

## **ВЗГЛЯД ЗА ГОРИЗОНТ**

Проект представляет актуальные работы московского художника Гора Чахала, в которых автор делится опытом разговора о сакральном на языке современного искусства. Литургика, иконографическое пространство, Божественные энергии, Фаворский свет - тематика его произведений. В частности, художнику удалось реализовать принцип обратной перспективы, используемый в древней иконописи, средствами обычной фотографии.

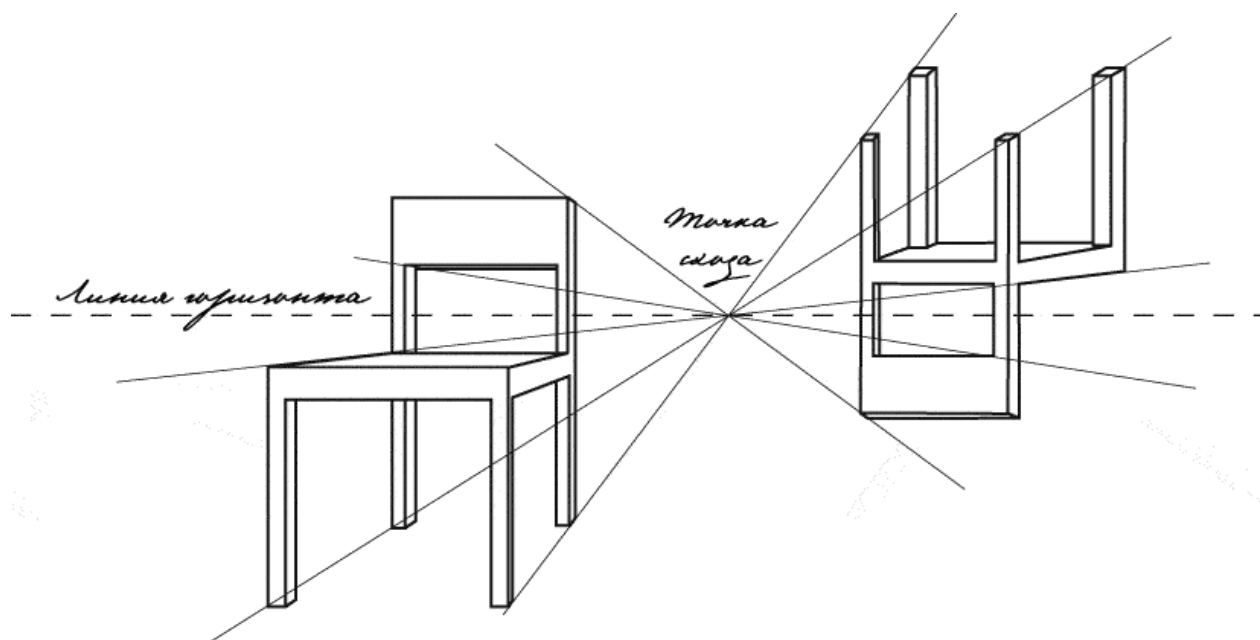
## **ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА**

Открытие законов перспективы, вопреки устоявшемуся мнению, к эпохе Ренессанса имеют, в общем-то, довольно опосредованное отношение. Ещё задолго до начала Раннего Возрождения значительное распространение в Европе получает фундаментальный труд арабского мыслителя Ибн аль-Хайсама (965 -1039), более известного под латинизированным именем Альгазена, «Сокровища оптики». В дальнейшем, на базе этого трактата польский учёный Витело, или Вителон (ок. 1226 - ок. 1260), создал свою «Перспективу», необычно популярную среди просвещённых европейцев уже в XIII веке. А первым художником, применившим эти идеи в художественной практике, был Джотто ди Бондоне (1267 - 1332). Другими словами, открытие «обмана зрения» линейной перспективы не может считаться заслугой эпохи Ренессанса. По сути, перспективные построения были известны ещё древним грекам. Недаром, большая популярность более поздней и вторичной работы Витело по сравнению с «Сокровищами оптики» Альгазена связывается с тем, что труд последнего считался копией сочинений Птолемея. Мысли о том, что параллельные линии сближаются по мере удаления от глаз зрителя, можно встретить уже у Евклида, хотя он из этого и не делал ещё вывода, что они должны сходиться в одной точке на горизонте. В эпоху эллинизма живописцы, правда, уже пользовались приемом сближения линий в полной мере, но каждая группа параллельных линий имела свою точку схода.

Греческий художник каждый предмет видел, так сказать, по отдельности, или, иначе говоря, он рассматривал свой пейзаж полицентрично - одновременно со многих точек зрения - то сверху, то снизу, то спереди, то сбоку. Такой динамичный скользящий взгляд. Поэтому теория линейной перспективы, в сущности, была лишь завершением (довольно механистическим) построения зрительно связанного пространства, начатаго художниками эпохи античности. Задача перспективы состояла в том, чтобы создать на плоскости картины те же условия, в которых зрению являются реальные предметы в реальном пространстве. Открытие перспективы не означает, таким образом, нового взгляда на мир (человек всегда видел вещи в более или менее последовательной перспективе), а лишь определённый способ изображения мира, пространства, иерархично починённого взгляду зрителя, смотрящего в «окно» картины. Подлинной революцией в мировоззрении может считаться лишь обратная перспектива византийского и древне-русского искусства, поместившая в центр иерархии бытия мир горний, недоступный «телесному» зрительному восприятию. Изображение умозрительного пространства в иконописи - вот подлинная революция в искусстве, осуществлённая восточным христианством в средние века. Причём, если прямая перспектива, описывающая «видимость» пространственных отношений реального мира, с очевидностью находит обоснование в перцепции и начертательной геометрии, то обратная перспектива, сама по себе, не связана ни с опытом рационального знания, ни с опытом наблюдения целостной картины мира. Как геометрия зрительного восприятия она не складывается в самостоятельную систему. Вероятно, поэтому вопрос об истоках возникновения и развития обратной перспективы является столь дискуссионным. В нашей литературе среди исследователей, высказывавшихся по этой теме, обычно выделяют труды П. Флоренского, Л. Жегина, А. Лосева и Б. Раушенбаха, мнения которых на историю вопроса расходятся иногда полярно: от интерпретации обратной перспективы как иллюзорной проекции пространства с точки зрения мира потустороннего с привлечением аппарата Римановской геометрии и теории относительности

Эйнштейна (у Флоренского), до объяснения древней иконописи непосредственным восприятием, бесхитростным рисованием того, что видит художник на близких расстояниях (у Раушенбаха). Между тем, если рассмотреть прямую и обратную системы перспективы, не противопоставляя одну другой, а в совокупности, ответ на вопрос о возникновении обратной перспективы в византийской и древнерусской иконописи приходит естественным образом.

Возьмём для наглядности какой-нибудь предмет, например, стул, который обычно используется в качестве иллюстрации в пособиях по перспективному изображению, и построим его линейную перспективу. Точка схода прямой линейной перспективы находится, как известно, на линии горизонта. Теперь продолжим линии перспективы за горизонт, и построим перспективное изображение того же стула, но находящегося уже по ту сторону горизонта, на том же расстоянии от точки схода, что и исходный.



Мы видим, что за линией горизонта линии перспективы естественным образом расходятся, и стул, находящийся за горизонтом, видится нам в обратной перспективе. Получается, что предметы, находящиеся за линией горизонта в ином мире можно

умозрительно наблюдать только в обратной перспективе. Теперь становится понятно, куда пытались заглянуть древние иконописцы, изображая горный мир, прекрасно усвоившие законы перспективы ещё от древних греков. Теперь очевидно, что возвращение художников в эпоху Ренессанса к прямой перспективе есть лишь потеря ими желания заглянуть за горизонт. По-сути, отказ в интересе к Божественному миру. Духовная близорукость. Шаг назад в духовном развитии. Ясно, почему П. Флоренский считал, что прямая и обратная перспективы - это антиподы художественного мышления. Две культуры, из которых одну он называл «созерцательно-творческой», а другую - «хищнически-механической».

Гор ЧАХАЛ, 2010.