Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Перспектива. – М., 1918. – § 8, с. 72–73.), § 8, с. 75, чертеж 144.

¹³ Friedrich Schilling. *Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie*, (Фридрих Шиллинг. О применении представлений геометрии, в особенности, о фотографии (нем.). — Ред.) Lpz. und Berlin, 1904. S. 152–153. Рынин, id. (Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Перспектива. – М., 1918. – § 8, с. 72–73.); Рынин, id. (Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Методы изображения. – Петроград, 1916).

¹⁴ Schilling, id. (Friedrich Schilling. *Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie*, (Фридрих Шиллинг. О применении представлений геометрии, в особенности, о фотографии (нем.).) Lpz. und Berlin, 1904. S. 152–153.), S. 153, Anm. 1.

¹⁵ Франц Куглер. *Руководство к истории живописи со времени Константина Великого*, 3-е издание. – М., 1874. – С. 584.

¹⁶ Миронов, id. (Ср. Алексей Миронов, Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность. – М., 1901. – С. 375 (Ученые Записки Императорского Московского Университета. Отдел историко-филологический. Вып. 31).) – С. 347.

к промерам» и за два года до кончины (Дюрер умер в 1528 г.). Так вот: в этом диптихе головы двух позади стоящих фигур больше, нежели у стоящих спереди, вследствие чего сохраняется основная плоскость греческого рельефа, хотя фигуры и не расставлены в этой плоскости. По справедливому замечанию искусствоведа, «очевидно, мы имеем тут дело с так называемой «обратной перспективой», согласно которой задние предметы изображаются больше передних»¹⁷.

Разумеется, эта обратная перспективность «Апостолов» – не промах, а мужество гения, опрокидывающего своим чутьем самые рациональные теории, даже собственные, поскольку они требовали вполне сознательного иллюзионизма. В самом деле, что может быть определеннее его наставлений в светотени, начинающихся: «Если ты хочешь писать картины настолько рельефно, чтобы само зрение могло быть обмануто?»¹⁸. Такова его иллюзионистическая теория; но не иллюзионистично его творчество. Противоречие же (– характерное противоречие людей переходного времени! –) между теорией и творчеством в Дюрере предугазывалось общею склонностью его к средневековому стилю и средневековым укладом основ его духа, при новом строе мысли.

¹⁷ Сидоров А.А. «Четыре апостола» Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы. – П., 1915 (отд. оттиск из «Записок Классического Отделения Императорского Русского Археологического Общества»). – С. 15.

¹⁸ Одна из рукописей Дюрера, принадлежащих Британскому Музею и представляющих черновые наброски художника для предполагавшихся в будущем печатных произведений его. Опубликована А. von Zahn'ом в 1868 г. W.M. Conwey'ем в 1889 г., переиздана K. Lange und F. Fuchs. Durers schriftliche Nachlass auf Grund der Original Handschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften. (К. Ланге и Ф. Фукс. Рукописное наследие Дюрера, <изданное> на основе подлинных манускриптов и, частично, вновь найденных старинных копий (нем.). — Ред.) Halle, 1893, S. 326.