

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Живописец, искусствовед, действительный член Академии науки Академии художеств И.Э. Грабарь вспоминал: По северу разъезжали бродячие торговцы (офени), выменивая у попов и церковных старост старые иконы на новые благолепные. Древние иконы обыкновенно валялись на колокольнях и в рухлядных, выброшенные туда за ветхостью. Офени привозили иконы возами во Мстеру, где их поджидали перекупщики – иконники, а иногда и прямо в Москву, также к перекупщикам. Чудом открытая древнерусская живопись чуть было вновь не погибла в руках иконоборцев. Однако вместе с радостью древнерусская живопись преподнесла и немало загадок чисто геометрических. Воспитанные на ренессансной перспективе искусствоведы поспешили назвать ее «неправильной», «наивной», «примитивной».

Вот, к примеру, прославленная «Троица» Андрея Рублева – шедевр древнерусской живописи. Сотни статей написаны об этом совершенном творении мастера, о его величавом и мудром спокойствии, о его нежных красках, созвучных краскам русской природы: цвету поспевающей ржи и цветущего льна. Однако вопрос о геометрии пространства иконы либо обходят молчанием, либо глубокомысленно называют его «абстрактным пространством» или «пространством сердца».

Приглядимся повнимательнее. Подножие правого ангела на иконе показано в аксонометрии, в то время как подножие левого – в слабой обратной перспективе. Но даже если бы и левое подножие было дано в аксонометрии, то легко видеть, что показаны они с разных точек зрения: на правого ангела мы смотрим слева, а на левого – справа. Далее легко обнаружить, что край правого табурета не параллелен соответствующему краю правого подножия, а край левого табурета и края левого подножия не имеют общей точки схода. Следовательно, ни аксонометрия правой части картины, ни обратная перспектива левой части строго не выдержаны.

Наконец, легко представить себе края стола, закрытые коленями ангелов. Следуя логике построения левой и правой частей иконы им ничего не остается, как расходиться. Но, может быть, эти геометрические несоответствия есть исключения из правил, причуды гения? Отнюдь. Даже беглого знакомства с древнерусской живописью достаточно, чтобы убедиться в обратном: это система, названная системой обратной перспективы.

Рассмотрим икону Дионисия «Митрополит Алексей в житии». Обрамляющие фигуру митрополита картинки – клейма повествуют о жизни (житии) Алексея. Нетрудно заметить, что гроб, изображенный на нижних клеймах, дан в сильной обратной перспективе. В среднем нижнем клейме в обратной перспективе показан стол. Строения в правом (или левом) нижнем клейме показаны в аксонометрии, но с двух точек зрения: правые – при виде слева, а левые – справа. Наконец, прямоугольный параллелепипед Евангелия, которое держит в руках Алексей, также показан в сильной обратной перспективе: обрезы параллельных торцовых ребер Евангелия на иконе расходятся и его задняя обложка получается больше передней.

И в качестве последнего примера возьмем византийскую икону XII в. «Григорий Чудотворец», на которой мы также видим параллелепипед Евангелия в обратной перспективе. Известно, что искусство Древней Руси уходит своими корнями в искусство Византии. Следовательно, истоки обратной перспективы лежат в византийской живописи. Таким образом, обратная перспектива, будучи внешне полным антиподом перспективы прямой, была, тем не менее, непосредственной предшественницей прямой перспективы. Обратная перспектива явно выпадает из общего направления развития геометрии живописи (ортогональные проекции – параллельная перспектива – прямая перспектива), идущего от изображения реального пространства к изображению пространства видимого. Заметим, что ни византийские, ни древнерусские живописцы никогда строго не выдерживали

системы обратной перспективы. Применяя формулу «Как мера и красота скажет» к обратной перспективе, древнерусский мастер явно отдавал предпочтение второму слагаемому. Иное дело мастер Возрождения, который свято соблюдал правила «меры» линейной перспективы. Такая геометрическая непоследовательность древнерусского мастера во многом способствовала несерьезному отношению к самой системе обратной перспективы. Как это часто бывает с непонятными явлениями, от нее спешили отмахнуться, спешили назвать ее «ошибочной» или «ложной». Конечно, понять противоречивую геометрию изображения трудно. Понять обратную перспективу, конечно, можно. Пожалуй, первой из таких попыток была замечательная работа математика, искусствоведа, писателя и философа П. А. Флоренского «Обратная перспектива». Главной задачей автора было сломать укоренившееся убеждение в том, что линейная перспектива является единственно возможной. Флоренский прав в том, что две системы перспективы – обратная и прямая - это «два отношения к жизни - внутреннее и внешнее, два типа культуры». Икона призвана была призвана убедить верующего в реальности ирреального, она должна была отстранить молящегося от грешной земли. Сторонники философско – богословских взглядов на истоки обратной перспективы, изображение на иконе не должно было в точности походить на видимый мир. Именно так она могла заставить верующего поверить в чудо. Мир иконы не мог быть отображением мира реального: поэтому и появляются расходящиеся параллели обратной перспективы, которые дают некоторую «потустороннюю», «сверхъестественную» точку зрения на мир, некий отстраненный «взгляд изнутри». Другая точка зрения основана на чистом естествознании и прежде всего на закономерности зрительного восприятия. Когда в 1966 году Б.В. Раушенбах впервые попал в Музей русского искусства имени Андрея Рублева, его поразила необычный мир иконы. Но в то же время и покорили слова экскурсовода, раздававшей древнерусским живописцам ярлыки «не знали», «не умели», «не смогли». И это мудрые,

образованнейшие мастера, чьи произведения и имена пережили столетия?! Раушенбах задумался и 20 лет спустя появилась на свет общая теория перспективы, в которой древнерусская перспектива заняла свое достойное место.

Чем же были вызваны отклонения в сторону обратной перспективы в древнерусской живописи?

1. Действие механизма константности форм. Благодаря действию этого механизма форма знакомого предмета воспринимается человеком не как ее сетчаточный образ, а более близкой к реальным очертаниям этой формы.
2. Учет бинокулярности зрения. Сегодня экспериментально установлено, что на небольших расстояниях бинокулярность зрения может приводить к эффекту слабой обратной перспективы.
3. Подвижность точки зрения. Даже мастера Возрождения свято чтившие законы линейной перспективы, не говоря уже о более поздних мастерах, позволяли себе совмещать на своих полотнах несколько точек зрения. Даже при простом осмотре близкого пространства мы воспринимаем его как совокупность нескольких перцептивных пространств, а значит, нескольких локальных аксонометрий.
4. Увеличение информативности картины. Поверхности книг с надписями, поверхности столов с расположенными на них предметами «информационно» повернуты к зрителю.
5. Композиционные требования. Не только мера – геометрия, но и красота – искусство двигает рукою всякого истинного художника.

Неоспорим математический факт: невозможно взаимнооднозначно и непрерывно отобразить трехмерное пространство на двумерную плоскость.