

УДК 1(091):130.2

<https://doi.org/10.17072/2078-7898/2023-1-53-62>

Поступила: 15.09.2022

Принята: 20.12.2022

Опубликована: 10.04.2023

**ИКОНА И КИНОПЛЕНКА:
КОНЦЕПЦИЯ ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ П.А. ФЛОРЕНСКОГО
В ТВОРЧЕСТВЕ С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА**

Потапов Михаил Михайлович

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва)

С.М. Эйзенштейн и П.А. Флоренский — заметные фигуры русской культуры начала XX в. Несмотря на то, что режиссер и теоретик кино никогда не встречал философа и богослова, заметно определенное сходство в методологии обоих деятелей культуры. И П.А. Флоренский, и С.М. Эйзенштейн отмечали значительную роль категорий пространства и времени. Оба охотно использовали концепцию обратной перспективы. П.А. Флоренский — один из первых отечественных мыслителей, кто подробно теоретизировал данный концепт. Этот способ изображения пространства и времени занял особое место в его философской картине мира. При этом обратная перспектива — также предмет многих киноведческих работ С.М. Эйзенштейна. Советский режиссер многократно использовал такой способ изображения пространства как художественный прием. В статье рассматривается понимание концепции обратной перспективы философом, богословом П.А. Флоренским и режиссером С.М. Эйзенштейном. Приводятся общие положения философии пространства П.А. Флоренского, а также некоторые аспекты пространства, изображенного на иконе. Отмечается сходство интерпретации концепции обратной перспективы П.А. Флоренского и С.М. Эйзенштейна. Подробно рассматривается работа П.А. Флоренского «Обратная перспектива» и делается вывод о том, что она может быть использована в качестве базиса для интерпретации кинематографа С.М. Эйзенштейна. Приводятся суждения о концепции обратной перспективы С.М. Эйзенштейна из таких работ, как «Вертикальный монтаж», «Пиранези, или текучесть форм» «Режиссура. Искусство мизансцены», «Монтаж» и «Четвертое измерение в кино». Также отмечается использование концепции обратной перспективы в кинематографе С.М. Эйзенштейна. Рассматривается структурное соответствие идей о пространстве иконы П.А. Флоренского и идей монтажа и построения кадра С.М. Эйзенштейна. Оба деятеля культуры отмечают, что нарушение привычного глазу порядка расположения объектов в пространстве может открывать новые смыслы изображаемого. Так, для П.А. Флоренского икона — связующее звено между горним и дольным мирами. А у С.М. Эйзенштейна построенная в обратной перспективе мизансцена — способ усилить эмоцию фильма и открыть новые грани изображаемого. Обратную перспективу как художественный прием активно используется и в современном кинематографе.

Ключевые слова: П.А. Флоренский, С.М. Эйзенштейн, обратная перспектива, монтаж, пространство, икона, кинокадр.

Для цитирования:

Потапов М.М. Икона и кинолента: концепция обратной перспективы П.А. Флоренского в творчестве С.М. Эйзенштейна // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2023. Вып. 1. С. 53–62.

<https://doi.org/10.17072/2078-7898/2023-1-53-62>

AN ICON AND CINE FILM: THE CONCEPT OF REVERSE PERSPECTIVE BY PAVEL FLORENSKY IN SERGEI EISENSTEIN'S WORKS

Mikhail M. Potapov

Lomonosov Moscow State University (Moscow)

Sergei Eisenstein and Pavel Florensky are notable figures in Russian culture of the beginning of the 20th century. Despite the fact that the film director and film theorist never met the philosopher and theologian, there is a noticeable similarity in the methodology of both cultural figures. Both Pavel Florensky and Sergei Eisenstein noted the significant role of the categories of space and time; both willingly used the concept of «reverse perspective». Pavel Florensky was one of the first Russian thinkers to theorize this concept in detail. This way of depicting space and time took a special place in his philosophical picture of the world. At the same time, «reverse perspective» was the subject of many film criticism works by Sergei Eisenstein. The Soviet director repeatedly used this way of depicting space as an artistic device. The article discusses the understanding of the concept of reverse perspective by the philosopher and theologian Pavel Florensky and the film director Sergei Eisenstein. The general provisions of the philosophy of space by Pavel Florensky are presented, as well as some aspects of the space depicted on an icon. There is a similarity in the interpretation of the concept of reverse perspective by Pavel Florensky and Sergei Eisenstein. The paper considers the structural correspondence between Pavel Florensky's ideas about the space of an icon and Sergei Eisenstein's ideas of editing and framing. In the conclusion of the article, common features in the understanding of a film frame by Sergei Eisenstein and icons by Pavel Florensky are revealed. Both cultural figures note that the violation of the habitual, familiar to the eye, arrangement of objects in space can open up new meanings of the depicted. For Pavel Florensky, an icon is a link between the upper and lower worlds. For Eisenstein, a *mise en scène* built in reverse perspective is a way to enhance the emotion of the film and open up new facets of what is depicted. Reverse perspective as an artistic technique is also actively used by modern cinema.

Keywords: Pavel Florensky, Sergei Eisenstein, reverse perspective, montage, space, icon, film frame.

To cite:

Potapov M.M. [An icon and cine-film: the concept of reverse perspective by Pavel Florensky in the Sergei Eisenstein's works]. *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofia. Psihologiya. Sociologia* [Perm University Herald. Philosophy. Psychology. Sociology], 2023, issue 1, pp. 53–62 (in Russian), <https://doi.org/10.17072/2078-7898/2023-1-53-62>

Осмысление категорий пространства и времени стало одной из наиболее характерных черт культуры XX в. Художники, поэты и писатели искали новые способы наиболее достоверного для человеческого восприятия изображения облика объекта. Эти поиски привели к неожиданному результату. Наиболее яркого изображения объекта удалось добиться благодаря концепции обратной перспективы. Опора на русскую и византийскую иконопись позволила художнику еще ближе подойти к действительности. Использование нелинейной и нарушенной перспективы открывало практически безграничные

возможности стремительно развивавшегося в начале XX в. кинематографа. Одним из самых примечательных режиссеров начала века, активно использовавшим данную концепцию, был С.М. Эйзенштейн.

Помимо художественной интерпретации, данный концепт потребовал и философской. Концепт обратной перспективы осмыслялся в философских работах Е.Н. Трубецкого, Н.М. Тарабукина, Б.А. Успенского (параллельно данный концепт активно осмыслялся в искусствоведческих работах, а также исследованиях из области психологии). Однако первым

мыслителем, который дал метафизическое обоснование для понимания обратной перспективы, был П.А. Флоренский. Одноименная часть произведения «У водоразделов мысли» этого мыслителя послужила концептуальным фундаментом для последующего искусства и его осмысления. В свою очередь кинематограф С.М. Эйзенштейна стал одним ярким примером использования данной концепции. Теоретические работы режиссера об обратной перспективе во многом повторяют ход суждений русского философа и используют тот же философский фундамент. Отсутствие упоминаний идей П.А. Флоренского у С.М. Эйзенштейна можно объяснить политико-социальными причинами. В период расцвета творчества режиссера работы П.А. Флоренского не принимались в печать. О знакомстве С.М. Эйзенштейна с идеями мыслителя остается только догадываться.

Интерес П.А. Флоренского к категориям пространства можно объяснить рядом причин. Так, известно, что П.А. Флоренский был блестящим математиком и отлично разбирался в физической науке. В студенческие годы философ задумывал работу «Идея прерывности как элемент мирозерцания». Этот труд, который должен был во многом опираться на творчество Г. Кантора, так и не был написан. Известен также такой факт биографии П.А. Флоренского, как обучение на физико-математическом факультете Московского университета. Будучи состоявшимся богословским мыслителем, П.А. Флоренский интересовался вопросами электрических полей. В 1924 году вышла его монография «Диэлектрики и их техническое применение». Известны несколько статей мыслителя, опубликованных в технических журналах. Список достижений П.А. Флоренского в естественно-научной области можно продолжать долго, однако важно подчеркнуть следующее: мыслитель отлично разбирался в современной на тот момент науке и, очевидно, был знаком с исследованиями А. Эйнштейна и А. Пуанкаре, а также с работами Н.И. Лобачевского и Б. Римана, ставшими вновь актуальными в начале XX в.

К началу XX в. современная физическая наука пришла к относительности времени и пространства. Работы Х. Лоренца, А. Пуанкаре, А. Эйнштейна перевернули науку. Подчеркивалась зависимость категорий пространства и

времени от происходящих в них явлений. Так, пространство и время переставали пониматься как абсолютные величины и становились своего рода портретами сил. Вещи и события стали «кредиторами» пространства и времени.

Для онтологии П.А. Флоренского характерно изображение того или иного элемента не самого по себе, а в контексте его окружения. Такие понятия, как Бог и Истина воплощаются в Божественном свете или любви, которые мыслитель понимал подобно силе или физическому полю, т.е. протяженными в пространстве. Пространство и время и их относительность — важнейший инструмент философского анализа русского мыслителя.

Вторая причина, объясняющая интерес П.А. Флоренского к категориям времени и пространства, тесно связана с пониманием изобразительного искусства. Анализируя живопись в работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», П.А. Флоренский обращается к истории живописи и выделяет художественную особенность рассмотренных произведений. Она заключается в том, что, искажая пространство изображения, художник может изобразить объект с его сущностной стороны, раскрыть его идею, сделать наиболее реальным. Такой способ изображения отличается особой выразительностью и все чаще используется художниками начала XX в.

Таким образом, вышеперечисленные предпосылки обращают внимание русского мыслителя на особую роль пространства и времени. Данные категории становятся неотъемлемой частью философии П.А. Флоренского, а в некоторых работах они сами становятся предметом анализа.

Особое место в философии П.А. Флоренского занимает осмысление иконописи. Икона для философа не просто обозначение горнего мира, но и его часть, возможность в него проникнуть. Иконопись, по словам русского мыслителя, создает особый символический язык, позволяющий изобразить горний мир, опредметить его в условиях земного мира. В статье «Обратная перспектива» русский мыслитель рассматривает историю развития пространства в живописи и, в частности, иконописи, опираясь на работы знаменитых художников разных времен.

Мир, по П.А. Флоренскому, неравномерен. Видимое прерывно, наполнено разрывами. Раз-

рыв дольного (земного) мира означает резкое окончание привычных физических законов. Икона у П.А. Флоренского — символ разрыва. Но как изобразить закон, который резко перестает действовать? Необходимо новое правило, новый закон, который коренным образом отличается от предыдущего. Именно поэтому в иконописи мы часто можем наблюдать обратную или нарушенную перспективу.

Пространство и время в иконе имеют особый характер. Ряд следующих друг за другом плоскостей отдаляет нас от привычного непрерывного образа мира. С.А. Колесников отмечает: «Любая ограниченность для иконы прозрачна, будь то границы помещения, пещеры и т.п. Икона максимально открыта миру, она проникает в реальность и пронизывается ею, она не герметична, как произведение живописи» [Колесников С.А., 2019, с. 25]. Пространство и время в иконе оказываются не просто открыты миру — они открыты вечности. Всякое замкнутое в действительности оказывается разомкнутым в иконе. Один из главных художественных приемов, с помощью которого иконописец добивается размытию всех возможных границ, — использование обратной перспективы.

Одним из первых концепт обратной перспективы описывал отечественный исследователь Д.В. Айналов. Анализируя византийские фрески, ученый отмечает нетипичное расположение объектов в пространстве. Подводя итоги, исследователь называет данную структуру пространства «обратной перспективой», однако подробной трактовки понятие не получает: «Обратная перспектива <...> плоский рельеф указывают на перенос техники восточных искусств в область античного искусства» [Айналов Д.В., 1900, с. 219]. Подробную трактовку понятия предложил немецкий искусствовед Оскар Вулф в статье 1907 г. [Wulff O., 1907]. В своих трудах на данный текст П.А. Флоренский не ссылался, но некоторые исследователи, например, Н. Мислер, предполагают, что данный термин русский философ заимствует именно у Вулфа [Florensky P., 2002].

В работе «Обратная перспектива» П.А. Флоренский рассматривает развитие искусства, начиная с египетских фресок и завершая новаторскими полотнами художников эпохи ренессанса. Русский мыслитель отмечает, что

изображение объектов или объекта в обратной перспективе имело место с самых первых опытов живописи. Философ отвергает позицию, в соответствии с которой концепт обратной перспективы происходит от неумения художника изобразить объект в верных пропорциях. Такой художественный прием открывал перед автором возможность изображения иного, отличного от нашего мира, что способствовало развитию религиозного мировоззрения.

В «Обратной перспективе» П.А. Флоренский обращает внимание читателя на особенности изображения объектов на русских иконах XIV и XV вв. Рассматривая их, можно увидеть пространственные неточности. В качестве примера П.А. Флоренский приводит икону Спаса Вседержителя в Лаврской ризнице. Голова Иисуса Христа, изображенная на иконе, повернута вправо [Флоренский П.А., 2000b, с. 49]. Такой способ изображения в линейной перспективе должен скрыть от нас правую сторону носа изображаемого, однако на иконе эта сторона присутствует.

В русских иконах мы часто сталкиваемся с явными нарушениями линейной перспективы. Но следует ли нам воспринимать эти нарушения как изобразительные ошибки? П.А. Флоренский обращает внимание на то, что иконы с нарушенной перспективой оказываются наиболее выразительными. Более того, иконы, написанные в прямой перспективе, зритель часто находит «холодными, безжизненными и лишены ближайшей связи с реальностью, на них изображенною» [Флоренский П.А., 2000b, с. 47]. Таким образом, нарушение перспективы оказывается не ошибкой в изображении реального, а попыткой изображения сверхреального. «Художник насыщает некоторым содержанием известную область, сильно нагнетает туда содержание, заставляя пространство поддаться и уместить больше, чем оно обычно вмещает без этих усилий» [Флоренский П.А., 2000a, с. 115]. Важно отметить, что подобная позиция подкрепляется и современной на тот момент научной картиной мира, в которой пространство и время утратили характер абсолютных субстанций и стали пониматься как отношения между вещами и событиями соответственно.

Обращаясь к фреске «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, П.А. Флоренский замечает, что комната, в которой расположились ученики

Христа, и стол, за которым происходит известная трапеза, имеют различные точки схода [Флоренский П.А., 2000b, с. 69]. То есть изображение вечера в строгой линейной перспективе выглядело бы иначе, нежели изображение Леонардо да Винчи. Однако в таком случае у зрителя не сложилось бы впечатление, что в комнате происходит нечто значительное. Также П.А. Флоренский обращается к работе Эль Греко «Вид Толедо». Город на картине отличается от настоящего, при этом изображение дает наиболее точный в эмпирическом смысле городской облик. Перед зрителем предстают очертания всех примечательных зданий города [Флоренский П.А., 2000b, с. 71].

В искусстве XX и XXI вв. обратная перспектива все чаще используется как художественный прием. Теоретическая база данного явления, сформулированная П.А. Флоренским, становится базисом для его художественного и философского анализа. Особенное развитие данный прием получает в мультипликации и кинематографе. По мере развития изобразительного искусства, мы все чаще сталкиваемся с художественным приемом нарушения перспективы. Нередко обратную перспективу мы можем обнаружить в российском кинематографе 20-х – 30-х гг. К такому решению часто прибегал режиссер С.М. Эйзенштейн. Пространство и время для режиссера всегда выступали важнейшими инструментами для раскрытия художественного замысла произведения. Построение мизансцены, особенности монтажа — все это подробно раскрывается в статьях и очерках С.М. Эйзенштейна.

С.М. Эйзенштейн во многом повторяет суждения П.А. Флоренского, изложенные в работе «Обратная перспектива». В «Вертикальном монтаже» режиссер ссылается на те же произведения искусства, что и П.А. Флоренский. Приводятся «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, пейзажи Эль Греко, работы Дюрера [Эйзенштейн С.М., 1964а, с. 207–208]. И П.А. Флоренский и С.М. Эйзенштейн ссылаются на работу А. Ватто «Путешествие на остров Цитеры» [Попова Л.В., 2017, с. 246]. Также режиссер повторяет и размышления П.А. Флоренского о детском рисунке. «Все изображено в сносных взаимоотношениях и с большой добросовестностью. Дрова. Печка. Труба. Но посреди площади комнаты громадный испещрен-

ный зигзагами прямоугольник. Что это? Оказывается — “спички”. Учитывая осевое значение для изображаемого процесса именно спичек, ребенок по заслугам отводит им и масштаб» [Эйзенштейн С.М., 1964а, с. 288]. В работе «Режиссура. Искусство мизансцены» режиссер отмечает использование обратной перспективы в русской и византийской иконописях.

Отдельно можно подчеркнуть, что, как и П.А. Флоренского, С.М. Эйзенштейна занимает вопрос о четвертом измерении (статья «Четвертое измерение в кино» [Эйзенштейн С.М., 1964а, с. 45]). В продолжение данной темы режиссер иронически обозначает задел на изучение пятого: «Обладая таким превосходным орудием познания, как кинематограф, даже свой примитив феномена — ощущение движения — решающий четвертым измерением, мы скоро научимся конкретной ориентировке в четвертом измерении так же по-домашнему, как в собственных ночных туфлях! И придется ставить вопрос об измерении... пятом!» [Эйзенштейн С.М., 1964а, с. 49–50].

О сходстве в интерпретации обратной перспективы П.А. Флоренским и С.М. Эйзенштейном пишет В.В. Иванов: «...точку зрения Эйзенштейна на отличие прямой <...> перспективы от обратной представляется возможным соотнести с высказываниями на эту тему, сделанными приблизительно в то же время П.А. Флоренским. Хотелось бы подчеркнуть одновременно и разительное сходство утверждений по этому конкретному вопросу (они в сходных выражениях описывают роль театральных декораций в становлении перспективы и связь обратной перспективы с духовными задачами художника), и полную мировоззренческую противоположность сопоставляемых теоретиков искусства» [Иванов В.В., 1999, с. 214]. Под мировоззренческой противоположностью исследователь понимает наличие последовательной религиозной картины мира у П.А. Флоренского и отсутствие таковой у С.М. Эйзенштейна. При этом о причинах подобного «разительного сходства» исследователь пишет мало, высказывая предположение о проявлении таким образом эпохи в идеях выдающихся деятелей. Однако, помимо общей эпохи, П.А. Флоренского и С.М. Эйзенштейна объединяют общие философские корни. Оба деятеля культуры испытали влияние филосо-

фии платонизма, сходным образом интерпретировали «знак». Оба писали о прерывности мира. П.А. Флоренский высказывал предположение о том, что мир «надтреснут», и искал философское объяснение этого продолжая идеи аритмологии Н.В. Бугаева. С.М. Эйзенштейн писал о «разрывах непрерывности изображения» [Эйзенштейн С.М., 1964b, с. 183] в различных национальных живописях и искал их объяснение в категориях философии Платона.

Н.Г. Красноярова и М.А. Юношева называют отечественного режиссера «философом кино» [Красноярова Н.Г., Юношева М.А., 2016, с. 34]. О.В. Синельникова рассматривает эстетическую концепцию С.М. Эйзенштейна в контексте явлений философии постмодерна. Исследователь указывает на то, что режиссер глубоко теоретизировал монтаж как инструмент выразительности. Важно отметить, что в контексте эстетики постмодерна монтаж стал уже инструментом мышления [Синельникова О.В., с. 70]. В.В. Иванов в трудах «Эстетика Эйзенштейна» и «Очерки по истории семиотики» также вплетает теоретический концепт монтажа С.М. Эйзенштейна в историю семиотики в СССР. В статье «Диккенс, Гриффит и мы» С.М. Эйзенштейна можно обнаружить семиотический подход в анализе пространства кинокадра. Режиссер пишет: «Мы, наша эпоха — *остроидейная и интеллектуальная* — не могла не прочесть в кадре прежде всего его свойства *идеологической энграммы — знака*, не могла не усмотреть *в сопоставлении кадров становления нового качественного элемента, нового образа, нового понятия* <...> *мы раздвигали рамки параллельного монтажа в новое качество, в новую область; из сферы действия в сферу смысла*» [Эйзенштейн С.М., 1968, с. 171–172]. Таким образом, С.М. Эйзенштейн предлагает трактовать визуальные приемы кинематографа, в частности монтаж и строение кадра, как язык. Слова отечественного режиссера также перекликаются с понятием хронотоп М.М. Бахтина, определяемое как ворота «в сферу смыслов» [Бахтин М.М., 1986, с. 290]. Стоит отметить, что творчеству М.М. Бахтина также часто приписывается статус предтечи структурализма.

М.Б. Ямпольский обращает внимание, что в 30-е годы режиссера интересовал опыт религиозных мистиков. В процессе исследования С.М. Эйзенштейн купил книгу Леви-Брюля

«Первобытное мышление», через которую познакомился с «причудливой комбинацией платонизма, бергсонизма и этнографии» [Ямпольский М.Б., 2010, с. 324]. Вероятно, из данной работы режиссер почерпнул концепцию метексиса — элемента метафизики Платона, указывающего на причастность идеи к физическому миру. С.М. Эйзенштейна в особой степени интересовала возможность мгновенно видеть мистические силы за реальными вещами. В данном аспекте Леви-Брюль перенес термин Платона на принцип мышления «дикаря», в котором визуальный образ оказывался напрямую связан с мистическим содержанием. В дальнейшем данный концепт был реализован в кинофильме «Октябрь» в монтажной фразе «Богги». Она начинается с изображения Христа и завершается изображением деревянного идола. «Если понятие и статуя в первом барочном изображении полностью совпадают, то с каждой следующей статуей их последовательное взаимоудаление возрастает» — комментирует данную монтажную фразу С.М. Эйзенштейн [Эйзенштейн С.М., 2000, с. 532]. Здесь, с одной стороны, можно усмотреть концептуальное наполнение, отсылающее к философии платонизма, с другой, — увидеть логику обратной перспективы в монтажной интерпретации. Режиссер располагает объекты во времени от «большого» к «меньшему», также как иконописец изображает сначала на дальнем плане крупные объекты, затем мелкие детали на ближнем. Наличие элементов философии платонизма в интерпретации данной монтажной фразы видит и М.Б. Ямпольский: «Эта регрессия на предпонятийную стадию, в обратном порядке воспроизводящая процесс генезиса понятия, прямо понимается Эйзенштейном как метексис» [Ямпольский М.Б., 2010, с. 330].

Так, основным инструментом обратной перспективы для С.М. Эйзенштейна оказывается монтаж. Если в живописи художник может изобразить несколько сторон объекта, сказав при этом перспективу картины, режиссер может показать эти стороны в последовательности кадров. Согласно экспериментам, проводимым Л.В. Кулешовым, впечатления от каждого последующего кадра будет совмещено с предыдущим. Таким образом, в сознании зрителя сложится разностороннее впечатление демонстрируемого объекта за небольшой промежуток вре-

мени. «...В немом монтаже (не говоря уже о музыке) эффект тоже получается, по существу, не от последовательности кусков, а от их одновременности, оттого, что впечатление от последующего куска накладывается на впечатление от предыдущего» [Ямпольский М.Б., 2010, с. 87], — пишет С.М. Эйзенштейн.

Также, чтобы добиться эффекта обратной перспективы, С.М. Эйзенштейн использует определенную структуру кадра. В работе «Пиранези, или текучесть форм» режиссер выделяет два способа изображения, производящих экзотическое впечатление: западное и восточное. С.М. Эйзенштейн противопоставляет их друг другу: «Устремления итальянца направлены к тому, чтобы всеми силами из плоской поверхности эстампа сделать реально схватываемое трехмерное тело. Устремления китайца — чтобы из трехмерной действительности — двухмерный образ созерцания. Отсюда изобразительные каноны — чрезмерная перспектива одного и ... обратная перспектива у другого» [Эйзенштейн С.М., 1964b, с. 183]. Общим же у этих методов оказывается «разрыв непрерывности изображения». К подобному приему активно прибегал и сам режиссер. В этой же работе он пишет: «У меня декорации неизбежно сопутствует неограниченная поверхность пола впереди нее, допускающая неограниченное вынесение вперед отдельных первопланых деталей» [Эйзенштейн С.М., 1964b, с. 185]. Таким образом, режиссер добивается эффекта выдвигания элементов первого плана из экрана по направлению к зрителю. Убедиться в этом можно, рассмотрев некоторые кадры из кинофильмов «Октябрь», «Броненосец Потемкин», «Иван Грозный». Следует отметить, что первые фильмы воспринимались как эмоциональные аттракционы. Термин «кино-аттракциона» был предложен самим Эйзенштейном, однако более глубокий смысл придал ему Т. Ганнинг, обозначив им первое десятилетие существования кино. В знаменитой статье «The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde» исследователь отмечал, что местами, где первый кинематограф стал набирать своего зрителя, были ярмарки и выставки [Gunning T., 1990]. Драматизм и комизм появились в кино позднее. Первые фильмы стремились заворочить зрителя исключительно своей

визуальной стороной. С.М. Эйзенштейн, будучи режиссером уже следующего, нарративного, периода, стремился сохранить это необычное наследие, уделяя огромное внимание построению мизансцен и монтажу. Нарушение привычной перспективы — не только возможность показать объект с необычного ракурса и попытаться найти его новый смысл, но и яркий способ привлечь внимание зрителя. Поэтому и в фильмах С.М. Эйзенштейна часто можно увидеть намеренное усложнение пространства сцен: лестницы, нагромождение городской архитектуры, комнатные углы. Именно визуальная составляющая кинематографа Эйзенштейна позволяет говорить о поиске новых смыслов в изображении привычных объектов. М.Б. Ямпольский называет лестницу в фильме «Броненосец Потемкин» «оптическим аппаратом монтажного кино» [Ямпольский М.Б., 2013, с. 209]. Исследователь отмечал, что лестница в фильме проецирует «космографию» в «топографию» — изображает общее в частном, движение в трехмерном пространстве на двумерном кадре. Фактически режиссер, изображая движение, делает то же, что и иконописец. На этот аспект и обращает внимание П.А. Флоренский. Икона в его понимании дает изображение горнего мира на языке дольнего.

Таким образом, можно сказать, что в методологическом плане С.М. Эйзенштейн использует идеи, изложенные философом, дважды, воспроизводя логику обратной перспективы и в структуре кадра, и в самом монтаже.

Сходное философское содержание интерпретации иконы П.А. Флоренским, а также понимания структуры кадра и монтажа С.М. Эйзенштейном, неизбежно приводит к общим моментам в их художественном исполнении. Отсылки к иконописи в работах режиссера подчеркивают многие исследователи. О.Б. Катаева отмечает, что сцена взятия Казани в кинофильме «Иван Грозный» отсылает зрителя к иконе «Благословенно воинство небесного царя», также известной как «Церковь воинствующая», предположительно работы митрополита Афанасия [Катаева О.Б., 2012, с. 130]. Л.В. Попова отмечает, что художественное понимание образа Флоренского и Эйзенштейна во многом сходны. Понимание кинокадра как «монтажного комплекса» у С.М. Эйзенштейна

коррелирует с пониманием у П.А. Флоренского композиции как «формы изображаемого изображения как такового, т. е. способа взаимоотношения и взаимодействия изобразительных средств» [Попова Л.В., 2017, с. 245].

Для С.М. Эйзенштейна экран кинотеатра выступает в той же роли, что и икона для П.А. Флоренского. «...Он и в церковной утвари, и в сакральной архитектуре также ищет основополагающую структуру экстатичного, выхода из одного состояния и вступления в другое, качественно новое» [Шлегель Х.Й., 2019, с. 10], — пишет Х.Й. Шлегель. И философ, и режиссер описывали обратную перспективу как художественный прием, но не ограничивались этим значением. Особый порядок расположения предметов позволял художнику выйти за пределы видимого мира. Совершая данный прием, и режиссеры, и художники выходили за пределы видимой реальности. В случае создания фильма, обратная перспектива — это способ показать новый смысл изображаемого объекта. Иконописец, в свою очередь, с помощью обратной перспективы изображает горний мир, что, в сущности, также является новым смыслом по отношению к дольнему миру, или видимой реальности. Эти идеи и приводили С.М. Эйзенштейн и П.А. Флоренский соответственно. Если в идеях русского философа обратная перспектива выступает как выражение пространства и времени горнего мира и приближает человека к Богу, то в творчестве режиссера на месте Бога оказывается смысл. С точки зрения С.М. Эйзенштейна, обратная перспектива позволяет показывать скрытое от глаз и проникать в сферу глубоких смыслов. В данной системе ценностей понятие «смысл» оказывается равнозначно понятию «Бог».

Сегодня данный художественный прием активно используется в кинематографе и художественной фотографии. Он активно исследуется как в философской, так и в искусствоведческой литературе, однако работ, которые используют междисциплинарный подход к исследованию обратной перспективы, немного. Подробное исследование работ П.А. Флоренского и С.М. Эйзенштейна, которые посвящены обратной перспективе, позволит больше сказать о связи философии, естественной науки и искусства XX в.

Список литературы

- Айналов Д.В.* Эллинистические основы византийской живописи. СПб.: тип. И.Н. Скороходова, 1900. 252 с.
- Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / сост. С.Г. Бочаров, В.В. Кожинов. М.: Худ. лит., 1986. С. 121–290.
- Иванов В.В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1999. 912 с.
- Катаева О.Б.* Иконопись как первооснова художественного образа сцены взятия Казани в фильме С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный» // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). 2012. № 2. С. 129–134.
- Колесников С.А.* Пространство и время в философии иконы священника Павла Флоренского // Христианское чтение. 2019. № 1. С. 24–32. DOI: <https://doi.org/10.24411/1814-5574-2019-10002>
- Красноярова Н.Г., Юношева М.А.* Философия кино: становление проблематики // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2016. № 2(11). С. 33–36.
- Попова Л.В.* Художественный образ в понимании С. Эйзенштейна и П. Флоренского // Вестник славянских культур. 2017. Т. 43. С. 242–250.
- Синельникова О.В.* Эстетическая теория С. Эйзенштейна в диалоге с явлениями философии и культуры различных эпох // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2007. № 2. С. 61–78.
- Флоренский П.А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 81–259.
- Флоренский П.А.* Сочинения: в 4 т. Т. 3(1). М.: Мысль, 2000. 622 с.
- Шлегель Х.-Й.* Икона и кинообраз. Отголоски византийского понимания изображения в русском и советском кинематографе // Киноведческие записки. 2010. № 97. С. 5–19.
- Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 568 с.
- Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 672 с.
- Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: в 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1968. 600 с.
- Эйзенштейн С.М.* Монтаж. М.: ВГИК, 2000. 590 с.

Ямпольский М.Б. Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Книжные мастерские, Мастерская «Сеанс», 2013. 344 с.

Ямпольский М.Б. Сквозь тусклое стекло М.: Новое лит. обозрение, 2010. 705 с.

Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // Early cinema: Space, Frame, Narrative / ed. by Th. Elsaesser, A. Barker. London: British Film Institute, 1990. P. 56–62. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781838710170.0008>

Florensky P. Beyond Vision. Essays on the Perception Art / ed. by N. Mislner, Eng. tr. by W. Salmond. London: Reaktion Books, 2002. 316 p.

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 funfzigsten semester seiner akademischen Lehertatigkeit / hrsg. von H. Weizsäcker. Leipzig: K.W. Hiersemann, 1907. S. 1–40.

References

Aynalov, D.V. (1900). *Ellinisticheskie osnovy vizantiyskoy zhivopisi* [Hellenistic foundations of Byzantine painting]. St. Petersburg: I.N. Skorokhodov Publ., 252 p.

Bakhtin, M.M. (1986). [Forms of time and chronotope in the novel]. *Bakhtin M.M. Literaturno-kriticheskiye stat'i* [Bakhtin M.M. Literary and Critical Articles]. Khudozhestvennaya literature Publ., pp. 121–290.

Eisenstein, S.M. (1964). *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected works: in 6 vols]. Moscow: Iskusstvo Publ., vol. 2, 568 p.

Eisenstein, S.M. (1964). *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected works: in 6 vols]. Moscow: Iskusstvo Publ., vol. 3, 672 p.

Eisenstein, S.M. (1968). *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected works: in 6 vols]. Moscow: Iskusstvo Publ., vol. 5, 600 p.

Eisenstein, S.M. (2000). *Montazh* [Montage]. Moscow: VGIK Publ., 590 p.

Florensky, P.A. (1993). [Analysis of spatiality (and time) in artistic and visual works]. *Florenskiy P.A. Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arkhologii* [Florensky P.A. Articles and Research on the History and Philosophy of Art and Archaeology]. Moscow: Mysl' Publ., pp. 81–259.

Florensky, P.A. (2000). *Sochineniya: v 4 t.* [Works: in 4 vols]. Moscow: Mysl' Publ., vol. 3(1), 622 p.

Florensky, P. (2002). Beyond vision. N. Mislner (ed.) *Essays on the perception art*. London: Reaktion Books Publ., 316 p.

Gunning, T. (1990). The cinema of attraction: Early film, its spectator, and the avant-garde. Th. Elsaesser, A. Barker (eds.) *Early cinema: Space, frame, narrative*. London: British Film Institute Publ., pp. 56–62. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781838710170.0008>

Ivanov, V.V. (1999). *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury* [Selected works on semiotics and cultural history]. Moscow: Yazyki Russkoy Kul'tury Publ., vol. 1. 1999. 912 p.

Kataeva, O.B. (2012). [Iconography as the primary basis of the artistic image of the scene of the capture of Kazan in the film by S.M. Eisenstein «Ivan the Terrible»]. *Obschestvo. Sreda. Razvitiye (Terra Humana)* [Society. Environment. Development. Terra Humana]. No. 2, pp. 129–134.

Kolesnikov, S.A. (2019). [Space and time in the philosophy of the icon of priest Pavel Florensky]. *Khristianskoe chtenie* [Christian Reading]. No. 1, pp. 24–32. DOI: <https://doi.org/10.24411/1814-5574-2019-10002>

Krasnoyarova, N.G. and Yunosheva, M.A. (2016). [The philosophy of cinema: the formation of problems]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya* [Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian studies]. No. 2(11), pp. 33–36.

Popova, L.V. (2017). [Artistic image according to S. Eisenstein and P. Florensky]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures]. Vol. 43, pp. 242–250.

Schlegel, H.-J. (2010). [Icon and film image. Echoes of the Byzantine understanding of the image in Russian and Soviet cinema]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film History Notes]. No. 97, pp. 5–19.

Sinel'nikova, O.V. (2007). [S. Eisenstein's aesthetic theory in dialogue with the phenomena of philosophy and culture of various epochs]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. No. 2, pp. 61–78.

Wulff, O. (1907). [The reverse perspective and the lower view. A spatial view of Old Byzantine art and its further education in the Renaissance]. *Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet zum funfzigsten semester seiner akademischen Lehertatigkeit* [Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow dedicated to the fifti-

eth semester of his academic teaching activity].
Leipzig: K.W. Hiersemann Publ., pp. 1–40.

Yampol'skiy, M.B. (2010). *Skvoz' tuskloe steklo* [Through the dim glass]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 705 p.

Yampol'skiy, M.B. (2013). *Prostranstvennaya istoriya. Tri teksta ob istorii* [Spatial history. Three texts about history]. St. Petersburg: Knizhnyye masterskiye, Masterskaya «Seans» Publ., 344 p.

Об авторе

Потапов Михаил Михайлович

аспирант кафедры истории русской философии

Московский государственный университет

им. М.В. Ломоносова,

119991, Москва, Ломоносовский пр., 27/4;

e-mail: mmpotapov@bk.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8766-7315>

ResearcherID: ABT-6519-2022

About the author

Mikhail M. Potapov

Postgraduate student of the Department the History of Russian Philosophy

Lomonosov Moscow State University,

27/4, Lomonosovsky av., Moscow, 119991, Russia;

e-mail: mmpotapov@bk.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8766-7315>

ResearcherID: ABT-6519-2022